

A photograph of a classical building facade. The image shows a corner of a structure with a prominent stone column on the left. The column is decorated with a relief of a lion's head. Below the column, there is a large, ornate capital. To the right of the column, a decorative frieze runs horizontally across the facade. In the foreground, a large, detailed sculpture of a lion's head is visible, looking upwards. The background is a clear blue sky. The text "ARQUITECTURA PALACIEGA en el Valladolid de la Corte" is overlaid in the upper right corner.

ARQUITECTURA PALACIEGA
en el Valladolid de la Corte

ARQUITECTURA PALACIEGA
EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

Edición e introducción a cargo de
Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

Daniel Villalobos Alonso, Sara Pérez Barreiro, Jesús Urrea Fernández, Javier Pérez Gil,
Luis José Cuadrado Gutiérrez, José Miguel Travieso Alonso, Iván Rincón Borrego,
Eloisa Wattenberg García, Miguel Ángel Sántibañez Llinás,
Armando Aréizaga Esteban, Juan Carlos Arnuncio Pastor, Leopoldo Uría Iglesias.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright

Arquitectura palaciega en el Valladolid de la corte / edición e introducción Daniel Villalobos y Sara Pérez; (et al.); - Valladolid: Asociación Cultural "Domus Pucelae": Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2012. Cargraf, Valladolid.
262 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.
ISBN 978-84-616-2129-3

1. Arquitectura palaciega en el Valladolid de la Corte. I. Asociación Cultural "Domus Pucelae". II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Villalobos Alonso, Daniel, Pérez Barreiro, Sara ed. V. Urrea, Jesús. IV. Pérez Gil, Javier. VI. Cuadrado Gutiérrez, Luis José. VII. Travieso Alonso, José Miguel. VIII. Pérez Barreiro, Sara. IX. Rincón Borrego, Iván. X. Eloisa Wattenberg García. XI. Villalobos Alonso, Daniel XII. Sántibañez Llinás, Miguel Ángel. XIII. Aréizaga Esteban, Armando. XIV. Arnuncio Pastor, Juan Carlos XV. Uría Iglesias, Leopoldo. XVI. Villalobos Alonso, Daniel.

© de los autores

© 2012, de la edición:

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)
Asociación Cultural "Domus Pucelae"

Diseño y fotografía de la portada: Daniel Villalobos Alonso. Detalle de gárgola de palacio Real.
Maquetación: Sara Pérez Barreiro. Colaboró: Iván I. Rincón Borrego.

ISBN: 978-84-616-2129-3

Depósito legal: VA-1026-2012

Imprime: Cargraf

a los arquitectos, escultores y alarifes que la construyeron...

Nuestros más sinceros agradecimientos a los responsables de los edificios visitados que aparecen en este trabajo:

Palacio Real: Ricardo Longarela Nereira. Palacio de los conde de Benavente: Alejandro Carrión Gútiéz y Luis González. Palacio de Pimentel: Jesús Julio Carnero García y Victor Alonso Monje. Casa de Alonso Berruguete: Jesús Alonso Lafuente. Palacio de los Vivero: Angel Laso Ballesteros. Palacio de Villasante: Luis Javier Argüello García y Javier Mínguez Núñez. Palacio de Fabio Nelli: Eliosa Watterberg García. Casa Luis de Victoria: M^o Ángeles Alonso Fernández y Eduardo Herranz Calle. Casa de los Galdo y Casa Simón de Cervatos: Armando Aréizaga Esteban y Emilio Pérez García. Palacio del licenciado Butrón: José Rodríguez Sanz Pastor y Dolores Carnicer Arribas. Restos del Palacio Carrillo Bernalt: Jesús Urrea. Palacio de Don Antonio de Velasco y Rojas y casa del conde de Gondomar: María Bolaños Atienza y Manuel Arias Martínez. Casa del doctor Paulo de la Vega: José Luis y Antonio Abellán Velasco. Casa del banquero Santiago de San Pedro: Sara y Sanitago Vielba Domínguez.

Y a todos los que nos han facilitado el acceso a los edificios que aquí se estudian, sus permisos fotográficos, las visitas públicas y privadas realizadas y nos han ofrecido generosamente sus salas para impartir las conferencias del ciclo "Arquitectura doméstica y palaciega en la ciudad de la Corte" origen de esta publicación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:

LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA Y PALACIEGA EN LA CORTE DE VALLADOLID: ANÁLISIS Y MÉTODOS DE ESTUDIO

Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro 15

LA CASA DE LOS VIZCONDES DE VALORIA LA BUENA EN VALLADOLID

Jesús Urrea 25

LA IMAGEN DE LA CORTE EN VALLADOLID: PALACIO REAL Y PALACIO DE LOS CONDES DE BENAVENTE

Javier Pérez Gil 41

EL PALACIO DE PIMENTEL O PALACIO DE LOS CONDES DE RIBADAVIA. UN PALACIO LIGADO A LA HISTORIA DE VALLADOLID

Luis José Cuadrado Gutiérrez 65

LA CASA DE ALONSO BERRUGUETE. LA HISTORIA DE UNA AMBICIÓN

José Miguel Travieso Alonso 85

PALACIO DE DON ALONSO PÉREZ DE VIVERO. LA REAL AUDIENCIA Y CHANCILLERÍA

Sara Pérez Barreiro 107

PALACIO DE VILLASANTE. EL TIPO ARQUITECTÓNICO PALACIEGO

Iván I. Rincón Borrego 123

EL MUSEO DE VALLADOLID EN EL PALACIO DE FABIO NELLI

Eloisa Wattenberg García 141

EL PALACIO DE FABIO NELLI DE ESPINOSA Y LA CASA DE LUÍS DE VITORIA	
LOS TRES TIPOS DE ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE PEDRO MAZUECOS EL MOZO: UNA CUESTIÓN DE DIMENSIONES	
Daniel Villalobos Alonso	151
REHABILITACIÓN DE LA CASA PALACIO DE LOS VITORIA DE VALLADOLID	
Miguel Ángel Santibáñez Llinás	165
RESTAURACIÓN – REHABILITACIÓN DE LA CASA DE LOS GALDO EN LA CALLE PRADO Nº 7. Y DE LA CASA DE SIMÓN DE CERVATOS EN LA CALLE ZÚÑIGA Nº 11”	
Armando Aréizaga Esteban	175
ARQUITECTURA Y ENCLAVE DE LOS PALACIOS DEL LICENCIADO BUTRÓN Y BUENDÍA	
Juan Carlos Arnuncio Pastor	189
SOBRE CASAS Y PALACIOS PERDIDOS	
Leopoldo Uría Iglesias	205
PROPORCIÓN, ÓRDEN Y LENGUAJE.	
MODOS Y CONTENIDOS EN LA ARQUITECTURA PALACIEGA DE VALLADOLID.	
Daniel Villalobos Alonso	223

PERMANENCIAS PALACIEGAS DEL RENACIMIENTO EN VALLADOLID

- 0 Casa de la familia Carrillo y Bernalt (patio)
- 1 Palacio de D. Alonso Pérez de Vivero o del vizconde de Altamira
- 2 Casa del conde de Buendía
- 3 Palacio del conde de Ribadavia
- 4 Casa del marqués de Valverde de la Sierra
- 5 Palacio del conde-duque de Benavente
- 6 Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo
- 7 Palacio Real
- 8 Casa del escultor Alonso Berruguete
- 9 Casa del capitán D. Andrés de Herrera
- 10 Casa del licenciado Leguizamo o del conde de Gondomar
- 11 Casa del marqués de Villasante
- 12 Casa de D. Antonio de Pesoa o del marqués de Castrofuerte.
- 13 Palacio de D. Antonio de Velasco y Rojas
- 14 Casa de los infantes de Granada o del marqués de Revilla.
- 15 Casas en el barrio de San Martín
- 16 Casas de D. Pedro Laso de Castilla o del Marqués de Camarasa y casa del licenciado Hernando Villagómez o del marqués de Ferreras (fachadas)
- 17 Casa del deán D. Antonio de Mudarra
- 18 Casa del doctor Diego Escudero o del marqués de San Felices
- 19 Casa del banquero Santiago de San Pedro o de los Gallo de Andrada
- 20 Casa de los Arenzana o del conde de Fuentenueva de Arenzana
- 21 Casa del licenciado D. Francisco Butrón
- 22 Casa del marqués de San Felices o de los Castilla-Portugal
- 23 Palacio del banquero Fabio Nelli de Espinosa
- 24 Casa del doctor Paulo de la Vega
- 25 Casa de los Miranda
- 26 Casa del licenciado Hernando Villagómez o del marqués de Ferreras
- 27 Casa del contador Simón de Cervatos(portada)
- 28 Casa del tesorero Luis de Vitoria o del marqués de Valdegema
- 29 Casa del Vizconde de Valoria la Buena (desaparecido)
- 30 Casa del arcediano D. Antonio de Vega o del marqués de Revilla (portada)

Plano: Daniel Villalobos: *El debate classicista y el palacio de Fabio Nelli*

Ed. C.O.A. en Valladolid, Valladolid, 1992. (Carpeta de Dibujos)

Nomenclatura: Jesús Urrea: *Arquitectura y Nobleza, Casas y Palacios de Valladolid.*

Ed. Consorcio IV Centenario, Valladolid 1996



LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA Y PALACIEGA EN LA CORTE DE VALLADOLID: ANÁLISIS Y MÉTODOS DE ESTUDIO

DANIEL VILLALOBOS ALONSO
SARA PÉREZ BARREIRO

“fueron abiertas las puertas con mucha liberalidad. Y entramos a un ancho patio; del cual cuadro tenía seis columnas de forma jónica, de fino mármol, con sus arcos de la misma piedra, con unas medallas entre arco y arco que no les faltaba sino el alma para hablar.”
Cristóbal de Villalón.¹

Tras pasar sus zaguanes, los ojos descubren los patios y escaleras nobles, salones y jardines de los palacios de Valladolid. Espacios que nos muestran los escenarios privados de una forma de vida, la de la nobleza y el poder de la ciudad en el siglo XVI, su Siglo de Oro, en torno a los años en los que la Corte estuvo afincada en ella. Al exterior, las portadas aún evidencian la riqueza y ambiciones de aquellos moradores, así como el saber de los arquitectos, escultores y alarifes que los construyeron. En el interior, sus espacios congelados en aquél tiempo nos remiten a los principales episodios que cobijaron: desde los desposorios en 1469 de don Fernando, rey de Sicilia, y heredero de la Corona de Aragón, con doña Isabel, heredera de



1. Casa del marqués de Valverde de la Sierra.

¹ Cristóbal de Villalón: *El Crotalón*. Madrid: Ed. Austral, 1973 (1942). “Canto Quinto”, pp. 82.

2. Palacio de D. Alonso Pérez de Vivero



la corona de Castilla; los nacimientos del príncipe Felipe en 1527 (Felipe II), y en 1605 el del que sería Felipe IV; hasta los años, entre 1601 y 1606, en los que se estableció la Corte de Felipe III en la ciudad. Entorno a los edificios palaciegos también surgieron casas principales, albergaron además de nobles, a abades, notables juristas y licenciados, escribanos o doctores, y también a militares, banqueros, comerciantes o artistas prósperos: los beneficiados de la cercanía a la Corte, quienes siguieron en sus casas los modelos palaciegos. Estos edificios, junto a los conventos fundados en la ciudad, dieron la configuración urbana de Valladolid² en la edad del Renacimiento³.

Un gran número de aquellos palacios desaparecieron, o de ellos únicamente subsisten restos de sus portadas, patios o escaleras. Pese a todo el estrago, pasado y reciente, en

². Villalobos Alonso, Daniel: *Plano de la Ciudad de Valladolid*. 1606-1738. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 1992.

³. Véase Bennassart, Bartolomé: *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid: Ed. Ayuntamiento de Valladolid, 1983 (1967). Asimismo: Bennassart, Bartolomé: "Valladolid en el reinado de Felipe II", en *Valladolid corazón del mundo hispánico. Siglo XVI*. Valladolid: Ed. Ateneo de Valladolid, 1981. pp. 71 a 136.



3. Palacio Real.

nuestro siglo XXI casi una treintena de palacios y casas nobles, o sus partes fundamentales, aún quedan dispersos entre las modificaciones urbanas de los siglos XVII al XIX, y las derivadas del “Plan Cort” aprobado en 1939⁴. Aunque muchos de los que aún perduran fueron alterados con los siglos, una visita sistemática de ellos ofrece el reencuentro con la historia de la ciudad y con su patrimonio arquitectónico más valioso⁵. El libro recoge una serie de estudios referidos a estos edificios, y es la consecuencia escrita del curso de conferencias y visitas que, con el título de “Arquitectura doméstica y palaciega en la ciudad de la Corte. Arte y arquitectura del Siglo de Oro de Valladolid”, se celebraron en los mismos edificios, visitados entre enero y marzo de 2012, —curso organizado por la Asociación Cultural “Domus Pucelae” y el Dpto. de Teoría de la Arquitectura y

⁴ Font Arellano, Antonio: *Valladolid. Procesos y Formas de Crecimiento Urbano*. Valladolid: Ed. Delegación COAM Valladolid, 1976. “Tomo I”. pp. 139-149.

⁵ Villalobos Alonso, Daniel (Dir. Área de Palacios): “Fichas números: 15, 17, 21, 22 a 24, 26, 27, 29, 30, 33 a 42, 44, 45, 49 a 51, 57, 58, 65, 67 y 68. En: Arnuncio Pastor, Juan Carlos (Dir.): *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Valladolid: Ed. Consorcio IV Centenario, 1996



4. Palacio de D. Antonio de Velasco y Rojas.

⁶. Martín González, Juan José: *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Valladolid: Ed. Ayuntamiento de Valladolid, 1948.

⁷. Urrea, Jesús: *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid: Ed. Consorcio IV Centenario, 1996.

⁸. Fernández del Hoyo, María Antonia: "Valladolid" en Urrea, Jesús (Dir.): *Casas y Palacios de Castilla y León*. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 2002. pp. 291 a 335.

⁹. Rivera Blanco, Javier: *El Palacio Real de Valladolid (Capitanía General de la VII Región Militar)*. Valladolid: Ed. Inst. Cultural Simancas y Diputación de Valladolid, 1981.

Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid—. Así, esta publicación deja constancia de la aproximación directa a los palacios de Valladolid y al estudio sistemático de la mayor parte de ellos.

Todo acercamiento a la arquitectura doméstica y palaciega de Valladolid posee las referencias obligadas a dos trabajos publicados respectivamente en los años 1948 y 1996. El primero, la tesis de Juan José Martín González, *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid* (1948)⁶, en la que ofreció las pautas historiográficas con el estudio completo de esta arquitectura. En los años noventa, el trabajo de Jesús Urrea, *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid* (1996)⁷, puso al día este tema con su exhaustiva labor archivística y documental, reencauzando en muchos casos, y completando siempre su estudio. Para determinar algo más el estado de la cuestión, a éstos se añaden otros trabajos, siendo el más reciente sobre el tema el de María Antonia Fernández del Hoyo, "Casa y Palacios. Valladolid" (2002)⁸, y los monográficos sobre *El Palacio Real de Valladolid* de Javier Rivera (1981)⁹ y Javier Pérez Gil (2006)¹⁰; así como el trabajo de Daniel Villalobos sobre *El Palacio de Fabio Nelli* (1992)¹¹. A esto habría que sumar numerosas publicaciones parciales que siguen apareciendo sobre el tema, y citar a los que fueron sus iniciadores: José Martí y Monsó, y Juan Agapito y Revilla.

Para individualizar nuestra aportación al estudio del tema, y como criterio de génesis, los trabajos que aquí se publican —ya difundidos en el citado ciclo de conferencias— corresponden a enfoques no exclusivamente relativos a su estudio historiográfico. A los trabajos de los historiadores Jesús Urrea y Javier Pérez Gil, que ofrecen sus últimas investigaciones sobre varios de éstos edificios —J. Urrea habló sobre el *palacio de D. Antonio de Velasco y Rojas* [13] (antes llamado del marqués de Villena), y la *casa del licenciado Leguizamo o del conde de Gondomar* [10]; trabajos que referimos a sus publicaciones¹², aportando aquí un



5. Casa del conde de Gondomar.

estudio sobre la desaparecida casa del Vizconde de Valoria la Buena (calle Santuario)—, y J. Pérez Gil los referentes al *palacio Real* [7] y al *palacio del conde-duque de Benavente* [5], a éstos, se le suman una serie de análisis e interpretaciones que en nuestra opinión enriquecen los estrictamente historicistas.

Así, un segundo bloque de estudios, no tradicionales, recogen los análisis desde otros procedimientos de estudio. Métodos ya aplicados a las investigaciones de la Historia del Arte y de la Arquitectura, y enunciados por el historiador y crítico Giulio Carlo Argán: «formalista», «estructuralista», «iconológico» y «sociológico»¹³.

En el análisis «sociológico» —recordemos su origen en el pensamiento positivista del siglo XIX—, la obra se entiende concebida como escenario y prestigio de sus propietarios, y dentro de un concreto requerimiento social. En este sentido dos

¹⁰. Pérez Gil, Javier: *El Palacio Real de Valladolid sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*. Valladolid: Ed. Uva, 2006.

¹¹. Villalobos Alonso, Daniel: *El debate clasicista y el Palacio de Fabio Nelli*. Valladolid: Ed. Colegio de Arquitectos de Valladolid, 1992.

¹². Urrea, Jesús: *Opus cit.* pp. 161-165 y 100-104, respectivamente.

¹³. Argan, Giulio Carlo: "Las cuatro metodologías fundamentales en los estudios de Historia del Arte". En: *Guida alla Storia dell'Arte*. Junto con Fagiolo, Maurizio. Florencia: Ed. Sansoni, 1974. pp. 31-39.



6. Casa del deán D. Antonio de Mudarra.

trabajos atienden a estas cuestiones, los realizados por Miguel Ángel Travieso sobre la *casa del escultor Alonso Berruguete* [8], donde al personaje y sus aspiraciones sociales y artísticas toman el primer plano; y el estudio como escenario de la historia desarrollado por Luís José Cuadrado y referente al *palacio del conde de Ribadavia* [3].

Desde la cercanías a alguno de los tres primeros se inscriben los siguientes estudios: el de Sara Pérez Barreiro, quién en el *palacio de D. Alonso Pérez de Vivero o del vizconde de Altamira* [1] (Real Chancillería) analiza los mecanismos de control visual del edificio desde la variación de su imagen, la clausura visual en el zaguán, y los relativos a la percepción espacial en los distintos recorridos interiores. Es en la *casa del marqués de Villasante* [11] (Palacio Arzobispal) donde Iván Rincón Borrego aplica el análisis tipológico para mostrar los elementos invariantes del “tipo palaciego”: «zaguán», «patio» y «escalera».

El tema de la adecuación de estos edificios a un uso diferente —cuestión que en muchos casos ha permitido su subsistencia—, con su consecuente complejidad, comporta que el tipo arquitectónico se ha visto así acomodado a usos tan diversos como administrativo, archivo, colegio o viviendas. Cuestión siempre inherente a la mayoría de los que no se destinan a un papel representativo, como en los casos de un uso como biblioteca o museo (respectivamente a los citados *palacio del conde-duque de Benavente* [5], y *palacio de D. Antonio de Velasco y Rojas* [13]). En este sentido, el aporte de Eloísa Wattenberg toma el ejemplo del *Palacio del banquero Fabio Nelli de Espinosa* [23] para situarse en este debate, donde examina los criterios de adecuación de la organización espacial palaciega al diferente uso como museo.

Por otro lado, Daniel Villalobos respecto al estudio de la composición como herramienta fundamental del proyecto en el control de las dimensiones, investiga la *casa de los Miranda* [25] (antes llamada casa de los Villa) y el *Palacio del banquero Fabio*



7. Casa del doctor Diego Escudero.

Nelli de Espinosa [23]. En este último y en la *casa del tesorero Luis de Vitoria o del marqués de Valdegema* [28] (actual Colegio Jesús y María de las Carmelitas del Museo), se analizan la escala y los juegos arquitectónicos y compositivos desde una visión de estos edificios en su proceso de proyecto.

Respecto a la intervención en estas casas palaciegas, y a sus criterios de restauración, son varios los puntos de vista que analizan distintas experiencias de encargos públicos y privados. Juan Carlos Arnuncio describe las estrategias y experiencias de intervención desde sendos encargos de entidades públicas. En la *casa del conde de Buendía* [2] (antes llamada de los Zúñiga), por solicitud de la Universidad de Valladolid para albergar un edificio administrativo (actualmente el Centro Buendía), y en la *casa del licenciado D. Francisco Butrón* [21], fue la Junta de Castilla y León quién encomendó un proyecto para convertirlo en

8. Casa del licenciado D. Francisco Butrón.



su Archivo General. Otro encargo de la Universidad de Valladolid, a Leopoldo Uría Iglesias, permitió incluir los restos del patio de la *casa de la familia Carrillo y Bernalt* [0], dentro del edificio de ampliación de la Facultad de Derecho (actual edificio Rector Tejerina): aquí el arquitecto explica las condiciones proyectuales de integración con estos restos y la diferenciada respuesta de su imagen frente a otro edificio clasicista, la *casa del tesorero Luis de Vitoria o del marqués de Valdegema* [28]. También sobre este edificio palaciego, y con encargo privado de la Hermandad de las Hermanas Carmelitas de la Caridad, Miguel Ángel Santibáñez expone los criterios y resultados de la intervención en él para su uso como colegio. Desde dos trabajos que responden a encargos de promoción privada en viviendas —con premisas prioritariamente mercantiles—, Armando Aréizaga explica las difíciles condiciones, cambio de uso, y sus criterios de intervención en dos casas

palaciegas transformadas en edificios de viviendas: la *casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo* [6] y la *casa del contador Simón de Cervatos* [27].

Daniel Villalobos cierra con el acercamiento a tres cuestiones inherentes al tema: el uso de las proporciones; el de los órdenes —con su reformulación en el Renacimiento como el lenguaje complejo y erudito de esos arquitectos— donde se estudia, entre otras, en las *casas del doctor Diego Escudero o del marqués de San Felices* [18], la *del licenciado Hernando Villagómez o del marqués de Ferreras* [26] y la *del doctor Paulo de la Vega* [24] (Posada «Caballo de Troya»); y las iconográficas que pueblan los palacios en sus fachadas, portadas, patios y escaleras, y su análisis entorno a la *casa del marqués de Valverde de la Sierra* [4] y a la *casa del banquero Santiago de San Pedro o de los Gallo de Andrada* [19].

Desde este abanico abierto de estudios impartidos como conferencias, y que recogidos en textos determinan esta publicación, se analizaron y explicaron los mejores ejemplos de la arquitectura doméstica y palaciega en la corte de Valladolid. Los palacios se visitaron, sus puertas fueron abiertas generosamente por sus actuales custodios, autoridades militares, religiosas, universitarias, políticas, administrativas o privadas, y a las piedras sólo les faltó el alma para hablar.



9. Palacio del banquero Fabio Nelli de Espinosa.

LA CASA DE LOS VIZCONDES DE VALORIA LA BUENA EN VALLADOLID

JESÚS URREA

El haber sido sus propietarios, a lo largo de la edad moderna, personajes muy importantes en la vida vallisoletana, me anima a volver a tratar sobre la vivienda que los vizcondes de Valoria la Buena poseyeron en la ciudad, aproximadamente, entre los años 1450 y 1949¹, en la calle del Santuario, nº 14 [antes del Fuelle, de la Cruz del Salvador, de San Antón o del Salvador], hoy convertido su solar en jardín en tanto que parte de su antigua huerta la ocupa parcialmente el edificio de la Consejería de Agricultura y Ganadería de la Junta de Castilla y León.

Sin saber que eran propias de esta familia y adjudicándosele tanto a los Villasante como a los Duero-Monroy, Martín González escribía en torno a esa última fecha: “la casa va a ser derribada en breve. Esto no debe sorprender, pues la urbanización es una necesidad imprescindible”, e incluso anotó un pensamiento que muchos años después convertiría en su ideario sobre la conservación de los edificios amenazados, refiriéndose a determinados detalles de ellos: “pero ante el hecho inevitable, debemos aspirar a que estos elementos sueltos a que hemos aludido sean preservados de la destrucción”, lo cual, desgraciadamente no sucedió en la inmensa mayoría de las ocasiones².

Cuando, en otro momento, afronté el estudio de esta casona, recuperando su verdadera historia familiar, no encontré ningún elemento gráfico nuevo con respecto a los conocidos

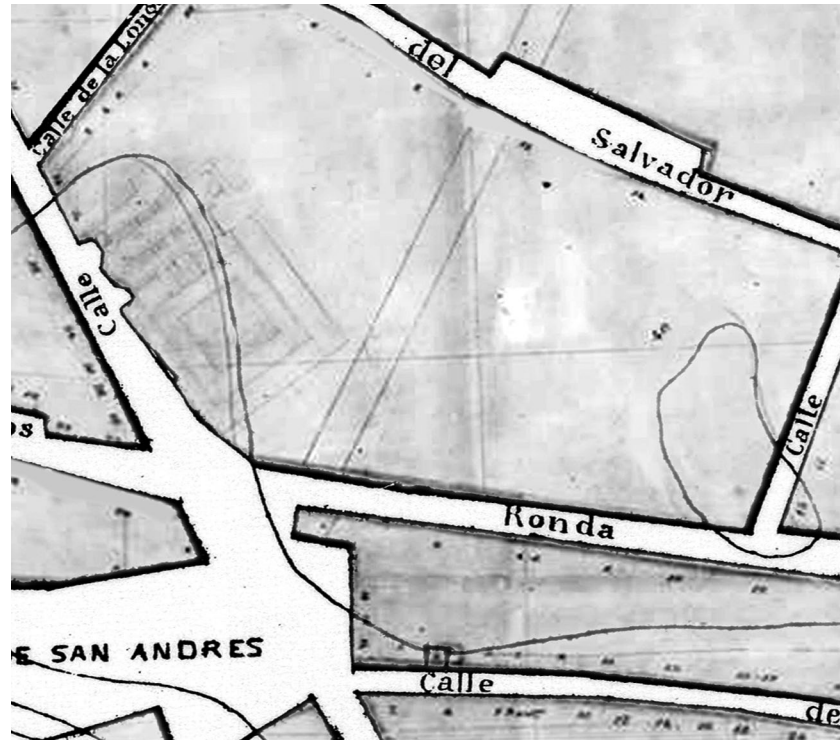


1. Localización de la casa de los vizcondes de Valoria en el plano de Valladolid de Ventura Seco (1738).

¹. Lástima que Juan Agapito y Revilla no llegara a publicar, como anunció (“Heráldica en las calles de Valladolid”, *BSAA*, 1945-1946, p 68), el estudio que preparaba sobre esta familia nobiliaria y su estrecha relación con Valladolid.

². Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948, pp. 122-124 y addenda.

2. Manzana en la que se ubicaba la casa en el plano de Valladolid de Pérez Rozas (1863).



hasta entonces, lamentando que no sobreviviese ni siquiera lo que aquellos mostraban³. De ahí que el hallazgo de documentos relacionados con el edificio así como diverso material planimétrico y una fotografía extraída de un vuelo aéreo de 1949, pueden ayudar a reconstruir mejor la memoria perdida de un edificio que tuvo una especial significación social durante su larga historia.

Una historia que inicia el jurista Diego González Franco al incluir en su mayorazgo las casas principales que tenía en la villa de Valladolid situadas próximas al templo de San Salvador, las cuales, por su testamento de 1450, pasaron a ser propiedad de su hijo primogénito Garci Franco, maestresala de los Reyes

³. Jesús URREA, *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 320-322.

Católicos y contador mayor de cuentas, casado con D^a María Sarabia y Cartagena. Ésta, al enviudar en 1485, estableció su domicilio en la citada vivienda, recordando en su codicilo “las labores y edificios que el dicho Garci Franco mi señor y yo hicimos y labramos...en las casas principales de Valladolid con todas las mejoras, compras y acrecentamientos”.

Para enterramiento familiar, el matrimonio adquirió la capilla situada en el ábside del evangelio de la iglesia conventual de San Pablo, que antes había pertenecido al cronista Juan Núñez de Villarán. En el verano de 1486 D^a María se ocupó de contratar “los reparos y labores de la dicha capilla de Santo Tomás [de Aquino] y en el retablo que en ella se ha de hacer” el cual, seguramente, estaría compuesto por pinturas sobre tabla⁴.

Martín González, que alcanzó a ver la casa en pie, estimó que su cronología pertenecería “a los primeros años del siglo XVI”, indicando que de su “enorme fachada” habían desaparecido “los elementos antiguos, a excepción de la puerta principal”, en forma de arco, sendos escudos a sus lados, dibujados y descritos por Agapito y Revilla⁵, y cuya correcta lectura, en su día, me sirvió para identificar la casa como propia de los vizcondes de Valoria. Con tal datación se corresponde bien el tipo de capiteles poligonales con arista curva, de ascendencia medieval, que remataban las columnas de los corredores de su patio principal o con el diseño gótico de los hierros de un balcón cuyas vistas daban sobre la huerta de la casa⁶.

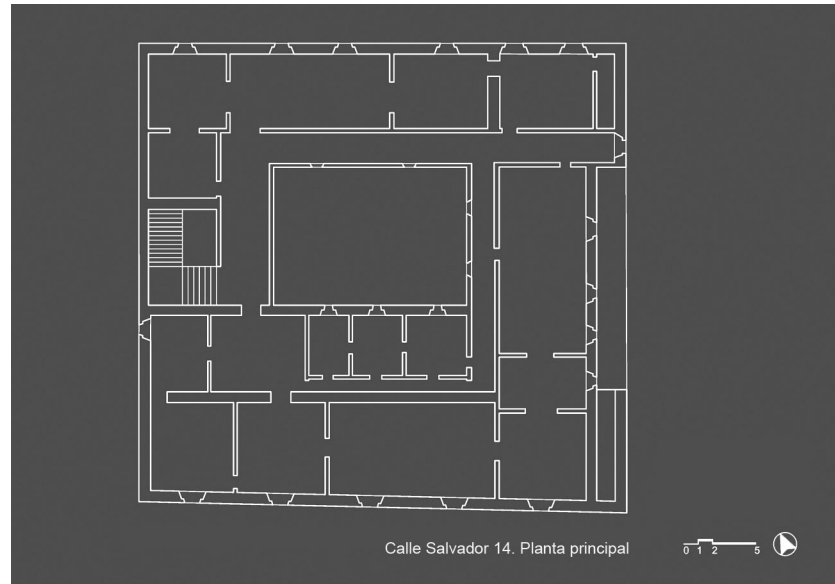
Sobre la disposición interior de la casa no se conoce nada salvo una confusa descripción hecha por Martín González a propósito de su sistema de entrada, que consideró como lo más interesante de ella. Indicó que las puertas principales del edificio se juntaban con las de carretas mediante un pasillo de arcos rebajados que conducía directamente al jardín y del que salía la entrada de la escalera principal y la bajada a la bodega que discurría por toda la fachada principal. Paradójicamente este sistema de puertas enfiladas no parece que se correspondiera

⁴ La capilla la cedió el convento a Juan Núñez de Villarán, para su entierro. Era dueño de la huerta del Berrocal en La Overuela (1412=1374). En 1487 se dio a Garcia Franco Maestresala de los RRCC, y a D^a María de Sa,rabia, su mujer. Esta mandó hacer el retablo, casullas, etc. Tiene una ventana sobre el claustro. En 1639 se puso retablo nuevo. Se doró y pintó ayudando a esta obra D. Antonio Franco, vizconde de Valoria. En 1642 mandó 220 ds. para hacer la reja de hierro y 100 ds. dio su hermano D. Félix de Guzmán. En 1691 se embalsosó a costa de Fr. A^o Sanjurjo. En 1764 tomó posesión D. Agustín Guiráldez Aguilar Ordoñez y Mendoza, vizconde de Valoria. Cfr. Archivo Histórico Nacional. Libro becerro de San Pablo.

⁵ Juan AGAPITO Y REVILLA, *Ob. cit.*, 1951-1952, pp.83 y 85.

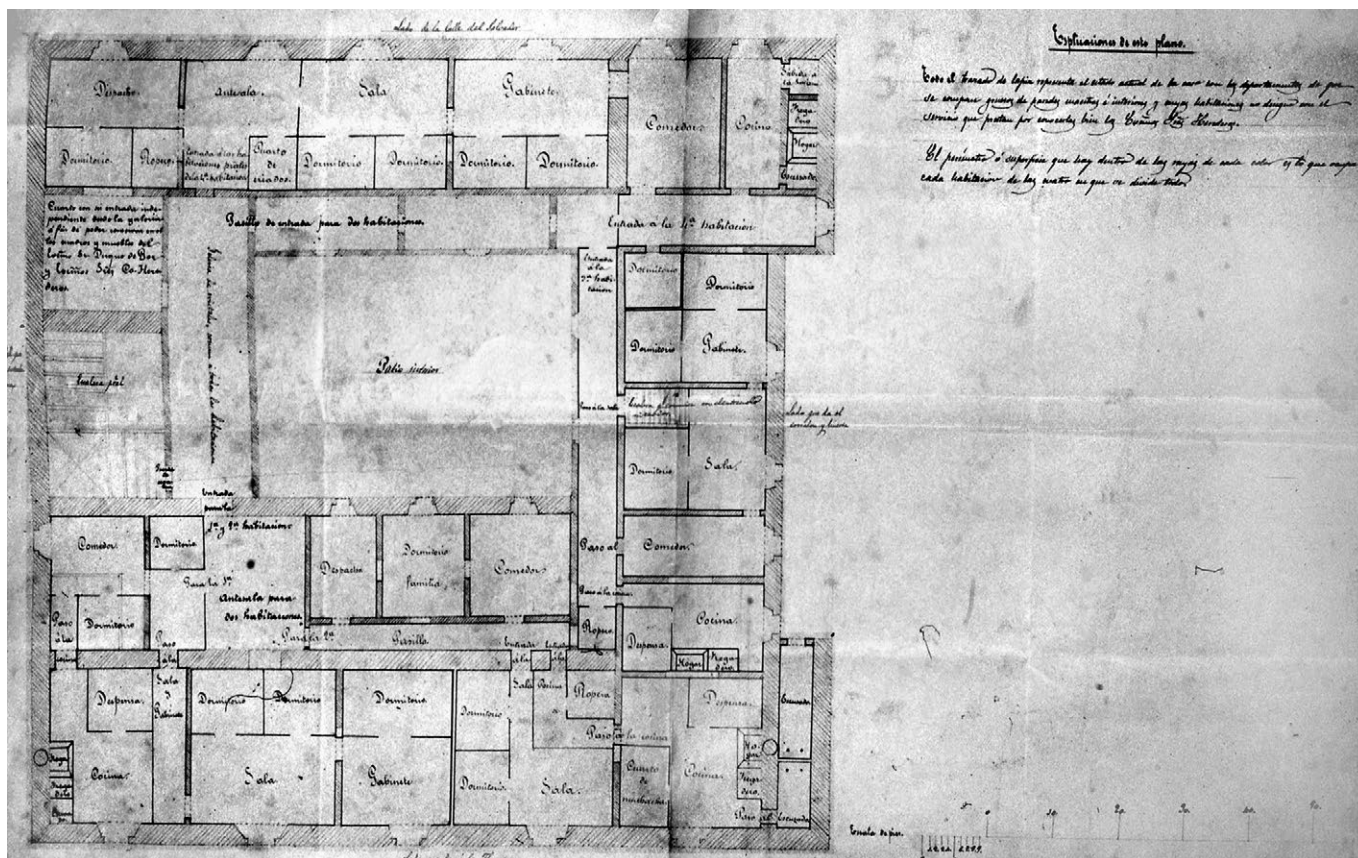
⁶ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Ob. cit.*, pp. 122-124.

3. Planta principal de la casa obtenida a partir de los planos de 1861, 1871 y 1902.



muy bien con la mentalidad medieval, más dada a esgones, recovecos y entradas en ángulo.

El citado autor se detuvo más en describir su jardín, que a su entender, “debió de ser opulento; prueba de ello era su gran extensión y el hecho de tener tan importantes puertas”. Allí encontró “dos estatuas de piedra de las numerosas que le distinguirían. Una de ellas, regularmente conservada, representa a una bacante. Se halla recostada sobre una cesta de frutas y el vestido se pliega finamente al cuerpo, por lo que no se pierde la noción clásica del desnudo. La otra, en mejor estado de conservación, es un guerrero en escorzo admirable, con los músculos violentamente tensos. La pierna izquierda se ampara tras un escudo, que lleva sobre el campo trece roeles, armas de Sarmiento, aunque también de otras familias. Detrás del escudo se esconde un infante. Los atributos son clásicos: máscaras en las jarreteras, coraza toracata, etc. Pueden fecharse ambas estatuas



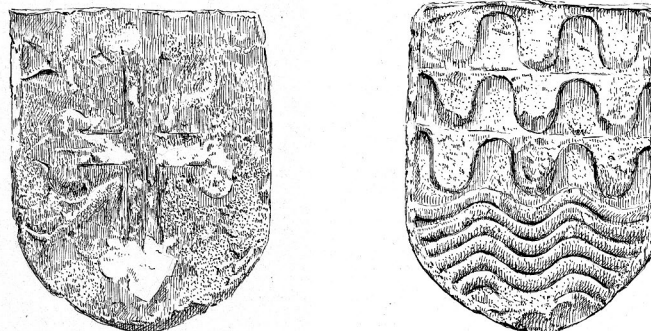
hacia mediados del siglo XVI, y su estilo y elementos decorativos recuerdan a los Corral de Villalpando, que probablemente las esculpieron⁷.

Nada se sabe acerca de las vicisitudes por las que pasó el edificio durante el resto del siglo XVI o a lo largo del XVII, aunque con el paso del tiempo sufrirían el natural deterioro, de ahí que el vizconde don José Lasso de Mendoza, en su testamento de 1761, declarase haber “reparado las casas así las principales en

4. Proyecto del administrador del vizconde para multiplicar los espacios de la casa (1871). Archivo Histórico Nacional (Nobleza, Toreno, C.12. D 91-94)

⁷ Idem. Idem.

5. Escudos de los Franco y Saravia, dibujos de J. Agapito y Revilla (1945).



que vivo como las demás de esta ciudad y fuera de ellas en otras partes...y no han sido reparos pequeños sino muy costosos”, especificando que “en [las de] Valladolid hice un cuarto que aunque no grande es acomodado, caballerizas y cochera”⁸. Sería a estos trabajos a los que, sin duda, se referiría Llaguno en 1829 cuando, al biografiar al arquitecto benedictino fray Juan Ascondo (1705-1781) señaló, sin dar más explicaciones, que “trazó y dirigió” en Valladolid la casa del vizconde de Valoria⁹.

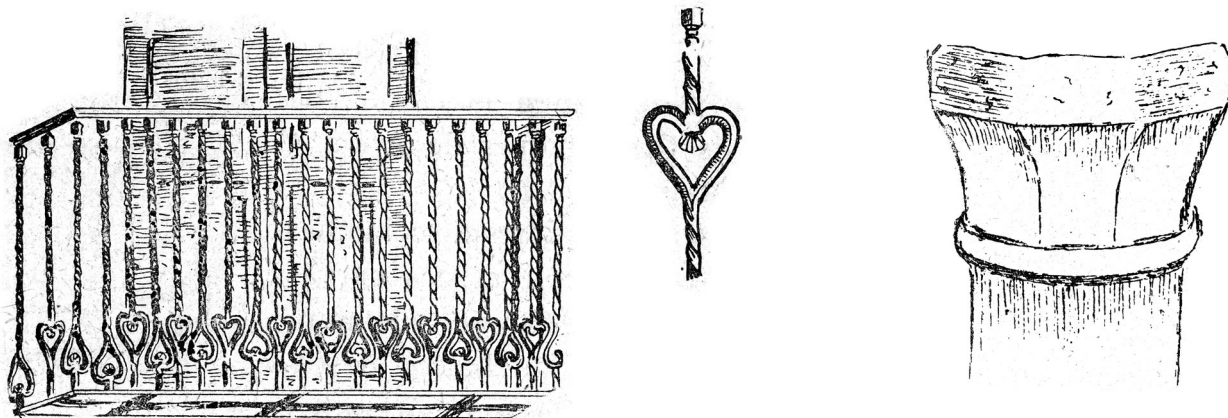
A la muerte del vizconde D. José Lasso de Mendoza se trasladó a vivir a éstas, desde las que habitaba en la calle de la Cárcaba [hoy Núñez de Arce], su hija doña M^a Remigia de Mendoza y Torres, casada con don Agustín Guiráldez Ordóñez de Villaquirán, corregidor de la ciudad entre 1755 y 1770. Igualmente residió en ellas su hijo y heredero don Jaime Nicolás Guiráldez y Mendoza, vizconde de Valoria entre 1790-1803, alguacil mayor de la Inquisición de Valladolid.

Las noticias documentales ahora reunidas, que permiten ampliar el conocimiento de la casa y hasta conocer su planta, se refieren a la segunda mitad del siglo XIX y abarcan hasta el momento de su lamentable derribo. Todas ellas comprenden

⁸. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, leg. 3.797, fol.187v^o.

⁹. Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*, IV, Madrid, 1829, p. 231.

¹⁰. D^a María de la O Jacoba Guiráldez y Cañas (Valladolid,1797; Madrid,1867), IX vizcondesa de Valoria, se casó con Nicolás Mauricio Álvarez de las Asturias Bohorques y Chacón Carrillo de Albornoz y Guevara (1787-1851), II duque de Gor, VII marqués de los Trujillos, VI conde consorte de Lérida, VIII conde de Canillas de los Torneros de Enríquez, etc. Cfr. Cristina VIÑES MILLET, *Figuras granadinas*, Granada, 1995, pp. 230-233; Javier PÉREZ NÚÑEZ, *Entre el Ministerio de Fomento y el de la Gobernación. Los delegados gubernativos e Madrid en la transición a la Monarquía constitucional, 1832-1836*, Madrid, 2011.



reformas o propuestas planteadas por los administradores del Duque de Gor, en quien había recaído el mayorazgo de los Franco de Guzmán, integrado en el estado de Valoria del que provenía la propiedad de la vivienda¹⁰. Precisamente, tal circunstancia sería la razón del inicio de su triste final ya que sus nuevos dueños, por residir habitualmente en Granada o en Madrid, no volvieron a habitarla después de 1835.

Por entonces, estaban lejos los días de esplendor cuando en sus salones se celebró, el 22 de marzo de 1812, durante la ocupación francesa, el primer cumpleaños del Rey de Roma ofreciendo la vizcondesa de Valoria “un gran baile con ambigú” que se prolongó hasta las seis de la mañana; o cuando en ella se hospedó al general Enrique José O’Donell (1769-1834), conde de La Bisbal, entre los días 19 y 22 de junio de 1813, vísperas de que éste tomara la fortaleza de Santa Engracia (Burgos)¹¹.

Con el fin de obtener un rendimiento económico de la finca, comenzó a alquilarse. En ella residió el obispo de la diócesis don Juan Antonio de Rivadeneira, que falleció en uno de sus aposentos el 26 de junio de 1856. Tan solo unos días después, la casa de la Duquesa de Gor se pensó arrendar

6. Balcón y detalle de barrote, dibujo F. Watterberg (1947).

7. Capitel del patio, dibujo F. Carrascal (1947).

¹¹. Juan ORTEGA RUBIO, *Noticia de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid, año de 1808 y siguientes*, Valladolid, 1886, p.232-233. También entre el 23 y el 25-XI-1810 se alojó en casa de la vizcondesa viuda de Valoria (viuda, D^a Josefa de Cañas y Portocarrero, hija del marqués de Vallecerrato) “un sobrino o edecán del Rey José (según se dijo)”, Idem, p. 251. Demetrio MARTÍNEZ MARTEL Y ABADÍA, *Diario de Valladolid*, Valladolid, 1887, p.396.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

8. Alfombra del sg. XV con el escudo de D^a María de Saravia, esposa de García Franco. de Toledo. Madrid. Instituto Valencia de Don Juan.



¹² Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. *Libro de juntas* (6-VII-1856).

¹³ El pedazo que se vende “linda por el Oriente con la calle de San Antón y mide 16 m de fachada a esta calle, por el Mediodía con la Ronda de San Antón y tiene 62 m 50 cm de duración formando ángulo a las dos calles, por el Poniente huerta de S Ex^a tiene 29 m 50 cm, y por el Norte con la citada huerta 60m y 50 cm, comprendiendo todo el terreno una superficie de 1.362 m = a 17.633 pies cuadrados, según certificación expedida por D Manuel Caballero de Orduña, maestro de obras...”. Cfr. AHPV, leg. 16765 (21-IX-1864) por un importe de 158.697 rs. Cfr. Jesús BLANCO GIMENO, *Historia de Valoria la Buena. Génesis y diacronía del vizcondado de su nombre y de los señoríos de Amusquillo, Villafuerte y otras villas*, Valladolid, 2007, p.279.

como sede de la Escuela que mantenía abierta la Academia de Bellas Artes provincial, destino que no se concretó dadas las escasas rentas de que gozaba la institución¹². Además, por sus extraordinarias dimensiones, era apetecida por “algunos que la quieren para reuniones y asociaciones políticas”.

Casi al mismo tiempo, la propiedad empezó a fraccionarse vendiéndose en 1864 un trozo de terreno “que está dentro de la cerca de la Casa Palacio”, en su parte posterior, que daba a la ronda y calle de San Antón, es decir, esquina c/ Simón Aranda y c/ José M^a Lacort¹³. La casa se describe entonces como lindante “por su fachada principal con la calle de El Salvador, por la derecha entrando en la casa con otra propiedad de los herederos de D. Tomás Pérez, o sea el antiguo palacio del conde de Alba Real, y con el exconvento de Premostratenses; por la izquierda con la calle de San Antón y por la parte accesoria con la ronda llamada de San Antón”. Su longitud por la fachada principal tenía

87 m.; por la calle de San Antón 81m.; por la Ronda 102 y 1/2 m; y por las medianerías de los herederos de D. Tomás Pérez y exconvento de Premostratenses 96 m y 5 cm.”. La casa disponía de planta baja, entresuelo y habitaciones principales, patio, corral, cocheras, una casa molinera, dos pozos de agua dulce, dos sumideros, comunes, huerta y noria con su correspondiente máquina, comprendiendo una superficie total de 8.621 m¹⁴.

Pese a que en 1861 el maestro de obras Manuel Caballero de Orduña diseñó un proyecto para hacer una nueva distribución de las habitaciones que en el piso principal daban sobre la huerta y, dos años más tarde, el Ayuntamiento otorgó licencia para abrir huecos de balcón en el entresuelo “a plomo de los del piso alto”, según plan del mismo maestro¹⁵, su arrendamiento continuaba siendo poco atractivo por falta de las comodidades que exigían los nuevos tiempos.

En 1869 el piso principal quedó desocupado y aunque se pusieron papeles en sus balcones, como reclamo para alquilarla, apenas hubo solicitudes para habitarla ya que “nadie se atrevía a tantearla por lo grande que son sus habitaciones, y toda vez que no se hallan arregladas a las necesidades de la vida en esta Ciudad, donde en el día todas se reducen a habitaciones pequeñas y lo puramente preciso con el objeto de contrarrestar en lo posible la precaria situación en que se halla esta Ciudad efecto de las malas cosechas y vicisitudes especiales porque ha pasado”. De ahí que su administrador pensase que, dividiendo el tamaño de las grandes habitaciones del piso principal, se podrían obtener hasta cuatro viviendas completamente independientes y accesibles todas por el uso en común de la escalera principal de la casa¹⁶.

Su proyecto, firmado en 1871, lo acompañó con un plano en el que se contempla cómo propone transformar los grandes salones originales en un dédalo de habitaciones de mediano y pequeño tamaño, en donde no falta ni el hogar ni el correspondiente escusado. Y aunque la subdivisión de los

¹⁴. 1.223 m y 42 cm correspondían a la casa; 135 m y 71 cm a las cocheras; y el resto a la parte descubierta o sea patio, corral, huerta y casa del hortelano.

¹⁵. Archivo Municipal de Valladolid. Signatura: CH 393-128 (Signatura antigua, 764). El dibujo de fachada que aporta no coincide con la ubicación de la puerta principal de la casa, ni siquiera el diseño de éste que, por otra parte, carece de escudos.

¹⁶. AHN. Nobleza. Toreno, C.12. D91-94.

espacios se pensó “dando a todas las habitaciones el mayor número posible de departamentos con sol, por ser circunstancia muy atendible en este país”, se generaban muchos carentes de ventilación y luz natural. Consciente de que, por hallarse la vivienda situada en paraje entonces no excesivamente céntrico, sería difícil encontrar dos vecinos que pagasen 20/24 rs. diarios cada uno, se pensaba que era más probable que cuatro se avinieran a pagar una renta 5 rs. por día, cantidad razonable por encontrarse a medias entre los 4 y 6 rs. que pagaba la mayoría de la población. Las mayores probabilidades para el arriendo se basaban en la circunstancia de su cercanía al cuartel de San Ambrosio, que ocupaba el edificio del extinto Colegio de los jesuitas así denominado, por lo que las viviendas resultantes podrían ser muy apropiadas para “capitanes y comandantes que, desde luego, prefieren en su mayor parte dar aquí cinco reales a darles por otra casa igual en el centro, a fin de estar tan cerca del cuartel”.

El coste total de la reforma que se proponía realizar ascendería a 10.745 rs., cifra debida al precio de la tabiquería de separación que se levantaría de nuevo porque “la altura de los techos tiene quince pies [= 4,17 m,] en unas habitaciones y diez y ocho [= 5 m.] en otras”, es decir, el doble que alcanzaba en las viviendas normales, y al valor del empapelado que se pensaba aplicar a las paredes nuevas. Su presupuesto estaba calculado “con toda la mayor economía posible y con los precios del día, haciendo muchos aprovechamientos y aún algunos más que podrán llevarse a cabo al ejecutarse las obras”.

Gracias a la descripción del proyecto se averigua que en el cuarto delantero o norte, el que daba a la calle del Salvador, todas sus habitaciones [antesala, sala, gabinete, un comedor y excusados] aunque no eran muy soleadas, “tiene la ventaja de tener vistas a la calle” gracias a seis balcones. El cuarto trasero o sur se dividía en dos, constandingo el más próximo al patio principal de tres habitaciones con sus respectivas ventanas, mientras que

¹⁷ En esta habitación se guardarían, además de los objetos que en su día señalamos como propios de la decoración de la casa, una magnífica alfombra (hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid) que ostenta el escudo de D^a María de Saravia y, quizás también, la carta autógrafa de Santa Teresa protegida por un “marco flanqueado de ocho cantoneras semicirculares y nielada de plata, de bronce esmaltado, ostentando en el centro de la cima la cabeza de un ángel” que hizo, a excepción de las piezas de esmalte, el platero vallisoletano Clemente Miranda. Cfr. Fidel FITA, “Una carta autógrafa de Santa Teresa que posee el Duque de Gor. Nuevo estudio”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 51,1910, pp. 503-512.



el que gozaba de vistas con cinco balcones sobre el jardín o huerta contenía, entre otras, el “salón de figuras”, denominado así tal vez por la decoración pictórica de sus paredes. Las habitaciones del lado este daban “al corralón grande”, tenía cuatro balcones y un corredor de hierro ancho y largo que cogía todo el largo de la casa. Por último, en el lado oeste desembarcaba la escalera principal y en la única habitación que había en este lado se guardaban almacenados todos los muebles y cuadros de S.E¹⁷.

9. y 10. Esculturas del siglo XVI que decoraron el jardín.

A pesar de que el administrador advertía que de no subdividirse la planta principal sólo podría obtenerse un beneficio diario “de toda ella por ocho o diez reales y aún así no para vecinos sino para algún colegio, Instituto o Sociedad parecida”, creo que, por entonces, su proyecto no prosperó y ni siquiera se atendió a acomodar “la habitación entresuelo de la izquierda de la misma casa que hoy se halla sin ningún uso”, con suelo a medio enladrillar pero contruidos, con herraje y cristales, todos los balcones que daban a la calle, la cual podría rentar tres reales o más diarios¹⁸.

En el informe que remitió al duque de Gor reconocía también que “tanto el plano como los presupuestos han sido hechos por mi y sin ningún coste, en los ratos desocupados que se me han presentado y sin que me haya esmerado en la formación del plano toda vez que para que V.E. tenga idea de lo que se ha de hacer me parece lo bastante”. Los cálculos de costos los había realizado a partir “de otras muchas habitaciones que mi pericia y práctica en estos asuntos me han proporcionado y aun tomando parecer de otras personas versadas en lo mismo”.

Tampoco se sabe si el duque atendió las recomendaciones que le hacía su administrador para conseguir, con las reformas de la casa, una mayor rentabilidad pero la planta y descripción de habitaciones que le envió sirven ahora para conocer su interior y tener una idea más clara sobre este edificio desaparecido. A ello contribuye también la localización de otros planos y dibujos, de fechas más o menos próximas al intento de acomodación de la casa para usos vecinales que, paradójicamente, la encanalló tanto que la hizo desaparecer. Gracias a toda esa información propongo ahora una reconstrucción planimétrica de su planta principal, despojándola de los tabiques que se fueron levantando para multiplicar espacios, reduciendo los antiguos salones a estrechas habitaciones, o convirtiendo en tránsitos cerrados las antiguas crujías altas abiertas al patio que, originalmente, darían un sabor palaciego a esta morada¹⁹.

¹⁸. “parte se ocupa por el portero antiguo que hay en la casa, parte está destruido y otra en muy mal estado, pero cuando se hizo la última obra de la casa se conoce que se quedó preparado para en su día hacer un entresuelo”. El presupuesto para su reforma ascendería a 3.570 rs.

¹⁹. La reconstrucción planimétrica de la planta principal (fig 3) ha sido realizada, bajo mi dirección, por D^a María Aranda Alonso, arquitecta e historiadora del arte.

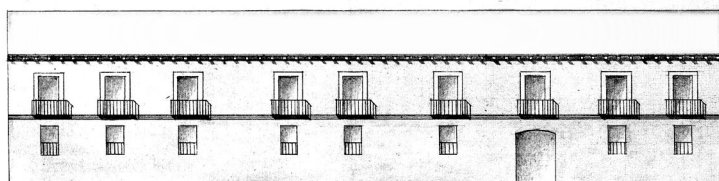
²⁰. AMV.,CH-398-67.

²¹. AMV.. C-321-58CH. s.a.leg. 74. Se aporta dibujo del maestro Julián Palacios, 18-X-1877.

²². AHN., Nobleza. Torenó, C.52.D.583-663. El 11-IX-1894, carta de Narciso Mercado, administrador del marqués de Novaliches (Manuel Pavía Lacy, esposo de M^a del Carmen Álvarez de las Asturias Bohórquez y Giráldez, hija del II duque de Gor y de la vizcondesa de la Valoria), sobre la colocación de unas tapias y venta de solares de la huerta de la casa en la calle Salvador, 14.

²³. Archivo Universidad de Valladolid, leg. 2.008. Valladolid, 12-IX-1902.

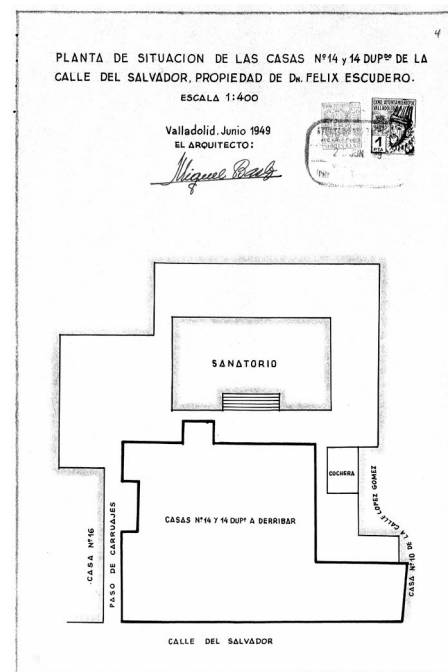
Plano de la fachada de una casa calle del Salvador n.º 14. propiedad de la
Excmo. Fra. Duquesa de Ser-



Escala 1:400

Valladolid el 29 de Julio 1872
El arquitecto es
Domingo Ferrero

Valladolid Agosto 13. de 1949
Miguel Baz
de Orden



Si entonces no se llevó a cabo el referido proyecto, al menos hay constancia de varias modificaciones en su exterior: en 1872 se dio licencia para recomponer el revestimiento de la planta baja, convertir en puerta un balcón y abrir otro hueco de puerta en la fachada²⁰ y, cinco años más tarde, se autorizó de nuevo a ensanchar huecos en el mismo edificio²¹. En 1894 se produjo un nuevo atentado a la integridad del solar procediéndose a la venta de más terrenos de su huerta²² y el alquiler de parte del piso principal de la vivienda a la Academia Juanes Suárez, “preparatoria para carreras especiales”, provocó en 1902 nuevas transformaciones de sus espacios originales²³. La década de los 40 del siglo XX representó el final. En 1941 se instaló, seguramente en su planta baja y en extraña asociación,

11. Alzado de la fachada principal, según Julián Palacios (1877).
12. Plano de Miguel Baz del solar que ocupaba la casa de los vizcondes de Valoria y el sanatorio del Dr. Escudero (1949).

13. Fotografía aérea tomada poco antes del derribo de la casa (1949).



²⁴. AMV., Negociado de Policía, serie: 3131, licencias de actividades no clasificadas. Signatura, 358, carp. 1-14 y carp. 1-33. (sig. antigua 502) .En 1943 la empresa Silma, S.A. pidió autorización para abrir un nuevo depósito de plátanos, cfr. Signatura, 410-55 (sig. antigua 522).

²⁵. Villalobos Alonso, Daniel: "Sanatorio Quirúrgico Doctor Escudero, 1944". En: AA.VV.: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010. p. 145

²⁶. AMV. Expediente para demolición de las casas número 14 y 14 duplicado de la calle del Salvador. Signatura: 286- 55 (sig. antigua, leg. 476). Plano (escala 1:400, "en atención a su excesivo tamaño") de Miguel Baz.

²⁷. Para precisar su datación, se aprecia en obras el edificio que hubiera sido Colegio Mayor Felipe II (hoy Seminario Mayor Diocesano), paralizadas en 1949. Tampoco se había concluido entonces el edificio de la Residencia Onésimo Redondo (después Pío del Río Ortega), inaugurado, 24-VII-1953, lo cual permite asegurar que la fotografía no corresponde al vuelo aéreo del servicio cartográfico del ejército de los Estados Unidos (1956).

un negocio de plátanos y leña y, asimismo, otro de materiales de construcción²⁴. La suerte estaba echada y la venta definitiva del extenso solar anunciada.

Fue el doctor cirujano Félix Escudero Valverde (m.1968) quien se interesó por tan extenso solar para construir sobre él un sanatorio cuyos planos dio el arquitecto Miguel Baz en 1944. Proyecto, de marcada raigambre racionalista, supuso la rotura de línea de cierre de manzana al retrotraer hacia su interior el edificio hospitalario instalándolo en parte del espacio que ocupó la huerta y jardín del palacio²⁵. Ello representó la eliminación del conjunto histórico cuya solicitud solicitó el propio doctor Escudero en 1949²⁶.

Fue en aquellos mismos momentos, ya que todavía estaba en pie la casa de los vizcondes de Valoria y se había construido el sanatorio del doctor Escudero, cuando hubo de hacerse la foto aérea de Valladolid, de la que he extraído el detalle que se refiere a este solar²⁷. Captada desde su parte trasera, se contempla

cómo la huerta y jardín habían desaparecido por completo, a excepción de varios espacios residuales próximos a la casa, macizándose con las nuevas viviendas que se construyeron a lo largo de la c/ José M^a Lacort [antigua ronda de San Antón]. También puede observarse las grandes dimensiones del edificio, su patio central y la fachada lateral adosada a la principal que se extendía por la c/ Santuario. Son muy evidentes las señales de su decrepitud, cómo se le había arrinconado y la necesidad de espacio que requería el nuevo sanatorio²⁸.

²⁸. Ni de los escudos de la fachada ni de las esculturas que contempló Martín González en su jardín se vuelven a tener noticias. Tampoco es probable que los restos de columnas y basas renacentistas, situadas en un lateral del jardín de la Consejería de Agricultura y Ganadería, procedan de estas casas. Su cronología no coincide con los capiteles que analizó Martín González.

LA IMAGEN DE LA CORTE EN VALLADOLID: PALACIO REAL Y PALACIO DE LOS CONDES DE BENAVENTE

JAVIER PÉREZ GIL

*In memoriam Manuel Recio Iglesias:
amigo, militar, hombre de Cultura;
en reconocimiento a sus desvelos por el Palacio Real de Valladolid*

“¿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 don Pero Gonçález de Mendoça, e con las casas que hizo aquí el Conde de Benauente, y el palacio imperial que hizo Francisco de los Cobos?”

C. DE VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539¹

La reconocida excelencia de las casas de los Pimentel –condes-duques de Benavente– y Francisco de los Cobos a la que se refería Cristóbal de Villalón deja bien a las claras su preeminencia entre los palacios de la Villa a mediados del siglo XVI, pues si los palacios –en tanto que *casas principales*– constituyen la más digna expresión de la arquitectura doméstica, especialmente por representar la autoridad y el poder, los regios son –en palabras de Flavio Conti– el “palacio del poder



1. Palacio de los condes de Benavente. Fachada principal.

¹ C. DE VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, edición de SERRANO SANZ, Madrid, 1898, pp. 172-173.

2. Palacio Real. Fachada principal.



por excelencia”². Ambos edificios, sin embargo, no adquirieron legítimamente esa condición –por uso o propiedad– hasta principios de la centuria siguiente, cuando Felipe III promovió el traslado de la Corte de Madrid a Valladolid y, con ello, el lustro más glorioso de esta última.

No obstante, el destino regio de estos palacios ya se presagiaba en tiempos de Villalón. Desde la Baja Edad Media, y especialmente hasta 1561, cuando la Corte dejó de ser itinerante para asentarse en Madrid, los monarcas españoles acostumbraron a alojarse en diferentes residencias privadas, como palacios o conventos, con motivo de su visita o pernoctación en alguna localidad sin palacio real. En el caso de Valladolid, uno de los principales centros políticos del reino, esta costumbre fue bastante frecuente y tuvo un escenario predilecto: la Corredera de San Pablo³. Allí se encontraban, además del renovado

². F. CONTI (coordinador), *Palazzi reali e residenze signorili*, Novara, 1986, p.

³. J. PÉREZ GIL, *Un gentil pedazo de villa. La Corredera de San Pablo de Valladolid en el siglo XVI*, Diputación de Valladolid, 2008.

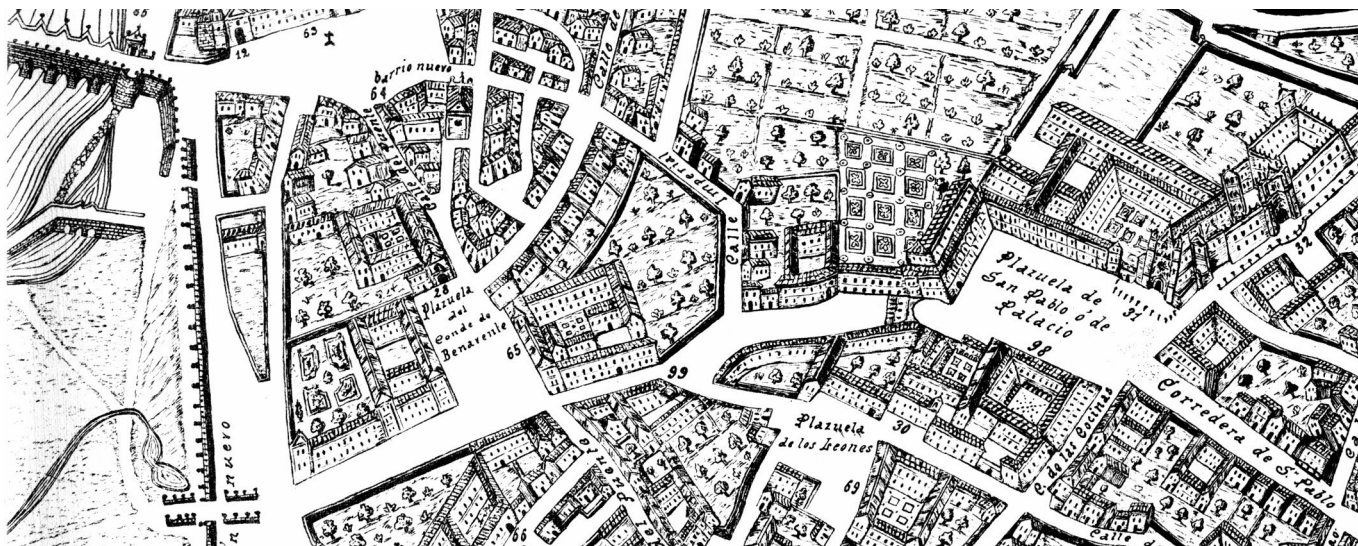
convento dominicano –histórico alojamiento de monarcas y sede de relevantes actos regios–, algunas de las casas más nobles de la villa, como las de los condes de Ribadavia, que el emperador Carlos I solía elegir como aposento y en las que en 1527 nació su hijo Felipe. Para esta fecha, no obstante, es posible que su padre ya disfrutase de las comodidades del nuevo palacio que su secretario, Francisco de los Cobos, se había hecho construir en la misma Corredera, el mismo que Cristóbal de Villalón calificase de “imperial” y que, años más tarde, Felipe III acabaría convirtiendo en verdadero Palacio Real.

LA MUDANZA DE LA CORTE Y EL PALACIO DE LOS CONDES DE BENAVENTE

En enero de 1601 Felipe III ordenaba el traslado de la Corte de Madrid a Valladolid, donde se mantendría hasta 1606. La decisión de la mudanza, aunque llevaba tiempo sobrevolando en forma de rumor los círculos cortesanos madrileños, causó una gran conmoción, ya que, como señaló un perplejo P. Sepúlveda, no era lógico “que un príncipe tan grande... deje tantas recreaciones y casas como tiene en Madrid y sus alrededores y se vaya a donde no tiene nada, ni donde tener un rato de entretenimiento ninguno, ni muchas leguas a la redonda, sino que ha de vivir en casa prestada o alquilada”⁴. Más allá de lo acertado de la medida y de las razones que la impulsaron, lo cierto es que, efectivamente, sus inconvenientes no tardaron en evidenciarse a través de un sinfín de carencias que hubieron de ser cubiertas o improvisadas sobre la marcha.

Para empezar, la ausencia de palacio real en la ciudad obligó a los reyes y al resto del aparato cortesano a “vivir en casa prestada o alquilada”, esto es, a retornar al antiguo y engorroso régimen del aposentamiento. Por otra parte, las “recreaciones y casas” que el sistema de Reales Sitios había ido centralizando en torno a Madrid, y que tan necesarias eran

⁴ J. SEPÚLVEDA, *Sucesos del reinado de Felipe III*, Madrid, 1922, p. 22.



3. Valladolid. Detalle del plano de Ventura Seco (1738)

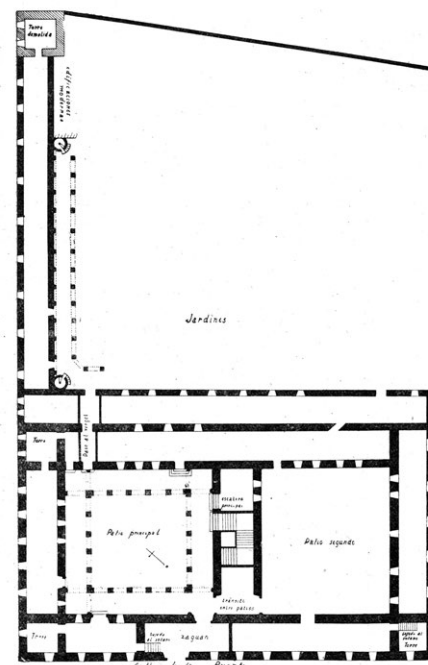
ya para el “entretenimiento” de los soberanos, también hubieron de construirse de la nada. Y por encima de todo, era imperiosa la creación de una infraestructura global que garantizase el correcto servicio de todo el aparato del Estado y la acogida del ingente número de cortesanos, oficiales y menesterosos que siguieron la estela del Poder. Las dos últimas exigencias fueron cumpliéndose, respectivamente, con el uso y posterior compra de la Huerta del duque de Lerma, presidida por su Palacio de la Ribera, y con un complejo programa urbanístico encargado de ordenar la disposición de los nuevos inquilinos y espacios públicos⁵. La primera, el alojamiento de los monarcas, se solventó precisamente, en primera instancia, con las casas de los condes de Benavente y, ya de forma definitiva, con las de la familia Cobos, que en 1600 había comprado el duque de Lerma para traspasarlas al año siguiente a la Corona.

El palacio de los condes de Benavente ya había alojado a la familia real a mediados del siglo XVI. Aunque ésta llevaba dos

⁵. J. PÉREZ GIL, *El Palacio de la Ribera. Recreo y boato en el Valladolid cortesano*, Ayuntamiento de Valladolid, 2002; J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real de Valladolid. Sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*, Universidad de Valladolid, 2006.

décadas hospedándose en el de Cobos, la muerte de éste en 1547 y el hecho de que poco antes hubiese fallecido la princesa doña María en su interior propiciaron la mudanza del joven príncipe Felipe al también fastuoso palacio de los Pimentel. Allí se encontraba en 1548 presidiendo el enlace matrimonial entre su hermana María y don Maximiliano, archiduque de Austria, los cuales residieron en el mismo durante tres años cumpliendo funciones de regentes del Reino en ausencia de Carlos I y de don Felipe⁶. E igualmente la infanta Juana desempeñó su cargo de gobernadora de Castilla durante un lustro desde las mismas casas, citadas ya como “palacio real” en el transcurso de las Cortes allí celebradas en 1555. Por todo ello Frías no dudaba en señalar que las casas del conde de Benavente “competen justamente en grandeza de aposento, en nobleza y magnificencia de edificio con qualquiera Alcázar Real de España; en la qual se han visto aposentadas la Reina María, la de Francia, la Princesa, el Emperador, el Príncipe don Carlos, los Mayordomos mayores y otros muchos oficiales...”⁷.

El palacio, pues, contaba ya en 1601 con una larga tradición regia y podía garantizar a los soberanos una confortabilidad suficiente, tal y como había vuelto a demostrarse unos pocos meses antes con motivo de su última visita a la ciudad⁸. Previamente a la llegada de los monarcas el 9 de febrero, Francisco de Mora y Pedro de Mazuecos se encargaron de aplicar en sus instalaciones las reformas oportunas, pues el edificio debía acoger además parte de los Consejos y Contadurías. Aunque sin pertenecer a la Corona, fue el primer palacio real de la nueva capital y como tal funcionó hasta el 10 de diciembre de ese mismo año, cuando el duque de Lerma vendió las antiguas casas de Francisco de los Cobos a Felipe III. Durante esos diez meses sus estancias fueron testigos de todo el ajetreo y boato de la monarquía, así como de acontecimientos tan relevantes como el nacimiento de las infantas Ana Mauricia y María.



4. Planta del palacio de los condes de Benavente, según Martín González.

⁶. J. PÉREZ GIL, *Un gentil pedazo de Villa*, pp. 66 y 78-80.

⁷. D. DE FRÍAS, *Diálogo en alabanza de Valladolid*, 1582, p. 264, edición de N. ALONSO CORTÉS, *Miscelánea vallisoletana*, t. I, Valladolid, 1955, pp. 225-287.

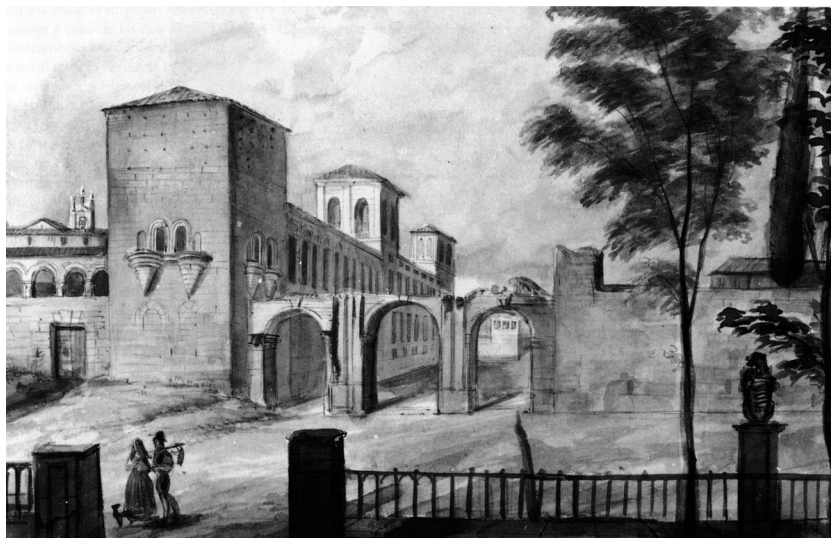


5. Palacio de los condes de Benavente.
Portada de la fachada principal.

⁸. J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real*, pp. 187-192. En esta visita de julio de 1600, verdadera prueba y ensayo de las posibilidades de Valladolid como Corte, L. CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, p. 73, se refirió a las casas de Benavente y Cobos –entonces en manos de su descendiente marqués de Camarasa– como las mejores de Valladolid. Quien se alojó en estas últimas fue el embajador de Francia.

Asentado en un enclave estratégico –a la salida del Puente Mayor y con vistas a la amena ribera del Pisuegra–, los orígenes del palacio se remontan a 1516-1517 y hay que relacionarlos con el magnífico proceso edificatorio que los Pimentel venían desarrollando desde el siglo anterior en torno a su solar benaventano. Su construcción, dirigida por un maestro para el que se han propuesto varios nombres⁹, no estuvo sin embargo exenta de conflictos, hasta el punto de ser paralizada en 1518, con las obras ya casi concluidas, a causa de la denuncia de los opositores del conde de Benavente, que sostenían que se trataba de una *casa fuerte*, con sus torres y troneras, contradiciendo con ello la prohibición regia de levantar fortalezas sin autorización expresa¹⁰. Los dueños se defendieron alegando que eran unas casas de fábrica corriente¹¹ y, aunque finalmente se permitió su conclusión en 1519, el caso resulta muy ilustrativo para entender tanto el trasfondo político que motivó la denuncia –las tensiones entre burguesía y nobleza en un contexto previo a las Comunidades– como las características del palacio, todavía vinculado a la tradición medieval –a medio camino del concepto de palacio urbano–, y limitado en su humilde fábrica no por la falta de recursos o ambición, sino por una legislación que constreñía sus posibilidades.

Carecemos de una descripción detallada de aquel primer palacio, aunque Martín González ha aportado una aproximación bastante precisa a su estado en 1716, tras uno de los varios incendios que sufrió a lo largo de su historia¹². Se extendía sobre un amplio solar rectangular con torres en sus cuatro esquinas y contaba con sótano, piso bajo, principal y solana, alturas que, en la fachada principal –la oriental que mira a la plaza de la Trinidad–, abrían respectivamente lucernas, ocho ventanas enrejadas, seis balcones y veinticinco vanos. Con estas referencias, es probable que la composición del conjunto careciese de un orden y regularidad claros, tal y como sucedía con la portada –presidida por un gran arco con alfiz y dos escudos en sus



enjutas— que, siguiendo las pautas tardomedievales, negaba la axialidad del frente al ubicarse descentrada con respecto a los extremos torreados. Es posible, no obstante, que esta fachada tampoco se correspondiese con la original, al haberse podido transformar en los siglos XVI-XVII, y, en cualquier caso, poco nos ha llegado de ella. El citado incendio de 1716 la dejó muy dañada y con posterioridad se introdujeron sensibles cambios, como el adintelamiento de la portada, posteriormente revertido por Manuel de las Casas en la última rehabilitación del edificio. Sería necesario un estudio estratigráfico para poder detectar las diferentes fases constructivas y la probable ubicación de antiguos vanos y, aun así, quizás fuese la mayor parte fábrica moderna, a juzgar por las medidas de reconstrucción aconsejadas por los peritos en el siglo XVIII¹³.

La fachada de mediodía, también afectada por el fuego en su parte oriental, contaba con una hermosa galería de 26

6. Palacio de los condes de Benavente, por Valentín Carderera, 1836 (BNE, DIB/18/1/7743).

⁹. Entre ellos, los de Felipe de Borgoña, Juan de Torollo y Martín de Bruselas: E. GARCÍA CHICO, *Valladolid. Papeletas de Historia y Arte*, Valladolid, 1958, pp. 89-94; J. URREA FERNÁNDEZ, *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 41-45; L. VASALLO TORANZO, "El arquitecto Maestre Martín", *Actas IX Congreso español de Historia del Arte*, León 1994, pp. 343-353. ¹³. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Los incendios..."

¹⁰. F. RUIZ MARTÍN, "Disensiones en Valladolid en vísperas de las Comunidades de Castilla (el palacio del conde de Benavente: ¿fortaleza o mansión?)", *Cuadernos de Investigación Histórica*, nº 2 (1978), pp. 443-458.

¹¹. El edificio, efectivamente, se construyó principalmente con muros de tapial, si bien el tiempo ha demostrado su efectividad como material constructivo. T. PINHEIRO DA VEIGA, *Fastiginia o fastos geniales*, edición de Valladolid, 1989, p. 291, comentaba a principios del siglo XVII que "los edificios y casas de Valladolid, de los cimientos para arriba, son de tapia de cuatro palmos de ancho, tan fuerte que, en acabándose de batir, con dificultad se mete un clavo en ella, como si fuera de ladrillo, por la fortaleza de la tierra; y así hay muro junto a Palacio de 350 años, que, con estar descubierto, está tan entero como si hoy se acabara, y así están hechos los pasadizos del Rey y del Duque en su mayor parte".

¹². J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Los incendios del palacio del conde de Benavente en Valladolid", *BSAA*, XXXIV-XXXV (1969), pp. 335-338. Del mismo autor, véase también *La Arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948, pp. 124-131.

¹³. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Los incendios..."

7. Palacio de los condes de Benavente.
Arquerías de las antiguas traseras.



arcos que se prolongaba hasta una torre con escaraguaitas desde la que se contemplaba la ribera del Pisuerga, tal y como puede verse en el dibujo de Valentín Carderera (1836) de la Biblioteca Nacional¹⁴. Demolida en el siglo XIX, esta torre, por su posición, fábrica y componentes, bien pudo haber espoleado las suspicacias de los detractores del palacio cuando, en 1518, señalaban que “no hay otra (*casa*) más fuerte ni tanto, mayormente como se hace en ella cubos y troneras de gran edificio alrededor de toda la casa”¹⁵. Siguiendo el perímetro, la fachada de poniente miraba al jardín de las traseras, trasunto de peristilo romano que se acompañaba, de hecho, de una galería de 19 arcos con dos órdenes superpuestos –compuesto el superior–, adelantando su remanso el de la contigua ribera del río¹⁶. Aunque esta fachada occidental no resultó dañada por el incendio, no ocurrió lo mismo con la norte, que debió ser reparada en profundidad.

¹⁴. BNE, DIB/18/1/7743; J. URREA FERNÁNDEZ, *Op. cit.*

¹⁵. F. RUIZ MARTÍN, *Op. cit.*

¹⁶. En 1600, con motivo de la estancia de la Corte, se creó en esta zona de la ribera un parque al que se accedía por tres puertas –los denominados “Arcos de Benavente” – diseñados por Francisco de Mora (J. URREA FERNÁNDEZ, *Ibidem*).



8. Palacio de los condes de Benavente.
Patio principal.

El espacio interior se organizaba en torno a dos patios alineados y paralelos a la fachada principal, diseño original que permitía una disposición más cómoda de las piezas y establecer jerarquías funcionales y representativas. El meridional, que funcionó como patio principal o de honor, posee arquerías de medio punto sobre gruesas columnas con sencillos capiteles vegetales, todavía alejados de los modelos renacentistas clásicos. En origen contó con una segunda altura similar, abierta con antepechos, pero el incendio de 1716 impidió su conservación. El segundo, por su parte, ya estaba “arruinado años antes que sucediera este incendio, menos un ángulo de él que está en pie”¹⁷.

La portada, descentrada hacia la izquierda del eje de la fachada, conducía a un amplio zaguán rectangular y con puertas desenfiladas, abriéndose la de salida hacia la derecha, de modo

¹⁷. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Los incendios...”.

9. Palacio de los condes de Benavente.
Fachada principal.



que, además de fijar el característico acceso quebrado, enfilaba la crujía septentrional del patio principal y permitía el acceso directo hacia el segundo gracias a un pasillo de comunicación entre ambos. En ese cuerpo intermedio se disponía también la escalera principal, tal y como Martín González había intuido a pesar de la práctica desaparición de la original. Su posición reforzaba el eje entre los dos patios y les permitía compartir el acceso de honor hacia el piso noble.

Funcionalmente, el palacio establecía cuartos diferenciados para el conde y la condesa. Al menos desde el siglo XVII, las crujías de la fachada principal estuvieron dedicadas al señor, cuyas dependencias se prolongaban por la fachada norte del segundo patio, donde se ubicaba un oratorio. Las de la condesa, por su parte, se concentraban en la panda meridional del patio principal, con vistas a la calle y la posibilidad de aprovechar

la galería que conducía a la torre o mirador del río. Este carácter más íntimo y lúdico estaba preferentemente reservado al jardín trasero, dibujado por Ventura Seco con cuatro grandes parterres centralizados. De ese lado del palacio, en su fachada occidental, se encontraba además el “salón de recibimiento”, que sería un salón principal dedicado a los principales actos representativos de los señores, en equilibrio con el otro lado o eje representativo –el de la fachada principal–, desde el que se presidían los festejos celebrados ante la plazuela “del duque” o de palacio, espacio empedrado que constituía un elemento esencial para resaltar el valor escenográfico del edificio.

Como era costumbre, las estancias más distinguidas se encontraban en la planta noble, entre ellas diferentes salas de recreo, biblioteca o una impresionante pinacoteca, espacios todos ellos que reflejan la prestancia de las casas y la cultura de sus dueños¹⁸. La planta baja, por su parte, se destinaba a dependencias de servicio, como las habitaciones de los criados –en los extremos sur y norte del palacio–, las cocinas o las caballerizas y guadarnés, hacia las traseras.

De todo ello nada queda hoy. Desastres y reformas como el citado incendio de 1716 acabaron con algunas zonas del palacio y obligaron a transformar drásticamente otras, como la fachada principal, las torres o el patio principal. Este último vio reconstruido su piso alto en ladrillo ya con el edificio convertido en hospicio. Tras este uso y unas décadas más abandonado en el siglo XX, fue finalmente rehabilitado como biblioteca (1984-1989). Para entonces el antiguo jardín ya había sido segregado del palacio –manteniendo tan sólo un pequeño tramo de arquerías– y de éste apenas restaban las fachadas sur y este, con sus dos torreones, así como las arcadas del patio principal. Se procedió entonces a la restitución del antiguo arco de la portada, la construcción de una nueva escalera principal y la transformación del segundo patio, ahora de forma circular y cerrado con una cubierta semiesférica¹⁹.

¹⁸. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La Arquitectura doméstica*, pp. 124-131.

¹⁹. I. DE LAS CASAS, M. DE LAS CASAS y J.L. LORENZO, *BAU*, nº 1 (1989), pp. 50-64.

10. Palacio Real. Fachada principal antes de la reforma de 1911 (foto Laurent).



LAS CASAS DE FRANCISCO DE LOS COBOS: PALACIO REAL DE FELIPE III

Francisco de los Cobos y Molina, Comendador Mayor de León, fue una de las figuras políticas más destacadas del reinado de Carlos I²⁰. Como secretario de éste, le acompañó sin descanso en sus incontables viajes y es probable que en uno de ellos a Valladolid conociese a la joven María de Mendoza, con quien contrajo matrimonio en 1522. Dos años después la pareja decidió construir sus casas en la prestigiosa Corredera de San Pablo, frente por frente del mismo convento, aunque con unas características, función y significado que trascendían el concepto de una mera residencia.

En efecto, el proyecto, dirigido por Luis de Vega, creemos que se enfocó desde un principio a aposentar a la familia real según

²⁰. H. KENISTON, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, Madrid, 1980.

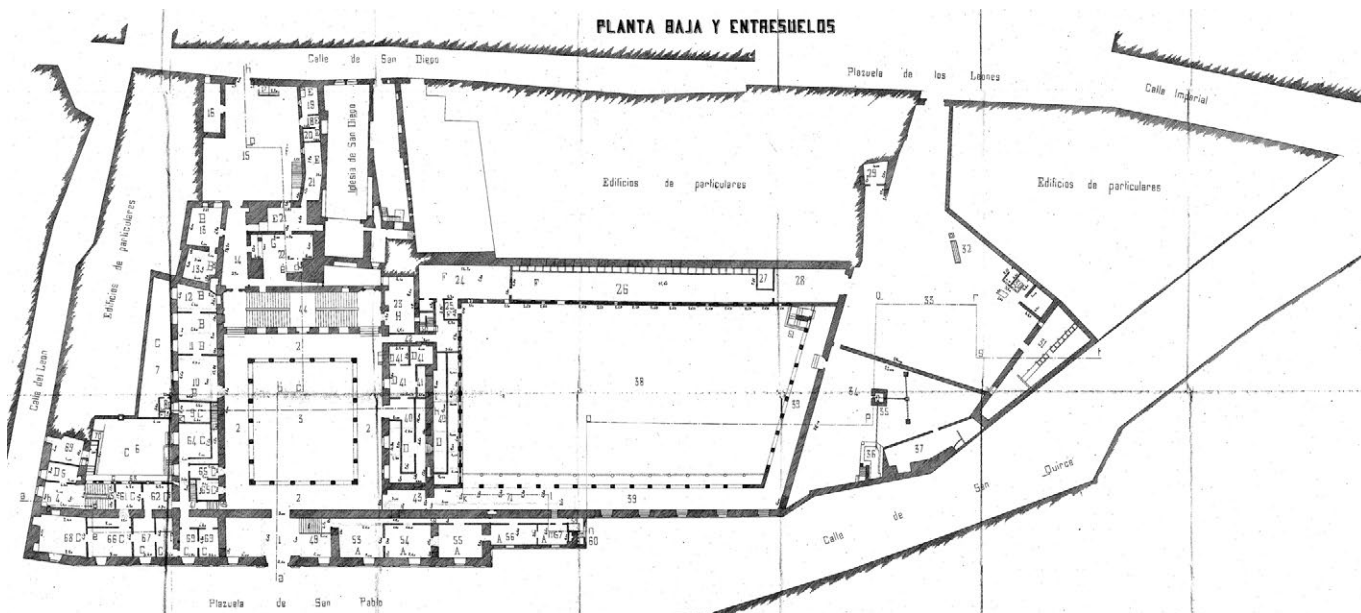
su protocolo y necesidades, lo cual explicaría sus extraordinarias dimensiones, la disposición de sus espacios y el arreglo de todas las partes en base a una traza universal. El resultado final, fruto de numerosas ampliaciones y del concurso de artistas de la talla de Esteban Jamete, Julio de Aquiles o Alejandro Mayner, fue impresionante y convenció inmediatamente al rey para elegirlo como nueva residencia en Valladolid. A pesar de ser el palacio de un particular, satisfacía con comodidad todas sus necesidades, y la mejor confirmación de ello quizás esté en que este palacio renacentista ya contenía el núcleo principal del futuro Palacio Real de Felipe III.

Tras el fallecimiento de Cobos el palacio dejó de funcionar como alojamiento habitual de la monarquía, aunque siguió hospedando ocasionalmente a relevantes personalidades, entre ellas Santa Teresa de Jesús. Hasta que medio siglo después, ya en los albores del XVII y con Valladolid convertida en capital, el duque de Lerma se hizo con su propiedad. Bajo la dirección del arquitecto real Francisco de Mora, el duque impulsó en 1601 una amplia batería de reformas y ampliaciones que se continuaron ordenadamente tras su venta a Felipe III en diciembre de ese mismo año, venta que, aunque a veces ha sido interpretada como un mero ejercicio especulativo, es posible que ya estuviese prevista por la Corona.

Sea como fuere, el resultado final, el palacio original de Vega sumado a las ampliaciones de Lerma y Felipe III, fue un espectacular edificio que cumplía con todas las necesidades funcionales y representativas de los soberanos, a pesar de los condicionantes que suponía el pie forzado de una construcción preexistente enclavada en un entorno urbano consolidado. Para conseguirlo los arquitectos reales recurrieron a soluciones imaginativas y solventes, como las ampliaciones operadas a costa de los inmuebles anexos, la apropiación de otros cercanos conectados al núcleo palacial por medio de una compleja red de pasadizos o la transformación de todo el entorno para crear



11. Palacio Real. Fachada principal.



12. Palacio Real, planta. Palacio Real, Proyecto de instalación de la Capitanía General y Gobierno Militar (1877).

un urbanismo regio, como fue el caso de la apertura de la plaza de las Brígidas –destinada a la celebración de espectáculos privados– o la de San Pablo, que ensanchaba un tramo de la Corredera para crear un espacio de respeto uniforme, digno y sometido a la autoridad del Palacio²¹.

La extensión limitada de este estudio nos conmina a centrarnos en el núcleo palacial, aunque, en tiempos de Felipe III, el Palacio Real no podría entenderse sin la presencia de algunos de esos espacios aparentemente disgregados, como el salón principal o del trono, asentado en el lado occidental de la plaza de San Pablo, o la continuidad de la Casa de la Reina, del otro lado de la calle de las Cocinas, actual del León. Aunque estos anexos han desaparecido, la documentación nos permite una lectura precisa de los mismos²². Tal es el caso de una poco conocida acuarela del fondo Carderera de la Fundación Lázaro

21. J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real*, pp. 158-537 y *Un gentil pedazo de Villa*, pp. 27-29.

22. J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real*.

23. Fundación Lázaro Galdiano, nº inv. 9545. Agradecemos a la Fundación Lázaro Galdiano su colaboración y gentileza a la hora de consultar y publicar esta ilustración.



Galdiano, que muestra una vista de la plaza de San Pablo bien distinta de la actual²³. Es la plaza de Palacio, creada en función de éste y a imagen suya. Como un todo unitario, el frente del palacio comunicaba con el lado occidental de la plaza por medio de un pasadizo. Allí se encontraba el antiguo salón principal, en ángulo recto con la denominada “Galería de San Pablo”, que era también parte del mismo conjunto y ocultaba a modo de pantalla el convento dominicano hasta rematar en la fachada de la iglesia.

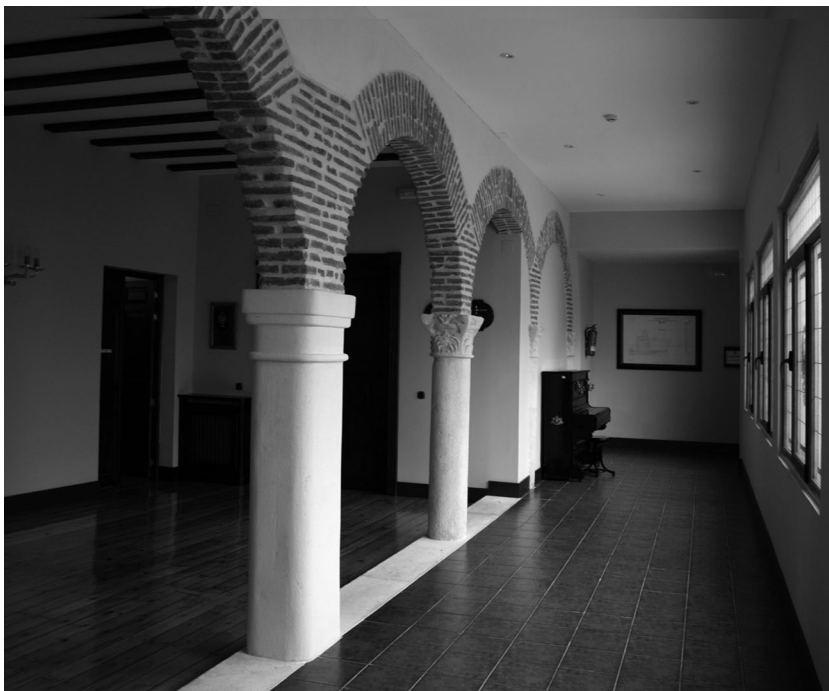
13. Plaza del Palacio Real, según Valentín Carderera. Fundación Lázaro Galdiano, nº inv. 9545.



14. Palacio Real. Patio principal.

Se definía así un espacio continuo, escenográfico y representativo sin el cual no puede comprenderse ni la arquitectura del palacio ni el alcance de su presencia en su ámbito urbano.

Referido al citado epicentro áulico, el palacio se ordenaba según el primitivo proyecto de Vega, en base a tres patios alineados y paralelos a la fachada: el principal o de honor, la denominada Galería de Saboya –a poniente del primero–, y un tercero descubierto no hace muchos años e identificado como Galería de la Reina, a oriente. El Cuarto representativo se disponía en torno al patio de honor; el religioso, con la Capilla Real y los oratorios de los monarcas, en el mismo eje y al fondo de éste; el de la reina a oriente, en torno a su patio, y el del rey al otro lado, alrededor de la Galería de Saboya, con un extenso



15. Palacio Real. Arquerías del patio de la Reina.

anexo ajardinado que contó incluso con un pequeño zoológico para entretenimiento de los soberanos. Esta distribución se completaba además con una zona reservada a dependencias de servicio, en las traseras, el Cuarto de los alcaides de Palacio —a la sazón duques de Lerma, construido sobre las antiguas casas del conde de Fuensaldaña²⁴— y el convento franciscano de San Diego, que se incrustaba incómodamente en el núcleo palacial y cuyo patronazgo recaía en el mismo duque de Lerma²⁵.

Siguiendo el recorrido protocolario del edificio actual, lo primero que nos encontramos es la fachada principal, cuya apariencia se debe a una remodelación eclecticista de 1911 que poco tiene que ver con la original. De la de tiempos de Felipe III, que vino a recomponer y transformar la primitiva de Cobos, tan

²⁴. J. PÉREZ GIL, "El palacio de los condes de Fuensaldaña en Valladolid, cuarto de los alcaides duques de Lerma", *De Arte*, nº 3 (2004), pp. 85-104.

²⁵. J. PÉREZ GIL, *El Palacio Real*

16. Palacio Real, Galería de Saboya.



sólo queda la portada de Diego de Praves, hoy con el escudo constitucional. Fue probablemente diseñada por Francisco de Mora y estaba en la línea del clasicismo imperante, con líneas severas que contrastaban con la galería manierista de su última altura. Flanqueada por dos torres que equilibraban su horizontalidad, la de oriente contó hasta el siglo XVIII con un cerramiento de celosías de madera, tal y como puede verse en el dibujo de la *Historia* de Antolínez de Burgos.

Es probable que las remodelaciones del XVII en la fachada afectasen también al zaguán, cuyas puertas pudieron haber carecido hasta esos momentos de la disposición enfilada que presentan en la actualidad. Tras esta pieza se encuentra el patio principal, que ha mantenido su función primigenia hasta nuestros días. Diseñado por Vega, escultóricamente destaca por



17. Palacio Real. Escalera principal a mediados del siglo XX.

18. Palacio Real. Escalera principal.

la variedad de sus capiteles *itálicos* y por los medallones que engalanan las enjutas de los arcos, los cuales componen como conjunto una alegoría del *Templo de la Fama*. Ya con Felipe III, los artistas cortesanos se encargaron de cerrar el discurso iconográfico añadiendo en los antepechos del piso noble las armas de todos sus reinos.

A oriente del patio principal se encuentran los restos del que debió organizar las dependencias de la reina. De pequeñas dimensiones, tan sólo nos ha llegado parte de una galería que, no obstante, resulta de gran valor para entender el proyecto original. Mucho más queda de la Galería de Saboya o patio del rey. Se trata de un inmenso patio ajardinado diseñado por Vega con un contundente sentido escenográfico, como una gran galería destinada principalmente al esparcimiento y contemplación de

19. Palacio Real. Alfarje en la antigua crujía del Consejo.



sus inquilinos. Sus arquerías de medio punto y rebajadas se conservan intactas en líneas generales, si bien cerradas en beneficio de los usos que ha ido recibiendo el edificio.

Aunque en origen el acceso más representativo al piso noble se realizaba a través de una escalera claustral ubicada en el ángulo oriental de la crujía meridional del patio principal, en 1760 Ventura Rodríguez proyectó la que hoy contemplamos –construida en 1762– ocupando toda la extensión de la misma. De tipo imperial, se extiende en forma de aspa con dos tiros independientes de subida desde los extremos, amplía meseta central y otros dos en sentido inverso. Gracias a sus dimensiones y doble recorrido, el Palacio Real ganó en centralidad, al alinear casi en un mismo eje la portada, el zaguán, el patio y la escalera. La fotografía que publicamos es previa a algunas intervenciones realizadas a mediados del siglo XX en esa zona del palacio y muestra una puerta adintelada en el piso bajo –hoy cegada–

que en 1877 daba paso al cuarto de muebles del Capitán General, “cuarto de esteras” en la década de 1920²⁶. Igualmente se aprecia en la hornacina central una escultura femenina que representa a España: coronada, con espada, posible escudo y un león sedente a sus pies. Fue realizada hacia 1900 por el escultor Dionisio Pastor Valsero y hace décadas que se la da por desaparecida²⁷, siendo precisamente esta fotografía uno de los pocos documentos que atestiguan su existencia. Las pinturas alegóricas que decoran el techo fueron realizadas a finales del siglo XIX, ya con el edificio dedicado a funciones castrenses.

Estos cambios son naturales en un edificio activo, en constante uso y adaptación, y, junto a las pérdidas, otras reformas revelan joyas ocultas. Tal es el caso del reciente descubrimiento de los alfarjes que cubrían la planta baja de la crujía occidental del patio principal –medianera de la Galería de Saboya– y que parecen corresponderse con alguna intervención relativamente moderna, quizás del siglo XVIII. Decimos “alfarjes” porque creemos que se trata de dos diferentes y no de uno continuo, ya dispuestos sobre las dos salas existentes en la actualidad y correspondientes con las dibujadas por Ventura Rodríguez en 1762²⁸. Según el levantamiento de éste, ambas piezas estaban comunicadas, aunque tenían también un carácter autónomo por contar con accesos directos e independientes hacia los patios laterales. A partir de esos momentos la documentación gráfica histórica muestra un continuo cambio en la disposición interna de la crujía. En 1877, a la llegada de la Capitanía General y Gobierno Militar, acogía la cochera y caballeriza –entonces con una puerta adintelada a la altura del cuarto arco del patio principal– y como tal funcionó hasta que en 1896 se rehabilitó para ubicar las oficinas de la Subinspección del 7º Cuerpo del Ejército, el archivo y dormitorios de tropas²⁹. En dicho proyecto se indicaba que “el techo de la cochera, el de la habitación del cochero y el del pasillo al jardín lo constituyen antiguos artesonados de pino en bastante buen estado y dignos por su forma y decoración



20. Palacio Real. Oratorio de la Reina.

²⁶. AR.C.O.Va.

²⁷. J. URREA FERNÁNDEZ, *La Escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, 1980, p. 38.

²⁸. AGP, Planos, 5912. ²⁹. AR.C.O.Va.

²⁹. AR.C.O.Va.

21. Palacio Real. Salón del Trono.



de que se hagan reparaciones”, y su ejecución produjo tres habitaciones (archivo-dormitorio-dormitorio) segmentadas por un estrecho pasillo que comunicaba con las oficinas de la Subinspección, dispuestas en batería en la galería del patio de Saboya. Aunque con otras funciones las últimas décadas, esta compartimentación se mantuvo, con cielos rasos que ocultaban los antiguos forjados, hasta que en los últimos años se ha procedido a dejar dos únicas salas con los alfarjes vistos; dos, tal y como parece indicar la modulación de las calles de separación entre jácenas y sus diferentes canes (más ornamentados en la segunda pieza), así como la ordenación simétrica que existe en los asnados y jaldetas situados sobre las vigas mayores.

En el piso noble la pieza conservada más importante es sin duda el oratorio de la reina, edificado hacia 1605 probablemente

con trazas de Pedro de Mazuecos. Tiene planta de cruz griega, orden toscano y se cubre con una airosa cúpula sobre pechinas y sin tambor que, además de realzar su centralidad, consolida su carácter sacro en el ámbito del palacio. Desaparecido el oratorio del rey y la Capilla Real, hacia la que ambos oratorios se abrían, en el transcurso del siglo XX fue acogiendo mobiliario de diferentes procedencias, como su retablo –antes en la Capilla– o el púlpito de hierro forjado, traído del también desaparecido convento de San Diego.

Del otro lado del patio principal y con vistas a la plaza de San Pablo se encuentran diversas estancias nobles que se extienden igualmente hacia la Galería de Saboya. Tal es el caso del actual Salón del Trono, revestido con paneles y un alfarje encasetonado dispuestos tras el traspaso del palacio al actual Ministerio de Defensa en 1876, fecha a partir de la cual se fueron adecentando el resto de piezas. Desde ese momento las antiguas casas de Cobos, palacio del duque de Lerma y Felipe III, dejaron de pertenecer al Patrimonio Real para cumplir una nueva función igualmente áulica y representativa, siendo hoy sede de la IV Subinspección General del Ejército³⁰.

³⁰. Vaya nuestro sincero agradecimiento tanto a la Biblioteca de Castilla y León como a la SUIGE por su colaboración en estas Jornadas y estudio, especialmente al Col. R. Longarela y a María Cabezudo.

EL PALACIO DE PIMENTEL O PALACIO DEL CONDE DE RIBADAVIA. UN PALACIO LIGADO A LA HISTORIA DE VALLADOLID

LUIS JOSÉ CUADRADO GUTIÉRREZ

HISTORIA

Durante los siglos XV y XVI las casas de las élites, de los nobles locales, se edificaban lo más cerca posible del núcleo medieval ya que éste actuaba como polo de atracción de la vida social. En nuestro caso, en la ciudad de Valladolid, ese núcleo primigenio no es otro que la zona de la actual plaza de San Miguel.

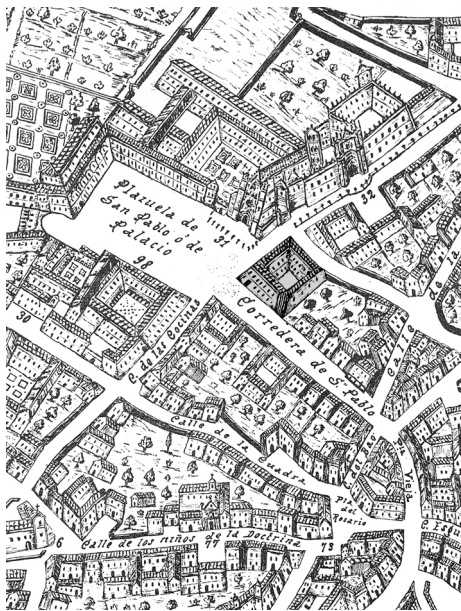
La ubicación del **Palacio de Pimentel** es uno de los emplazamientos más nobles y con mayor enjundia de los que se podía encontrar por aquel entonces en la muy noble ciudad¹ de Valladolid. La puerta de acceso al palacio se efectuaba por la calle que se conocía como Corredera de San Pablo y que en la actualidad se denomina Calle de las Angustias. El nombre de Corredera se debe a que este lugar era un sitio despejado, provisto de una cierta pendiente y de prolongado trazado curvilíneo que lo hacía ideal para que los caballos practicasen sus ejercicios de equitación. El diccionario de la Real Academia Española en su acepción 5ª dice así: «*Sitio o lugar destinado para correr caballos*».

Al doblar la esquina, nos encontramos con la Calle del Obispo de Palencia, hoy Cadenas de San Gregorio. En ella



1. Palacio de Pimentel.

¹ El título de Ciudad fue concedido por el propio rey Felipe II en 1596.



2. Plano de la zona, según *Ventura Seco*, 1738.

podemos disfrutar de nuestra milla de oro cultural. En la misma acera, a continuación del Palacio Pimentel se encuentra otro interesante ejemplo de arquitectura palaciega. Se trata del **Palacio del Marqués de Villena** construido en el siglo XVI. Al fondo de la calle, en una pequeña plazuela se ubica el **Palacio del Conde de Gondomar o Casa del Sol** construido hacia 1540 (recientemente se ha incorporado al Estado Español para formar parte del Museo de Escultura donde se exhibirán los fondos de lo que fue el Museo de Reproducciones Artísticas).

Volvemos sobre nuestros pasos con dirección a la plaza de San Pablo para contemplar uno de los más bellos conjuntos monásticos españoles. El **Colegio Nacional San Gregorio**, hoy sede del Museo Nacional de Escultura, es un edificio que se levantó a finales del siglo XV por iniciativa de Alonso de Burgos (dominico confesor de los RR. CC.). En la esquina se levanta la **iglesia de San Pablo** (de mediados del siglo XV) con su monumental fachada plateresca.

Cerrando la plazuela de San Pablo existía otro palacio que pertenecía al Conde de Miranda (durante mucho tiempo este edificio fue la sede del Colegio El Salvador). Hubo una especie de galería cubierta y con un pasadizo que iba desde el Palacio Real hasta la misma puerta de la iglesia de San Pablo, para que sus majestades y todo su séquito estuvieran a cubierto. Años después, durante el reinado de Felipe III, el **Palacio del Conde de Miranda** se convirtió en un Salón de Baile (o Salón de los Saraos) necesario para acoger toda la pompa de una ciudad que fue capital del Estado y que, lógicamente, necesitaba de ese espacio para agasajar a sus invitados. Esa galería que se hizo de forma precipitada y con materiales muy pobres apenas soportó el paso del tiempo. Fue derruida convirtiéndose en el solar conocido como el Corralón de San Pablo. Hoy se levanta allí el Instituto de Enseñanza José Zorrilla.

Frente a la iglesia de San Pablo se ubica el **Palacio Real**, residencia oficial de los Reyes de España cuando la Corte se



3. Palacio de Pimentel. Fotografía histórica.

estableció en Valladolid entre 1601 y 1606. Este palacio está muy ligado a su vecino Palacio Pimentel ya que fue mandado construir por Francisco de los Cobos, secretario de Estado con Carlos V, quien casó con María de Mendoza, hija de los Condes de Ribadavia.

En la misma Corredera de San Pablo existían varias construcciones destacables que fueron de la nobleza vallisoletana. En la acera frente al palacio Pimentel y desde la calle Bao hasta la plaza de San Pablo nos encontraríamos, primero con un grupo de casas que tenían soportales (a modo de lo que hoy podemos ver en la misma Plaza Mayor de nuestra ciudad y alrededores) que pertenecieron al Mayorazgo de los Mata Linares (a principios de la década de los años 1970 desaparecieron).

A continuación nos hallaríamos con el palacio que en un principio perteneció a los marqueses de Astorga, pero con posterioridad, no se sabe muy bien el porqué, pasó a Bernardino Pimentel y Enríquez (el mismo que era dueño del Palacio de Pimentel). Al estar esta casa ubicada en la misma Corredera de San Pablo y al haber sido propiedad también de Pimentel ha dado lugar a confusiones al situar los hechos históricos. Siguiendo el texto de Jesús Urrea² esta casa perteneció a los marqueses de Astorga. Esta circunstancia ha posibilitado el error de que uno de los primeros moradores del Palacio de Pimentel fuera el Marqués de Astorga. No he encontrado nada que lo corrobore. Pero sigamos con esta singular y, lamentablemente, desaparecida vivienda. En ella el 23 de enero de 1523 falleció el III Marqués de Astorga, Álvaro Pérez Osorio (que curiosamente también era conde y señor de Villalobos, título concedido por Enrique II de Castilla). Aquí estuvo hospedado en 1506 Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla. Allí, en sus salones, juró como heredero a la corona su hijo el futuro Carlos I. Sobre 1541 Bernardino Pimentel recibió el título de Marqués de Távara (por esta razón se conocía esta vivienda como el Palacio del Marqués de Távara). Años después, en 1559 falleció y heredó la posesión su primogénito Pedro Pimentel.

En el siglo XVIII pasó a manos de los Duques del Infantado y Condes de Pastrana y en el siglo XIX al Marquesado de Pombo. En 1925 el edificio fue derribado y en la actualidad el solar lo ocupa la Audiencia Provincial.

Por último, seguido a este palacio nos encontraríamos con la casa de López de Mendoza y su esposa María de Bazán. Esta casa estuvo unida al Palacio Real mediante una galería o pasadizo volado que atravesaba la Calle Cocinas del Rey (hoy Calle León) ya que en ella vivió el veedor contador de Palacio. La piqueta hizo estragos y se derribo este palacio para levantar los Juzgados Municipales y de 1ª Instancia e Instrucción y dar lugar a una nueva calle, la de Felipe II.

². URREA, J. *La plaza de San Pablo. Escenario de la Corte*. Diputación de Valladolid, 2003. Gráficas A. Martín. Página 42



4. Palacio de Pimentel. Salón de Plenos con detalle del artesanado.

PALACIO PIMENTEL O DE LOS CONDES DE RIBADAVIA

No se tiene el dato preciso de cuando la casa de D. Bernardino Pimentel se terminó. Es muy probable que estuviera rematada a finales del siglo XV. Lo que sí que es cierto es que en 1517 cuando regresa a España Carlos I, para hacerse con la Corona, ya residió en la que ya era casa de Bernardo Pimentel. No he encontrado documentación al respecto pero es muy posible que habitara durante un tiempo en esta casa ya que el 9 de febrero de 1518 las Cortes de Castilla se reunieron en Valladolid para jurar como Rey a Carlos³.

El Palacio Pimentel acogió el alumbramiento, en 1527, de la Emperatriz Isabel de Portugal del Príncipe Don Felipe, futuro Felipe II. Por esta circunstancia el palacio pasa a la historia y también entra en la leyenda. Esta leyenda tiene que ver con el bautizo del príncipe. El infante habría sido sacado a bautizar por una de las ventanas abiertas en el primer cuerpo de la fachada

³. A cambio le entregaron 600.000 ducados y una serie de peticiones como que aprendiera a hablar castellano, el cese de nombramientos a extranjeros, la prohibición de sacar materiales preciosos y caballos de Castilla y un trato más respetuoso para su madre Juana que se encontraba recluida en Tordesillas.



5. Palacio de Pimentel. Salón de Plenos.

que mira a San Pablo, con el objeto de poder hacerlo en ese convento y no en la iglesia parroquial de San Martín de menor enjundia. Para ello hubo que romper la reja de la ventana que aún hoy permanece sujeta con una cadena. Este dicho popular ha sido repetido hasta la saciedad, pero lo cierto es que la documentación lo contradice. Según un cronista de la época, Fray Prudencio de Sandoval, el bautizo del príncipe «se hizo desde la escalera de don Juan de Mendoza u pasadizo, que llegaba hasta el altar mayor de la iglesia de San Pablo, del ancho de la escalera, que comenzaba desde el pie de ella seis, o siete escalones o gradas de alto»⁴.

Años después Pimentel dejó de habitar la estancia y pasó a manos, el 1 de mayo de 1530, de D. Juan Hurtado de Mendoza y su esposa Doña María Sarmiento, condes de Ribadavia. El título lo poseía esta última; era la III Condesa de Ribadavia⁵. Es muy probable que ellos mandaran realizar la insigne ventana plateresca abierta en la esquina del palacio pues está presidida por su escudo.

Posteriormente, al hacerse el Catastro del Marqués de la Ensenada, en 1752, se sabe que ocupaban el palacio Diego Sarmiento de Mendoza, XIII conde de Ribadavia. Tras el fallecimiento de la marquesa Baltasara Teresa Gómez de los Cobos Sarmiento Luna y Mendoza, no habita la estancia ningún miembro de la familia.

En 1849 Francisco de Borja Gayoso y Téllez Girón, marqués de Camarasa, y su hermano Jacobo Domingo María de los Dolores Sarmiento de Mendoza Gayoso y Téllez Girón, conde de Ribadavia, vecinos de Madrid, lo vendieron, «por no serles útil», a Mariano Miguel Reinoso, senador del reino y vecino de Valladolid, en 80.000 reales⁶.

Finalmente la Diputación Provincial de Valladolid adquiere el palacio mediante escritura pública notarial de 17 de junio de 1875. El edificio tenía unos 2.200 metros cuadrados, en un solar de 45 por 50 metros, aproximadamente.

⁴ Fray Prudencio de Sandoval, *De la Vida y hechos del emperador Carlos V*, Valladolid, 1604.

⁵ Es un título nobiliario español y fue creado por los Reyes Católicos en 1478 a favor de Bernardino Pérez de Sotomayor y Sarmiento.

⁶ URREA, J. Director. *Casas y Palacios de Castilla y León*. Junta de Castilla y León, 2002. Valladolid.

DETALLES CONSTRUCTIVOS

A partir de esta fecha, 1875, y para darle un uso administrativo al edificio se suceden una serie de actuaciones encaminadas a sanear, reparar, construir, modificar y hasta ampliar la residencia. En ella ha habido entre otras dependencias vivienda, conserjería, imprenta, despachos, salones y oficinas administrativas. Dichas intervenciones, lógicamente, han desvirtuado el aspecto primitivo del palacio. Desde instalar calefacción, alumbrado, sustituir maderas, carpinterías metálicas, adcentamiento de la fachada, reparaciones ocasionadas por el fuego en el torreón y hasta una de las más recientes, la adaptación de un espacio para sala de exposiciones.

De entre todas estas quiero destacar las actuaciones en el zaguán, en la Sala de Sesiones o Plenos y en la Sala de Recepciones.

En el año 1938 el Presidente de la Diputación Provincial, Sr. Sánchez Bastardo, aprueba la realización de unos trabajos «para ejecutar la difícil tarea de una obra que ha de ser a un tiempo moderna por necesidad y antigua por su intención». No es otra que las obras de la colocación de un zócalo de mosaicos en el zaguán de entrada del Palacio de Pimentel⁷.

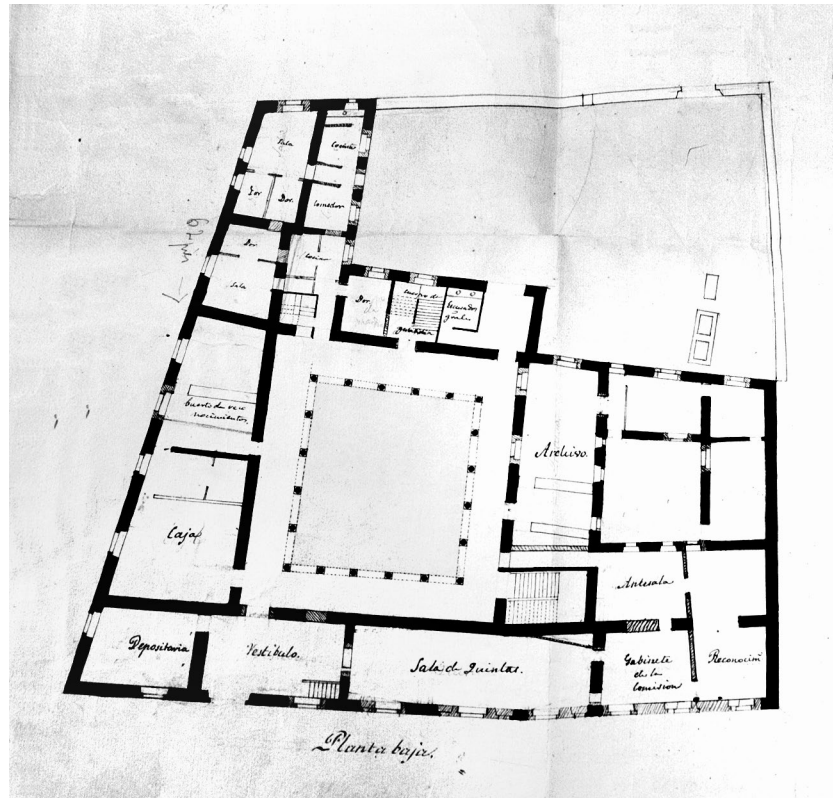
En septiembre de 1974 la Diputación Provincial aprobó en su pleno el proyecto de traslado de parte del artesonado mudéjar, del siglo XII, que se encontraba en la iglesia de San Miguel Arcángel de Villafuerte de Esgueva para ubicarlo en su Salón de Sesiones⁸.

En una fecha anterior se procedió al traslado del artesonado que estaba ubicado a escasos metros de este emplazamiento actual, en el Colegio San Gregorio. Luego volveremos sobre estas tres intervenciones.

⁷. La obra fue ejecutada por D. Juan Ruiz de Luna de Talavera de la Reina por un importe de 15.485,75 pesetas según partida aprobada por el arquitecto de la Diputación Provincial Constantino Candeira y Pérez. Archivo Diputación Provincial de Valladolid Caja 1924, expediente 16814.

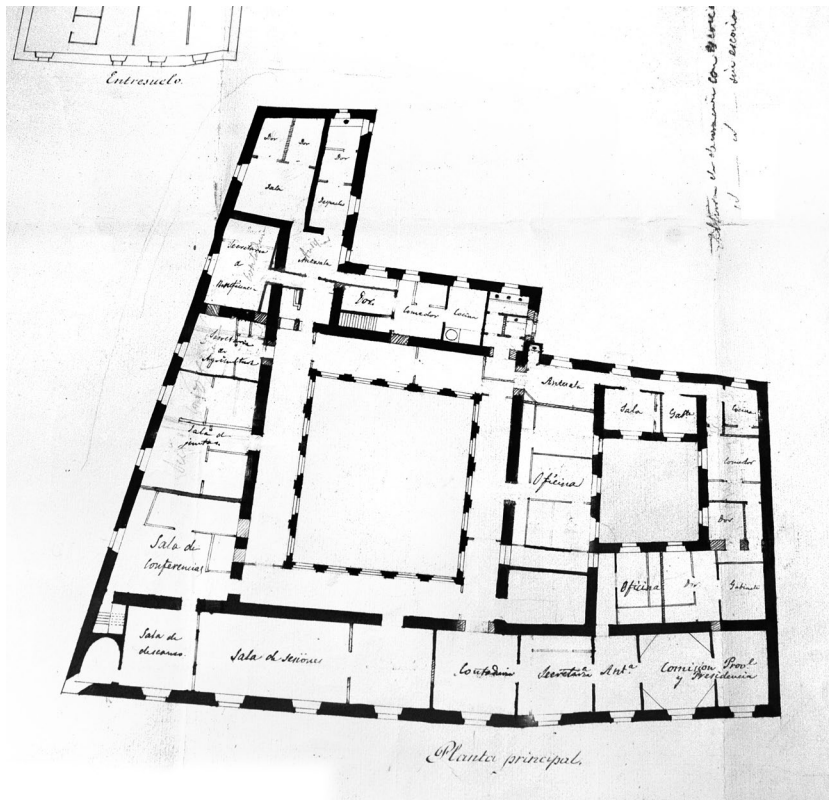
⁸. El presupuesto ascendía a 1.317.365,45 pesetas según consta en la caja 607, carpeta 10923 del Archivo de la Diputación Provincial de Valladolid.

6. Palacio de Pimentel. Planta baja



DISTRIBUCIÓN E INTERIOR

El palacio se levanta sobre una planta de forma trapezoidal. Consta de planta baja, una principal y una más para el torreón. También tiene un pequeño sótano sin relevancia. Todas las dependencias interiores se articulan en torno a un patio.



7. Palacio de Pimentel. Planta principal.

Esta disposición es una clara herencia de las villas romanas. Hoy conocemos la arquitectura romana gracias a la erupción del Vesubio que posibilitó la conservación, y el posterior estudio, de las ciudades de Pompeya y Herculano.

Vitruvio recoge en *Los diez libros de Arquitectura* (Capítulo III, Primer Libro⁹) que el edificio debe de responder a la firmeza (o seguridad), a la comodidad (o utilidad) y a la belleza y

⁹. ORTIZ Y SAINZ, J. *Los diez libros de Arquitectura* de M. Vitruvio Polión. Madrid, 1987. Pág 14

8. Detalle del artesonado de la Sala de Recepciones. (En la página siguiente).
9. Vista del artesonado de la Sala de Recepciones. (En la página siguiente)

abunda en la comodidad o utilidad del mismo en los siguientes términos:

«con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso; y por la correspondiente colocación de cada una de ellas, hácia el aspecto celeste que más convenga».

También la distribución interior obedece a un sentido práctico como nos lo recuerda Andrea **Palladio** en uno de sus tratados:

«A fin de que las casas sean cómodas para el uso de la familia... se deberá tener mucho cuidado no sólo en las partes principales, como son las logias, salas, patios, estancias magníficas y amplias escaleras, luminosas y fáciles de subir, sino que también las partes más pequeñas y feas sean lugares apropiados para servicio de las mayores y más dignas puesto que así como en el cuerpo humano hay algunas partes nobles y bellas y otras más bien innobles y feas y, sin embargo, vemos que aquéllas tienes de éstas gran necesidad y sin ellas no podrían existir, así también en los edificios algunas partes debe ser respetables y nobles y otras menos elegantes, pero sin las cuales las susodichas no podrían quedar despejadas, y perderían así parte de su dignidad y belleza»¹⁰

Daniel Villalobos en su estudio sobre el Palacio Fabio Nelli y el debate clasicista al referirse a las condiciones de la forma del palacio español nos habla de «lo *esencial* en la ordenación de las partes del edificio (zaguán, patio y escalera), y que es cualidad intrínsecamente arquitectónica, es la diagonal en su composición»¹¹. Esa diagonal compositiva se puede observar perfectamente en el Palacio Pimentel. El recorrido

¹⁰. PALLADIO, A. Los cuatro libros de arquitectura. Introducción Javier Rivera, Madrid, 1988. Ediciones Akal S.A. Página 148 y 149

¹¹. VILLALOBOS ALONSO, D. *El debate clasicista y el Palacio Fabio Nelli*. Colegio Oficial de Arquitectos. Sever Cuesta. Valladolid, 1992. Página 19

¹². ARNUNCIO, J. C., director. *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Valladolid, 1996. Sever Cuesta. Pág 59.

lineal se vería subrayado por los materiales nobles utilizados en las partes mencionadas. El torreón reforzaría la diagonal, a su lado la puerta de entrada da acceso a un zaguán con otra puerta descentrada y que nos pone en contacto con el patio interior porticado e inmediatamente con la escalera de acceso hacia la planta superior. Lamentablemente aquí la escalera antigua se derrumbó y hoy hay una nueva que la sustituye.

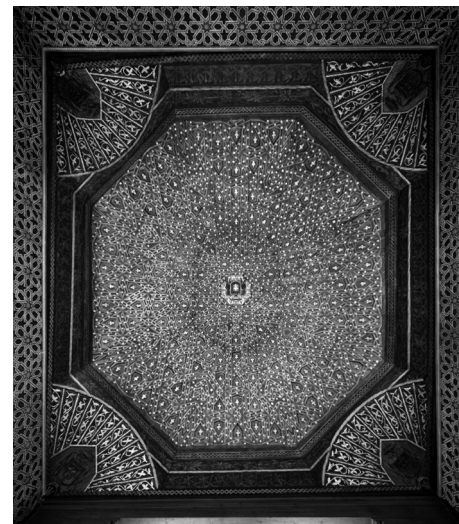
Como expone Daniel Villalobos¹² esta tipología valora, en mayor medida, la visión en ángulo del edificio en detrimento de la visión frontal y tiene su reflejo en la percepción diagonal del espacio interior. El patio se percibe desde el exterior en diagonal debido a la organización del zaguán con sus puertas desenfiladas... Lo que se pretende es mostrar el interior desde una visión sesgada, que enriquece la espacialidad del interior y magnifica su tamaño.

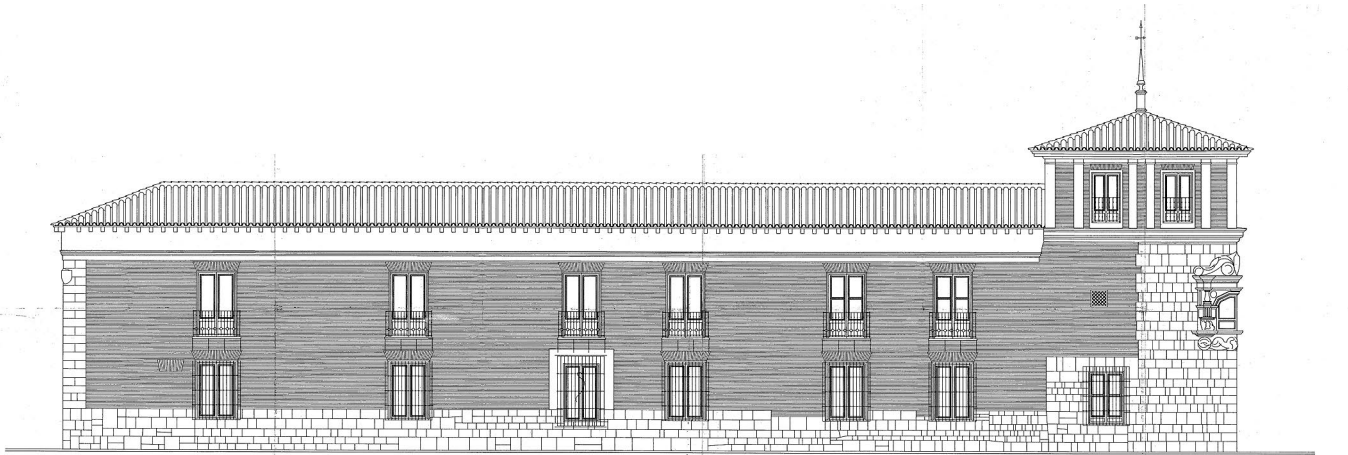
El patio cuadrado está rodeado por columnas con capiteles de muy sencilla labra. Son seis columnas por cada lado que hacen un total de veinte (las columnas de cada esquina participan de cada uno de los lados). Soportan el piso superior por medio de un arquivado de madera con zapatas, un elemento que entronca con la tradición mudéjar.

La escalera de acceso a la planta superior original fue totalmente renovada como consecuencia del derrumbe de la escalera original. Esta sería una gran escalera, amplia y noble en piedra como corresponde a un palacio de este tipo.

ARTESONADOS

Como hemos reseñado anteriormente, el edificio adquirió un valor añadido al colocar dos artesanados. Uno de ellos es el que se encuentra instalado en la Sala de Recepciones. Sobre una planta casi cuadrada (5,72 x 6,57 metros) procede del cercano Colegio de San Gregorio. Por medio de unos trompas el espacio se ha reducido a un octógono. En las esquinas se sitúan escudos



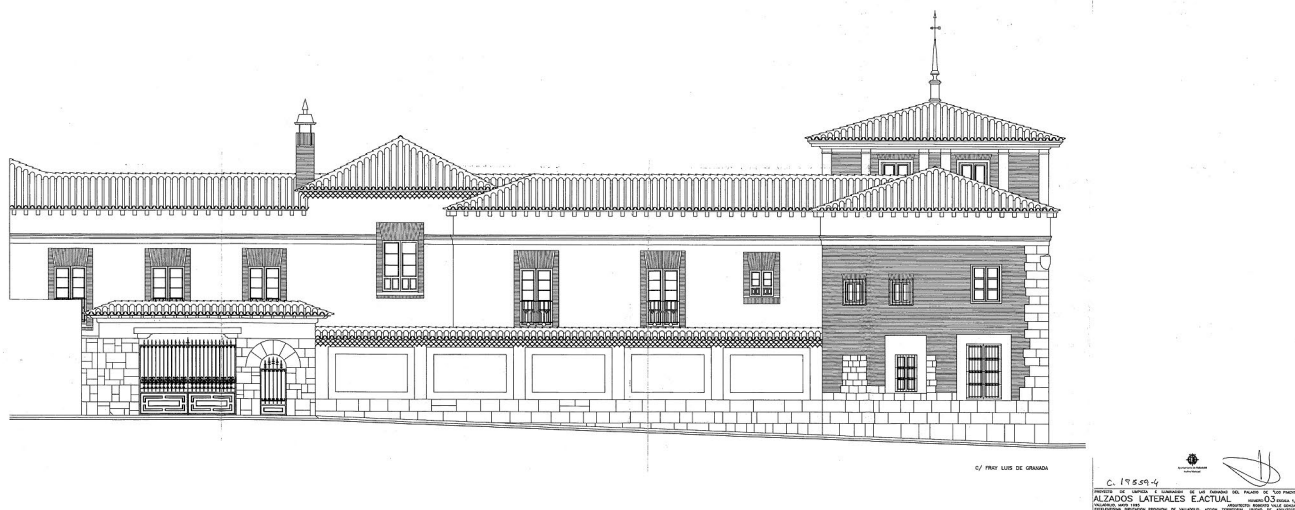


C/ CÁDIZ DE SAN CECILIO

de fray Alonso de Burgos. La flor de lis que adoptó el Obispo era timbre de su familia; rodeando a la flor se sitúan cuatro cruces correspondientes a la Orden de Santo Domingo. Este emblema suele ir acompañado del capelo y los cordones episcopales. Y a lo largo de toda la superficie, sobre todo en los espacios planos, se pueden apreciar la flor de Lis. Este bello armazón mudéjar data de finales del siglo XV. En la misma sala se encuentra dos ventanas con yeserías, con arcos polilobulados y decoración vegetal. Todo hacer pensar que su ubicación aquí sea fruto de otro traslado.

El otro artesanado referido es el que se instaló en 1974 procedente de la iglesia de Villafuerte de Esgueva. Se encuentra instalado en la Salón de Plenos. También es un artesanado mudéjar, en forma de artesa y decorado con lazos y mocárabes. Es del tipo par y nudillo. Cuatro pares de vigas de madera, soportados en ménsulas, sirven de tirantes y mantienen la tensión de este bello armazón. En la parte plana del techo penden unos elaborados mocárabes.

10. Palacio de Pimentel. Alzado Plaza San Pablo.



EXTERIOR

Al exterior el Palacio Pimentel destaca por su poderosa construcción en ángulo. Es en este extremo donde se ha centrado toda la atención. Para ello el edificio se remata con un torreón (lógicamente más alto, tres alturas, que el resto de la construcción, de dos). Esta particularidad de esquina regia permitió que la decoración se centrara en esta parte en detrimento de la portada que era lo más habitual en aquella época.

El edificio está resuelto con un zócalo de piedra de Campaspero que recorre todo el edificio y enmarca la puerta de acceso principal y la ventana del torreón; para el resto de los muros se ha utilizado adobe y tapial y revestido posteriormente por el típico ladrillo de arcilla de color rojo.

La cubierta se resuelve con teja cerámica de tipo árabe con un remate en el alero a base de canecillos de madera. Una cornisa enfoscada y pintada resuelve el encuentro entre paramentos verticales de las fachadas y el alero de la cubierta.

11. Palacio de Pimentel. Alzado Calle Fray Luis de Granada.

El agua se recoge en un canalón, visto, con bajantes exteriores protegidos en la base por piezas de fundición.

La entrada se realizada por una portada tardogótica, de arco rebajado o carpanel encima de la cual se abre un balcón entre dos escudos con corona que corresponden a los Condes de Ribadavia. El portalón de acceso fue fabricado en 1943 en hierro con aplicaciones de bronce y procede del bronceista madrileño Luis Barrera.

En los últimos años del siglo XX se procedió a la instalación de una portada renacentista, con arco de medio punto, para facilitar la entrada a la nueva Sala de Exposiciones. Desconozco su procedencia. No hay documentación que justifique su venta u origen.

VENTANAS

A lo largo de la fachada se suceden un buen número de ventanas amplias. En la calle Cadenas de San Gregorio, las ventanas de la planta baja, siete, se suceden a un ritmo un tanto irregular, y están provistas de una reja de hierro forjado, siglo XV, para impedir el acceso al interior. La quinta empezando por la esquina sería la insigne ventana histórica que tiene a gala haber salido por ella Felipe II. Para ello se tuvo que abrir la reja como si fueran dos hojas. Es por esa razón que tiene una cadena alrededor de los barrotes (aunque como ya hemos dicho antes esta aseveración popular se contradice con los documentos existentes). En la planta superior se corresponden en número y emplazamiento (menos la primera que es apenas un pequeño recuadro) con las de abajo y van provistas de un balconcillo también en hierro forjado. Sucede lo mismo en la fachada de la Calle Angustias. Son siete también el número de ventanas (de iguales características que las ya descritas) a las que hay que añadir dos puertas de entrada.

12. Palacio de Pimentel. Recreación de la ventana señera.



Especial mención merece la ventana de la esquina señera del palacio. Esta ventana, de forma general, no solo cumplía la función práctica de proporcionar luz y ventilación, sino la de comunicarse con el pueblo. Pero además, en este momento toma auge la opción de la ventana como símbolo y señal de prestigio y, hasta ostentación, de los miembros de la casa. Existen muchos ejemplos, pero no es objeto de este trabajo una enumeración exhaustiva, pero sí que me gustaría destacar tres ejemplos. Uno de ellos es el del **Palacio de los Guzmanes** en León (sede actual de la Diputación, en este caso de León). Es un bello ejemplo de palacio renacentista proyectado por Rodrigo Gil de Hontañón en 1559.

Otro de los ejemplos, tal vez el más bello de todos cuanto existe, se puede contemplar en la ciudad de Trujillo (Cáceres). En el Palacio de Hernando Alonso Pizarro (abuelo del conquistador) conocido como **Palacio de la Conquista**. Su propietario mandó realizar, en el siglo XV, una magnífica esquina con su escudo heráldico.

Y por último un ejemplo más cercano lo tenemos en el **Palacio de los Marqueses de Valverde**, también residencia palaciega del siglo XVI, a unos centenares de metros del Palacio Pimentel. Lo destaco por su cercanía porque el estilo es bien diferente ya que es más propio del renacimiento italiano con su característica piedra en forma almohadillada.

La decoración de la ventana del Palacio de Pimentel es un claro ejemplo del estilo plateresco y data de principios del siglo XVI. Una de las características del plateresco es la decoración a base de grutescos.

Conviene hacer un pequeño inciso para entender la proliferación del empleo de decoración con grutescos en el renacimiento español ya que tenemos dos muy buenos ejemplos a escasos metros de esta ventana (la fachada de la iglesia de San Pablo y la del Colegio San Gregorio). Los hallazgos arqueológicos han suscitado mucha expectación y han creado corrientes artísticas. En 1480, en Roma, se descubre las pinturas antiguas de los emperadores en la Domus Aurea de Nerón. Las salas donde se encontraron estas pinturas estaban en el subsuelo, llenas de humedad y en la oscuridad. Ambientes propios de bodegas o grutas. Entonces se las empezó a llamar las pinturas de las grutas empleando para ello el término italiano de Grotta y de ahí derivó en los distintos idiomas como grotteschi, grutesque, grotteske y grutesco (para el español).

La decoración grutesca mezcla temas mitológicos con fábulas poéticas y, en ocasiones, intercala personajes o escenas bíblicas en forma de alegoría. Por lo tanto no es una simple decoración caprichosa sino que, a veces, obedece a un complejo programa conceptual. Los motivos se despliegan en friso o bandas horizontales o verticalmente a modo de pilastras o columnas. En ambos casos se trata de composiciones a candelieri, a candelabro. Los motivos ornamentales son variadísimos, tanto casi como la imaginación de los artistas, aunque bien es cierto que tienen presente tanto la pinturas de



13. Palacio de Pimentel. Zaguán de entrada

la Domus Aurea de Nerón como los motivos mitológicos que se recogían en Tratados (anteriores al descubrimiento de los restos arqueológicos citados). Van desde guirnaldas, búcaros, zarcillos, delfines, formas vegetales, aves, esfinges, hipocampos, grifos, bustos de personajes y un largo etcétera.

Esta decoración se desarrolla sobre pilastras, dinteles, jambas, antepechos y marcos de las ventanas como es nuestro bello ejemplo del Palacio Pimentel.

El marco pétreo que rodea la propia ventana está labrado en piedra de grano fino para facilitar el ornamento. La decoración es simétrica: los elementos que aparecen en uno de los lados se repite en el contrario, salvo dos motivos impares que se sitúan en el centro. De abajo a arriba, lo primero que nos encontramos es con un friso horizontal en el que se aloja una bicha, un ser fantástico de cuatro patas y con una cola que se transmuta en una voluta vegetal. Presenta una postura entre sumisión y



14. Palacio de Pimentel. Patio.

amenaza: apoyado en el suelo presto para saltar, con una faz enervada y la boca abierta. En medio de estos animales aparece una figura alada con cabeza humana, con barba y de rostro bonachón, al estilo de un emperador romano. En cada extremo hay una ménsula de la que parte una pilastra con un primer cuerpo con hojas vegetales como si fuera un capitel corintio. Esta base soporta una columna torneada que a su vez acoge un entablamento que consta de un friso decorado y una cornisa. El friso presenta unas veneras a modo de decoración sencilla. El uso de este elemento suele ir ligado al Camino de Santiago, pero en el escudo de los Marqueses de Távara (los Pimentel) aparecen cinco veneras. Curiosamente las que se presentan en la calle de las Angustias están al revés que las de la Calle Cadenas de San Gregorio. A modo de frontón se presentan dos grandes volutas vegetales en forma de «ese» tumbadas que sostienen, en el centro de la composición, el escudo nobiliario. Es sencillo, sin corona y partido. En el lado izquierdo presente 13 benzantes que eran propios del blasón de los Sarmientos (condes de Ribadavia) y en el lado derecho figuran elementos, cuarteado con cadena, que corresponden al escudo de los López Hurtado. Es decir, estamos ante el escudo de los Condes de Ribadavia que serían los que mandaron realizar esta bella ventana. Entre las dos pilastras se encuentra la ventana bajo un arco poligonal de 6 trazos. El espacio está dividido por un sencillo mainel de madera para acoger las dos hojas de la ventana. En las enjutas se ubican dos medallones con el rostro, casi con toda probabilidad, de los Condes de Ribadavia (María Sarmiento y Juan Hurtado de Mendoza).

Este bello marco es muy posible que fuera ejecutado por algún maestro cercano al taller burgalés de la familia Siloé (Gil o bien su hijo Diego).



15. Palacio de Pimentel.

Agradecimientos

La documentación para este trabajo ha sido posible gracias, en buena parte a la colaboración del Archivo Municipal de Valladolid así como a la Diputación Provincial de Valladolid (con una mención especial para todo el personal de su archivo). Otra buena parte de esa documentación se la tengo que agradecer a Daniel Villalobos, así como la dirección de este trabajo. Agradezco, con especial cariño, a Jesús González (Haciendo Clack) todas las fotografías que me ha cedido para este trabajo. Y, por último, mi admiración y gratitud para la Asociación Domus Pucelae por aportar un poco de luz y aire fresco sacando adelante proyectos como el presente. Gracias a todos.

LA CASA DE ALONSO BERRUGUETE LA HISTORIA DE UNA AMBICIÓN

JOSÉ MIGUEL TRAVIESO ALONSO

CONTEXTO HISTÓRICO: UN PAISAJE DIFUMINADO DE LUCES Y SOMBRAS

Hemos de remontarnos al primer cuarto del siglo XVI para encontrar las primeras noticias del edificio que nos ocupa. Concretamente tras los sucesos que sucedieron al 9 de febrero de 1518, cuando reunidas las Cortes de Castilla en Valladolid, tras la llegada a la ciudad del séquito de Carlos de Habsburgo, este fue jurado como rey con el título de Carlos I. Tras su posterior nombramiento como Rey de Romanos y su coronación en Aquisgrán el 23 de octubre de 1520, lo que le valdría ser reconocido como emperador, fue creciendo un descontento entre la nobleza castellana que devino en la Guerra de las Comunidades de Castilla, un movimiento antiseñorial extendido entre las ciudades castellanas que tuvo su fin el 23 de abril de 1521, cuando las tropas imperiales vencieron en la batalla de Villalar a los rebeldes capitaneados por Juan de Padilla, que como el resto de los cabecillas acabó en el patíbulo.

Tras el regreso del emperador a Castilla en septiembre de 1522 y la celebración de nuevas Cortes en Valladolid en 1523, se emprendieron una serie de reformas que permitían a la nobleza castellana el acceso a los cargos de gobierno y de la administración de la monarquía hispánica, así como la



1. Casa de Alonso Berruguete.



2. Medallón Museo del Prado.

reorganización de los Consejos y la creación de nuevos órganos de gobierno, como el Consejo de Hacienda en 1523, el Consejo de Indias en 1524 y el Consejo de Estado en 1526, convirtiéndose Valladolid en la capital administrativa hasta 1561.

En este contexto histórico, durante el gobierno de emperador Carlos, se levantó la que hoy conocemos como “Casa de Berruguete”, en realidad Comandancia de Obras del Ejército de Tierra, un edificio situado a escasos metros del monasterio y la iglesia de San Benito, al que nació vinculado, y que en parte fue posible gracias a las generosas recompensas recibidas del emperador por el artista, después de su apoyo a la causa imperial durante el conflicto de las Comunidades.

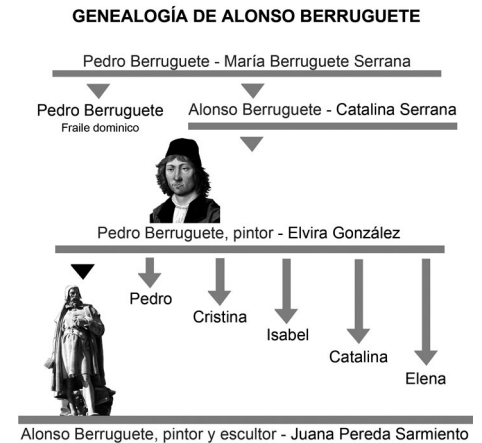
EL PERSONAJE: ARTISTA Y FUNCIONARIO

Aproximándonos al personaje, sabido es que Alonso Berruguete era originario de la villa palentina de Paredes de Nava, donde su bisabuelo, Pedro Berruguete, de origen hidalgo y procedente de la comarca vizcaína de Las Encartaciones, se había establecido tres generaciones antes. Había nacido en torno al año 1488 y era hijo del afamado pintor Pedro Berruguete y de Elvira González, por entonces residentes en la villa palentina, junto al que debió realizar una sólida formación cultural y artística, según se deduce por su forma de expresarse en documentos autógrafos de años posteriores. Cuatro años después de la muerte de su padre, siguiendo el ejemplo paterno, a finales de 1507 emprende un viaje a Italia con el fin de completar su formación junto a artistas y modelos italianos. Según relata Vasari, recorrió Florencia y Roma, donde pudo conocer la cumbre artística alcanzada por los grandes genios, aunque se especula que también pudo pasar por Urbino, corte en la que su padre había trabajado al servicio de los Montefeltro. En Italia desarrolla una fructífera actividad, primero colaborando con Filippino Lippi en Florencia, donde llegaría a recibir una carta

de recomendación de Miguel Ángel para que le fuera permitido copiar el cartón de la Batalla de Cascina, aunque el Consejo florentino finalmente no lo permitiría. Más tarde participa en Roma, junto a escultores de la talla de Vecchio de Bolonia, Volterra y Sansovino, en el concurso que ganó este último, consistente en copiar en cera el grupo helenístico del Laocoonte, cuyo descubrimiento en 1505 en las excavaciones de la Domus Aurea, antigua residencia de Nerón, había causado verdadera impresión en el mundo artístico del momento. Alonso Berruguete también estaría presente, el 10 de agosto de 1511, en el acto de apertura al público de la Capilla Sixtina, desde entonces fuente inagotable de inspiración para los artistas. Durante ese periplo realiza una serie de pinturas y dibujos preparatorios, con un lenguaje ya decantado hacia el Manierismo imperante, obras que actualmente se conservan en museos de Florencia, Roma, París y Madrid.

Hacia 1515 emprende el regreso a España, posiblemente motivado por las expectativas de mecenazgo producidas por la llegada del emperador Carlos. Después de realizar una copia del sarcófago romano de Husillos (Palencia), hoy en el Museo Arqueológico Nacional, según informara el cronista Ambrosio de Morales, el mismo dinamismo se refleja en las figuras de sus primeros retablos, que delatan su asimilación del arte italiano. Recién llegado a tierras castellanas entra al servicio de la Casa Imperial como “pintor del rey”, siguiendo a la corte en su periplo itinerante. Entre 1518 y 1519 trabaja en Zaragoza en el sepulcro del Gran Canciller Joan Selvaggio, que acompañó a Carlos V hasta España y murió en 1518 en la ciudad aragonesa. En ese momento comparte el trabajo con Felipe Bigarny, escultor con taller en Burgos con el que estaba asociado por contrato, una práctica muy habitual entre los artistas.

En 1520, ya convertido en “pintor de cámara”, viaja a La Coruña acompañando el séquito de Carlos V, de donde partía hacia Alemania para su coronación como emperador. Aunque



3. Genealogía de Alonso Berruguete.



4. La Casa de Berruguete junto a la monumental fachada de la iglesia del monasterio de San Benito el Real.

en la ciudad gallega sufre una enfermedad que le retuvo inactivo por un tiempo, allí pinta las velas, estandartes y banderas de la nave real, que zarpa el 20 de mayo de aquel año. Poco después llega hasta Granada para colaborar en el contrato suscrito por su socio Felipe Bigarny para realizar el retablo de la Capilla Real. Para tan magno recinto realiza los diseños de hasta quince pinturas, aunque no las culmina por el estallido de la Guerra de las Comunidades de Castilla en 1521, en la que el artista mostraría su decidido apoyo a la causa del emperador.

Finalizado el conflicto, en 1522 se traslada hasta Vitoria para firmar el contrato, a petición de don Diego de Muros, obispo de Oviedo, de dorar, pintar y asentar el retablo de la catedral asturiana, aunque poco después se dirige a Valladolid, ciudad en que la Corte mostraba cierto interés en mantenerse fija.

En el momento en que Berruguete se asienta junto al Pisuerga, comenzamos a conocer algunos aspectos de la personalidad del artista, al que los hechos muestran ambicioso y obsesionado por un afán de prosperidad social y económica, mezclando su habilidad para moverse en medios burocráticos con un enorme talento artístico que favorecería los trabajos realizados para las altas clases sociales y los monasterios más pujantes de la ciudad, clientela que demandaba una gran cantidad de obras artísticas y objetos suntuarios en la búsqueda del prestigio a través del arte. La ciudad de Valladolid, convertida en fundamental centro económico y administrativo desde el establecimiento de la Real Chancillería y la presencia de la Corte casi de forma permanente, vive unos años esplendorosos en los que Alonso Berruguete compagina su actividad artística, ya considerada como creación intelectual, con el cargo de funcionario como escribano del crimen en la Audiencia y Chancillería de Valladolid, un nombramiento recibido del propio emperador en 1523 como agradecimiento a su adhesión durante el conflicto de las Comunidades, ocupándose de examinar, testificar y emitir las sentencias de los pleitos, labor en la que

su estrecha relación con letrados de la ciudad le proporciona una gran consideración social, hecho que viene a colmar el orgullo de clase al que era proclive por la ascendencia vasca de su familia, ya que en Vizcaya a nadie se consideraba plebeyo y todos ostentaban el rango de hidalgos. De modo que el orgullo de clase parece ser uno de los rasgos más determinantes de su personalidad.

Tras realizar en 1523, en colaboración con Vasco de la Zarza, el retablo del monasterio de la Mejorada, por encargo de doña Francisca de Zúñiga, noble de Olmedo, y algunas esculturas exentas, entre 1526 y 1532 se dedica a elaborar el retablo contratado por el monasterio de San Benito de Valladolid, donde combinando pintura y escultura despliega un variadísimo repertorio de formas tan vehementes y novedosas que no serían bien asumidas por la orden comitente y sus tasadores, aunque por ello pasaría a la historiografía del arte como una de las “Águilas del Renacimiento Español”¹.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CASA COMO DISTINTIVO DE HIDALGUÍA

Alrededor de 1524 unos terrenos colindantes a la iglesia de San Benito, propiedad de la comunidad benedictina, son comprados por el carpintero Juan de Salamanca, el licenciado y famoso doctor Pablos de Santa Cruz y Francisco Saldaña. Algo después Juan de Salamanca vende al cirujano Antonio de Guadalupe la mitad del solar de su propiedad y con los beneficios levanta una vivienda en la que no reside muchos años, ya que en 1537 la traspasa a Gonzalo Gallego, criado de la emperatriz Isabel.

De igual manera, en 1527 Francisco Saldaña traspasa a Alonso Berruguete su solar tapiado y situado a la derecha de la iglesia benedictina, en la esquina con la calle de la Cruz (actual calle del General Almirante), cuyo coste es de 4.000

¹ Manuel GÓMEZ MORENO. *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete. 1517-1558*, Xarait Ediciones, Madrid, 1983.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

5. Aspecto actual de la que fuera fachada principal de la Casa de Berruguete



maravedís y dos pares de gallinas de renta anual. Allí levanta el artista su casa, que incluye también las dependencias del taller, colmando con ello su deseo de ascenso social, puesto que este tipo de edificios pretenden más una función representativa que funcional.

En ese momento Alonso Berruguete lleva casado año y medio con doña Juana de Pereda Sarmiento, hija de unos ricos mercaderes de Medina de Rioseco, y desde hace cinco años tiene establecido su prestigioso obrador de Valladolid, ocupándose por

entonces del retablo mayor de la iglesia del colindante monasterio benedictino, una obra cuya envergadura le reporta importantes beneficios que viene a sumar al patrimonio de su esposa y a los obtenidos con su cargo de funcionario. Su obsesiva aspiración por consolidar su posición social, equiparándose a los linajes de la pequeña nobleza hispánica, se ve gratificado el 14 de febrero de 1527, según documento del Archivo de Simancas, al recibir del emperador Carlos la facultad de poder constituir el mayorazgo de sus bienes², según la institución jurídica del antiguo derecho castellano promulgada por los Reyes Católicos en las Leyes de Toro de 1505.

No se conoce en que preciso momento se inicia la construcción de la casa, pero sí la intención de que fuera "*principal*", pues con ella Alonso Berruguete viene a colmar la afirmación de las raíces hidalgas de su familia³, una de sus máximas aspiraciones personales. La Casa de Berruguete nace vinculada al retablo de San Benito, ya que el 16 de marzo de 1528, año en que nace su primogénito Alonso, el artista llega a un acuerdo con el prior de los benedictinos para levantar la vivienda en el solar adquirido, aceptando el pago al monasterio de 300 ducados de oro como tributo por la licencia para construir, aunque con astucia pone en práctica un trueque, ya que firma un recibo que supone recibir el solar como un pago por adelantado de esa cantidad por los trabajos del retablo, según ilustra el documento conservado⁴. También acepta una condición impuesta por la comunidad benedictina: que en ellas no se vendiera vino ni se instalase ninguna taberna, un requisito cuya finalidad era eliminar la competencia en la venta de vino que desarrollaban las bodegas monásticas, fruto de sus enormes posesiones en territorios limítrofes a Valladolid, que reportaban importantes sumas al monasterio.

Por un pleito entablado contra el artista por el boticario Jerónimo de Santiago, como queja sobre el aprendizaje de su hijo Jerónimo de Santiago, aspirante a pintor en el taller y

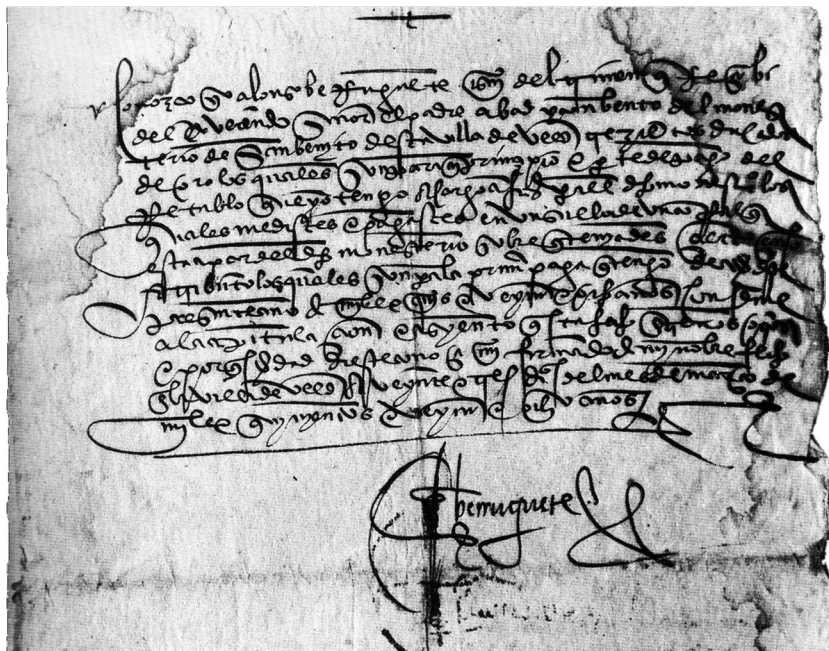
². Manuel ARIAS MARTÍNEZ. *Sobre la fundación de mayorazgo del escultor Alonso Berruguete*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC) nº 45, Valladolid, 2010, pp. 19-28.

³. Juan ALLENDE-SALAZAR. *La familia Berruguete (Noticias inéditas)*, Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, 1915, Grupo Pinciano, Valladolid, 1986, pp. 194-198.

⁴. *Un recibo de Alonso Berruguete*, Archivo Español de Arte y Arqueología, 1933, p. 65.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

6. Recibo de compra del solar al monasterio de San Benito, firmado por Alonso Berruguete.



participante en la construcción de la vivienda, conocemos que en 1535 la casa ya estaba construida. En ella nacerían sus dos hijas: Luisa Sarmiento en 1532, y Petronila de Pereda en 1541, con el tiempo esposas de dos nietos del banquero Diego de la Haya. Poco después, entre 1542 y 1543, llega a comprar las dos casas colindantes para ampliar la vivienda y establecer el taller anexo, para lo que hubo de expulsar a un inquilino moroso. En 1544 nace en la casa Pedro, su cuarto hijo, llegando a convivir en sus dependencias el matrimonio con sus cuatro descendientes y la nómina de ayudantes del taller, que en los documentos reciben la calificación de criados, así como su sobrino, el también escultor Inocencio Berruguete, al que protegería durante toda su vida. Con el tiempo, también serían residentes los yernos del artista.

LOS INSÓLITOS LOGROS DE UN ARTISTA EN EL SIGLO XVI

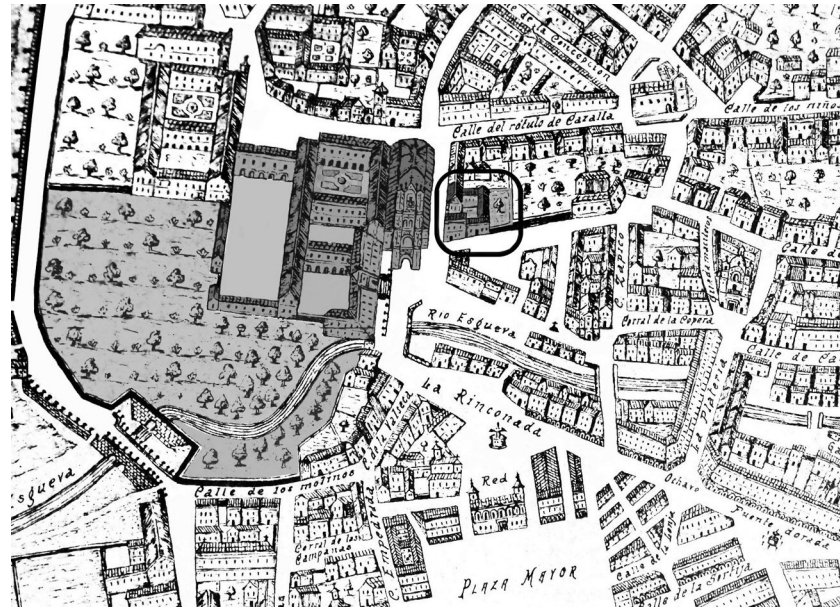
A pesar de recibir continuos beneficios por su obra, de estar amparado por un importante patrimonio, de haber conseguido constituir el mayorazgo familiar y de ocupar una elegante casona, Alonso Berruguete no cesa en su afán de ascenso social, lo que le lleva a comprar en 1541 el señorío palentino de Villatoquite, aunque lo pierde en 1557 tras un pleito interpuesto por doña Antonia Manrique. Sin embargo, en 1559, un año después de la muerte del emperador Carlos, su protector, Felipe II autoriza la venta de villas y fortalezas para satisfacer los excesivos gastos producidos por las campañas bélicas contra Inglaterra, momento aprovechado por Alonso Berruguete para comprar a perpetuidad el señorío de Ventosa de la Cuesta, hasta entonces bajo la jurisdicción de Medina del Campo.

La consecución por un artista de la ostentación simultánea de un mayorazgo y de un señorío, junto a la construcción de una prestigiosa residencia, es un hecho completamente insólito en la biografía de los artistas del momento, un caso que viene a sentar jurisprudencia sobre la dignidad de las artes, una meta perseguida por el gremio durante siglos.

En otro género de cosas, un dato anecdótico viene a ilustrar que la relación del artista con la vecina comunidad benedictina no fue demasiado cordial, pues a la incompreensión de que fueron objeto algunas de las esculturas del retablo, que hubo que modificar, se suma un episodio desencadenado en 1555 por la denuncia a los monjes de un tal Tomás acerca de haber dotado a la casa de bodega y de vender vino al público, un gesto que los monjes consideran de competencia desleal y les lleva a establecer un pleito que, a pesar de la alegación de que ningún capítulo de Cortes de los reinos impusiera esta carga, Berruguete sería sentenciado por la Audiencia en 1557, obligándole a restringir el vino al necesario para su gasto y consumo propio⁵.

⁵. José CAMÓN AZNAR. *Alonso Berruguete*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, p. 91.

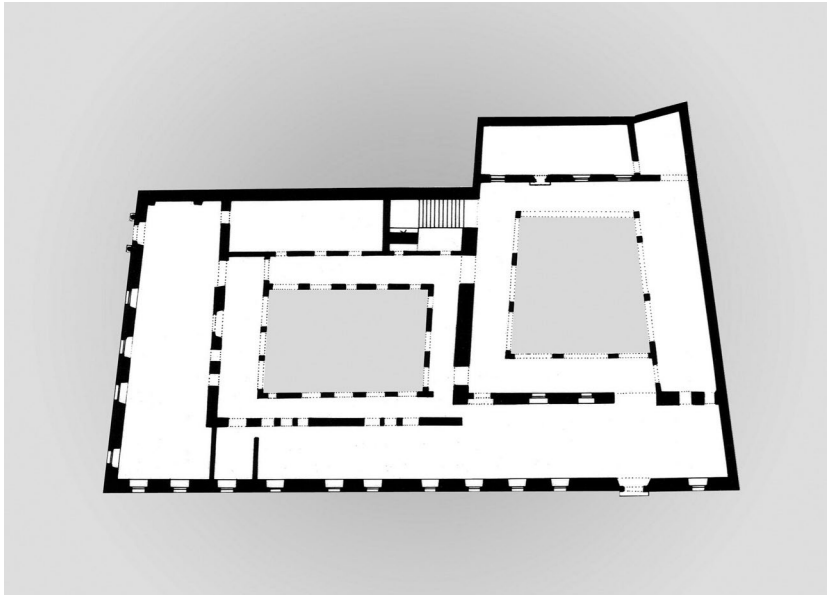
7. Localización de las casas de Berruguete en el plano de Ventura Seco.



LA CASA-TALLER DE ALONSO BERRUGUETE, OBRADOR DE PRODIGIOS

En su monografía sobre Alonso Berruguete, afirma Camón Aznar que la casona-palacio edificada por Berruguete era suntuosa⁶, afirmación avalada por los restos aislados conservados en su interior, ya que el aspecto exterior nada tiene que ver con el edificio originario. Se trata de dos viviendas contiguas a las que se accedía por puertas abiertas a las calles de San Benito y de la Cruz (General Almirante), organizadas en dos pisos en torno a sendos patios y dotadas de dependencias para las caballerizas, almacenes y bodegas en el semisótano. Hoy sólo es posible recurrir a la imaginación y la fantasía para recrear su aspecto original.

⁶ Ibídem.

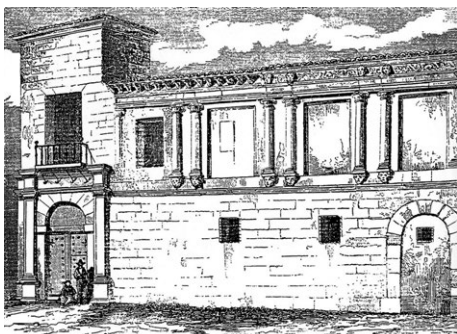


8. Planta de las casas de Berruguete.

Las fachadas

Tanto las entradas actuales, la distribución de ventanas y troneras del cuerpo bajo y la serie de balcones del primer piso fueron completamente rehechos durante la remodelación del siglo XIX para su uso como Comandancia de Ingenieros del Ejército, en cuya reforma se intentó proporcionar al conjunto un aspecto unitario, incorporando un nuevo zaguán y puerta de acceso en un extremo, tal y como aparece actualmente.

Uno de los elementos de más entidad del edificio, que llegó a desaparecer por completo, fue la articulación del segundo cuerpo a través de tramos rítmicos, establecidos por columnas pareadas, que recorrían los paramentos de las dos calles. Para



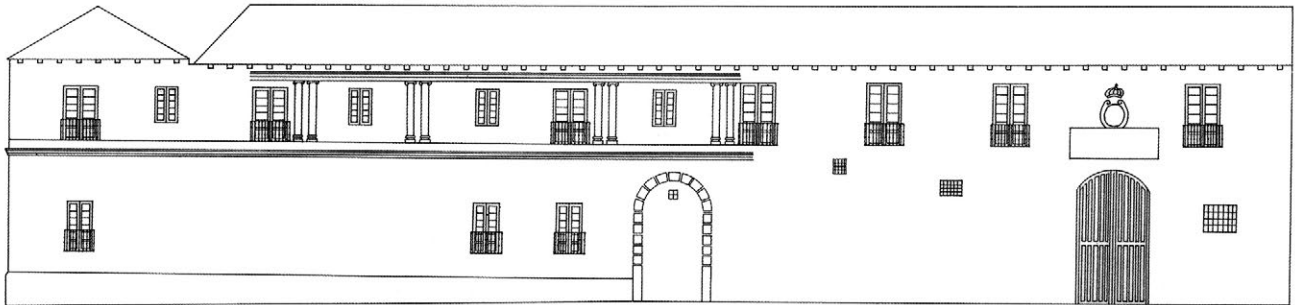
9. Casa de Berruguete según dibujo de *Valentín Carderera*, hacia 1837.
10. Recreación virtual de la fachada a partir del mismo.

realizar una aproximación a su aspecto hemos de recurrir a dos documentos gráficos de gran valor testimonial.

La imagen más sugestiva la proporciona el pintor academicista, restaurador, arqueólogo, coleccionista y divulgador de las artes Valentín Carderera (Huesca, 1796 - Madrid, 1880), que entre 1836 y 1850 realiza una serie de viajes por España dirigiendo una Comisión encargada de averiguar el estado de conservación de algunos edificios y catalogar las obras de arte tras la ley desamortizadora y la primera guerra carlista⁷, algunos de los cuales publica en su trabajo *Iconografía Española*.

En su dibujo realizado hacia 1837 plasma la fachada de la Casa de Berruguete, orientada a la calle de San Benito, con tres elementos destacables. En primer lugar la colocación de la portada principal en el extremo izquierdo, con un gran portón entre pilastras adosadas, rematada con un amplio

7 José María AZPIROZ PASCUAL. *Valentín Carderera, pintor*, Instituto de Estudios Aragoneses, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1981, p. 17



balcón de forja y destacando en altura con forma de pequeña torre cuadrangular. Este diseño queda avalado por los restos conservados *in situ* en ese lugar, donde aún permanecen dos columnas toscanas adosadas que destacan de la lisura del resto de la fachada, forma habitual de remarcar la portada. En segundo lugar aparece a la derecha una puerta cegada con arco de medio punto, un elemento del que no queda rastro y que bien pudiera ser una transposición romántica de la portada cegada que realmente existe en la calle General Almirante. Finalmente lo más original, el primer piso organizado en tramos cajeados y separados por columnas pareadas que se apean sobre mascarones y que sujetan un entablamento recorrido con frisos decorados con grutescos y nuevos mascarones, que bien podrían ser el tipo de medallones tan utilizados en la época, y un alero pronunciado. De alguna manera, estas columnas tendrían su correspondencia en el interior con las conservadas en el patio, de modo que aunque la fachada se presenta un tanto hermética por la escasez de vanos, reducidos a una gran ventana en el primer piso y otras enrejadas en el cuerpo bajo, no por ello pierde el suntuoso aspecto plateresco citado por Camón Aznar.

También se conserva, en el Servicio Histórico Militar de Madrid, un alzado de la fachada realizado en 1861 por el ingeniero

11. Carmelo Díez de Prado, 1861. Alzado de la fachada de la Casa de Berruguete en la calle de la Cruz (General Almirante).

12. Restos de la portada de la Casa de Berruguete en la calle de San Benito

Carmelo Díez de Prado. El dibujo ya incorpora la nueva entrada de la casa por la calle General Almirante, presidida por el escudo de la Comandancia de Ingenieros, aportando tres elementos clarificadores. En primer lugar la colocación de una puerta casi en el centro de la fachada, elemento que aún permanece en su lugar, aunque cegado. En segundo lugar la permanencia en el primer piso de un tramo recorrido por columnas pareadas, que proporciona verosimilitud al dibujo de Carderera, y finalmente el piso bajo con escasas ventanas, permitiendo adivinar el trazado unificado de dos casas diferentes.

El patio de honor

Es en el interior donde encontramos restos tangibles de la primitiva construcción, especialmente en los elementos que integraron los patios.

El primero de ellos, de forma rectangular y adintelado, orienta sus tramos largos al norte y sur y está organizado en dos pisos. En el inferior utiliza como soportes columnas pétreas de orden toscano rematadas con zapatas, elementos característicos de la arquitectura castellana, unas en piedra y otras en madera, con seis fustes en los tramos largos y cuatro en los cortos, sumando un total de 16 columnas que soportan tramos adintelados. En el segundo piso cada columna tienen su correspondencia con otra de fuste más estilizado y capitel jónico, apareciendo en la actualidad embutidas entre los muros de cerramiento levantados en época posterior. Se remataría con un pretil de balaustres entre las columnas y un pronunciado alero a la altura del tejado. En el ángulo suroeste se conserva la embocadura de un arco de medio punto de piedra, de gran austeridad, del que posiblemente arrancara la escalera de acceso al piso alto. Igualmente, por la posición del patio y los restos de la puerta principal, debió existir un zaguán con las puertas dispuestas con la tradicional forma de recodo heredera

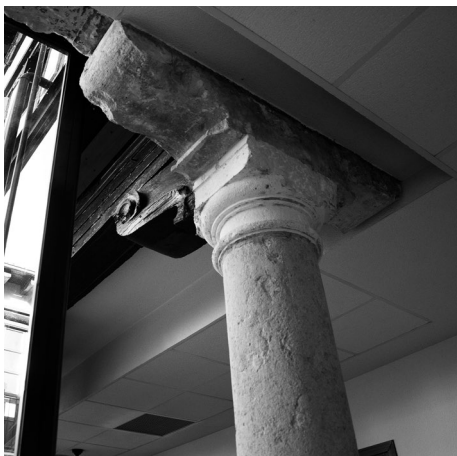




13. Restos del patio de honor de la Casa de Berruguete, rodeado de dependencias convertidas en oficinas de la Comandancia de Obras del Ejército de Tierra.

de la arquitectura islámica. Este conjunto es sin duda el más importante de cuanto se conserva del edificio original, dejando entrever el gusto por una elegancia de inspiración italiana.

En la actualidad el aspecto original del patio aparece enmascarado por el cerramiento del segundo piso, la modificación de las dependencias del entorno, la sustitución de puertas, suelos y techos por materiales funcionales de nuestro tiempo y unas mamparas acristaladas superpuestas que protegen las galerías inferiores de los rigores del invierno, aunque una intervención realizada a finales de los años 90 del siglo XX ha dejado libres gran parte de los vestigios originales, después de que incluso el espacio del patio estuviera cubierto y ocupado por oficinas, lo que permite una lectura más adecuada de lo que fuera el edificio original.



El segundo patio, llamado del Taller

El segundo patio, con una orientación contrapuesta y uno de los lados sin galería, como ocurre en otros muchos palacios vallisoletanos, ofrece escasos elementos de su configuración original, destacando una pequeña fuente, que viene a sustituir al tradicional pozo, y un conjunto de columnas con capiteles compuestos y decoración plateresca que incluye mascarones angulares, de nuevo rematadas por zapatas de madera como sustento del dintel, que aparecen incrustadas en los muros de cerramiento, hoy dotados de grandes cristalerías con marcos metálicos. El resto de las dependencias del entorno y del piso superior fueron completamente modificadas durante la adaptación del edificio a su función militar. En el tramo de enlace entre los dos patios se ha preservado en la última intervención, a modo de testigo, el fragmento del arranque de un arco que comunicaría las dos casas, abriéndose también en un ángulo del patio una escalera de madera con balaustres torneados. Actualmente a este patio es al primero que se accede desde el zaguán de nuevo trazado realizado durante las reformas del siglo XIX.

El conjunto de vestigios de columnas hacen comprensible y posiblemente inspiran la recreación historicista realizada por el pintor Miguel de los Santos Jadrake y Sánchez de Ocaña (Valladolid, 1840-Madrid, 1919) en la pintura titulada *“El cardenal Tavera visitando a Alonso Berruguete”*, que como depósito del Museo del Prado cuelga en los muros del Palacio del Senado de Madrid⁸, donde el escultor aparece en su casa vallisoletana mostrando su obra al toresano Juan Pardo de Tavera, cardenal y arzobispo primado de Toledo, ante la expectación de sus moradores.

Lo cierto es que entre aquellos muros Berruguete encontraría la inspiración para realizar creaciones tan geniales como el retablo de la Adoración de los Reyes Magos (1537), para

⁸. José Carlos BRASAS EGIDO. *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial, Valladolid, 1982, pp. 14-17.



14. Detalle de capitel toscano y zapatas de piedra y madera en el patio de honor de la Casa de Berruguete. (página anterior)
15. Capitel jónico plateresco y zapatas de madera en el patio del Taller de la Casa de Berruguete. (página anterior)
16. Restos de columnas jónicas embutidas en los muros del primer piso del patio de honor de la Casa de Berruguete.

la capilla del banquero don Diego de la Haya en la iglesia de Santiago de Valladolid, o el deslumbrante conjunto de tableros y relieves en alabastro de la sillería del coro de la catedral de Toledo (1539-1543).

Alonso Berruguete moría un día impreciso de septiembre de 1561, pero no en su casa de Valladolid, sino a los pies de una de las torres del Hospital Tavera, en el extrarradio de Toledo, donde acababa de asentar el sepulcro marmóreo realizado

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

17. Aspecto actual y recreación del patio del Taller en la Casa de Alonso Berruguete.



para el cardenal Tavera, su último mecenas. Sus restos serían depositados en las gradas del altar mayor de la iglesia de la Asunción de Ventosa de la Cuesta (Valladolid), a donde su viuda doña Juana de Pereda se retiró gozando de los privilegios del señorío.

LOS POSTERIORES INQUILINOS DE LAS CASAS

Sus hijos continuaron habitando la casa por poco tiempo, ya que Alonso el primogénito, endeudado por despilfarrador poco después de la muerte de su padre, arrienda la casa de la calle de la Cruz al licenciado Castro, oidor de la Real Audiencia, y en 1583 al genovés Meliadus Spínola.

La casa es heredada por su hija Juana, nieta del artista y casada con don Antonio de Ulloa Pereira, regidor de Toro, que en 1595 adquiere a doña Isabel de Guadalupe⁹, vecina de Madrid, las casas colindantes situadas frente al monasterio de San Benito. Don Diego, hijo de Juana Berruguete y Antonio de Ulloa, casado con doña Luisa de Francos Manrique, que ejerce como caballero de la reina Isabel de Borbón, sería el último heredero de Berruguete propietario de la casa, pues su hijo Antonio, acuciado económicamente, las vende en 1647 por 11.481 reales al regidor Francisco Lozano de Yurreamendi y su esposa Juana Sánchez de Aranzamendi, que vivían en ellas en alquiler.

Las casas pasan en herencia en 1655 a su hija Ana Lozano, casada con el regidor Félix Gámiz de Mendoza, siendo a su vez heredadas por Ana Catalina Gámiz, hija de ambos, que al fallecer en 1705 las entrega como donación al Colegio de San Ignacio. Las casonas fueron propiedad jesuítica hasta la expulsión de la Compañía de Jesús en 1769, momento en que salieron a subasta.

En 1770 el rey Carlos III, por consejo del mariscal de campo Martín Álvarez de Sotomayor, dicta una Real Orden para

⁹. Jesús URREA. *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1996, p. 48

18. El cardenal Tavera visitando a Alonso Berruguete. Miguel de los Santos Jadraque, hacia 1875.



adquirirlas y convertirlas en cuartel del Regimiento de Milicias. Remodeladas y unificadas desde 1839 como Comandancia de Ingenieros del Ejército, el edificio quedaría vinculado honoríficamente, como lo proclama una lápida colocada en la fachada, a la figura del General de División don José Almirante Torroella (Valladolid, 1823-Madrid,1894), destacado tratadista de temas militares en cuyo honor el Consistorio vallisoletano, a finales del siglo XIX, cambió la rotulación de la antigua calle de la Cruz por la de “General Almirante”.

La lápida en memoria del artista colocada en la fachada en 1918 por el Ateneo de Valladolid, se acompaña desde tiempos

**PROPIETARIOS DE LAS CASAS DE BERRUGUETE
DESDE SU CONSTRUCCIÓN HASTA NUESTROS DÍAS**



19. Listado de propietarios de las casas de Berruguete.
20. Aspecto actual de las casas de Berruguete en la calle General Almirante.

recientes de otra placa de pequeñas dimensiones que evoca episodios recreados por Miguel Delibes en su novela “El Hereje” y que fue colocada por el Ayuntamiento como jalón de la ruta turística diseñada en torno a esta obra literaria.

PALACIO DE DON ALONSO PÉREZ DE VIVERO. LA REAL AUDIENCIA Y CHANCILLERÍA

SARA PÉREZ BARREIRO

El Palacio de los Vivero es uno de los más importantes desde el punto de vista de la Historia de España. En la Sala Rica de este edificio el 14 de Octubre de 1469, tuvo lugar el solemne desposorio de Don Fernando, rey de Sicilia y heredero de la corona de Aragón con Doña Isabel, heredera de la corona de Castilla. Un evento lleno de polémica y complicaciones. Isabel a lo largo de su vida había sido prometida a diversos nobles. Para que nadie truncase sus planes de boda engañó a Don Juan Pacheco, que velaba por su seguridad en Ocaña, diciéndole que iba a visitar la tumba de su hermano en Ávila, para poder llegar a Valladolid. Mientras tanto, su futuro marido, cruzaba la península disfrazado de mozo de mulas de unos comerciantes. Dicho matrimonio necesitaba una bula papal al tratarse de dos primos. Al ser Isabel una persona muy católica le presentaron a ésta una “falsa bula” firmada por el papa Pio II en la que se permitía a su futuro esposo contraer matrimonio con cualquier princesa con la que le uniera un lazo de consanguinidad hasta de 3º grado. Finalmente el Papa Sixto IV en el año 1471, firmaba la bula, que convirtió en legal dicha unión. Ya que durante esos tres años, el matrimonio carecía de validez canónica y podían haber sido excomulgados.

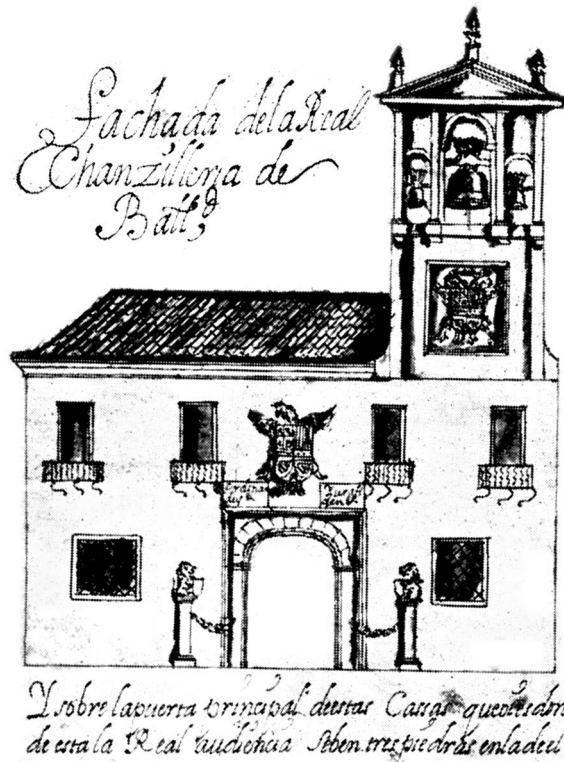
Pero aunque este matrimonio haya sido el evento más importante que ha ocurrido en este espacio hay que remontarse más atrás para contar la historia entera.



1. Palacio de los Vivero. Fachada.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

2. Casa de los Vivero, según el manuscrito de Antolínez de Burgos.
3. Serlio, *Libro Séptimo*. Philibert de l'Orme, *Architecture*.



El palacio fue mandado construir por Don Alfonso Pérez Vivero, Vizconde de Altamira. Este personaje de origen gallego se consolidó en la Corte de mano de Álvaro de Luna, llegando a ser contador mayor del rey Juan II. Se casó con Inés de guzmán, fundando su mayorazgo en 1452. Pero apenas un año después moría en extrañas circunstancias probablemente por orden de Álvaro de Luna. Hereda el mayorazgo así como sus posesiones su hijo Juan Pérez de Vivero. Este también fue contador primero

¹ Urrea, Jesús: *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid: Ed. Consorcio IV Centenario, 1996.

² Villalobos Alonso, Daniel. *El debate clasicista y el Palacio Fabio Nelli*. Colegio Oficial de Arquitectos. Sever Cuesta. Valladolid, 1992

del rey Juan II y a continuación de Enrique IV. Tomó desposorios con la hija del conde de Buendía¹.

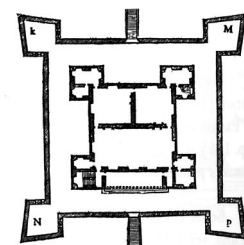
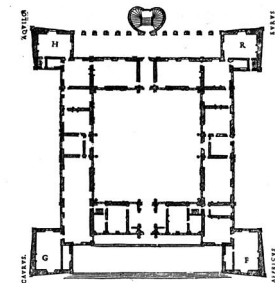
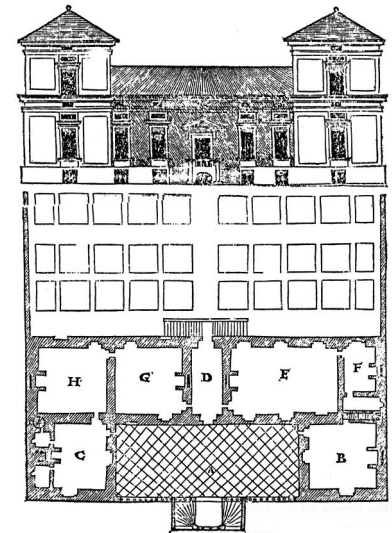
Nos encontramos en una época convulsa donde había permanentes altercados en toda la península. En un primer momento Juan Pérez de Vivero, sería partidario del rey Enrique, finalmente mostró todo su apoyo a la princesa Isabel, dejándole su vivienda para que se desposara en ella. Sus frecuentes enfrentamientos con Enrique IV, le obligaron a fortificar su vivienda, llegando a construir un foso y una cerca.

La aparición de una serie de elementos tendrá un reflejo en la arquitectura. En el libro de séptimo de Serlio encontramos un diseño de un edificio torreado. No es el único arquitecto que propone un edificio de este tipo, Philibert de l'Orme en sus dibujos nos muestra otro modelo

Para aclarar todo estos datos podemos observar en la *Historia de Valladolid* de Antolinez Burgos un dibujo del Palacio con su torre en esquina y la puerta de arco rebajado. También aparece una descripción en la que nos cuenta que a ambos lados de la puerta existían dos pilares con leones portando escudos, y sobre la propia puerta se hallaba una inscripción conmemorativa de la fundación de edificio coronada por el escudo de la monarquía. Como remate del edificio se colocó un campanario en forma de espadaña.

Este carácter de protección, consecuencia de los elementos arquitectónicos existentes, evidentemente es, una herencia de la cultura medieval. Las murallas de Ávila, o el palacio de la Aljafería de Zaragoza, ambos del s.XI demuestran la influencia de ese carácter fortificado.

En cambio, como expone el profesor Daniel Villalobos², el acceso al edificio del Palacio de Fabio Nelli se realiza por medio de una interpretación de lo que es un arco del triunfo, podemos comprobarlo en el arco de Constantino del s IV o en su adaptación en la Capilla Pazzi de Brunelleschi construido poco antes que este palacio. En este caso la polémica se centró más



4. Palacio de los Vivero. Foto histórica.



en el carácter defensivo que otros elementos y no tanto en la entrada triunfal del dueño del palacio.

En 1475 varios habitantes de la villa de Valladolid expusieron sus quejas ante los Reyes Católicos y éstos dieron su permiso *“para derribar todas las barreras, caballerizas, torres, baluartes, garitas, desvanes y mirador y hacer tejados bajos sobre las solanas y abrir la puerta de San Pedro y cerrar la puerta de don Bueso”*. Este cambio obligado por los propios Reyes, reforzaba su poder, ya que las construcciones de carácter fortificado estaban unidas a la realeza, por lo que un hidalgo no podía poseer un edificio de tales características.

Siguiendo la historia el hijo de Juan Pérez De Vivero, Alfonso, fue desposeído de sus propiedades hacia 1489 por

haber matado a su primera mujer, quedando en poder de los Reyes Católicos. En 1505 a la muerte de Isabel consigue que le indemnicen con dos millones de maravedíes como pago del valor del edificio.

En 1475 aparte del permiso de derribo, los Reyes Católicos decidieron que en este palacio se alojará de manera “provisional” la Real Audiencia y Chancillería.

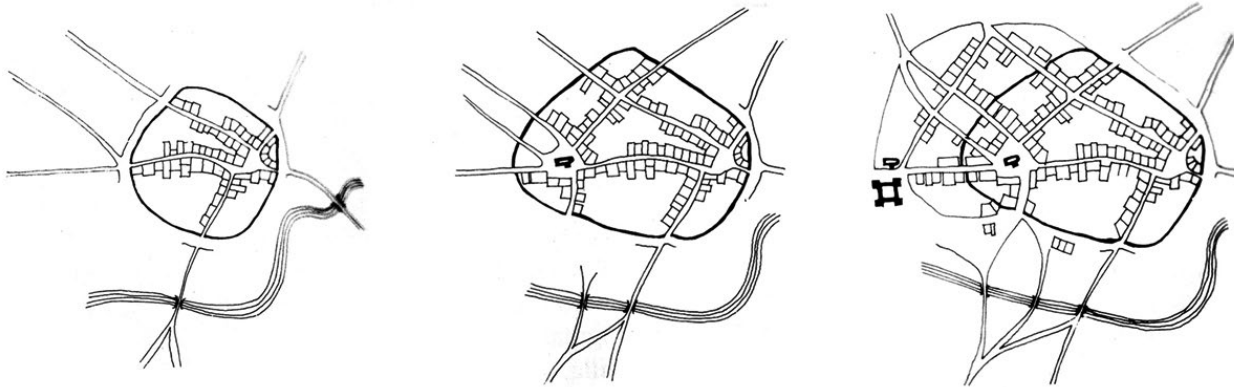
La Chancillería es el tribunal de justicia más antiguo de Castilla. se regía por la normativa dictada de Enrique II, en las Cortes de 1369-71 en las que se definieron sus competencias. Juan II, en las Cortes de 1442, ubicó en Valladolid el lugar de residencia de la Chancillería. Y fueron los Reyes Católicos los que fijaron este lugar como residencia permanente. En esta época sólo había dos chancillerías en toda España, la de Valladolid y la de Granada, siendo el tajo el elemento natural que dividía el área de influencia de cada una de ellas.

Este nuevo cambio de uso supone una gran modificación en la organización funcional del edificio. Además hay que remarcar que nos encontramos ante una nueva tipología edificatoria. Actualmente tenemos claro cuáles son las necesidades de un juzgado, y como deben de estar organizados, pero en aquel momento no había ejemplos anteriores. En el propio edificio debía de residir el presidente, el chanciller, custodio de los sellos reales, que evidentemente sólo había uno en Valladolid y otro en Granada, y el casero. Trabajaban 16 oidores divididos en 4 salas, 4 alcaldes de lo criminal en una sala, 1 juez mayor de Vizcaya para la Sala Vizcaya, 2 alcaldes de hijosdalgos, con el tiempo hubo 4, 2 fiscales, uno para lo civil y otro para lo criminal. Además de un pagador, un archivero, receptores de penas de cámara y gastos de justicia, relatores, escribanos de cámara, escribanos-receptores, escribanos de provincias, agentes fiscales, procuradores, agentes de pleitos, diligencieros de hidalguía, contadores y porteros, más de doscientas personas³. Lo que hizo evidente que el edificio pronto se quedó pequeño



5. Palacio de los Vivero. Patio

³. Soterraña Martín Postigo, María. Historia del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sever Cuesta. Valladolid 1979.

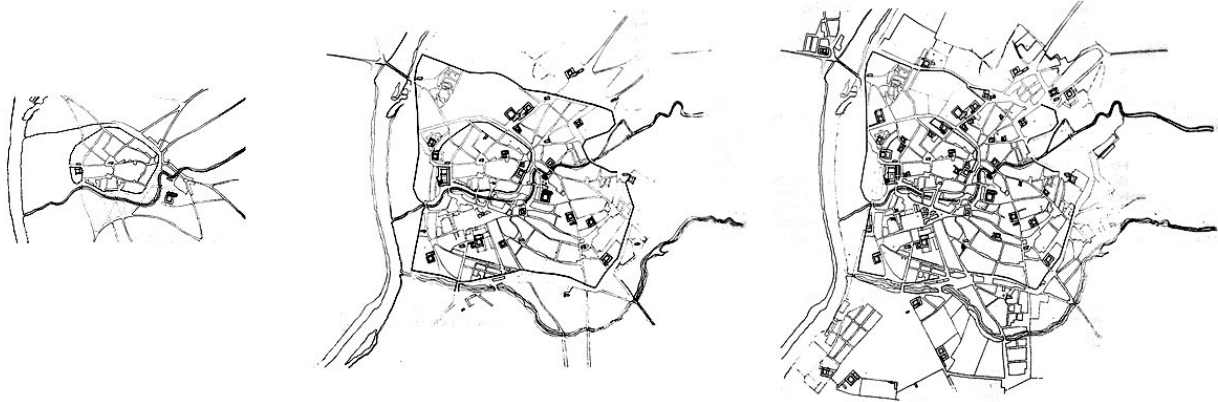


6. Evolución de la ciudad de Valladolid I.
Según José Luis Sainz Guerra.

para el uso que tenía. Por lo que Felipe II mandó construir un edificio anexo para archivar toda la documentación que generaba la Chancillería, del que actualmente no queda casi nada y ha sido totalmente reconstruido. En el año 1675, Nicolás Bueno diseña los planos de la cárcel de la Chancillería, para evitar el traslado de los presos cuando se tenían que presentar a juicio, que actualmente es el edificio de la Biblioteca General Reina Sofía, dependiente de la Universidad de Valladolid.

La Chancillería estuvo funcionando como tal hasta el momento de su desaparición en 1834. Actualmente recoge el uso de Archivo Histórico Provincial.

Estos tres edificios hay que entenderlos como parte de una única unidad y junto al tribunal de la Inquisición que se encontraba un poco más allá configuraban los organismos judiciales de la ciudad. Hay que tener en cuenta otra serie de aspectos a la hora de enfrentarnos a este edificio como arquitecto, que al fin y al cabo es mi formación. Y aunque se han



dado ciertas pinceladas sobre los hechos acaecidos en él, así como la propia historia del edificio, hay otros aspectos que a mí personalmente me interesan más, y evidentemente responden a mis temas de investigación habituales.

El edificio fue construido hacia 1440, y es importante saber cómo era la ciudad en aquel momento. El edificio se encontraba junto a la segunda cerca de la ciudad. Según el análisis realizado por José Luis Sainz Guerra, el primer núcleo de la ciudad y la primera muralla, se encontraba en un área cercana al Esgueva. Una tierra fértil y de abundante agua. Este asentamiento se organizaba en torno a un cruce de camino, lo que sería hoy en día la plaza del rosarillo. Hacia el norte tenemos el camino de Cabezón, Al Sur el camino de Simancas, al este dirección Tudela, todo el Valle del Duero. Al oeste se comunicaban con el vado del río y con la C/ Pisuerga.

Entre el s. IX y X se construye la Iglesia de San Pelayo. Creando una nueva área de centralidad en torno a ella. Con

7. Evolución de la ciudad de Valladolid II. Según José Luis Sainz Guerra.

8. Palacio de los Vivero. Planta primera.



el paso de los años la ciudad se expande fuera de la segunda cerca, y se construye el castillo de Juan II, que más tarde sería entregado a la orden de los Benedictinos. En frente a él se construye la iglesia de San Julián. Esta área se convierte en un foco político.

Evidentemente la villa había crecido hacia el río Pisuerga, pero no llegaba hasta su orilla debido a las continuas crecidas. Pero lo que hizo la ciudad fue vadear uno de los ramales del Esgueva y alcanzar de nuevo una cota más alta. Y en esta área, en el s. XII se construye la primera colegiata, que ha sido fuertemente modificada y de la que sólo nos quedan unos restos.

En el s. XII se construye la iglesia de San Martín, creando un barrio densamente poblado, que con el devenir de los años es aquí donde se sitúa el Palacio de los Vivero. Por lo que en un

área muy cercana se encuentran los tres edificios que formaban parte de la Chancillería, y el Tribunal de la Santa Inquisición, convirtiendo esta zona en un foco jurídico.

Alrededor de este edificio se crea un nuevo barrio, y este es el origen de muchas de las viviendas palaciegas de la zona, aunque muchas de ellas lamentablemente no han llegado todas hasta nuestros días. Los herederos de las más importantes han conseguido mantenerlas aunque sea de propiedad privada.

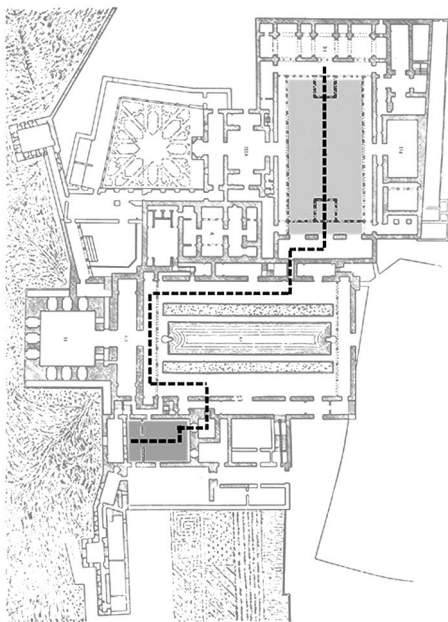
Como muy bien expone Martín González en su tesis *“Arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid”* los palacios se componen de una serie de piezas fundamentales: el zaguán, el patio y la escalera. Estas dependencias se articulan de manera diferente y peculiar en los palacios castellanos.

El zaguán, tiene una forma rectangular, dejando su lado más largo de manera paralela a la fachada. Es un lugar espacioso ya que permite el tránsito de vehículos. El piso es de cantos rodados con una senda de losas, o en las viviendas más lujosas se enlosa todo el piso. En algunos encontramos las esquinas protegidas con un guarda cantones para impedir el desgaste por el roce de los carros al pasar. Suele existir un banzo para ayudar a descabalgarse. De aquí suelen salir unas escaleras muy pequeñas que comunican con las bodegas.

El patio tenía la función de dar luz, aire a las habitaciones, como expone Daniel Villalobos en su tesis, la idea es la de crear un exterior domesticado, ya que este patio, llueve, nieva, se sufren las inclemencias del tiempo del duro clima castellano. La forma solía ser más o menos cuadrada y las galerías porticadas varían en función de la superficie del solar en el que se asienta el edificio. Puede tener desde una hasta cuatro. Si la parcela es demasiado pequeña se elimina una de las galerías y se sustituye por una tapia, soliendo colocarse en el lado sur para aprovechar al máximo el soleamiento. El número de pisos también es diverso, puede ser de uno a tres alturas, siendo estos últimos bastantes escasos. Dependiendo de la categoría del edificio la



9. Palacio de los Vivero. Detalle de la esquina.



10. Esquema recorrido en la Alhambra de Granada.

primera planta será también de piedra o unos pies derechos de madera.

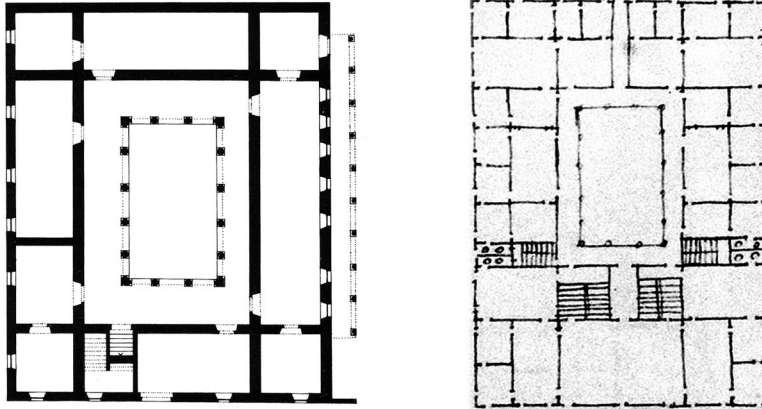
El suelo del patio se ejecuta a base de cantos rodados encajonados en unas líneas de losas que llevan al centro del mismo, donde sitúa el pozo o un sumidero. Para evitar la entrada de agua en las galerías de planta baja, el pavimento del suelo se encita con una hilera de piedras ligeramente más elevadas entre el intercolumnio.

Las columnas que forman parte del patio pueden ser de diferentes ordenes, o sostener una arcada, cambiando, evidentemente, las proporciones del patio. Con el paso de los años se implanta el colocar escudos o medallones de los dueños de los palacios en las enjutas del arco.

Las escaleras toman especial relevancia en el Renacimiento, ya no son un mero elemento de comunicación, sino que demandan su propio espacio e importancia. Son de amplias dimensiones, luminosas e incluso se decoran de manera cuidada. Tienen dimensión suficiente como para poder subir en litera o silla de mano al inquilino de la casa. Habitualmente son de dos tramos. Comienzan más o menos alineadas con alguna de las arcadas del patio y termina en la segunda planta, este tipo de escaleras nunca sube al piso superior.

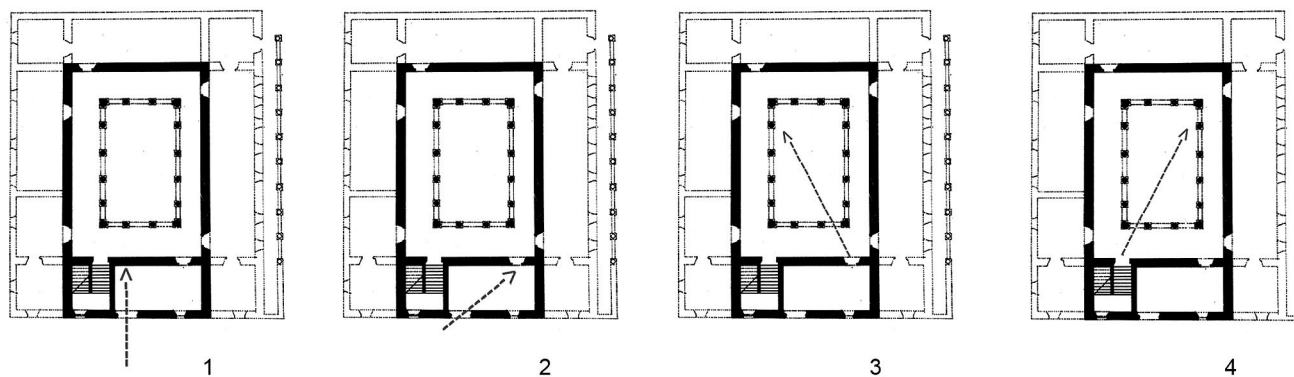
Pero para analizar esta triada es necesario recurrir de nuevo a la tesis del doctor Daniel Villalobos que en *“El debate clasicista y el Palacio de Fabio Nelli”*, expone claramente las peculiaridades de esta área.

Estos tres elementos ya citados, zaguán, patio y escalera, son particulares de cada uno de los palacios. Una visión somera y rápida por las plantas de los palacios del Renacimiento, nos pueden dar una idea de cierta regularidad, ortogonalidad y una seudosimetría. Pero un análisis más profundo, como él hace en su tesis, desvela otras características, la fundamental y principal esa “cualidad oblicua” que ya esbozaba Chueca Goitia en su libro *“Invariantes castizos de la arquitectura española”*



11. Palacio de los Pérez de Vivero, planta baja. Proyecto de Palacio de Giorgio Martini.

El alzado del Palacio se presenta de forma simétrica, una portada central con un balcón arriba, un escudo y un pequeño frontón que rompe la linealidad del alero de remate. A ambos lados encontramos dos filas de aberturas perfectamente alineadas marcando y enfatizando aún más la entrada central. Esta disposición nos hace pensar en una organización en planta conforme a este eje. Pero nada más entrar, o por lo menos como estaba organizado el palacio antes, no podía verse nada, nos chocábamos contra la pared que cierra el patio. Este acceso se ha visto modificado a raíz de la intervención realizada en este edificio, el arquitecto abrió un ventanal que permite una visión directa del patio, eliminando por completo el carácter privado y sesgado que poseía la entrada. Siguiendo el análisis del zaguán, esta pieza no posee las entradas enfrentadas, la de acceso a la calle y la de acceso al patio, obligándonos a realizar un quiebro para poder llegar al interior. De tal manera que se consigue la máxima privacidad, el mundo del palacio, la nobleza no se mezcla, ni siquiera visualmente con el pueblo.



12. Palacio de los Vivero. Esquema de los recorridos en diagonal que se producen en el interior.

Una vez que hemos trazado nuestra primera diagonal, y podemos observar el patio, éste está dispuesto de tal manera que para percibirlo entero, tenemos que girarnos un poco, y de nuevo trazar otra diagonal. Ya que el desembarco del zaguán nos sitúa debajo de una de las galerías, y no podemos contemplar el patio sino nos desviamos de nuestro camino.

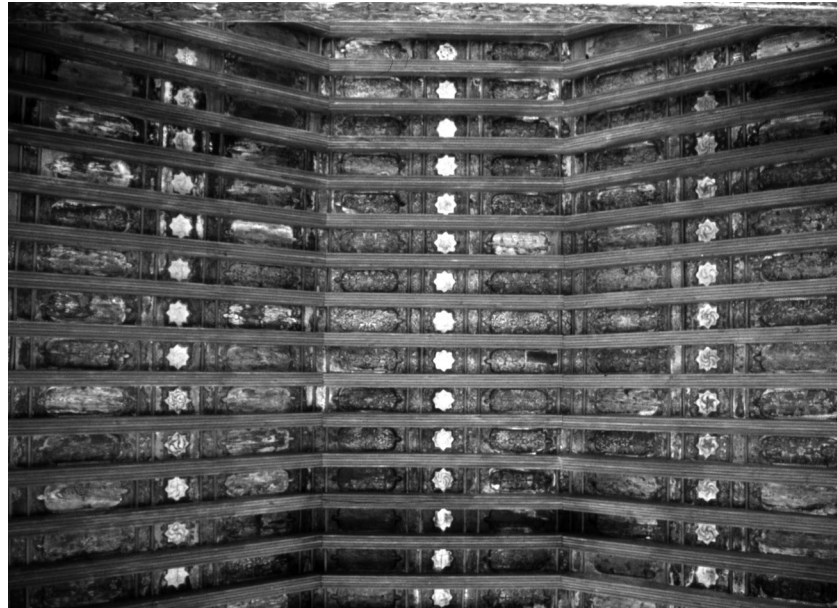
Esta forma quebrada de acceder al patio, es, evidentemente, una herencia de nuestro pasado musulmán. En la Alambra de Granada para llegar desde el Palacio de Comares al Patio de los leones hay que pasar por el patio de los Arrayanes. La organización en planta de cada una de estas piezas se basa en una simetría axial, pero al adosarse una con otra, se pierde ese eje, obligando al paseante a ir haciendo quiebros buscando el nuevo sistema organizativo. Ese mismo quiebro es el que se produce al acceder al patio del palacio de los Vivero.

El siguiente punto de análisis es la escalera. Durante el Renacimiento diversos tratadistas explicaron en sus libros por medio de dibujos y textos como debía ser la arquitectura. A España llegaron los ejemplos de varios tratadistas, Palladio,



13. Palacio de los Vivero. Detalle del acceso a la zona de escaleras.

Serlio, Alberti, Vignola, todos muy reconocidos en estas tierras, pero no fueron los únicos que escribieron sobre Arquitectura. Giorgio Martini, es uno de esos tratadistas menos conocidos fuera de su país de origen. La cúpula de la catedral de Milán su obra más conocida. También es autor del *Trattato di architettura civile e militare* donde nos muestra un palacio tipo con unas características muy similares al palacio de los Vivero.



14. Palacio de los Vivero. Artesonado de la Sala rica.
15. Palacio de los Vivero. Artesonado de la Sala rica. Detalle.

Un palacio con unas proporciones casi idénticas al que estamos estudiando. Martini nos propone un palacio con una entrada situada en el eje de simetría de la fachada. Un patio ubicado en el centro del edificio en que sus ejes son continuación del existente en la fachada. Con unos pórticos de 4 y 6 columnas que generan 4 galerías porticadas. Y por último coloca dos escaleras a ambos lados del eje, obligando al visitante a realizar un giro de 180 para poder acceder a ellas. En el palacio de los Vivero la situación de las escaleras es similar a la del tratado. Pero en vez de existir dos escaleras sólo se construye una. Además al estar desenfiladas la puerta de la calle y el acceso al patio no puede ser el mismo el eje de simetría que el eje de acceso.

Para remarcar aún más esa característica diagonal que genera a idea del proyecto. Para poder ver el arco de entrada de la escalera en toda su magnitud, tenemos que situarnos en la esquina opuesta, ya que si nos colocamos de manera perpendicular a ella solo veríamos parte de la escalera, su eje coincide con la alineación de las columnas dificultando aún más su percepción.

La escalera es de dos tramos y aparece en ella una barandilla, embebida en un muro de ejecución posterior. Responde a los planteamientos enunciados por Martín González de la creación de un espacio diáfano y luminoso. La labra de la barandilla se organiza a base de un despiece geométrico. El arco de entrada a la escalera en planta baja se decora colocando un remate en su punto más alto, y se delimita el área entre dos pilastras, se tallan dos medallones para situarlos en las esquinas.

Evidentemente la planta baja es la más pública de todo el palacio, por lo que tiene sentido que la decoración de este arco sea tan cuidada, en cambio cuando llegamos a la primera planta, la decoración en ambos lados del arco es inexistente. En el primer tramo de escaleras aparece una ventana que mira directamente al zaguán, pudiendo así controlar quien entraba al palacio.

Una vez que hemos llegado a la primera planta, nuestro interés se centra en la Sala Rica, de nuevo para poder llegar hasta este punto, el arquitecto nos obliga a realizar otro quiebro. Ya que esta dependencia se encuentra en la diagonal de la salida de la escalera.

Como hemos podido comprobar, y siendo el análisis planteado por Daniel Villalobos, el uso de la diagonal, no sólo es una herencia musulmana, sino que es un recurso compositivo a la hora de organizar y diseñar el palacio.

La Sala Rica posee un artesonado de par y nudillo, con una rica decoración. Sobre el friso se repiten dos escudos, siendo uno de ellos el correspondiente a la familia Vivero. Las inscripciones



16. Palacio de los Vivero. Escalera



17. Palacio de los Vivero. Detalle de la fachada.

en latín se colocaron más tarde, y se relacionan con el carácter judicial que ha tenido el edificio.

Al fondo tenemos dos puertas de madera de tradición musulmana, con un exquisito trabajo en madera en su parte superior. Actualmente estas puertas están condenadas y no pueden abrirse. Dentro de los trabajos de madera que posee el edificio, es digno de mención las zapatas situadas en la parte superior de los pilares de piedra de la planta baja del patio. Los pilares hexagonales siguen la tradición castellana. En algunos casos aparecen palacios que mezclan estos pilares con los órdenes, colocando zapatas de madera sobre ellos, sin respetar las normas que dictan los tratadistas.

Para terminar volvemos a la fachada de edificio. En la puerta de acceso, de grandes dimensiones, aparecen una serie de clavos con la cabeza muy abultada así como las aldabas. Estos dos elementos fueron dibujados por Martín González en su ya citada tesis. En la fachada nos encontramos que las aberturas situadas más a la derecha poseen una decoración que no existe en el resto del edificio. Esto se debe a que el edificio ha sufrido numerosas intervenciones a lo largo de su historia. Y en la última restauración el arquitecto le pareció adecuado dejar un pequeño resto de cómo fue la Chancillería en otra época. Y de alguna manera poder rememorar épocas pasadas en esta ciudad.

PALACIO DE VILLASANTE. EL TIPO ARQUITECTÓNICO PALACIEGO.

IVÁN I. RINCÓN BORREGO

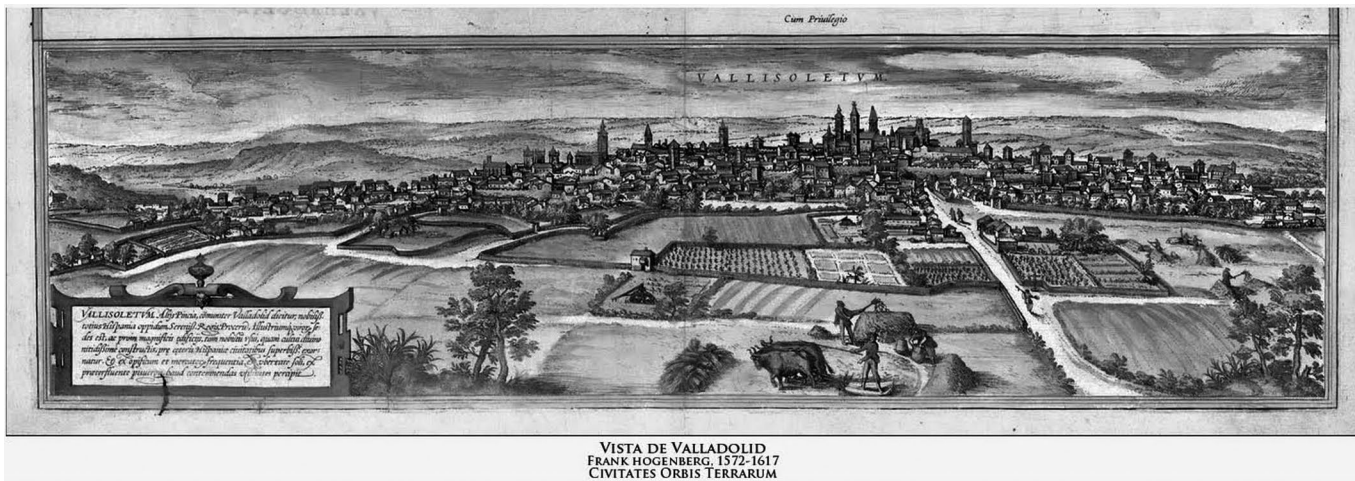
El historiador noruego Christian Norberg Schulz comienza su estudio *Arquitectura Occidental* defendiendo la comprensión de la arquitectura a través de sus formas y significados. Para él “*la arquitectura es un fenómeno concreto*” basado en la forma, “*consiste en paisajes y asentamientos, edificios y articulaciones caracterizadoras (...) forma como lugar, recorrido y área, o sea, estructura concreta del ambiente humano*”¹. Bajo ese paraguas de ideas Norberg Schulz estudia la Historia de la Arquitectura Occidental, aportando un método de profundas raíces arquitectónicas que aborda las intenciones proyectuales, el significado de los espacios y la cualidad de la forma más allá de clasificaciones estilísticas puramente ornamentales. Los palacios construidos durante el siglo XVI en la ciudad de Valladolid pueden ser analizados a la luz de esta perspectiva enunciada por Norberg Schulz y alumbrar así una idea de *tipo* que los agrupa, es decir, la suma de características formales compartidas, sensibles al emplazamiento, al paisaje urbano, a los códigos y vocabulario de la sociedad renacentista castellana, capaz de ofrecer una respuesta arquitectónica común de gran cualidad.

La imagen ofrecida por Frank Hogenberg de Valladolid en *Civitates Orbis Terrarum* en 1572 es la de una ciudad señorial, residencia de la corte y el rey, plagada de magníficos edificios religiosos y civiles, cuyas torres contrastan con la horizontalidad



1. Palacio de Villasante y calle San Juan de Dios.

¹. Christian Norberg Schulz. *Arquitectura Occidental*. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª ed. 2001 (1979), pp. 7.



2. Frank Hogenberg. *Vallisoletum. Civitatis Orbis Terrarum*, 1572.
3. Detalle del plano de Valladolid realizado por Ventura Seco, 1738.
4. Daniel Villalobos Alonso. Plano de Permanencias Palaciegas del Renacimiento en la ciudad de Valladolid.

² J. Urrea. *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*. Valladolid, 1996, pp. 176.

³ Comúnmente denominada "Plazuela Vieja".

⁴ Para conocer en detalle el patrimonio de los Villasante en esos momentos consultar J. Urrea. *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*. Valladolid, 1996, pp. 176 y ss.

⁵ Vease J. Urrea. *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*. Valladolid, 1996, pp. 177.

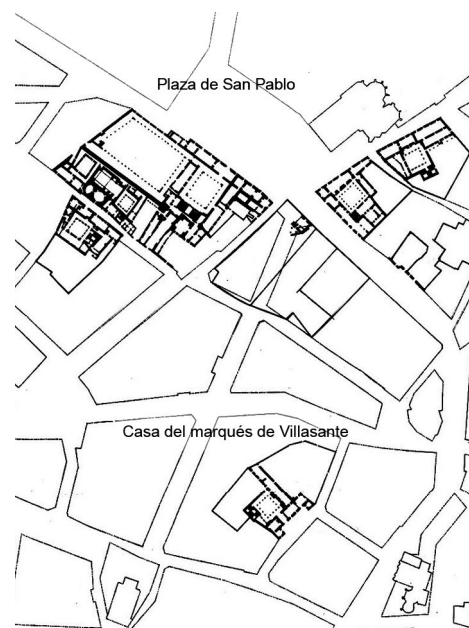
del paisaje castellano. En el perfil bajo de la urbe dibujada por Hogenberg destacan hitos como la iglesia de Santiago, el monasterio de San Benito o la iglesia de la Antigua, no así la multitud de pequeñas edificaciones palaciegas que salpicaban las calles aledañas a estos monumentos. En una de esas calles, la actual San Juan de Dios, conocida por entonces como "*la calle tras la Torre del Almirante*"², la familia Villasante había construido su residencia palaciega pocos años antes de la publicación de Hogenberg. El nuevo palacio se asentaba a la espalda del desaparecido Palacio de los Enríquez, almirantes de Castilla, situado en el solar del actual Teatro Calderón mirando a la Plaza del Almirante³, un área muy concurrida por la concentración de prenderías para el comercio de enseres, alhajas y muebles usados, que hace de las calles aledañas un hervidero del comercio vallisoletano.

Martín de Villasante era un mercader originario de la zona de Espinosa de los Monteros en Burgos. Se había casado con Catalina Rodríguez de Cisneros en la Iglesia de Santa Cruz

de Medina de Rioseco y hecho fortuna gracias al comercio naval en los puertos de Bilbao y Laredo. Por su situación económica privilegiada solicita el mayorazgo a la reina doña Juana quien se lo concede en 1503 siendo su primogénito, Juan de Villasante, el que lo instituya en 1518 de la mano de su madre viuda. De ese modo, sobre Juan recaen la propiedades y bienes amasados por la familia durante los prósperos años de comercio, consistentes en diversos mesones y casas solariegas en Medina de Rioseco⁴.

Juan de Villasante continúa la actividad comercial iniciada por su padre y llega a establecer relaciones mercantiles con Flandes, un logro que le permite instalarse en Valladolid sin abandonar del todo la vecindad de Medina de Rioseco pues en su convento de San Francisco descansaban sus antepasados. Al éxito comercial de Juan de Villasante pronto se suma el éxito social. Contrae matrimonio con María de Villarroel, hija del doctor Francisco Gómez de Villarroel, fiscal del reino y regidor de Valladolid, y nieta de Pedro Fernández de Portillo, potentado comerciante y señor de Villaviudas, consolidando con esta unión la influencia y el poder de los Villasante en la ciudad a la que se acababan de mudar.

Durante la década de 1530 el matrimonio Villasante-Villarroel adquiere diversas casas colindantes en la actual calle San Juan de Dios con la idea construir un palacete acorde a su renovado estatus. De hecho se tiene constancia del contrato de 1537 entre Pedro de Astorga, cantero de profesión, y Pedro Fernández Portillo para la construcción de dos arcos de acceso al edificio realizados con piedra de San Miguel de Arroyo, las dovelas principales, y piedra de Villanubla, más económica aunque de menor calidad, el resto⁵. El palacio es residencia familiar durante los siglos XVI y XVII. Para sufragar el alto coste de su mantenimiento, parte de sus noventa y una piezas son arrendadas alternativamente a diversos inquilinos que conviven con la familia Villasante, sobre todo artistas y amigos. Tal es el caso del pintor romano Antonio de Stella que reside en el



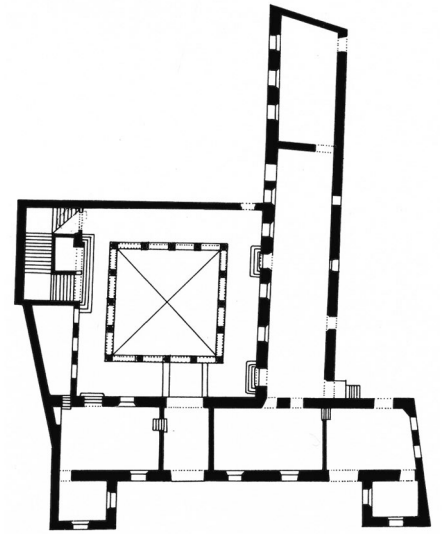


5. Vista aérea actual del Palacio de Villasante, calles y edificios aledaños
6. Palacio de Villasante.



inmueble en 1587 siendo Velasco de Villasante el señor de la villa.

Durante el siglo XVII el mayorazgo recae en Jerónimo de Villasante, tío de Velasco y personaje sobresaliente de la sociedad vallisoletana del momento, quien administra la finca junto a Laso de la Vega. Jerónimo es el responsable de la obtención del favor de Felipe IV para la familia Villasante. Consigue el hábito de Caballero de la Orden de Santiago para sí mismo en recompensa por la heroica muerte de su hermano Pedro en la guerra de Cataluña contra el rey de Francia. No obstante, pese a la palpable prosperidad de los Villasante, hay constancia de que en 1637 el palacio se dedicaba casi en exclusiva al arrendamiento, habiendo perdido su estatus de residencia aristócrata. Pese a



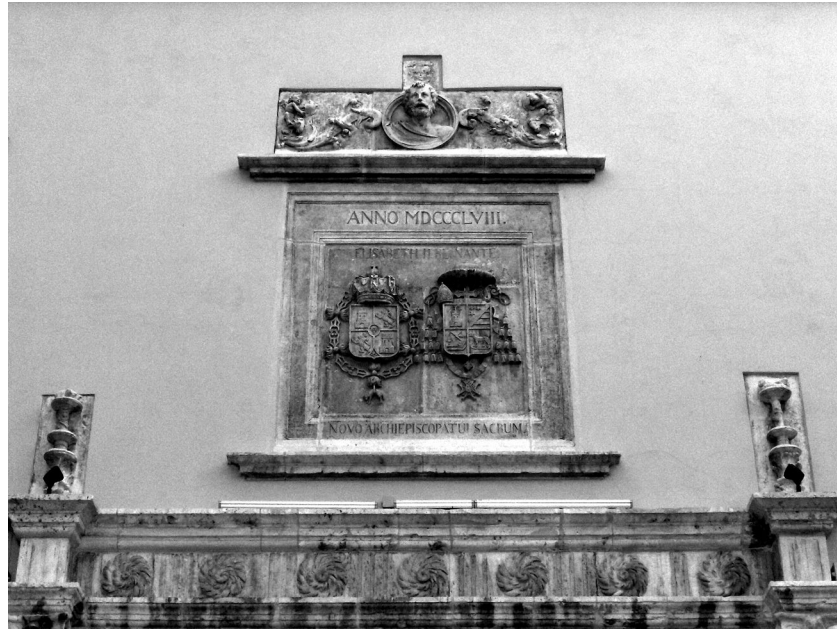
que el cometido original del edificio no es ni mucho menos el alquiler, éste desempeña con gran facilidad esa función gracias a la versatilidad de su estructura de patio central articulador de las estancias habitables, circunstancia que le hace perdurar en el tiempo con mínimas alteraciones.

La línea directa del apellido Villasante se extingue en Francisco y Sancho de Villasante, quienes murieron sin descendencia, recayendo el mayorazgo en los herederos de Ana de Villasante, hermana del constructor del palacio. El 7 de mayo de 1761 Carlos III concede a Pedro Alcántara José Teijeiro de Valcarcel, un descendiente de Ana de Villasante afincado en Villafranca del Bierzo, el título de marqués. Pedro Alcántara se instala en el palacio, ostenta el cargo de teniente alcalde de los Reales Alcázares y ejerce de cofrade de Santa María de Esgueva, devolviéndole al edificio su ilustre función. De hecho,

7. Planta y alzado del Palacio de Villasante, Valladolid, 1536.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

- Escudos de Castilla y de don Luis de Lastra en la fachada del Palacio de Villasante, 1858.



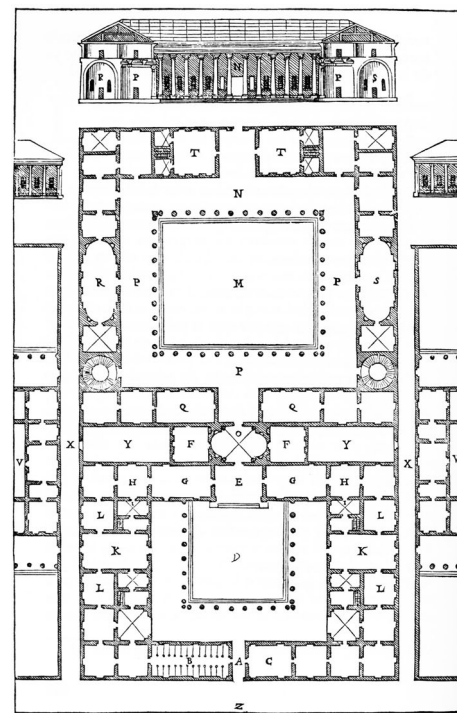
Miguel de los Santos Teijeiro, segundo Marqués de Villasante, nace en él y lo ocupa junto a su padre hasta que se traslada definitivamente a Madrid tras la muerte de éste.

La historia del palacio está salpicada de momentos de gloria y decadencia. El último de ellos es la venta del inmueble a Félix Aldea, un adinerado de Villalón de Campos que lo compra en 1853 por 150.000 reales, lo restaura y habita tras la marcha de Miguel de Villasante. Finalmente en 1858 el edificio cambia de manos por última vez al ser adquirido libre de las cargas censales por la recién constituida archidiócesis de Valladolid, momento en que se sustituyen los escudos de la familia Villasante-Villaruel por los de Castilla y del primer arzobispo de la ciudad, don Luis de la Lastra que lucen en su fachada actual.

Las vicisitudes de la saga familiar de los Villasante transforman poco a poco el palacio. No obstante, su estructura organizativa permanece intacta; portada, zaguán, patio y escalera se preservan bien conservados más allá de cambios ornamentales detectables como, por ejemplo, la falta de medallones en las enjutas de los arcos del patio que muy probablemente lo embellecieron en origen. La tipología de atrio central que exhibe el Palacio de Villasante tiene sus raíces en diversas vías de influencia previas al Renacimiento, tanto locales, especialmente de la arquitectura musulmana, como clasicistas, por la vía de la casa romana, puerta de llegada al modelo embrionario de la casa griega.

La casa urbana en la antigua Grecia también era un espacio introvertido con estancias abiertas a un patio en su centro. La individualidad de la vivienda se expresaba por su aislamiento más que por su aspecto exterior. Inicialmente se trataba de un *megaron*, una estructura de cuatro columnas y techumbre abierta, con salas perimetrales diferenciadas para hombres y mujeres, a la que se accedía por un pequeño vestíbulo simétrico. Esta sencilla distribución se complejiza durante el periodo helenístico, el número de patios se duplica para articular un mayor número de estancias de servicio, cámaras y antecámaras de diverso grado de privacidad, como reseña con detalle Andrea Palladio en el segundo libro, capítulo XI, de *Los cuatro libros de arquitectura*⁶ al estudiar las tipologías domésticas de la antigüedad.

Del precedente helenístico se deriva a su vez la casa romana en la que un pequeño vestíbulo, denominado *prothirium*, también se abre a un espacio central, ahora llamado *atrium*, iluminado cenitalmente. Al igual que en el ejemplo anterior, un eje longitudinal recorre la vivienda de extremo a extremo articulando sus diferentes piezas. El atrio es la parte más importante de la casa y a él miran todas las dependencias. Su techo abierto también descansa sobre pórticos en cuyo centro se recogen las aguas del tejado gracias al *implivium*. Las residencias romanas

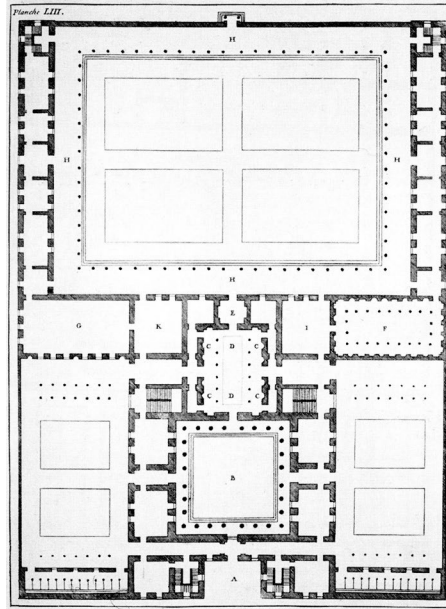


9. La casa griega dibujada por Andrea Palladio en *Los cuatro libros de arquitectura*.

⁶ A. Palladio. *Los cuatro libros de arquitectura*. Ediciones Akal, Madrid, 1998, pp. 198 y ss.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

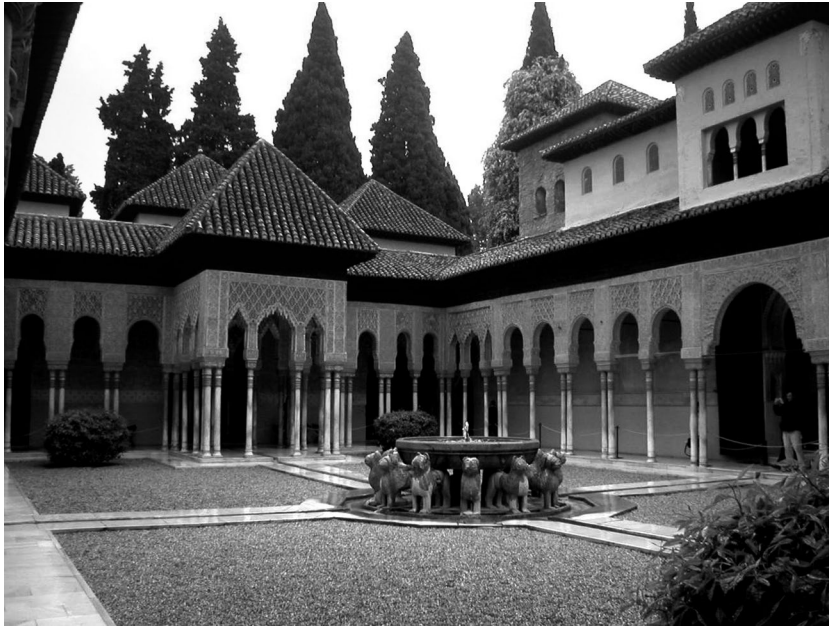
10. La casa romana dibujada por Claude Perrault. *Les Dix Livres d'Architecture*. París, 1684.



de mayor importancia tenían además un segundo patio, o *peristilo*, e incluso un jardín posterior de carácter más privado que el atrio, tal como las describe Vitrubio en *Los diez libros de Arquitectura*⁷.

Desde un punto de vista organizativo la aparición de la casa-patio en la antigüedad es uno de los acontecimientos tipológicos más reseñables en la historia de la arquitectura mediterránea. El atrio no sólo facilita la entrada de luz natural, cualificando el interior sin privarle de intimidad, sino que por la disposición axial de las diferentes estancias, produce un sistema espacial complejo y de fuerte carácter simbólico, la escenificación de funciones, públicas y privadas, hilvanadas mediante aberturas y cierres del espacio gracias a una forma arquitectónica jerarquizada.

⁷ M. L. Vitrubio Polión. *Los diez libros de Arquitectura*. Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 233 y ss.



En ese sentido, tanto la casa romana como la griega son claros antecedentes de los palacios renacentistas del siglo XVI y, por ende, del referido Palacio de Villasante cuya tipología se halla en deuda con ambos modelos. No obstante, además de los referentes citados, se detectan otras vías de influencia que llegan a la arquitectura palaciega del Renacimiento español diferenciándola de los ejemplos italianos del momento.

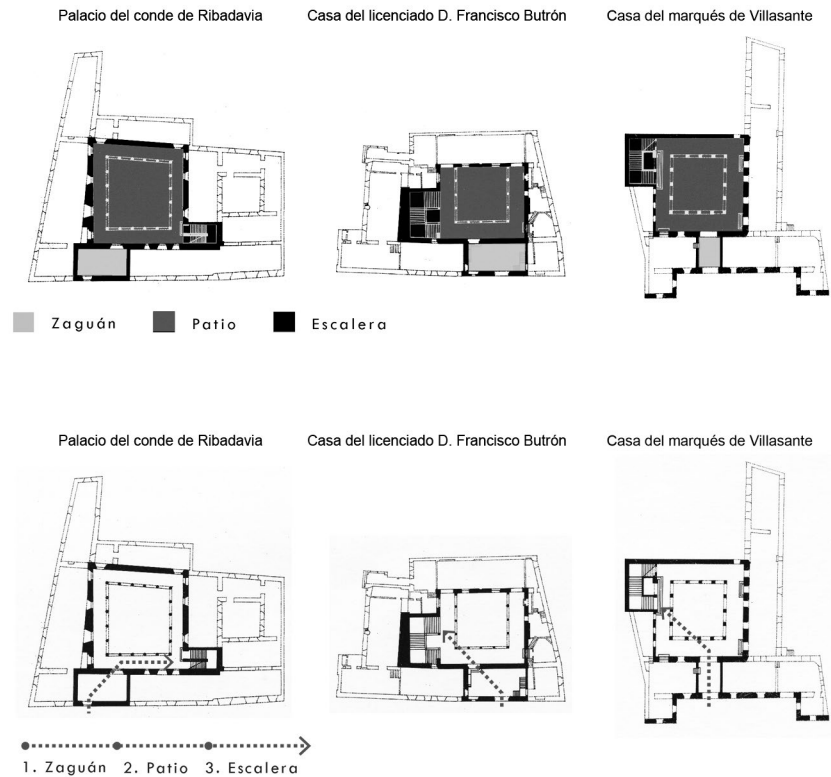
José Martín González explica en su tesis doctoral *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*⁸ que la creciente inseguridad durante el declive del Imperio Romano y la Edad Media obliga a fortificar paulatinamente las residencias nobles. Por ese motivo los patios porticados pierden interés en favor de elementos arquitectónicos defensivos, una tónica que sin embargo no comparte la casa musulmana, y por extensión,

11. Patio de los Leones de la Alhambra de Gradada, siglo XIV.
12. Casa romana de Venus en Pompeya, siglo I A.C.

⁸. J. J. Martín González. *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1948, pp. 49-52

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

13. Esquema comparativo de la estructura diagonal zaguán-patio-escalera en tres palacios vallisoletanos del siglo XVI.
14. Esquema comparativo del itinerario diagonal de acceso de tres palacios vallisoletanos del siglo XVI.



tampoco la mudéjar, pues ambas se desarrollan en paralelo a la Europa feudal pese a estar igualmente enraizadas en el atrio romano.

Lejos de todo ello, en realidad la arquitectura doméstica musulmana de la Edad Media renueva el modelo filoclasista de patio porticado y le otorga un mayor grado de refinamiento y sofisticación apreciables en ejemplos como los patios de Arrayanes o de los Leones, de la Alhambra de Granada, así como en el Palacio del Generalife. De ese modo se consolida el uso del

ladrillo y la madera en los palacios nazaríes, materiales que por la vía de la cultura arquitectónica vernácula, puramente hispánica, sientan a su vez las bases lingüísticas y constructivas de los futuros palacios renacentistas en la Península Ibérica. Por ello no resulta extraño encontrar hasta época herreriana corredores arquivados, antepechos calados de dibujo geométrico, pies derechos de madera y artesonados de claro sabor mudéjar en muchos de los palacios del siglo XVI, también en el Palacio de Villasante.

La huella más palpable dejada por los modelos históricos referidos es sin duda la ordenación central y el patio. A esta distribución característica del tipo arquitectónico palaciego se superpone un acceso lineal sesgado, propio de la arquitectura musulmana, que contrasta con el acceso axial de la casa grecolatina. Dicho itinerario se esboza cargado de simbolismo y significado, adopta la imagen de una secuencia de episodios arquitectónicos, codificados en forma de portada, zaguán, patio y escalera, ennoblecidos por los materiales de su ornamentación. Es Daniel Villalobos, a raíz del estudio del Canto V del *Crotalón*⁹, quien destaca la paradoja que se da en esta serie ordenada de episodios pues resulta un itinerario diagonal en el que cada una de las partes es individualmente regular, incluso simétrica en su composición, y se hilvana con el resto por un recorrido sesgado que da una visión oblicua de todos los espacios, hecho que enfatiza la condición diagonal del tipo palaciego como un aspecto diferenciador inherente al Renacimiento español. Principios clasicistas basados en la simetría, la ortogonalidad y la centralidad se admiten sólo como herramientas compositivas de cada una de las partes, pero al mismo tiempo se niega la percepción frontal como forma de comprender el espacio. En el caso del Palacio de Villasante este sistema compositivo solo se aprecia de manera parcial, pues el edificio no articula un orden diagonal claro de los ámbitos citados, especialmente en el tránsito zaguán-patio, a diferencia de lo que sucede en ejemplos



15. Torre del Palacio de Villasante, Valladolid, 1536.

⁹. Daniel Villalobos Alonso. *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*. Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, Valladolid, 1992, pp. 18.

16. Casa de los condes de Ribadavia, Valladolid, siglo XV.



cercanos a él como el Palacio del Licenciado Butrón concluido por Juan de Lastra entre 1568 y 1569¹⁰.

En el Palacio de Villasante la secuencia de acontecimientos majestuosos comienza en los torreones que jalonan la fachada. Tales volúmenes son una reminiscencia medieval de corte defensivo. Fueron Fernando V de Aragón e Isabel de Castilla quienes decretaron la eliminación de los elementos fortificados del Palacio de los Vivero de Valladolid tras sus esponsales de 1469, pautando el ejemplo a seguir. La pérdida del carácter fortificado de la arquitectura civil del siglo XVI se realiza en favor de un simbolismo formal más acusado, simbolismo que cifran las torres palaciegas como forma de expresión de la nobleza y el poder de su propietario.

La supresión de los baluartes medievales modifica tanto el aspecto de los palacios como su función. Chueca Goitia califica los torreones como "*invariantes castizos de la arquitectura*

¹⁰ J. J. Martín González. *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Ed. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1948, pp. 159 a 164.

¹¹ F. Chueca Goitia. *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Seminarios y Ediciones S. A., Madrid, 1971, p. 74.

*española*¹¹, cuya volumetría supone una prueba elocuente del poder regio. Sin duda las atalayas son un elemento ligado a la tradición goticista, aunque su uso en la arquitectura civil plateresca responde más a una voluntad de dominio de la escena urbana. Ejemplos como la Casa de los condes de Ribadavia recurren a una única torre en esquina acentuando su hidalga presencia en la ciudad. Por otro lado, casos como el que nos ocupa del referido Palacio de Villasante, o el conocido Palacio de Fabio Nelli, emplean dos torres simétricas para enfatizar la frontalidad clasicista de la fachada. Cabe reseñar, por comparación, que en el Palacio de Fabio Nelli se hace una interpretación más estricta del lenguaje clásico respecto al del Palacio de Villasante, pues en el primero la simetría de ambas torres fortalece la coherencia de la centralidad de la portada, mientras que en el segundo la duplicidad de accesos desfasados produce una imagen menos clara de la jerarquías compositivas.

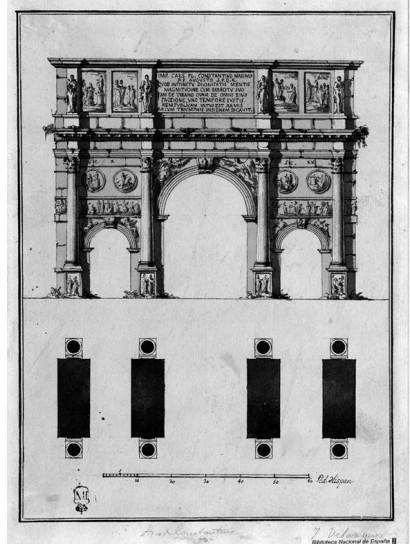
Las dos torres, una en cada extremo, sitúan el foco de atención en el plano de fachada, donde la armonía clasicista cualifica el ornamento que envuelve el acceso, como si de un arco de triunfo se tratase. Ambos torreones se alzan de manera autónoma por delante del muro principal, un gesto que responde a la clara influencia de modelos regios precedentes¹². En todo caso, tampoco es infrecuente hallar otras soluciones arquitectónicas en las que las torres permanecen integradas en el muro, tal es el caso de la Casa de las Conchas, mandada construir en época de los Reyes Católicos por Rodrigo Arias Maldonado, la Casa de los Abarca, o el Palacio de Monterrey de Rodrigo Gil de Hontañón, todos en Salamanca. En ellos se produce la renovación del uso murario de la torre y una síntesis depurada de tradición y modernidad clasicistas.

Las torres del Palacio de Villasante constan de tres niveles superpuestos separados por molduras. El superior se alza por encima de la altura de cornisa y sus cuerpos se sitúan casi totalmente fuera del pie de fachada. Esta solución



17. Palacio de Fabio Nelli, Valladolid, 1576

¹². En ese sentido, un referente interesante desde el punto de vista de la configuración espacial del palacio fortificado lo establece Daniel Villalobos Alonso citando el palacio granadino de La Calahorra, formulación que adapta un patio porticado cuadrado y escalera claustral simétricos a un perímetro fuertemente fortificado. Ver Daniel Villalobos Alonso. *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*. Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, Valladolid, 1992, pp. 24.



procede de palacios exentos, generalmente de traza cuadrada, como el Alcázar de Toledo o el Escorial, entre otros, cuya geometría resulta difícil de adaptar a una trama y morfología urbana preestablecidas. Por ese motivo la fachada del edificio se retranquea y permite tanto el desahogo de la calle San Juan de Dios en forma de plaza, acentuando la entrada al edificio, como la adecuación regular del inmueble a una parcela de trazado irregular. Así, la semejanza con los edificios regios es puramente teórica, pues en la práctica cada palacio se adaptada a la estructura de parcelas goticistas sobre la que se implanta.

El frente del Palacio de Villasante consta de dos accesos diferenciados por su escala, uno a cada lado de su eje. Por un lado, el primer acceso es un arco de medio punto labrado en piedra y jalonado por órdenes corintios de semicolumnas sobre pedestales y friso decorado con rosetas dentro del entablamento. En las enjutas del arco lucen sendos medallones de hombre y mujer enfrentados que representan a Juan de Villasante y María de Villarroel, respectivamente. Encima de la portada destacan a su vez los escudos de Castilla y el de don Luis de la Lastra, primer arzobispo de Valladolid, ocupando el centro superior de la composición. Por otro lado, el segundo acceso es de mucho menor porte. Se trata de la puerta de cocheras y tiene un arco sencillo de medio punto sin labrar que contrasta con el anterior por su austeridad. La solución de doble acceso se justifica por la excentricidad del patio respecto al eje de fachada. El patio, de traza sensiblemente cuadrada, se desfasa del eje de la fachada para ocupar el centro de la parcela y aprovechar mejor su superficie irregular. Esta decisión provoca que no sea posible cuadrar una entrada triunfal única para conectar simétricamente atrio y fachada, tal como establecían las modas clasicistas.

La puerta principal del Palacio de Villasante conduce a un zaguán de pequeñas dimensiones con esquinas protegidas con guardacantones y pasos enfilados que desembocan en el patio porticado. El zaguán abandona su disposición típicamente



18. Comparativa entre la fachada del Palacio de Villasante y el Arco de Triunfo dedicado a Constantino en Roma h. 315.
19. Detalle de los medallones en la portada del Palacio de Villasante, Valladolid, 1536.

mudéjar, pensada inicialmente para ocultar la visión desde la calle, en aras de un itinerario más directo y simétrico respecto al atrio, matizando con ello la oblicuidad del recorrido ennoblecido que conduce al interior. El tamaño del zaguán también es menor respecto al de otros palacios coetáneos, lo que recuerda al *prothirum* de la casa romana. La transición exterior-interior se realiza de forma inmediata, circunstancia que acompaña la iconografía de la portada y acentúa la idea de camino iniciático, cargado de simbolismo triunfal, que supone el ingreso a una arquitectura de inspiración regia.

Tras el pequeño zaguán el patio se abre al cielo. Sus arquerías distribuidas en dos órdenes rodean sus cuatro frentes con arcos de medio punto que descansan sobre treinta y dos capiteles renacentistas de notable factura iconográfica. Si bien no alcanzan la riqueza plástica de los de la Casa de los Gallo, sí hacen gala de una talla fina de singular expresividad temática; cabezas de animales, infantes, cuernos de la abundancia y cabezas de hombres barbados, entre otros motivos.

No menos bella es la escalera de tres tramos y de tipo claustal que se abre al fondo del patio. Su dibujo en planta

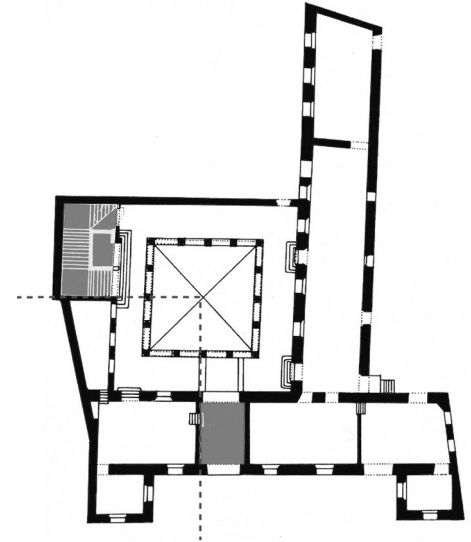
ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

20. Vista desde el zaguán hacia el patio del Palacio de Villasante, Valladolid, 1536.
21. Zaguán del Palacio de Villasante, Valladolid, 1536.



conecta con la geometría axial del atrio, y por ende, con la alineación del acceso respecto a éste. La estructura empleada es característica de la tipología palaciega del siglo XVI, nace en uno de los ejes del patio cuadrado y desembarca en el eje de la galería superior. Ejemplos de este tipo son abundantes en toda la geografía española, aunque en Valladolid se pueden destacar por su contundencia el Palacio de los Mudarra, el del Marqués de Villena o el del Licenciado Butrón, entre otros.

En conclusión, es evidente que la irrupción del plateresco en la arquitectura civil palaciega a principios del siglo XVI produce cambios estructurales y decorativos que afectan no sólo a la iconografía, sustituyendo básicamente el lenguaje decorativo medieval por uno filoclasicista, sino que también transforma el espacio del palacio. En esos cambios se aprecia el vocabulario arquitectónico del clasicismo basado en la simetría, la centralidad



y la frontalidad de la forma construida, pero también el énfasis en la percepción sesgada del espacio oblicuo que conecta zaguán, patio y escalera; cualidades compartidas por la mayor parte de los palacios del siglo XVI, en deuda con la arquitectura vernácula mudéjar y su característico zaguán de puertas desenfiladas.

Christian Norberg Schulz afirmaba que la historia de la arquitectura es la de las “*formas significativas*”¹³; formas con las que la arquitectura se implanta, se construye; formas que expresan el devenir de una sociedad y una época; formas como las del Palacio de Villasante que ahondan en la evolución del tipo palaciego durante el siglo XVI entrelazando tradición y modernidad en aras de crear un espacio arquitectónico noble.

22. Patio porticado del Palacio de Villasante, Valladolid, 1536.

23. Esquema de alineación del zaguán, patio y escalera en el Palacio de Villasante, Valladolid, 1536.

¹³. Christian Norberg Schulz. *Arquitectura Occidental*. Gustavo Gili, Barcelona, 4ª ed. 2001 (1979), pp. 7.

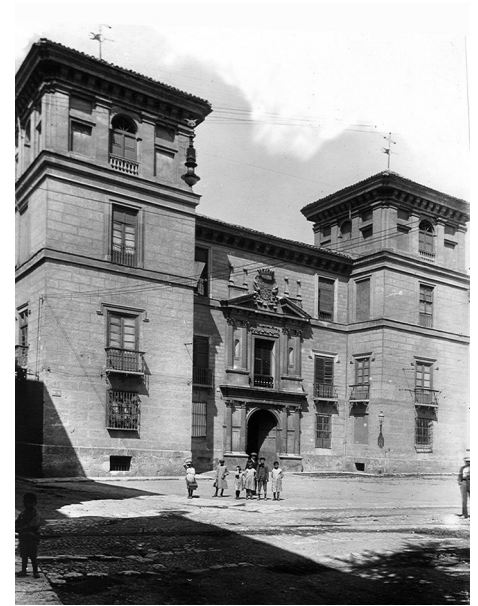
EL MUSEO DE VALLADOLID EN EL PALACIO DE FABIO NELLI

ELOISA WATTENBERG GARCÍA

La historia más reciente del palacio de Fabio Nelli está presidida por su función museística. En 1941 el monumento fue adquirido por el Ministerio de Educación para destinarlo a Instituto femenino, pero al poco tiempo se consideró poco adecuado para tal fin por resultar sus espacios insuficientes para las necesidades que planteaba el nuevo centro educativo. Fue así, a resultas de esta decisión, cuando el rector de la Universidad, Cayetano de Mergelina, intervino decididamente ante el Ministerio de Educación, logrando hacer del palacio la sede del Museo Arqueológico Provincial.

Para el Museo no era nueva la circunstancia de habitar un edificio histórico pues desde su creación se encontraba instalado en el Colegio Mayor de Santa Cruz. Allí había comenzado su vida unida a la del Museo de Bellas Artes -el actual Museo Nacional de Escultura- y a la de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Fue desde la Academia desde donde se impulsó la constitución de una Galería Arqueológica, en 1875, siendo aquella Galería la que daría lugar a la creación oficial del Museo Arqueológico que, después de ochenta años de historia, encontraba en la gran casa de Fabio Nelli una instalación propia, digna y estable (figura 1).

Por entonces, años 55-60 del pasado siglo, el palacio ofrecía unas condiciones difíciles, por no decir lamentables. Se encontraba ocupado por numerosos inquilinos ya que aún no había finalizado el proceso de expropiación abierto tras su



1. El palacio de Fabio Nelli antes de ser destinado a museo.



2. Obras de restauración en el patio.

adquisición por el Estado. Pese a haberse formalizado la compra en 1941, sus propietarios y arrendatarios seguían habitando en él hasta que conseguían otro acomodo y, además, la Universidad, a quien el Estado había adscrito el inmueble, una vez que los últimos dueños abandonaron su vivienda del piso principal del palacio, instaló en él habitaciones para alojar durante varios cursos a los colegiales que no cabían en Santa Cruz e, igualmente, según se iban quedando libres las otras viviendas del inmueble, autorizaba a ocuparlas a algunos de sus propios empleados. Es fácil concluir con estos datos que el palacio se hallaba compartimentado sin ningún orden y totalmente descuidado por falta de todo mantenimiento de conservación pues, según se constata en la documentación de esas fechas, se encontraba arruinado en varias zonas.

A efectos del proyecto para la instalación del Museo y, seguramente, pensando en dos fases de actuación, se diferenciaron dos partes del palacio, decidiéndose intervenir sólo en la principal, es decir, la que alberga el patio principal con gran fachada a la plaza. La parte secundaria, configurada al exterior con acceso por la calle Expósitos, aunque interiormente comunicada con la zona noble, quedó postergada en la intención de acometer su restauración años después, cosa que nunca llegó a hacerse.

La situación del edificio obligó a una intervención de rehabilitación que hubo de ser profunda y de drásticas soluciones. El patio se apeó en algunas partes, otras zonas del mismo se desmontaron y otras hubieron de rehacerse para corregir la ruina y el ritmo de simetría de sus arquerías (Figuras 2, 3 y 4). Fueron responsables del proyecto de restauración y acondicionamiento del palacio, redactado entre 1961 y 1962, los arquitectos Carlos Balmori, Francisco Íñiguez Almech y Anselmo Arenillas Álvarez.

El cuerpo de la fachada principal mantuvo su aspecto y su estructura interna, pero no así la crujía lateral de la calle Expósitos que se elevó en una planta. Este aumento de altura se

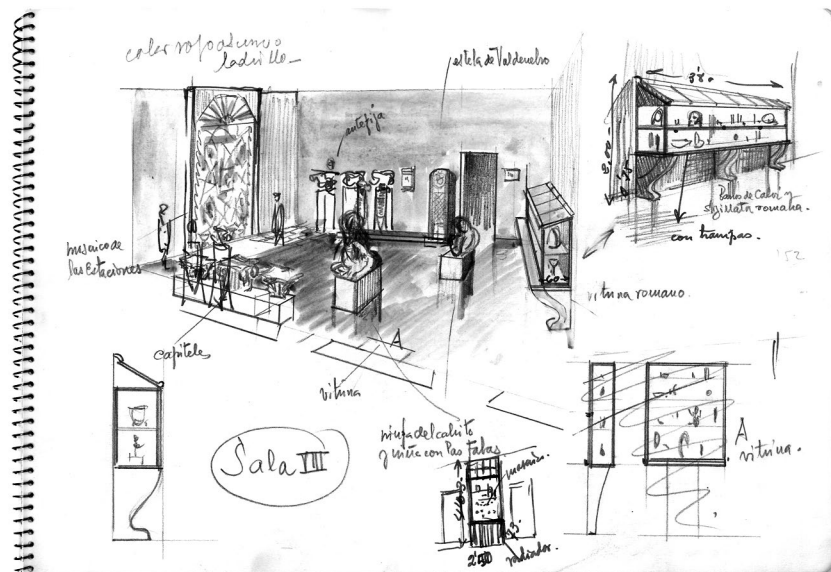


justificaba porque con él se igualaba el nivel de la fachada que entonces tenía la parte secundaria del monumento por la calle Éxpositos. Fachada ésta que hoy es distinta, pues el derrumbe de su parte superior y su posterior restauración en los pasados años 70 han modificado completamente su aspecto original.

La restauración de la nueva sede del Museo se inscribía en una corriente de revitalización del patrimonio monumental español que se extendería con vigor creciente hasta nuestros días. Consistía esta iniciativa en dedicar importantes edificios históricos a nuevos usos y gracias a ella, aunque hay que reconocer que no sin grandes sacrificios para la originalidad de los monumentos, se ha conseguido mantener viva una parte esencial de nuestro patrimonio edificado. Es sin duda el caso del Palacio de Fabio Nelli donde en 1968 la nueva sede del Museo Arqueológico Provincial de Valladolid quedaba inaugurada. Con

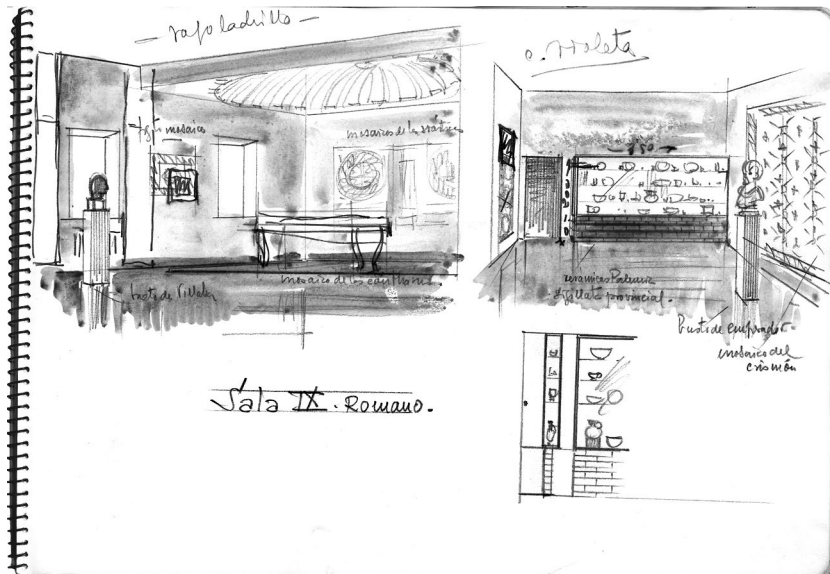
3. y 4. El patio antes de la restauración

5. Proyecto de instalación de la sala VIII.
Dibujo de Federico Wattenberg.



el paso de los años, este sistema de habilitar o crear un edificio para destinarlo a museo antes de pensar en la instalación de las colecciones se apreciará como una constante que parece haber acompañado y acompañar todavía hoy el nacimiento de tantas sedes museísticas: Hecho el contenedor ya se adaptará el contenido. Una fórmula que, por lo general, se ha venido traduciendo en desaprovechar grandes oportunidades de optimizar el encaje de dos factores esenciales en cualquier centro museístico: la funcionalidad y la flexibilidad de los espacios. Cuando los museos –ya en aquellos años y mucho más en las últimas décadas- han sido y son centros culturales vivos por excelencia, precisan renovarse constantemente, y están sometidos a un dinamismo imprevisible por la naturaleza de sus funciones y de sus colecciones (figura 2).

La inauguración del nuevo museo se enmarcaba en los albores de un periodo de gran explosión de los museos españoles



6. Proyecto de instalación de la sala IX.
Dibujo de Federico Wattenberg.

que tendría su auge en los años 70, pero el recién estrenado de Valladolid no llegó a disfrutar plenamente de aquél auge, pues en cuestión de infraestructuras de servicios y áreas de trabajo el Museo contaba tan sólo con lo elemental. En aquella década y a imitación de los museos extranjeros, los nuestros se modernizaron y comenzaron a incluir como partes esenciales de sus servicios bibliotecas, talleres de restauración, departamentos educativos, salones de actos, salas de exposiciones temporales... anunciando el protagonismo social que alcanzarían en el ámbito cultural de años posteriores. Sólo algunas de esas mejoras fueron llegando al museo vallisoletano, y no sin dificultades, tiempo después.

La instalación de las colecciones en Fabio Nelli se basó en el proyecto museográfico que realizó Federico Wattenberg, del que se guardan en el Museo los dibujos originales. Constituyen estos bocetos un documento verdaderamente interesante



7. La sala VIII. Instalación de 1968 y en años posteriores.

no solo para la historia del Museo sino para la historia de la museografía española, comprobándose en ellos el diseño de las vitrinas, la ubicación de las piezas de la colección, el colorido de las salas y de los elementos de montaje, las calidades de los materiales... Como ya se ha dicho, la instalación museística se adaptó a los espacios que proporcionó la restauración realizada, con vitrinas de fábrica en las salas dedicadas a las colecciones arqueológicas y un mobiliario de peanas y paneles especialmente diseñado para la presentación de ciertas piezas artísticas. Siguiendo un criterio cronológico, el proyecto venía a estructurar la exposición en dos grandes secciones: Arqueología y Bellas Artes, secciones a las que luego se añadiría otra de Historia de la Ciudad (figuras 5 y 6).

Con el paso de los años el Museo ha ido viendo como crecían sus colecciones. Numerosos e importantes hallazgos arqueológicos han ido incrementando sus fondos. Las colecciones de Prehistoria experimentaron pronto un aumento significativo con ricas series de alfarería y otros materiales de la

Edad del Bronce. El mundo celtibérico tomó pronto –y lo sigue haciendo- fuerte presencia con los materiales procedentes de las excavaciones de Padilla de Duero. De la presencia romana en nuestro territorio llegaron los testimonios de Montealegre de Campos.... Todo ello obligó en los años 80 a introducir modificaciones en la presentación expositiva, pero, a grandes rasgos, aún se reconoce sin esfuerzo aquella estética que caracterizó el Museo cuando se instaló en Fabio Nelli (figuras 7 a – 7 b y 8 a -8 b).

En el tiempo que el Museo de Valladolid lleva habitando el palacio de Fabio Nelli, más de cuarenta años, se han creado en España numerosos museos; otros muchos se han actualizado a tono con las exigencias de sus entornos y sus cometidos, y a punto también ha estado de encontrarse entre estos últimos el nuestro.... Pero, en 2008, una sentencia del TSJ de Castilla y León echó abajo esta posibilidad. Desestimó las razones que avalaban la necesidad de ampliación y modernización del Museo impidiendo que el Palacio de Fabio Nelli viera renovadas sus fuerzas y sus recursos para permitir al Museo seguir desplegando en él lo que habría de ser una nueva etapa en su vida.

Debido a ello, hoy el Museo se ve incapaz de satisfacer servicios elementales que la sociedad demanda. La falta de espacio se ha convertido en su problema más grave y carece de infraestructuras básicas: nuevas áreas de exposición y reserva, salas de actividades, salón de actos, taller de restauración adecuado... y no menos grave es el problema de accesibilidad y comunicaciones internas. La carencia de rampas y ascensores motivan la exclusión de colectivos discapacitados y, en el día a día, dificulta ciertos aspectos del trabajo interno.

Tener como sede un palacio del siglo XVI, en el que todo son espacios pequeños y compartimentados, que lógicamente goza de la declaración de Bien de Interés Cultural y, que por lo tanto, se encuentra sometido a una rígida normativa de protección integral, resulta –qué duda cabe- un gran inconveniente a la

8. y 9. La sala IX. Instalación de 1968 y en años posteriores.



hora de planificar cualquier actuación que pueda afectar a la estructura del edificio. Sin embargo y de lo que no hay duda es de que precisamente la circunstancia de albergarse en una sede de las características aludidas, que además es uno de los monumentos civiles principales de la ciudad, representa un enorme valor añadido para el Museo.

Tanto el palacio y su significado monumental en el contexto urbano, como la figura de su dueño, Fabio Nelli, son en conjunto un elemento de atención para el visitante equiparable en interés al que pueda representar la colección del Museo, convirtiéndose frecuentemente en temas de atención únicos para ciertos programas educativos y turísticos de la ciudad. Es un hecho que la singularidad del edificio proporciona al Museo una parte esencial de su identidad y contribuye enormemente a



realzar su personalidad. Así se considera siempre a efectos de organización de actividades y de conservación.

En tantos años de convivencia, palacio y museo han logrado una simbiosis consolidada y esto representa para nuestra institución una de sus grandes fortalezas ante su futuro resurgir. Sobre esta base se trabaja para que el Palacio de Fabio Nelli pueda recuperar el espacio que le pertenece en la ciudad pues sólo así es como Museo de Valladolid podrá ofrecer un mejor servicio a todos sus usuarios.

EL PALACIO DE FABIO NELLI DE ESPINOSA Y LA CASA DE LUIS DE VITORIA

LOS TRES TIPOS DE ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE PEDRO MAZUECOS EL MOZO: UNA CUESTIÓN DE DIMENSIONES¹

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

Con veintiséis años, cuando en 1582 estaba al comienzo de su carrera profesional, Pedro Mazuecos el Mozo es elegido como continuador de las obras del palacio que Juan de la Lastra estaba construyendo en Valladolid para el banquero Fabio Nelli de Espinosa. El maestro de cantería le había nombrado testamentario en su última voluntad² junto al arquitecto Juan de Nates, once años mayor que él. Sin embargo, ese año, Fabio Nelli otorgó a Mazuecos el Mozo la confianza en el proyecto, como se desprende del contrato firmado en su nombre por su hermano Claudio Nelli con el escultor Francisco de la Maza³. El acuerdo comprometía la ejecución del patio y la escalera según las trazas del joven Mazuecos, plano asimismo firmado por el escultor. Como creemos cierto, el papel del joven fue, cuanto menos, como director de la obra y tracista de las ideas del maestro Juan de la Lastra, quien delegaría en él su dibujo. En la descripción del contrato se indica el número y ejecución de las columnas del patio y de la escalera. Cotejándolo con nuestro dibujo sobre el estado actual del edificio, y el único plano existente realizado por Mazuecos en 1594⁴ realizado para concluir la delantera y fachada del palacio, se descubre la traza que tendría el edificio según la idea inicial del maestro Juan de la Lastra.



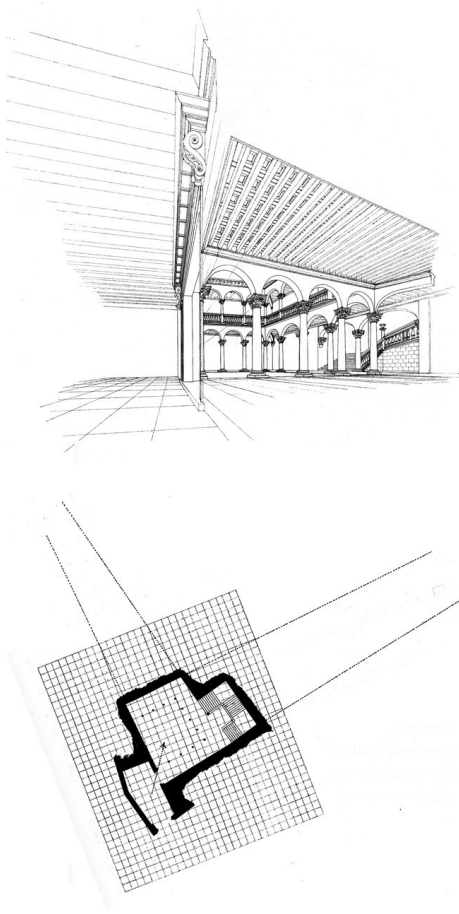
1. Palacio de Fabio Nelli. Portada de Pedro Mazuecos el Mozo, (1594).

¹ Este trabajo desarrolla varios puntos sobre la intervención de Pedro Mazuecos en el Palacio de Fabio Nelli, ya expuestos en nuestra tesis. Véase: Villalobos Alonso, Daniel: *El debate clasicista y el Palacio de Fabio Nelli*. Valladolid: Ed. Colegio de Arquitectos de Valladolid, 1992.

² García Chico, Esteban: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo I, Arquitectos*. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid, 1941. pp. 63.

³ García Chico, Esteban: *Ibídem. Tomo II, Escultores*. pp. 88-90.

⁴ Archivo General de Simancas. M. P. y D. IX-23.



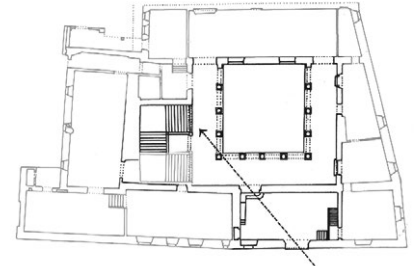
2. Palacio de Fabio Nelli. Perspectiva de entrada, (hacia 1582). Dibujo del autor.
3. Palacio del banquero Fabio Nelli de Espinosa.

⁵. Ver en este sentido el trabajo de Iván Rincón recogido en esta misma publicación.



De cómo ordenó Juan de la Lastra los tres invariantes del “tipo palaciego”: «zaguán», «patio» y «escalera»⁵, se evidencia la intención compositiva del arquitecto. Fue la de organizar el espacio para ser percibido desde su visión diagonal en su acceso tras el zaguán situado en la esquina, y en la llegada a la primera planta desde la escalera. De su avanzada concepción espacial no tenemos constancia de antecedentes más que en los espacios interpretados por el pintor alemán Albrecht Altdorfer, que representó alguna de sus composiciones dentro de espacios dibujados desde una visión oblicua (Nacimiento de la Virgen hacia 1520)⁶, y por alguna de las interpretaciones de la desaparecida tabla de la plaza de La Signoria pintada por Brunelleschi hacia 1435⁷.

Descartamos que esta concepción espacial diagonal, “moderna”⁸, surgiera de modo casual o inconsciente. Juan de la Lastra ya lo había experimentado con éxito en 1565 —aunque



4. Casa del licenciado D. Francisco Butrón. Planta, (hacia 1565).

5. *Albrecht Altdorfer*. Nacimiento de la Virgen, (hacia 1520).

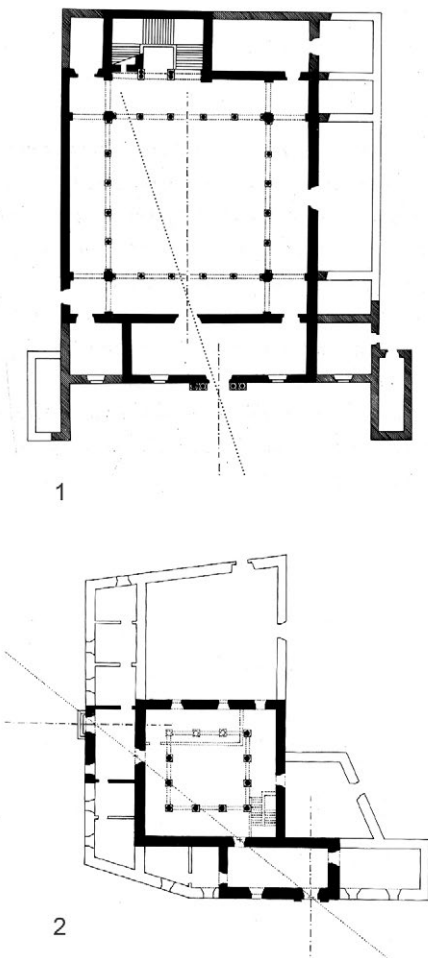
existen dudas de que el trazador del palacio fuera él o más bien Francisco de Salamanca⁹— con la construcción de la casa para el licenciado D. Francisco Butrón, en cuya planta se aprecia esta organización oblicua¹⁰. En esta casa para el licenciado, abogado de la Real Chancillería de Valladolid, comenzada su construcción en 1565, las puertas del zaguán no se organizan de manera enfrentada¹¹, sino en la diagonal, siendo oblicuo el recorrido del espacio, —característica que ya denominamos como “utilidad oblicua” del espacio diagonal¹²—. En la continuidad de la línea que une las puertas, la del recorrido hacia el interior, el arquitecto situó el acceso a la escalera claustral. Como consecuencia de esta ordenación de las partes del edificio, desde el exterior se permite ver el ángulo “este” del patio, así como la magnificencia de la escalera, siendo éstos los dos elementos más representativos del interior.

⁶. Sobre este tema véase: Panofky, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1975 (1924-25).

⁷. Nos referimos a la reconstrucción de la Tabla de Brunelleschi de la plaza de La Signoría de Florencia, realizada por A. Parrouchi.

⁸. Es significativo que la concepción del espacio moderno en el siglo XX sea una de las características de innovación espacial que incorpora Frank Lloyd Wright a sus edificios, y se convierta en una de las premisas de modernidad. Véase: Brooks, H. Allen: “Wright y la destrucción de la caja” (1979). En José Ángel Sanz Esquide (ed.): *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Ed. Stylos, 1990. pp. 137-150.

⁹. Sobre la autoría y el proceso en la ejecución de este edificio véase: Urrea, Jesús: *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid: Ed. Consorcio IV Centenario, 1996. pp. 54-59.

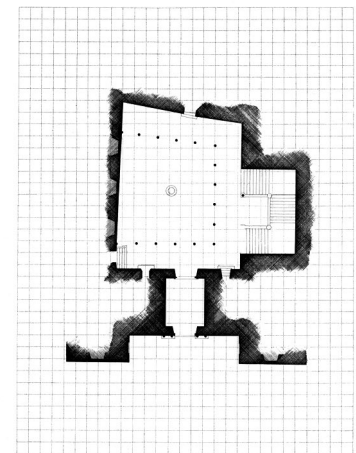
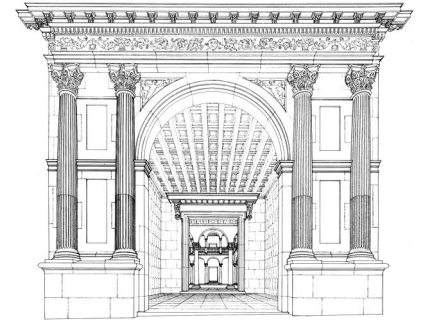
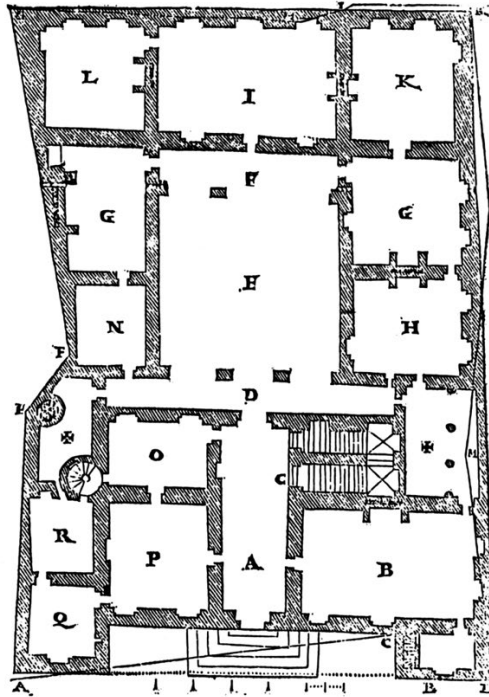


6. 6.1. Palacio del cardenal Espinosa en Martín Muñón de las Posadas (Segovia).
6.2. Casa del conde de Gondomar.

La organización del zaguán con las puertas no enfrentadas, la denominada por F. Chueca Goitia¹³ “directriz quebrada”, es una de las características “invariantes” de la arquitectura española, empleada en la península en ejemplos de la andalusí musulmana. En este origen fue utilizada como mecanismo de ocultación del espacio interior, justamente la utilidad inversa a la del palacio vallisoletano, —como ejemplos culminantes de este principio de organización oblicua: el palacio del cardenal Espinosa en Martín Muñón de las Posadas (Segovia)¹⁴ y la casa del conde de Gondomar en Valladolid—¹⁵.

En el caso del palacio de Fabio Nelli, existe un segundo juego visual que se anticipa a las experiencias barrocas italianas surgidas en el s. XVII. Mediante espacios deformados, su visión perspectiva le hace percibir con dimensiones mayores que las que realmente poseen —siendo el ejemplo más destacado, y conocido, la Galería del palacio Spada (Roma, 1632) de Francesco Borromini¹⁶—. Es en el primer patio del palacio de Fabio Nelli, proyectado por Juan de la Lastra y Pedro Mazuecos el Mozo, donde esta visión oblicua enunciada desde el ángulo —en la dimensión mayor de espacio—, se le acompañan las deformaciones de los lados de un patio cuya traza no es regular: sus galerías convergen en vez de ser paralelas. En consecuencia, la dimensión de la distancia al ángulo más alejado (el superior) se percibe engañosamente mayor. La distancia real sería alrededor de tres metros menos de los que la vista apreciaría. Así, esa medida desde el zaguán —la que corresponde al dibujo que realizamos—, es de veintisiete metros.

Pese al atractivo trazado del maestro Juan de la Lastra, que Fabio Nelli aprecia para llegar a levantarlo en su patio, zaguán y escalera, en 1594 el proyecto da un giro radical en este planteamiento. Pedro Mazuecos proyectó la delantera del palacio mediante el emplazamiento de la portada en el centro de la fachada, lo que implicaba ceder parte del solar para la creación de una plaza; la que a la postre terminaría llamándose plaza de



Fabio Nelli. Entre medias se abandonó la pretensión de situar el acceso en el lateral, el correspondiente a su emplazamiento proyectado por Juan de la Lastra. El banquero había encargado en 1589 la portada a otro brillante arquitecto, Diego de Praves¹⁷, quien la proyectó con columnas de orden dórico. Se abandonó la traza de frontal dórico, así como su situación cerca de la esquina, y en consecuencia terminó arrinconándose la visión diagonal del espacio para buscar una composición regular y centrada. Siguiendo los dibujos del plano de Pedro de Mazuecos —con el atractivo para nuestro análisis de ser un plano de trabajo y

7. *Sebastiano Serlio*. Libro Séptimo, (1575).
8. Palazzo de Fabio Nelli. Perspectiva de entrada, (1594). Dibujo del autor.

¹⁰. Sobre la organización espacial del palacio, véase nuestro trabajo: Villalobos Alonso, Daniel: “El palacio del licenciado Butrón” en: Villalobos Alonso, Daniel: *El debate clasicista y el Palacio de Fabio Nelli*. Opus cit. pp. 98-101.

¹¹. Sobre la traza del zaguán incorporado en las preexistencias de las casas compradas por el licenciado Butrón, véase el trabajo de Juan Carlos Arnuncio recogido en esta misma publicación.

¹². A este respecto véase Villalobos Alonso, Daniel: “El espacio diagonal” en: *Opus cit.* pp. 20-23.

¹³. Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la Arquitectura* española. Madrid: ed. Dossat, 1947.

¹⁴. Sobre este palacio véase: Cano de Gardoqui García, José Luís: “Segovia” en Urrea, Jesús (Dir.): *Casas y Palacios de Castilla y León*. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 2002. pp. 213 a 254. P. 250 y ss.

¹⁵. Villalobos Alonso, Daniel: *Opus.cit.* pp. 22 y 46. En el caso del palacio del cardenal Espinosa, existe un juego doble, ya que las puertas del zaguán se ven no enfrentadas, provocando esta visión oblicua, pero a su vez, ambas están en el centro de la portada y patio respectivamente; así como el acceso a la escalera claustral.

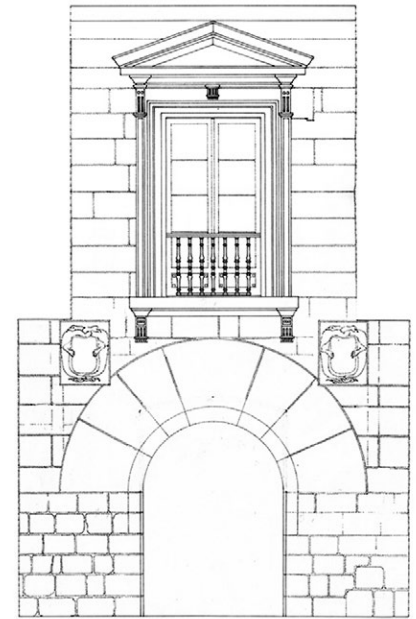
¹⁶. Véase: Argán, Giulio Carlo: *Borromini*. Madrid: Ed. Xarait, 1980 (Milán, 1955).

¹⁷. A.H.P. y U., Valladolid, S. Protocolos, escribano Pedro de Arce, año 1589, leg. 414, fols. 170-172. Véase su publicación en: García Chico, Esteban: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo I, Arquitectos. Opus cit.* pp. 110-113.

¹⁸. Agapito y Revilla, Juan: *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*. Valladolid: Ed. Ayuntamiento de Valladolid, 1937. p. 167.

no definitivo— formulamos las distintas soluciones en las que el arquitecto estaba trabajando; todas ellas emplazando el zaguán en el centro, sus puertas enfrentadas y frente al tercer vano de las galerías “sureste” y “noroeste” del patio. Con cualquiera de estas opciones la fachada sería simétrica con la portada en su centro, aunque no así el zaguán desplazado hacia la esquina. Como consecuencia se va a ver obligado a trasladar la “vignolesca” puerta interior, la correspondiente al primer zaguán que había levantado Juan de la Lastra. Volviendo al tema de las dimensiones, desde la portada hacia la visión interior, con cualquiera de estas soluciones, habría cerca de veintidós metros hasta el muro frontal de cierre del patio, cinco menos de la medida con la que se percibía la dimensión mayor en la primera de las soluciones.

Antes de concluir el año de 1594 se va a abandonar esta traza en favor de la solución definitiva. En esta anterior desechada se cedía el patio para la creación de una plaza frente a la fachada; en la definitiva, se cede únicamente una parte como plaza, tomado de la vía pública, de la calle Expósitos —llamada entonces por “cal de la Puente”—¹⁸, una superficie de veinticinco metros cuadrados para situar la torre “sur” del palacio delante del antiguo acceso; solución práctica que se describe en el *Libro Séptimo* de Sebastiano Serlio¹⁹ editado por primera vez en 1575. De este modo, la portada se siguió situando en el centro de la delantera, ahora enmarcada por dos torres, y el zaguán se proyectó longitudinal en la dirección del acceso como en el ejemplo del libro de S. Serlio. A su vez, la galería de la entrada se adelantó una arcada, y éstas aumentaron de cuatro a cinco vanos cada una de ellas. La ampliación implica que la dimensión visual en la solución definitiva, la que en la actualidad se ve desde la portada hasta el fondo del patio, recupera los veintisiete metros de la primera solución. Una visión frontal, “clasicista”, con la misma dimensión que la apreciada gracias a la “utilidad oblicua” de su estado inicial.

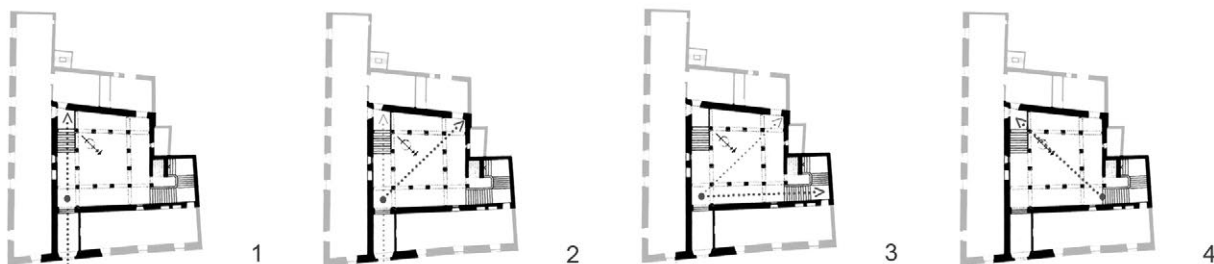


La secuencia de entrada ratifica los principios clásicos de lo construido por Pedro Mazuecos: simetría, regularidad y frontalidad. Los planos se suceden frontalmente ante nuestros ojos: primero el de la portada, para pasar bajo un arco triunfal trazado con el cometido de anunciar el poder y el éxito de su propietario; tras siete metros, una segunda puerta —la “vignolesca” trasladada desde su primera ubicación— da paso al patio, y al fondo, la galería se enmarca entre dos columnas corintias, y sobre ellas el arco entre el que permite ver, al fondo, el orden compuesto de la galería superior.

A estas dos organizaciones espaciales que conllevan diferentes y contradictorias visiones espaciales, la diagonal y la frontal, habría que acompañar una tercera. Se suma como alternativa a estas dos experiencias desarrolladas en el palacio

9. Casa de los Miranda, (finales s. XVI).
10. Casa de los Miranda. Portada. Reconstrucción del autor.

¹⁹. Serlio, Sebastiano: *I Sette Libri dell'Architettura*. Ed. facs. Arnaldo Forni. Sala Bolognese, 1978 (Venezia, 1584). El libro Séptimo se publicó por vez primera en 1575.



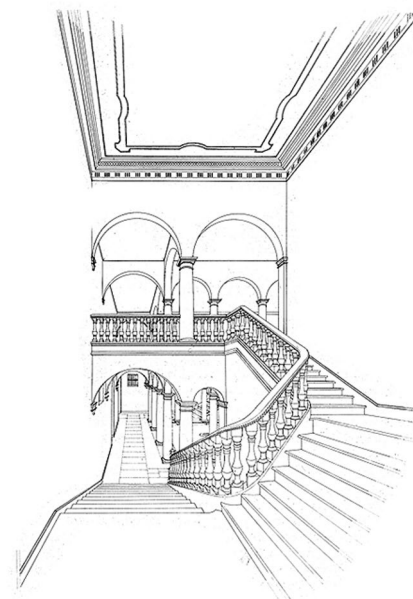
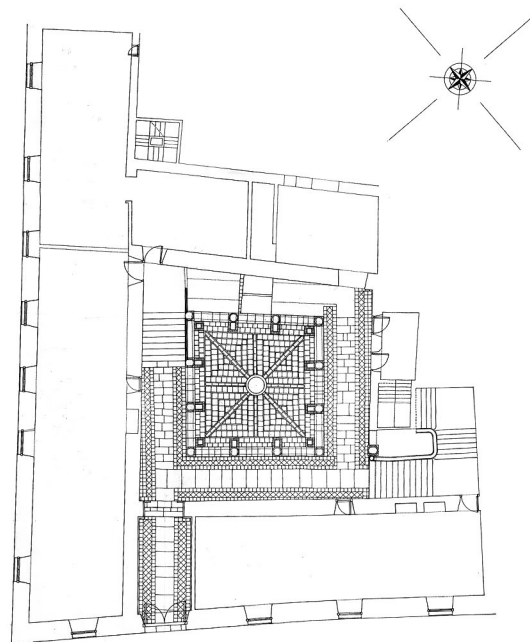
11. Casa de los Miranda. Esquemas de recorridos. Dibujo del autor.

²⁰. Urrea, Jesús: *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid: Ed. Consorcio IV Centenario, 1996. pp. 105-109. Así como: Fernández del Hoyo, María Antonia: "Valladolid" en Urrea, Jesús (Dir.): *Casas y Palacios de Castilla y León*. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 2002. pp. 291 a 335. p. 309.

²¹. Urrea, Jesús: *Opus cit.* pp. 181-184. Así como: Fernández del Hoyo, María Antonia: *Opus cit.* pp. 329-330. Aunque la documentación únicamente permite atribuir la dirección de la obra al arquitecto Pedro de Mazuecos, este estudio citado da como probable que la traza fuera suya.

de Fabio Nelli. Tercera respuesta que encontramos en otros dos palacios construidos en Valladolid. En la casa de los Miranda —la ventana orienta su fecha a finales del s. XVI—, obra que por su estilo se ha adscrito al arquitecto Juan de Nates²⁰, y en la del tesorero Luís de Vitoria o del marqués de Valdegema (plaza de Santa Cruz, nº 7), comenzada a edificar por Pedro Mazuecos el Mozo en 1603²¹. En ambas la relación visual desde el exterior, a través de sus zaguanes, se organiza en “enfilade” a lo largo de una de las galerías de sus patios.

En la casa de los Miranda, la visión desde el exterior se efectúa a través de su “zaguán-pasillo”, y sucede a lo largo del pórtico “sureste” del patio; lado que consigue la mayor longitud de los cuatro en la ordenación de la traza. Esta visión permitía apreciar, desde el exterior, la hilera de las cuatro columnas dóricas, y al fondo, el tramo escalonado de acceso a la entreplanta encajada en su último arco. La relación del tercero de los elementos palaciegos, la escalera, se establece mediante el mismo mecanismo: en la prolongación del pórtico “noreste”. Así, en este pequeño edificio, la dimensión vista desde el exterior era de cerca de veinte metros. Una segunda consecuencia de esta



organización está en la primera percepción del patio, siendo desde la esquina, en su diagonal como mayor magnitud. No es hasta llegar a la planta segunda cuando los dos niveles del patio se contemplan de manera frontal.

Para concluir, la casa de los Vitoria, uno de los últimos palacios construidos en Valladolid, adquiere relevancia en este estudio por tres razones: por ser un proyecto con toda probabilidad del mismo arquitecto, Pedro Mazuecos el Mozo que trazó el palacio de Fabio Nelli en sus dos soluciones ya analizadas, por lo tanto perfectamente conocedor de sus condiciones y consecuencias; por estar en el período más maduro de su carrera profesional, correspondiendo la ejecución con la última etapa cortesana de la ciudad —corte de Felipe III

12. Casa de los Miranda. Planta, (hacia 1990). Dibujo del autor.
13. Casa de los Miranda. Escalera (hacia 1990). Reconstrucción del autor.

14. Casa de Luís de Vitoria. *Pedro Mazuecos el Mozo*, (1603). Portada.



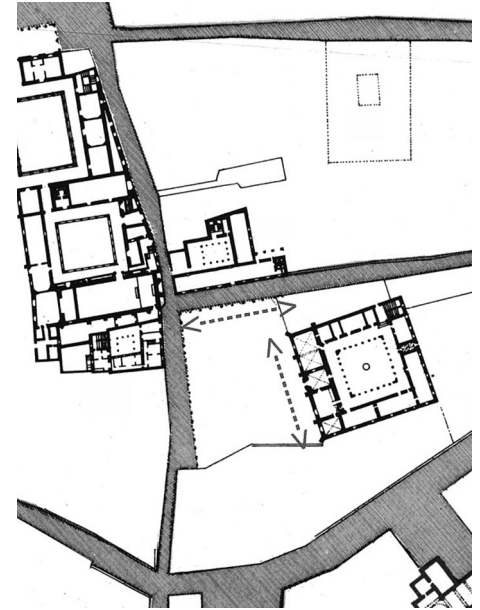
entre 1601 y 1606—, y en tercer lugar por coincidir el palacio en la inmediación del Colegio Mayor de Santa Cruz, primer edificio donde posó su influencia el Renacimiento italiano de manos de Lorenzo Vázquez de Segovia²², edificio de los de mayor dimensión de la ciudad construido para el cardenal Pedro González de Mendoza,.

La plaza del Colegio de Santa Cruz ya ha sido estudiada respecto a su geometría y dimensiones²³, relaciones que se cotejan con las de la fachada del propio Colegio. La dimensión mayor del edificio la ofrece su fachada, en proporción “2:5” entre su altura y anchura²⁴. Fachada que impone a la plaza sus cuarenta y cuatro metros de muro de piedra medidos entre las esquinas de los contrafuertes extremos: imagen gótica que contrasta con la decoración renacentista de su portada.

²². Véase: Cervera Vera, Luís: *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid, 1982.

²³. González Lasala, Diego: “La plaza del Colegio Santa Cruz. El lugar en el proyecto: una opción analítica”. En: *Anales de Arquitectura*. 1991, Nº 3. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid. 1989. pp. 27-31.

²⁴. En el trabajo de Cervera Vera, Luís: *Opus cit.* p. 73. se muestra una relación entre las dimensiones de su altura (tomada hasta el arranque de la balaustrada de cubierta) y su anchura (medida entre las esquinas de sus contrafuertes) de “2:5”.



Respecto al palacio, los solares donde se edificaría la casa del tesorero Luís de Vitoria, fueron comprados al cabildo desde 1603 en la calle de la Librería: suelos —con o sin inmuebles— que cerraban el lado sur de la plaza del Colegio de Santa Cruz hasta una dimensión de cuarenta y cuatro metros, coincidente con la medida de la fachada de Colegio. En su construcción, el tesorero declaró haber gastado “gran parte de mi mocedad y mi hacienda”²⁵, consecuencia de la gran dimensión del palacio en su fachada a la plaza únicamente superada, en esos años, por la envergadura del palacio Real adecuado para la Corte de Felipe III. En la casa para Luís de Vitoria, la fachada se levantó con tres alturas sobre el basamento del sótano donde se abrieron las ventanas “lucernas” del subsuelo. Con todo, la altura de esta fachada únicamente alcanzaría la tercera parte, “1:3”, de su anchura —en la actualidad, y gracias a la espléndida cimentación

15. Plaza del Colegio de Santa Cruz, (hacia 1606). Reconstrucción del autor.
16. Planta de la plaza del Colegio de Santa Cruz, (hacia 1606). Dibujo del autor.

²⁵. Fernández del Hoyo, María Antonia: Opus cit. pp. 329.



17. Casa de Luís de Vitoria. Visión en “enfilade” desde el acceso. Reconstrucción del autor.

realizada por Mazuecos, se han superpuesto dos planta más, lo que supera la altura del Colegio de Santa Cruz—.

Contrariamente a la importancia de esa fachada, el acceso con su portada se proyectó relegado a la calle de la Librería en un alzado de una dimensión mucho menor: diecisiete metros y medio. Esta aparente paradoja en la decisión de situar el acceso principal en la fachada secundaria parece aún mayor considerando que el proyecto lo realizó el mismo arquitecto que trazara la delantera del palacio de Fabio Nelli, quien entonces creó una plaza de nueva planta desde donde contemplar la imagen palaciega. Tras analizar su planta parece concluyente el motivo de esta solución. Aquí, el arquitecto clasicista ordena el interior palaciego primando una visión en “enfilade” desde su portada hacia el interior —como en el ejemplo anterior de la casa de los Miranda—. Las puertas enfrentadas del zaguán se alinean con la galería sur del patio, sucediéndose en secuencia sus cinco columnas de base cuadrada y capitel de geometría primordial; al fondo, las puertas se abren en la crujía “este”, y de nuevo en el exterior, en esa línea, discurre el pórtico del patio. Secuencia visual de sucesión de luces y sombras, exteriores e interiores: calle-zaguán-patio-crujía-jardín. Mirada que nos retrotrae a los mejores ejemplos de la arquitectura doméstica pompeyana, donde se suceden *calle-vestibulum-atrium-tablinum-jardín*²⁶; modelo romano que emerge así en este análisis, y pone de manifiesto la riqueza espacial de sus derivaciones clasicistas en Valladolid. Ya en el interior, el recorrido palaciego se desliza en paralelo a la fachada de la plaza, transitando lo percibido previamente desde la calle de la Librería. A lo largo de la longitud excepcional de cuarenta y cuatro metros, andamos en línea esa distancia: la misma medida y dirección que en el recorrido del Colegio de Santa Cruz, desde la plaza bajo esta inaugural portada renacentista de Lorenzo Vázquez de Segovia, a través del zaguán al interior del patio, y hacia el jardín.

²⁶. Véase sobre la casa pompeyana: Ward Perkins, John B.: *Arquitectura romana*. Madrid: Ed. Aguilar, 1898 (1980). pp. 31-38.



En conclusión, desde el análisis centrado principalmente en dos obras palaciegas de Pedro Mazuecos el Mozo, el palacio de Fabio Nelli y la casa del tesorero Luís de Vitoria —obras que acotan a su vez la carrera del arquitecto clasicista—, hemos enunciado los tres casos de ordenación visual de sus “elementos invariantes”: «zaguán», «patio» y «escalera». Estudiando las relaciones entre ellos y las dimensiones con las que se ofrece su imagen desde el exterior, concluimos en una secuencia de recorrido real interior. Así se ha establecido una conexión con el pasado clásico greco-romano, a donde tendía los lazos esta arquitectura en la Corte de Valladolid. Asimismo queremos

18. Casa de Luís de Vitoria. *Pedro Mazuecos el Mozo*, (1603). Patio.



19. Casa de Pompeya. Visión del *vestibulum-atrium-tablinum-jardín*, (79 d. C.).

establecer un eslabón de unión con nuestra condición moderna heredera del siglo XX, al recordar ante estos edificios del Renacimiento las palabras del arquitecto del Movimiento Moderno Le Corbusier: “La arquitectura es circulación interior y no por razones exclusivamente funcionales... La buena arquitectura «se camina» y se «recorre» tanto adentro como afuera. Es la arquitectura viva”.

REHABILITACIÓN DE LA CASA PALACIO DE LOS VITORIA DE VALLADOLID

MIGUEL ÁNGEL SANTIBÁÑEZ LLINÁS

“Cada roca encerraba un enigma en su estructura, y cada uno de esos enigmas eran también un secreto de mi pasado y de mi carácter. Había que descubrirlos. Había que despojar a cada roca de la corteza que cubría la imagen esencial.”

Manuel Mujica Lainez. *Bomarzo*.

El 13 de julio de 1958 el escritor argentino Manuel Mujica Lainez recorrió fascinado, durante unas horas y junto a dos amigos, el jardín descuidado y poblado de monstruos que el duque italiano Pier Francesco Orsini había hecho construir a mediados del siglo XVI junto a su palacio de Viterbo, Italia, y que había dedicado a la memoria de su mujer. Cuatro años después publicaría *Bomarzo*, una novela de gran repercusión en la que recrea la historia del duque y la equívoca época del Renacimiento. El visitante que hoy se acerca a Viterbo y recorre el parque (ahora sí) cuidado con esmero pero aún poblado de monstruos de Bomarzo no sólo se encuentra con la imaginación alucinada del duque italiano y la presencia de todos los personajes que habitan en la novela de Mujica Lainez, también le es posible vislumbrar, con el libro bajo el brazo, tres figuras paseando por el jardín un día de verano de hace más de cincuenta años.

Este juego de referencias solapadas no ha hecho sino enriquecer las posibles lecturas que hoy hacemos de la



1. Palacio de los Vitoria.



2. Lucernario patio.

construcción del jardín de Bomarzo y su significación histórica, lecturas que no finalizaron con la construcción del parque, sino que siguen ampliándose con las sucesivas visitas, reales o literarias, que se han ido produciendo a lo largo de los siglos. Todos los edificios patrimoniales que forman hoy parte de nuestro entorno nos aluden precisamente debido a la persistencia de su presencia, al uso continuado que hemos hecho de ellos y gracias al cual aún podemos recorrerlos.

Cualquier intervención en este patrimonio nos tiene que plantear necesariamente una reflexión sobre los límites en los que se debe desarrollar nuestra actuación, destinada a perdurar y a integrarse, como una más de sus muchas pieles, en la propia historia de los edificios. Y el caso de la Casa Palacio de los Vitoria de Valladolid no puede ser una excepción.

Situado en la Plaza de Santa Cruz, el colegio Jesús y María de la Congregación de las Hermanas Carmelitas de la Caridad Vedruna, ha tenido desde su construcción un uso continuado, principalmente como residencia de particulares. Luis de Vitoria, su primer propietario, construyó el palacio a principios del siglo XVII, siendo habitado de forma sucesiva hasta que en 1883 la Congregación de las Hermanas Carmelitas de la Caridad de Vedruna ocupó el edificio. Las ampliaciones y modificaciones del proyecto original se fueron sucediendo con los siglos, siendo las más importantes las que se acometieron a finales del siglo XIX, dado que, como resultado de su uso como colegio, fue necesario realizar ampliaciones, tanto en altura (se añadieron dos plantas al edificio original) como en la construcción de edificaciones anexas al antiguo palacio. No obstante, a pesar de esta realidad cada vez más fragmentada, el núcleo del edificio original siguió conservando su unidad, articulada en torno al patio central del antiguo palacio.

Debido a la aparición de nuevos usos y necesidades que requerían más espacios disponibles y a la necesidad de adaptar el edificio a normativas más estrictas, sobre todo relativas a la



3. Sala de informática y biblioteca.

accesibilidad, en el año 1999 se decidió acometer un ambicioso programa de rehabilitación que tuvo como objetivo principal recuperar en lo posible su espíritu inicial, intentando rescatar las intenciones arquitectónicas que habían formado parte de su trazado original y que habían quedado enmascaradas tras las sucesivas intervenciones, y, al mismo tiempo, restaurar su unidad empleando criterios, materiales y lenguajes homogéneos en toda la actuación.

Dadas las especiales características del uso como colegio que tiene el edificio, las intervenciones de estos más de doce años se han ido desarrollando a lo largo de diversas fases y etapas, con el objetivo de hacer coincidir las obras con períodos estivales en los que la actividad del colegio es más limitada. Esto ha obligado a hacer una planificación a largo plazo, con continuas correcciones debido a las incidencias, nuevos hallazgos e incluso modificaciones en la normativa.



4. Escalera Norte.
5. Seminario.

La primera intervención se dirigió a rehabilitar lo que se considera el núcleo vertebrador del palacio: el patio central. Durante esta fase del proyecto, se demolió el lucernario existente, en pésimo estado, y se reemplazó por otro que permitía una lectura del patio más acorde a su traza original. Al mismo tiempo, se sustituyeron una serie de cubiertas que rodean el patio por otras más acordes con las que posee el edificio, manteniendo como material de cubrición la teja.

En una siguiente fase de la actuación, se mejoraron las condiciones de accesibilidad y seguridad de la escalera principal del edificio situada en la parte Norte, a fin de adaptarla a sus necesidades técnicas y funcionales. Por otro lado, la escalera situada en la parte Sur de la Casa Palacio, resultado de una de

las ampliaciones realizadas en el siglo XX, se sustituyó por una nueva escalera por no ser acorde con el conjunto, tanto desde el punto de vista formal como funcional. Se construyó además una torre de hormigón blanco en el patio exterior para albergar un ascensor y se rehabilitaron parte de las cubiertas y las fachadas posteriores.

En el transcurso de las obras realizadas en el verano del año 2006 coincidiendo con trabajos de saneamiento, drenaje y tratamiento de humedades existentes en las plantas semisótano y baja del edificio, se produjeron unos hallazgos de notable trascendencia para la evolución del conjunto de la intervención. Se trataba del descubrimiento de una serie de estancias semisubterráneas colmatadas con escombros aún no muy apelmazado y en las que se encontraron dos escaleras, seis portadas de sillería labrada y cinco lucernas que servían a las estancias enterradas.

Las obras realizadas durante los años 2008-2012 han consistido en la excavación, drenaje, saneamiento, restauración, recuperación y puesta en valor de las estancias semisubterráneas descubiertas alrededor de los muros del patio central, con el objetivo de mejorar sus condiciones técnicas, procurando especialmente la revitalización y protección de sus valores arquitectónicos.

Se plantearon un desescombro y limpieza manual controlados, así como las obras necesarias de restauración y/o consolidación de todos los elementos del edificio que se fueron descubriendo. Para el desarrollo de los trabajos se contó con la presencia de un equipo de arqueólogos que realizó las tareas de documentación, control del movimiento de tierras y estudio de los restos aparecidos.

En esta última etapa se han eliminado estructuras obsoletas o no acordes con el edificio y se han sustituido por otras más adecuadas y que mejoran las condiciones técnicas del mismo. Se han recuperado los accesos originales a las



6. Escalera Norte.

7. Usos múltiples y ascensor.



estancias descubiertas, y se han realizado nuevos accesos, respetando y poniendo en valor los elementos que estructuran y dan significado al conjunto, teniendo en cuenta las vigentes normativas de construcción, de accesibilidad y eliminación de barreras arquitectónicas y de requisitos que deben reunir los centros educativos.

Como consecuencia de las obras de recuperación de los espacios del semisótano, comentadas anteriormente, se ha intervenido especialmente en el espacio dedicado a capilla, en el que se desmontaron el suelo y la solera que se encontraban sobre los rellenos que colmataban las estancias semisubterráneas y se recuperaron para ponerlas en uso. Posteriormente se realizó una losa sobre el espacio descubierto para recuperar el nivel de suelo eliminado. Se aprovechó la ocasión para sustituir los forjados del coro y del techo de la capilla dado que no cumplían con las



8. Gimnasio.

condiciones de resistencia necesarias. A los nuevos espacios obtenidos se les ha procurado las condiciones necesarias de habitabilidad, seguridad y utilización exigidas por la normativa vigente respecto a este tipo de espacios.

A fin de facilitar la accesibilidad a estos nuevos espacios, se han construido dos escaleras de bajada a la planta semisótano, con una disposición más adecuada a la configuración arquitectónica, proporcionando a esta zona de condiciones adecuadas de evacuación. Por otra parte, se ha eliminado la escalera de bajada a la planta semisótano y de los aseos contiguos, construidos a finales del siglo XX con unos criterios poco acordes con el edificio, en la zona de la medianera noroeste del mismo, y se ha posibilitado la instalación en este mismo punto de un nuevo ascensor que comunique los niveles correspondientes a las plantas semisótano, baja

9. Gimnasio.



y primera. Con esta actuación se ha conseguido, junto con el ascensor construido anteriormente, un itinerario vertical, con la consiguiente eliminación de las barreras arquitectónicas.

Durante la última fase de las obras se ha llevado a cabo una de las intervenciones más importantes para la recuperación del patrimonio histórico, ya que se ha abierto de nuevo la antigua entrada de la Casa Palacio, situada en la calle Librerías, y que había sido cancelada debido a unas obras de reforma interior acometidas a principios del siglo XX. Esta actuación ha ido encaminada a poner en valor la puerta principal, su espacio de acceso, y dotar al edificio de su itinerario de acceso original.

El empleo de la luz, como material arquitectónico, es uno de los rasgos más significativos de esta intervención, que proporciona a cada estancia de una singularidad diferenciada y cambiante a lo largo del día, al tiempo que consigue unificar y poner en valor el espacio intervenido.

Es difícil anticipar si los corredores y estancias que forman parte del rehabilitado Palacio de los Vitoria alimentarán la imaginación de las personas que transitan hoy día por ellos, sólo esperamos haber contribuido a que todos los elementos recuperados del edificio original vuelvan a formar parte de una cadena de enigmáticas sugerencias cuyo desarrollo no podemos prever.

Proyectos de Rehabilitación de la Casa Palacio de los Vitoria de Valladolid

Promotor:	Colegio Jesús y María, Congregación HH Carmelitas de la Caridad.
Directores del colegio	M ^a Ángeles Alonso Fernández y Eduardo Herranz Calle.
Arquitecto:	Miguel Ángel Santibáñez Llinás
Arquitecto Técnico:	José Miguel Sanz Bayón.
Empresas constructoras:	Constructora Capellán y Cía. S.L. y Construcciones Metálicas Bellapart, S.A., desde el 1999 hasta el 2000. Edificaciones y Basamentos, S.A. (EDYBASA), desde el 2000 hasta el 2002. Construcciones Urbuil, S.L., desde el 2003 hasta el 2012.
Jefes de Obra:	Mariano Erce con Capellán y Cía. Armando Pasalodos con Edybasa. Juan Luis Revilla con Urbuil.
Arqueología:	Strato Gabinete de Estudios sobre Patrimonio Histórico y Arqueológico.



10. Acceso calle de la Librería.

RESTAURACIÓN – REHABILITACIÓN DE LA CASA DE LOS GALDO EN LA CALLE PRADO Nº 7. Y DE LA CASA DE SIMÓN DE CERVATOS EN LA CALLE ZÚÑIGA Nº 11

ARMANDO ARÉIZAGA ESTEBAN

Seguramente, mi intervención en las Jornadas y mi participación en la presente publicación, tiene el interés de trasladar la perspectiva y los condicionantes del ejercicio libre de la profesión, para actuar sobre objetos arquitectónicos que, en muchos casos, no fueron valorados ni por los promotores privados ni por las Administraciones Públicas.

Me parece básico el situar las dos actuaciones en el tiempo, a fin de valorar el destino que se podría esperar para cualquiera de ellas.

El planeamiento urbanístico proyectado y parcialmente ejecutado en 1938 -Plan Cesar Cort- proponía la reforma general de la estructura del centro histórico vallisoletano y en él se señalaba textualmente “... la imposibilidad de cualquier mejora que no parta del principio de la destrucción total de lo existente...”.

La remodelación del casco histórico contemplada en aquel Plan consistía en la apertura de grandes arterias que debían enlazarse con las carreteras y los puentes, para asegurar la conexión con la otra orilla del río –barrio de la Huerta del Rey– así como para dotar de salubridad y soleamiento a un casco de estructura medieval.

Uno de los ejemplos más polémicos fue el de intentar que se produjese la apertura de una calle que uniese la plaza del



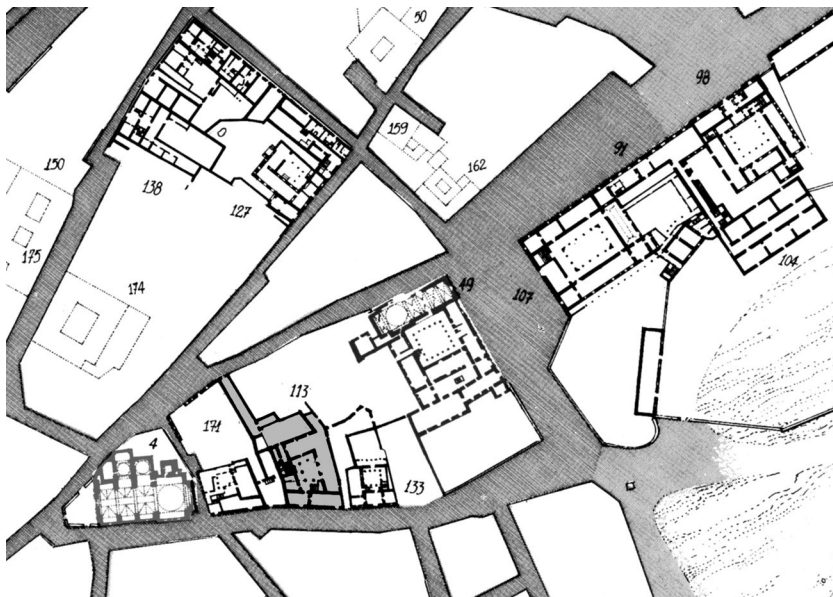
1. Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo. Fachada estado actual.

2. Calle del Regalado. Detalle de la consecuencia del Plan Cort



Ochavo, por la calle Platerías, con la plaza de San Pablo, lo que habría supuesto el derribo de edificios históricos como la Iglesia de la Vera Cruz y probablemente de todos los edificios de la calle Platerías.

Cuando empecé a ejercer la profesión –1980- estaba en vigor el Plan General de Ordenación Comarcal aprobado en 1970. Este Plan General no sólo consagraba las transformaciones y los daños irreversibles del Plan Cort, sino que ampliaba la modificación de un gran número de alineaciones con el sólo fin de insertar en el tejido urbano las nuevas promociones, tanto privadas como públicas, que debían absorber la llegada de miles de emigrantes procedentes del medio rural en busca de una mejora de sus condiciones de vida.



3. Barrio de San Martín. Plano de Daniel Villalobos 1606-1738.

La rápida industrialización de la ciudad provoca un crecimiento urbanístico muy mal controlado que da lugar a la creación de nuevos barrios obreros y produce una pérdida irreparable del patrimonio en el casco histórico. Así, desaparecen conventos, claustros, y decenas de palacios renacentistas que fueron demolidos para construir bloques de pisos de gran altura. El Plan perpetuaba las Ordenanzas que regulaban la altura de la edificación en función del ancho de la calle y adjudicaba edificabilidades desmedidas que rentabilizaban ostensiblemente cualquier promoción inmobiliaria.

Conocemos ejemplos en muchas calles de la ciudad, como por ejemplo la Calle Santiago y la Calle del Regalado, por citar algunas de las más reconocidas.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

4. Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo. Estado de su fachada antes de la intervención.
5. Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo. Estado de su fachada después de la intervención.



La corporación municipal surgida de las elecciones de 1979, había asumido desde el principio la necesidad de revisar el Plan General de Ordenación Urbana de Valladolid y la de que éste recogiera la defensa a ultranza del Patrimonio Histórico - Artístico.

Por entonces el arquitecto y profesor Fernando Chueca Goitia había fijado en nueve, sobre un máximo de diez, el índice de destrucción del centro histórico-artístico vallisoletano.

Como siempre, la polémica entre izquierdas y derechas a propósito de la ordenación, especulativa o no, de los crecimientos, hizo que la aprobación definitiva de aquel Plan General se retrasara hasta el año 1984. Pero, al margen de esas polémicas, lo que sí se logró es que el Catálogo de Bienes Protegidos incluido en él, contuviera un número muy importante de edificios

de Arquitectura doméstica que nunca habían sido contemplados en la definición de los Planes de Ordenación Urbana vigentes hasta entonces.

Estoy recordando todo esto porque, en el fondo, tuve la suerte de llegar al ejercicio profesional cuando, en muchos ámbitos, pero sobre todo en el de la rehabilitación y puesta en valor del patrimonio histórico, se estaba produciendo un cambio radical.

REHABILITACIÓN DE LA CASA DE LOS GALDO.

Aunque el cambio de alineaciones al que he hecho referencia no afectaba a la calle Prado, en el Plan General aprobado en 1984 y en la casa de Los Galdo, figuraba grafiada la palabra “RUINAS”.

Esta es una breve historia de lo ocurrido:

En el año 1983 la policía municipal informó al Ayuntamiento de que en el nº 7 de la calle del Prado se observaban desperfectos que podían suponer peligro para los viandantes: canalón destrozado, tejas del alero con peligro de desprendimiento, grietas, abolsados y desconchones en fachada, carpintería de madera muy deteriorada, vidrios rotos y ausencia de un tramo de la bajante derecha.

El Ayuntamiento requiere al propietario para que proceda a la reparación de dichos desperfectos y éste contesta en febrero del año 1984 que va a proceder a ejecutar las reparaciones.

En el transcurso del año 1984, otro informe municipal se refiere no sólo a la situación de la fachada, sino a los espacios de acceso generales, cubierta, solado del zaguán y de los muros que lo conforman, muros de las cajas de escaleras...

A finales de ese mismo año se vuelve a requerir al propietario para que ejecute las reparaciones y en enero de 1985, vuelve a contestar que lo hará. En el mes de abril se declara la ruina inminente del inmueble constatándose que, salvo la



6. Casa del Licenciado Francisco Fresno de Galdo. Portada.



7. Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo. Vista del patio desde el zaguán antes de la intervención.

primera crujía, el resto está hundido y demolido, ocupando el solar una montaña de escombros y tierra.

Parece evidente que la intención del propietario era conseguir la declaración de ruina del edificio, hacerlo desaparecer y en el solar resultante levantar algo parecido a lo que hoy se puede “disfrutar” en el nº 9 de la calle Prado.

En el mes de noviembre de 1986 el Ayuntamiento encarga un Proyecto de Demolición que ejecutará de forma subsidiaria y cuyos costes trasladará al propietario.

Por supuesto, antes de proceder a la compra, los promotores que nos encargan estudiar el inmueble (solar), se aseguran de que, asumiendo las determinaciones del nuevo Plan General, la operación de construir y vender viviendas allí, les puede resultar rentable. Para ello nos encargan unos Estudios Previos que se someten a la aprobación de la Comisión Provincial del Patrimonio Cultural.

El edificio se enclava en una zona cuyas condiciones de edificación se especifican con las siglas AH (Áreas de carácter histórico) y RT (Residencial 4). Además el edificio, a pesar de encontrarse en ruinas, había sido incluido en el Catálogo del Plan General como un TESTIGO de la Historia de la Ciudad y con grado de Catalogación Estructural. La edificabilidad asignada se había reducido sensiblemente.

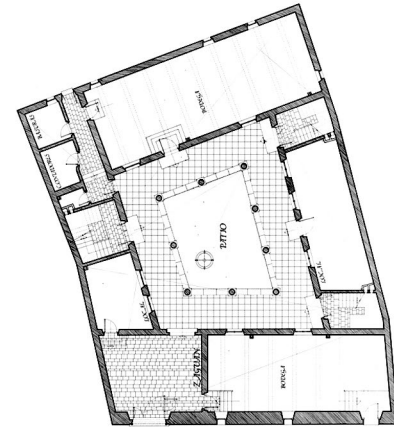
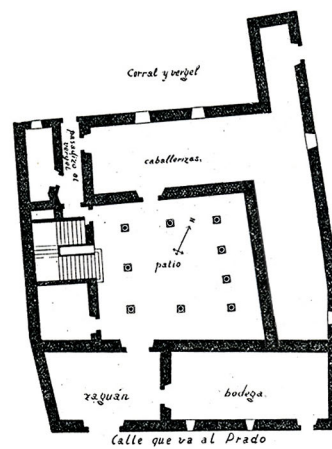
La documentación gráfica que fuimos capaces de encontrar entonces fue, exclusivamente, la que se encontraba en los libros de J. J. Martín González, *“La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid”* y *“Monumentos civiles de la Ciudad de Valladolid”* y se limitaban a una fotografía de fachada y un plano de la planta baja.

No voy a hacer referencia a la propiedad y la historia de los mayorazgos de D. Francisco Fresno de Galdo, al que se atribuye la compra de casas y sus sucesivas reformas para constituir la casa – palacio, ya que están suficientemente relacionados por distintos autores y publicaciones.



Poniendo en relación las trazas del edificio “in situ” con la planta publicada por Martín González, descubrimos en primer lugar que, como ya se vislumbraba en el Plano de situación, dicho plano no coincidía con la realidad geométrica del solar. Después y entre las ruinas; que la escalera principal era mucho más estrecha y angosta y, por fin, que no existían restos del apéndice de edificación que se anexionaba a las caballerizas introduciéndose en el jardín.

8. Casa del Licenciado Francisco Fresno de Galdo. Vista del patio después de la intervención.



9. Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo. Escudo nobiliario.
10. Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo. Planta baja planos de J. J. Martín González y Armando Aréizaga
11. Plantas 1ª, 2ª y 3ª del proyecto de intervención.

Los restos de la segunda escalera que, con acceso desde el patio, se adosaba al muro que separaba la bodega de las caballerizas, debía ser de las mismas características que la existente en el número 1 de la misma calle.

La documentación escrita decía textualmente:

“Presenta la puerta principal a un lado de la fachada. Es de medio punto con baquetones que llevan capiteles y basas góticas, alojándose dentro del alfiz de follaje gótico muy maltratado, con escudos en las enjutas. Espacioso zaguán trapecial con techo de viguería, del que sale

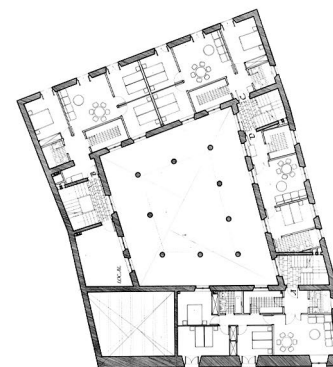
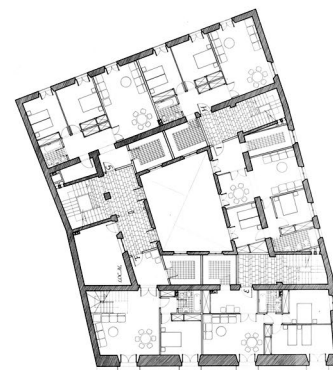
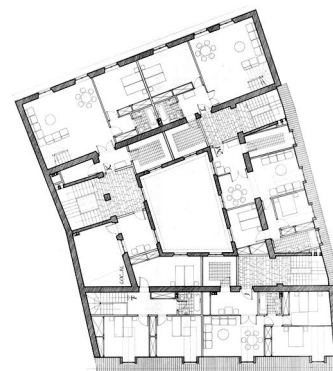
una puerta para la bodega con una entrada principal desde la calle. La puerta que da salida al patio cae desenfilada y lleva en las jambas un rebajamiento para permitir el paso de carruajes. El patio tiene forma irregular, de trapezoide, con altas columnas toscanas y zapatas de perfil mudéjar. La escalera es claustral y se sitúa a mano izquierda. Los corredores tienen techo de viguería... En la esquina del fondo hay un pasaje disimulado para ir al corral - jardín, de muy poca altura y con las puertas adinteladas, estableciendo comunicación con las caballerizas. Parte de la casa fue ampliada en época posterior. Es una casa de características claramente mudéjares..., por la disposición fuertemente acodada, por la forma irregular del plano, por la decoración y por el empleo sistemático y conjunto de madera y ladrillo”.

Otros documentos relativos a la historia del edificio nos hablan de su reforma a través de casi todo el siglo y la decoración de laureas alrededor de los escudos situados en las enjutas confirman su alejamiento del gótico para asumir motivos renacentistas.

Nuestra intención, recogida en la propuesta de reconstrucción presentada a la Comisión Territorial del Patrimonio, era la de convertir una ruina en un edificio de viviendas que resultase rentable para el promotor y a la vez, que éste entendiera la bondad de adaptar la nueva edificación a valores que ya sólo estaban en el suelo y en la historia.

Así decíamos en la Memoria de los Estudios previos:

Mantenemos íntegramente las trazas del edificio, incluso las ampliaciones sufridas, si exceptuamos la que ciega uno de los lados del claustro del patio (Patio a modo ESPAÑA), puesto



12. Casa del licenciado Francisco Fresno de Galdo. Patio tras la intervención.



que los pilares están embutidos en la fábrica, ensanchando y alargando excesivamente la crujía.

Restituimos los niveles originarios de la casa. Retrazamos la escalera principal detrás del muro de carga por razones de habitabilidad e incluimos un tercer núcleo de comunicaciones vertical que nos permita la adecuación del volumen del fondo.

Enfatizamos la visión diagonal que supone el desenfila de la portada y el acceso al patio y conservamos, desde el espacio de uso público, los ámbitos básicos de la casa – palacio y sus circulaciones principales.

Estamos en la planta baja y, todos los locales, excepto los de acceso a las viviendas, van a pertenecer a un espacio privado

de uso público que pretende poner en valor la procedencia, la identidad y la vida del edificio.

El resto de las plantas acogen distintas tipologías de vivienda, que se van adaptando a los volúmenes de la antigua casa-palacio.

Rehabilitamos la fachada principal y los restos de los muros de piedra para reconstruir encima de ellos el edificio y rehacemos de modo minimalista el alfiz para recordar su trazado total.

Reutilizamos las columnas existentes y todos los datos formales hallados en las ruinas para reconstruir los espacios que no van a ser privados: canecillos y zapatas mudéjares, tipologías de huecos, aleros, acabados de paramentos originarios, solados de piedra con juntas irregulares, artesonados con casetones mudéjares en zaguán, claustro y bodegas, etc.

REHABILITACIÓN DE LA CASA DE SIMÓN DE CERVATOS.

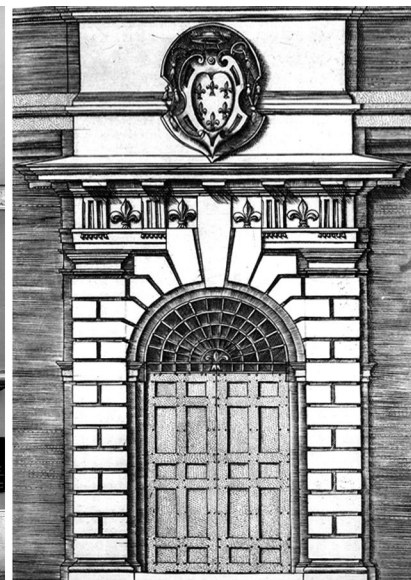
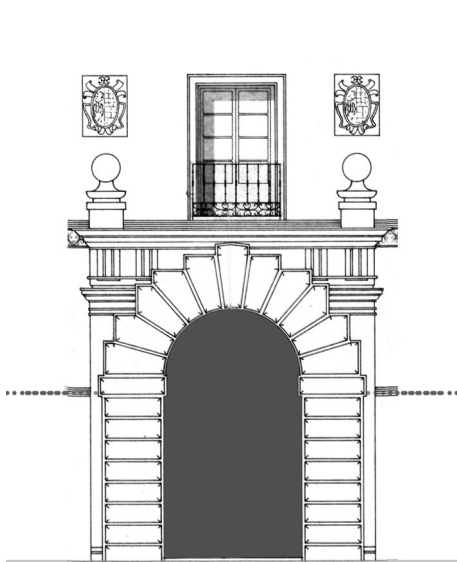
En la intervención en la Casa de Simón de Cervatos, la presión de lo que hemos relacionado al principio se manifiesta claramente en esta foto: por un lado la casa colindante a su izquierda, podemos estar seguros de que sustituyó a una casa renacentista pero, a la derecha, tenemos, ni más ni menos, que la medianera del edificio de “Las Francesas”, cuya altura vuelve a poner de manifiesto el resultado de la astronómica edificabilidad concedida a los solares.

El propietario del edificio, formaba parte del grupo de promotores que acometieron la ejecución de “Las Francesas”. Si no se trataba de incorporarla al solar del conjunto, sólo podía servir para facilitar ventilaciones de locales o sótanos de la grandilocuente operación urbanística. Cualquier otra suposición sería ingenua.

Respecto al ya mencionado Plan Cort, tuvimos suerte porque, al margen de la apertura de la Calle Héroes del Alcazar



13. Casa del contador Simón de Cervatos. Portada.



14. Casa del contador Simón de Cervatos. Dibujo de Portada.
15. Portada de la casa del contador Simón de Cervatos. Portada. Vignola grabado de portada. *Regla de los cincoórdenes de arquitectura.*

se consideraba en él la creación de una manzana que desde María de Molina llegara hasta la iglesia de Santiago, incluso haciendo desaparecer la iglesia y que, por supuesto, habría hecho desaparecer la casa.

En otro orden de cosas las reformas típicas del siglo XIX ya se habían encargado de destruir todos los elementos de la casa - palacio, excepto la portada. En la casa de los Galdo al menos teníamos restos y trazas en el suelo; aquí no quedaba nada de aquello.

Debemos recordar que el higienismo, es una pretensión, por otra parte lógica, que empieza en nuestra ciudad con la asunción de la capitalidad y después del incendio de 1561.

Decía D. Francisco Sáenz de Oiza en una de sus magistrales clases de la Escuela de Arquitectura de Madrid que

el Foro Romano estaba levantado sobre el Foro Etrusco y lo decía para señalar que, durante toda la historia las transformaciones urbanísticas y arquitectónicas se habían producido, en muchos casos, acabando radicalmente con lo anterior o transformándolo indiscriminadamente.

En el Plan General de 1984 que salvó los pocos edificios que quedaban sin destruir pertenecientes a la Arquitectura palaciega doméstica, la Casa de Simón de Cervatos se enclavaba en una zona cuyas condiciones de edificación se especificaban con las siglas AH (Áreas de carácter histórico). Además había sido incluido en el Catálogo del Plan General como un TESTIGO de la Historia de la Ciudad, del mismo modo que la Casa de los Galdo en la calle Prado.

Estaba recogido entre los Edificios Nobiliarios y Oficiales, se catalogaba su fachada y se hacía referencia a la necesidad de hacer desaparecer el mirador que semiocultaba el arco de entrada.

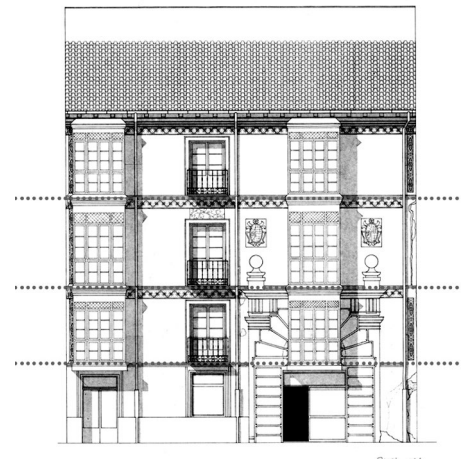
Este era la fachada en 1987; fecha de nuestra intervención. Entonces no logramos saber ni siquiera el nombre del propietario de la casa. Posteriormente, se descubrió, no sólo su nombre, -Simón de Cervatos- además el de algunos de los miembros de su familia.

La casa renacentista había sido transformada en el siglo XIX en un bloque de viviendas que, con una escalera centrada en el solar, daba acceso a dos viviendas por planta.

Parece evidente que la transformación definió un nivel más de los existentes, dado el tamaño de la portada. La situación de los balcones podemos suponer que era la primitiva y los del nuevo nivel se situaron bajo ellos.

Ya a principios del siglo XX se solicitó al Ayuntamiento la implantación de los miradores.

La Rehabilitación que planteamos partía de recuperar el aspecto primitivo de la portada liberándola de la intrusión de todos los miradores; no sólo del que ocultaba el arco.



16. Casa del contador Simón de Cervatos. Fachada antes de la intervención



17. Casa del contador Simón de Cervatos.
Escudo de la familia Cervatos.

La rehabilitación de toda la fachada supuso reproducir, mediante moldes, la continuidad interrumpida de las cornisas de cincha (impostas), recercar los huecos mediante piedra artificial e implantar un zócalo de piedra natural.

Se conservó la estructura de madera existente, sustituyendo sólo las piezas ruinosas por humedades y carcoma y se definieron viviendas que cumplieran las normas municipales en donde existían viviendas que no las cumplían.

Para liberar el arco y definir un pequeño zaguán que se refiriera al que seguro que existió en el siglo XVI, cambiamos el uso de la nueva planta por el de oficinas, retranqueando, mediante un arco, el forjado que cortaba la fachada.

En ambos casos se concilió la rentabilidad inmobiliaria solicitada por las propiedades, con la recuperación y puesta en valor de una Arquitectura no sólo olvidada sino destinada a desaparecer de la ciudad.

ARQUITECTURA Y ENCLAVE DE LOS PALACIOS DEL LICENCIADO BUTRÓN Y BUENDÍA

JUAN CARLOS ARNUNCIO PASTOR

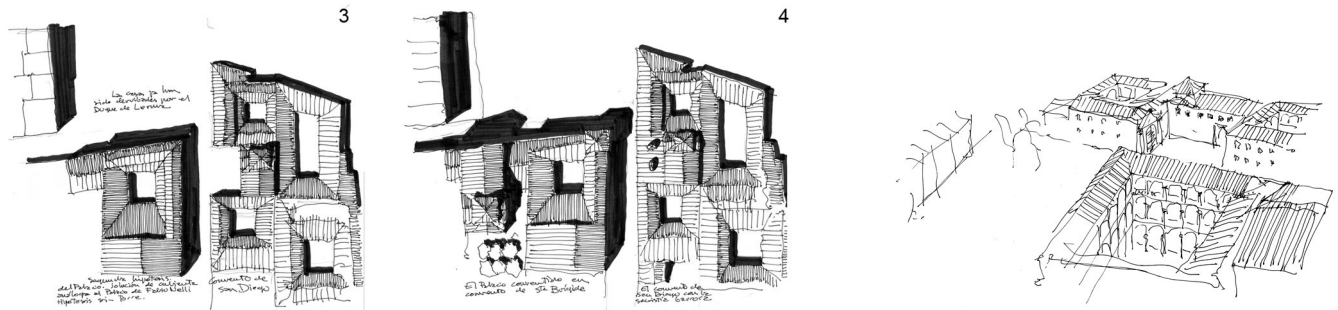
Los edificios antiguos encierran en sí mismos gran parte de la información que conforma la historia de un lugar; información de muy diferente naturaleza, lo que lleva a que cualquier estudio sobre ellos pueda proponer muy diversos enfoques.

A través de los edificios que hemos heredado podemos acercarnos a comprender la configuración social de un lugar, sus modos de vida, o sus costumbres. Podemos certificar la importancia de tal o cual apellido y conocer de primera mano su mayor o menor brillo en función de su heráldica, con frecuencia, contenida en sus fábricas. Podemos poner el marco escénico a episodios que conocemos a través de la documentación escrita. Propongo, en estas líneas, acercarnos al conocimiento de la arquitectura de dos palacios; pero de la arquitectura entendida, no tanto como la verificación de su matriz estilística, cuanto de las razones que derivaron en que estos palacios fuesen como son e indujesen a la ciudad a ser como es (o como era).

La razón de referirme a La Casa de los Buendía y al Palacio del Licenciado Butrón es, en principio, casual: el hecho de haber tenido el privilegio de intervenir como arquitecto en ambos. Pero habida cuenta de que los dos conforman ejemplos de cómo el renacimiento se hizo presente y conformó nuestra ciudad, creo que cabe, al escudriñar las razones de uno y otro, descubrir rasgos comunes que nos ayuden a conocer un poco mejor la arquitectura de nuestros siglos XV y XVI.



1. Palacio del licenciado Butrón. Portada.

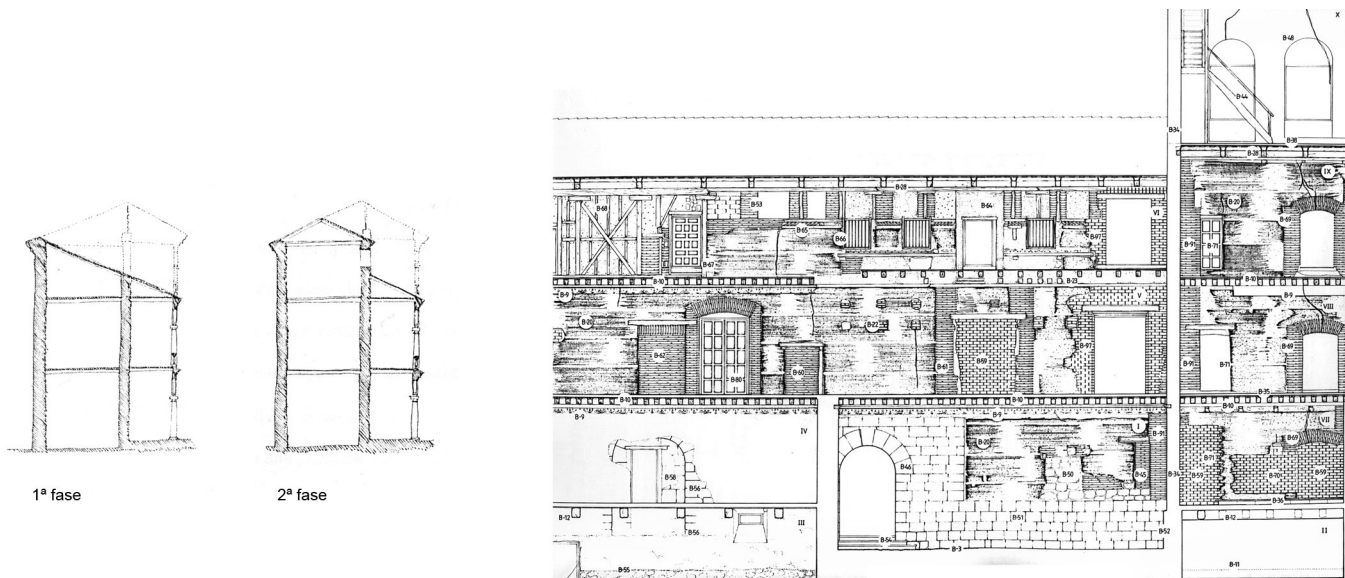


El primer objetivo del trabajo fue descubrir qué quedaba realmente del palacio y tratar de reconstruir las diversas vicisitudes de la génesis del edificio.

El alcance de este texto no es suficiente como para ser pródigo en explicar los diversos vericuetos que llevó consigo el trabajo, de modo que se expondrá la metodología someramente, deteniéndonos en las averiguaciones de interés.

En primer término se realizaron catas en los muros de carga del palacio y en el patio, poniéndose pronto de relieve la existencia del patio renacentista, esto es: columnas balaustradas y arcos, embebidos en el muro que conformaba el patio. A la claridad de este primer resultado se opuso la complejidad de las respuestas en las catas practicadas en los muros de carga. Se sucedía la aparición de fragmentos de muro ejecutados con tapial, otros con ladrillo y otros de sillería sin poder encontrar suficientes razones que explicasen coherentemente aquella disposición. Al objeto de clarificar los resultados se elaboraron planos de cada muro detallando con la mayor precisión posible todos los aspectos de la fábrica que, así mismo, se iban fotografiando. Paralelamente a todo ello se inició en diversos archivos locales una búsqueda de todos los legajos relativos a las obras de ejecución del palacio.

3. Estado tras la implantación del convento de San Diego.

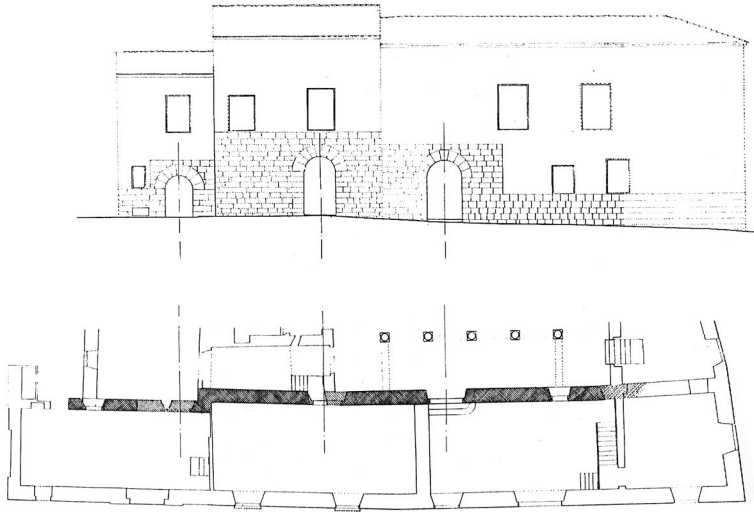


4. Palacio del licenciado Butrón. Sección hipótesis de cubierta de crujías.
5. Palacio del licenciado Butrón. Estado tras la transformación del Palacio del licenciado Butrón en convento y con la sacristía barroca del convento de San Diego ejecutada en el lugar que ocupaba el atrio.

Tal vez el punto de inflexión de este trabajo de investigación se produjo cuando se reparó en el hecho, por otra parte evidente, de que, la puerta interior del zaguán principal se abría hacia fuera —la quicialera se halla en el lado exterior del muro— lo que puso de relieve que esa parte exterior, en algún momento no lo fue y que, consecuentemente, el lado interior de ese muro en el zaguán, habría sido en otro tiempo, exterior.

Esta hipótesis implicaba que el espacio ocupado por el zaguán fue en otro tiempo la calle y la primera cuestión a verificar era si la puerta homóloga del espacio abovedado, dispuesta en la prolongación del muro que nos ocupa se disponía de igual modo y, finalmente, si una tercera puerta pequeña situada entre ambas lo hacía igualmente. Efectivamente, resultó que la puerta pequeña no era tal, sino que por razones de uso se había cegado en parte pero en realidad se trataba de otra puerta de sillería con arco de medio punto análoga a las otras dos. La verificación última de

6. Palacio del licenciado Butrón. Permanencias de las casas originarias



esa hipótesis fue comprobar que algunos huecos cerrados con ladrillo macizos de las plantas superiores y cuya interpretación era hasta ese momento oscura no eran ni armarios, ni viejas alacenas, ni “arrepentimientos”; sencillamente se trataba de los balcones de las casas sobre las que el Licenciado Butrón levantó el palacio, pudiéndose reconstruir el alzado de las casas medievales de la calle de San Diego, entonces calle del Saúco.

Es decir, el palacio ganó a la calle toda la crujía correspondiente al zaguán sufriendo un estrechamiento que, no lo debía ser tanto ya que la conformación de la calle en ese tiempo era diferente.

Esta circunstancia explicaba, de pronto, muchos de los interrogantes que he señalado relativos a la heterogeneidad de las fábricas.

Pero las catas dieron más información. En el mismo muro, en su planta tercera aparecían a una cota aproximada de



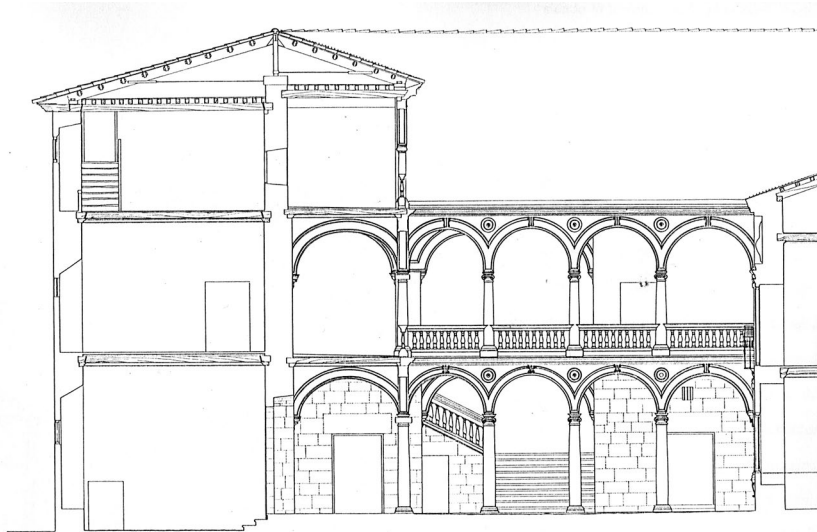
7. Palacio del licenciado Butrón. Estado del edificio entre las dos primeras fases de la rehabilitación. Una cara del patio permanece aún con el muro de su época conventual que ocultaba la galería renacentista.

1 m. respecto al pavimento de las salas, una fila de “cabezas de viguetas” de madera pero inclinadas, elevándose hacia la fachada principal. Es decir, en algún momento ese espacio había estado cubierto a esa altura. El muro sobre ellas, realizado con una fábrica diferente, presentaba una secuencia de huecos cegados de dimensiones análogas a las galerías ventiladas de varios palacios de la época.

La conclusión era la siguiente:

El palacio, como tal, había tenido tres tiempos diferentes resolviéndose cada uno de ellos de un modo análogo a otros palacios coetáneos. El primero de ellos, de dos plantas con cubierta a un agua hacia el patio lo que presenta tres alturas al exterior y dos al patio. De un modo característico en numerosos ejemplos como, entre otros, la casa de los Buendía, a la que más tarde nos referiremos. El segundo presentaba ya tres plantas completas a la calle con una cubierta a dos aguas en la crujía exterior y con la secuencia de huecos de ventilación en ese espacio pero, en el que la galería renacentista del patio presentaba aún dos plantas adosadas al cuerpo de fachada de tres, tal y como sucede en el palacio de Fabio Nelly, por ejemplo. Finalmente, su estado que llegó a nosotros en el que el muro intermedio (el referido anteriormente) se convierte ahora en el apoyo de la cumbrera de la nueva cubierta una de cuyas aguas cubre toda la crujía exterior y la otra la –ahora tercera- planta de la galería del patio. Esta hipótesis se ve apoyada además por la circunstancia de que no existe correspondencia entre los elementos que conforman las plantas baja y primera del patio con los de la segunda. Quiero referirme al hecho de que columnas y balaustrada en la tercera planta presentan una discordancia difícil de explicar en un trabajo de cantería de evidente calidad.

Paralelamente a todo ello, y fruto del trabajo en los archivos (De la Real Chancillería, y del Convento de las RRMM Brígidas, fundamentalmente), aparecieron una serie de escritos, casi todos ellos facturas de diferentes partidas de varios oficios,



8. Palacio del licenciado Butrón. Sección patio y crujía de fachada a C/ San Diego.

con un nivel de detalle que permitió, con cierta aproximación reconstruir el calendario de la obra. Así, las partidas, básicamente de cantería y carpintería, definían la fecha, el concepto y el precio y no resultaba difícil averiguar, por ejemplo, a qué se refería cuando se certificaban tantas vigas de tantos pies de largo y, consecuentemente, su disposición en la planta.

Dejando a un lado las vicisitudes del trabajo que venimos comentando, podemos resumir lo siguiente, en cuanto al desarrollo de las obras del palacio y en cuanto a las relaciones que dicho edificio ha venido estableciendo con la ciudad en ese punto y viceversa.

El palacio se levanta sobre unas casas existentes propiedad del Licenciado Butrón utilizando en parte sus fábricas ya ganando una crujía a la calle de San Diego, entonces calle del Rosario. La calle en ese momento no contaba aún con el convento de San Diego que más tarde le daría el nombre, pero

9. Palacio del licenciado Butrón. Muro norte.



una hipótesis razonable es pensar que no tuviese la definición urbana posterior y, como en otros lugares del casco, presentase irregularidades. La hoy plaza de Santa Brígida estaba aun ocupada por casas, las casa que, después, el Duque de Lerma adquiriese para tras su derribo, convertirla en plaza, pero que entonces conformaban una estrecha callejuela.

Cabe adivinar una primera fase de palacio cuya fachada principal se dispusiese obviamente sobre la calle más importante de ambas que, además limitaba con la manzana que acogía al Palacio Real. Esa fachada principal y tal como se deduce de lo comentado anteriormente, presentaba tres alturas a la calle pero sólo dos al patio en un intento de subrayar al exterior su importancia de un modo análogo a muchos edificios de la



10. Palacio del licenciado Butrón. Patio.

época y, particularmente a la casa de los Buendía, es decir con una cubierta de un agua hacia el patio interior. A tenor de la configuración de las fábricas interiores, cabe suponer como hipótesis más probable el hecho de que el palacio no tuviese torre; al menos en ese primer momento.

Se han señalado ya las dos fases siguientes en las que se reformaría la cubierta hasta conformar una galería en la planta tercera, más generosa en altura que el “sobrado” anterior pero manteniendo en su interior el patio con la galería de dos plantas superpuesta a la crujía principal de un modo análogo a como se dispone en el palacio de Fabio Nelli.

Por último, la galería del patio incorporaría la tercera planta análoga en su forma a las dos inferiores, para lo cual

11. Palacio del licenciado Butrón. Fachada a Plaza de Santa Brígida.



la cubierta sobre la galería se elevó, apoyándose, ahora, en el muro que separa la galería de la crujía principal conformándose como la prolongación del agua hacia el interior de la cubierta existente.

Pasado el tiempo se levantó, ya en el siglo XVII el convento de San Diego que, frente al acceso principal del palacio presentaba un atrio del que conocemos su configuración. Esta circunstancia generó un enclave en el que la encrucijada entre el palacio y el convento encontró un perfecto equilibrio desde el punto de vista urbano y en el que la arquitectura establecía una relación precisa y adecuada con la definición de la ciudad en ese punto.

Con el transcurrir del tiempo sucedieron dos cosas que vendrían a alterar el equilibrio aludido. Primero la desaparición de

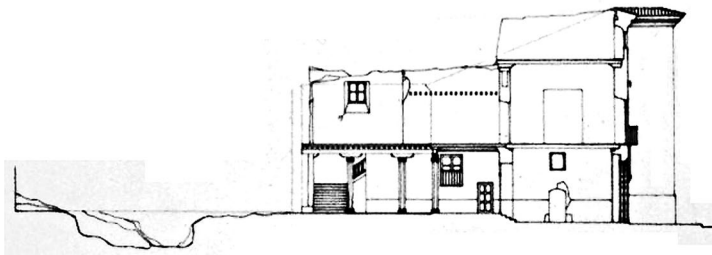


12. Palacio del licenciado Butrón. Escalera claustral.

las casas del Duque de Lerma y la presencia de esa nueva plaza que incrementaría la importancia del espacio en ese lado del palacio y a cambio se reduciría en el otro cuando en el convento de San Diego (y esta es la segunda cosa) el atrio referido fue ocupado por las sacristías barrocas, de modo que el espacio que había cualificado tanto al convento como al palacio, desapareció ocultando la interpretación correcta de la organización de nuestro



13. Casa del conde de Buendía. Fachada.
14. Casa del conde de Buendía. Sección en el estado previo a intervención.



edificio. La puerta principal se disponía en una calle estrecha, mientras el acceso de servicio se presentaba en la nueva plaza³.

Cuando con el paso del tiempo el edificio cede su uso palaciego al de convento, se construye la torre actual⁴ dando, de algún modo, respuesta de nuevo a la encrucijada urbana, toda vez que la torre se explica mucho mejor asumiendo que, de algún modo está inducida por la plaza. Fue en esas obras cuando el palacio perdió su imagen de tal al cegarse muchos huecos en la calle de San Diego que eliminaron el orden inicial que fue sustituido por una aparente anarquía que, no obstante, presentaba una imagen afín a su carácter conventual. En el lado de la plaza, sin embargo, el intento de conformar una imagen “más digna” se resolvió alterando los huecos del palacio únicamente en su forma que se resolvieron con arcos neogóticos al modo de gran parte de la arquitectura religiosa de la época. De esa fachada fueron eliminados los medallones superiores, no así en la calle de San Diego y resulta curioso comprobar cómo la actuación esmerada de la plaza derivó en una respuesta objetivamente peor que la “improvisada” de la citada calle que mantuvo toda la iconografía a pesar de su carácter profano.

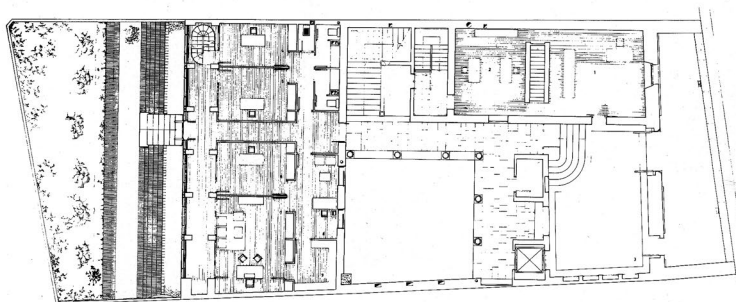
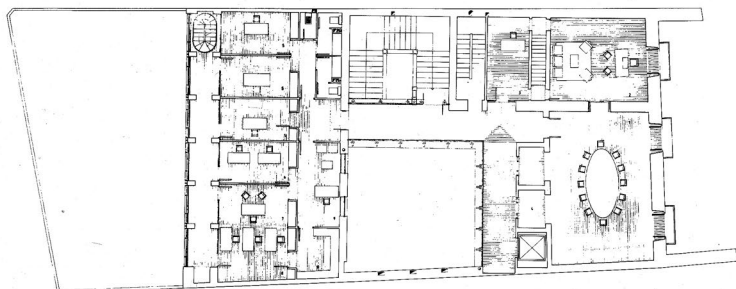
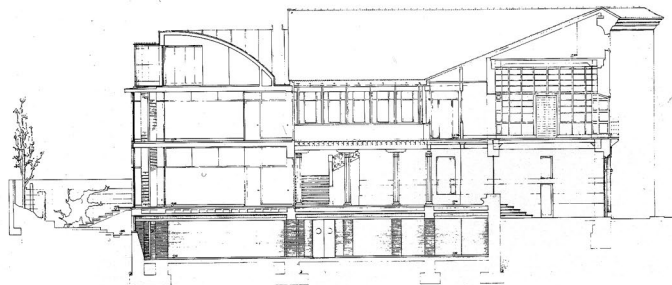
El otro edificio que anunciábamos al comenzar estas líneas, la casa de Los Buendía, presenta un extremo desde este punto de vista que merece ser puesto de relieve⁵. Desconocemos

³. Aún puede verse una de las columnas de la puerta de acceso al claustro del convento que permanece embebida en el muro.

⁴. No podemos precisar si el palacio llegó o no a contar con torre en ese lugar. La actual pertenece a las obras practicadas en el convento en el siglo XIX, lo que no implica que no hubiese una anterior de remate en el palacio. Pero se apunta como hipótesis probable que, de haber existido, hubiera tenido menor presencia que la que conocemos

⁵. La intervención arquitectónica fue realizada por Juan Carlos Arnuncio y por Valeriano Sierra

ARQUITECTURA Y ENCLAVE DE LOS PALACIOS DEL LICENCIADO BUTRÓN Y BUENDÍA



15. Casa del conde de Buendía. Planta baja, principal y sección longitudinal del proyecto.
16. Casa del conde de Buendía. Alzado.



17. Casa del conde de Buendía. Patio estado tras la intervención.
18. Casa del conde de Buendía. Patio estado tras la intervención.

en parte su forma primitiva y lo que heredamos de él no guarda los datos del anterior, pero sí los elementos que apoyan el argumento que sugiero. El edificio, de factura más modesta y anterior en el tiempo al palacio del licenciado Butrón, evidencia el objetivo explícito de subrayar su importancia frente a la ciudad. Como se ha comentado, presentando a la plaza tres plantas cuando en realidad únicamente disponía de dos y retranqueando su fachada en relación al caserío adyacente para conformar un ámbito de importancia en su acceso. Es cierto que este tipo de actitud no puede ser extrapolado a nuestro tiempo y creo que no es necesario precisar las razones, pero ello no oculta el hecho de que, cuando se ejecutó, encerraba los parámetros de una

lógica que establecía unas reglas de juego en la construcción de la ciudad. En las que ésta parecía reconocer la importancia de cada edificio y su trazado someterse a su lógica en una única realidad armónica. A diferencia del ejemplo anterior, este edificio no ha sufrido variaciones en cuanto a su disposición urbana a lo largo de su historia y permite aún imaginar cómo se cualificaba cuando se medía con las casas de matriz gótica que en un tiempo debieron acompañarle.

Este recorrido a través de las idas y venidas del modo en que la ciudad interpretaba a un edificio (o de cómo un edificio interpretaba a la ciudad) pone de relieve uno de los aspectos esenciales para la comprensión de la arquitectura histórica. Asumir que el entendimiento de ésta no es tal si no lo interpretamos a la luz de las relaciones que se establecen entre ella (entre cualquier arquitectura) y su entorno. Bien es cierto que la historia ha entendido esas relaciones de modo muy diverso. Con frecuencia la mitificación de un monumento, su exaltación, derivaba en el intento de presentarse aislado, borrando su entorno, con la pretensión de subrayar su condición de objeto monumental. De ese modo desaparecían muchas de las razones que lo explicaban. Paradójicamente se mutilaba su capacidad narrativa. Es, sin embargo, esa relación entre uno y otra, entre edificio y ciudad, lo que más ayuda a entender la naturaleza y los objetivos que latían detrás de cada arquitectura.



19. Casa del conde de Buendía. Fachada sur.

SOBRE CASAS Y PALACIOS PERDIDOS

LEOPOLDO URÍA IGLESIAS

1.

Es sabido que al analizar Chueca Goitia la destrucción del patrimonio monumental español le correspondió a Valladolid el lamentable papel de ocupar el segundo lugar en una triste clasificación, que podría asimilarse en cierta manera con la de los terremotos; según esta analogía, la acumulación a lo largo de años de incultura, desidia, abandono y especulación desarrollista generaron los efectos destructivos asociados a los grados superiores de una “escala de Richter” patrimonial. Esto es bien sabido con carácter general, alcanzando tanto a monumentos religiosos como civiles, pero ha sido especialmente dramático el deterioro y la desaparición de innumerables ejemplos de la arquitectura residencial y doméstica vallisoletana, en sus niveles de casas, palacios y casas-palacio. Este proceso ha sido estudiado por Martín González, analizando la etapa renacentista, y especialmente por Jesús Urrea en su documentado libro sobre “Arquitectura y Nobleza”, crónica de víctimas, heridos y supervivientes arquitectónicos.

En este sentido, si analizamos la evolución histórica de la ciudad advertimos en este ámbito específico el efecto derivado de las oscilaciones asociadas al proceso de atracción-eliminación de la capitalidad, manipulado interesadamente por el duque de Lerma para rentabilizar y especular con sus posesiones, dando lugar a la conocida lucha de opciones y la alternancia frente a Madrid con un trasfondo de intereses, como una verdadera



1. Casa de la familia Carrillo y Bernalt. Patio en su estado original.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

2. Edificio rector Tejerina. Fachada a plaza Colegio de Santa Cruz.



puja y una subasta geográfico-política. La pérdida de capitalidad en 1606 y el correspondiente regreso/ retorno de la Corte (manipulada también por Lerma) manifiesta ya tempranamente las consecuencias del abandono, tanto por la crisis económica local generada como por la ausencia de los propietarios. Así, alguna crónica del momento señala cómo al llegar a Valladolid se podía saber la situación residencial deprimida por la falta de cristales en numerosos palacios; el deterioro y la incuria tienen por tanto raíces antiguas y no se asocia solamente a una

modernidad destructiva. Las futuras teorías sobre restauración-conservación señalarán la importancia del mantenimiento como el grado cero de la conservación, previo a cualquier diagnóstico o actuación, lo que supone entender que la mejor intervención es la que no se necesita; se ha planteado por ello que gran parte del deterioro monumental se contendría con planes de cubiertas. Retejar -o acristala puede ser una estrategia preventiva básica tan importante como la prevención médica.

2.

Podemos entender este empobrecimiento del patrimonio como algo más que pérdidas puntuales de piezas singulares por su valor histórico o artístico, en cuanto letras mayúsculas del «texto urbano», que se reduce a una monótona caligrafía sin variedad ni estructura, pero la consideración moderna del monumento a la vez como **documento, bien cultural y memoria** significa que no debemos lamentar sólo la pérdida de lo admirable sino, más aún, la ausencia de un **referente** propio que tienen mucho de recuerdos de familia; su “tutela” y “salvaguardia” (términos muy aptos para proteger lo que está en peligro) sólo es posible desde un rearme colectivo y una revalorización culta y sensible de lo que también se ignoró colectivamente. Como sabemos, los innumerables factores agresivos y destructores no han sido solamente los vinculados a la avidez y la avaricia -como denunció en su día Camilo Boito- sino en muchas ocasiones la actitud de propietarios que no valoraron ni conservaron lo propio, sin poder ignorar que en muchos casos unas propiedades gravosas con economías personales precarias se cruzaron con ofertas tentadoras procedentes del explosivo proceso económico y especulativo urbano; sin mecanismos de protección y contención, la arquitectura residencial era una pesada carga y una herencia conflictiva. El patrimonio privado tiene así muchas veces caracteres especiales de precariedad frágil ante atractivas

3. Edificio rector Tejerina. Vista de la entrada a calle privada.



tentaciones, sin olvidar que en cierta forma esta enajenación de bienes ha alcanzado también al patrimonio religioso a través de la venta de numerosos conventos en emplazamientos céntricos por parte de órdenes con graves dificultades de subsistencia (aunque en otros casos no era así en absoluto); asimismo, en el ámbito del patrimonio rural ha sido escandalosa la venta de piezas artísticas por párrocos en dificultades, enmascaradas en ocasiones como robos. En un panorama más lejano, es



4. Edificio rector Tejerina. Detalle del alzado de fachada a calle privada.

tristemente conocido el despojo derivado de la adquisición masiva llevada a cabo por Hearst, que en gran parte terminó almacenada a su muerte en contenedores; en último término, el episodio de los Cloisters neoyorkinos constituye el caso más extremo, vinculado al “colonialismo patrimonial” desarrollado por el capitalismo de Rockefeller unido al abandonismo de autoridades eclesiásticas.

3.

Se puede señalar que a la congelación política de Valladolid a partir de la pérdida de capitalidad corresponde una paralela congelación residencial sin nuevas construcciones de importancia por falta de una clientela relevante, ya sea por una nobleza empobrecida o ausente como por sectores privados que por otra parte habrían de seguir necesariamente la futura crisis económica general del país. No obstante, aparecen testimonios que reflejan cómo se va a mantener durante mucho tiempo una riqueza monumental importante; el declive no es la ruina y la decadencia -tanto urbana como familiar- es un proceso lento. También en el patrimonio el que tuvo retuvo. Por eso, en una antigua guía histórica de la ciudad se refleja lo siguiente (con gran dosis de satisfacción acrítica): “Poco después el viajero alcanzará el amplio espacio de la plaza de San Pablo y súbitamente comprenderá que acaba de situarse en una zona donde el arte y la historia conjugan valores solemnes.” Finalmente, la información histórica al viajero -ahora turista- se transforma en un elogio publicitario que exagera el producto monumental: “A partir de ese momento la cámara fotográfica y el tomavistas recogerán aquello que los asombrados ojos del viajero descubran a cada paso. Y la película irá llenándose de recuerdos extraordinarios demasiado grandes para poder fiarlos a la memoria del hombre”. En cualquier caso, hacía tiempo que tal exageración no sería posible sin faltar a la verdad.

UN VACÍO Y UN RESTO.

4.

A este panorama general corresponde la casa de los Carrillo Bernalt, situada en la antigua plaza del Museo -hoy de Sta. Cruz- con mayor precisión, plaza del Colegio de Santa

Cruz (también denominada como plazuela)- frente al también llamado Colegio del Cardenal. Se integra en una alineación que históricamente señala “que va de la plaza de Sta. María y Escuelas Mayores a la iglesia de S Esteban” y que actualmente enlaza con la calle de Librería. Afectada por un proceso gradual de deterioro y reformas que culmina en su desaparición prácticamente total a final del siglo XIX, salvo una parte del claustro interior; esta situación se agrava como caso especial por su sustitución por una edificación menor sin la menor referencia formal histórica en circunstancias no bien conocidas, pasando finalmente a ser propiedad de la Universidad, cuyo edificio histórico de la antigua Universidad Literaria es colindante y separado por una calle interior. El estudio de Jesús Urrea ya citado rastrea la compleja biografía patrimonial de la Casa desde su construcción en el siglo XV por el capitán Bernal Francés y la dama de Isabel la Católica doña Juana Carrillo de Córdoba; su denominación futura se asocia a su origen dando prioridad al apellido Carrillo (Urrea se refiere a “la casa de los Carrillo de Córdoba y Bernalt”). Se suceden innumerables cambios de propiedad por herencias, transmisiones y divisiones a partir de su incorporación a la familia Morales, descendientes del tesorero de Juan II D. Luis de Morales, dando lugar a particiones en la alineación señalada y a la fragmentación actual; los sucesivos miembros de la familia mantienen la propiedad hasta el siglo XIX -salvo diversas cesiones y ventas parciales- y todavía en 1863 se señala la aprobación por el Ayuntamiento de una reparación de fachada según proyecto de Jerónimo Ortiz de Urbina. para D. Diego Morales. Sin embargo, no incorporan paralelamente su apellido al nombre de la Casa, quedando así como una propiedad anónima reducida a los archivos e inexistente para la nomenclatura monumental, que se extingue cuando la propiedad pasa a la Universidad.

5. Edificio de viviendas en C/ Angustias.



5.

El estudio de Martín González sobre la arquitectura doméstica del Renacimiento incide en aspectos formales, al considerar su denominación como Casa de las Conchas, según recoge un documento de 1678 sobre reparos de cantería; también Urrea alude a su valoración con este nombre en 1548 y, más tarde, en el Catastro de Ensenada de mediados del siglo XVIII. Como designación análoga, Martín González la cita como

“casa de la Veneras”, en un testamento de 1588, así como la propiedad por parte del doctor Carrillo y doña María de Ovando de la mitad de la casa, lindante -entre otras- con la del doctor Juan de Morales; este símbolo de los caballeros santiaguistas la emparentan con la análoga de Salamanca, ejemplo canónico de este recurso formal. A partir de ese momento se produce la eliminación de esta decoración de la fachada, denunciada por un escrito de la Comisión Central de Monumentos de 1850, que denuncia alteraciones “en la casa de las Conchas frente al Museo y en otras muchas que daban realce a esta antigua corte de Nuestro Reyes”; parece que fue D. Diego Morales el responsable, mediante las obras que recoge en su testamento para “arreglar” su casa. Podemos deducir así que la desidia y la incultura de los propietarios del patrimonio doméstico es muy anterior a la especulación inmobiliaria futura. El citado escrito de denuncia de la Comisión Central pretende evitar las adulteraciones, al parecer numerosas, que reflejan un clima de insensibilidad en los últimos titulares de propiedades familiares recibidas tras varios siglos; se alerta para “evitar que sean alteradas o desfiguradas con blanqueos ni revoques ridículos”, que indican la abundancia de arreglos simplificadores; en gran medida, el patrimonio religioso rural ha sufrido también numerosos revoques insensibles, siendo su eliminación una especial línea de restauración. En este caso, la continuidad de la familia Morales no se traduce en una arraigo patrimonial personal, como seña de identidad familiar, sino en un “desentendimiento” en cuanto carencia de interés y también como incapacidad para entender su valor histórico, artístico y documental.

6.

Esta “desornamentación” no sería sino el principio de un proceso que acabaría en su demolición y desaparición casi total, como se indicó anteriormente, sin datos sobre la vulgar casa que



6. Edificio de viviendas en C/ Angustias.

ocupó su lugar. Pero más allá de su carácter puntual, hay una lectura urbana más amplia que asume la consideración ambiental del patrimonio y la valoración de los entornos, incorporada explícitamente a la/s teoría/s de la restauración desde la Carta de Atenas de 1931 y las sucesivas. Si éstos constituyen una parte importante del monumento, también es cierto lo contrario, en una interrelación doble; de esta forma, la desaparecida Casa de las Conchas supone un vacío histórico y un empobrecimiento del tejido, aunque no se traduzca en un vacío físico total. La sustitución destructiva de la casa permite también una segunda lectura urbana complementaria, como transformación de un elemento monumental en lo que corresponde a las “arquitecturas menores”, analizadas en su día por Giovannoni al señalar que “los pequeños grupos de casas tienen el mismo valor que los grandes monumentos”. Sin embargo, la vulgar edificación nueva no corresponde en absoluto a un tejido histórico auténtico, que equilibra los factores del elemento monumental singular y el conjunto anónimo (asociado al desaparecido término de “caserío” urbano), objeto también de protección complementaria. Finalmente, en la plaza resulta una línea de arquitectura menor adulterada frente al Palacio/ Colegio de Sta. Cruz, rematada finalmente por una lamentable actuación fuera de escala y de toda referencia, correspondiente -ahora sí- a una modernidad brutal con licencia insólita.

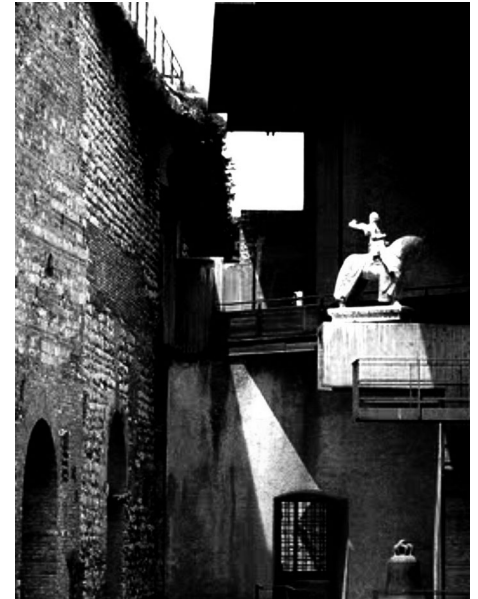
La demolición/ sustitución expuestas mantienen, según se ha apuntado, un fragmento del claustro con dobles galerías porticadas originalmente en sus cuatro lados, reducido ahora a los lados Norte y Oeste, como un resto y un testigo mínimos. No constituye una ruina, ya que Martín González indica que, paradójicamente, es una de las obras mejor conservadas de esta fecha; se trata más bien de un “superviviente monumental”, como una pieza residual en buen estado de una maquinaria desaparecida. Sí el entorno urbano perdió este monumento doméstico, a la inversa este elemento perdió su entorno

arquitectónico, quedando descontextualizado. Martín González también señala su importancia artística al valorarlo como “exquisito” y cuya columnata se puede asociar a la del patio del Colegio de Santa Cruz -entre otras- por los fustes ochavados, las basas y los capiteles de bolas, aunque en ésta domina el lenguaje gótico en arcos y balaustres frente al carácter renacentista de aquél, manifestado en sus arcos de medio punto. En último extremo, la simbología heráldica remite al doble linaje original de los Carrillo y los Bernalt, mediante los escudos de ambos. Podemos resumir finalmente la biografía de la casa como un equilibrio radical entre la “ausencia” del conjunto original y la “presencia” -sólida y parcial- de la doble columnata, entre el **vacío** y el **fragmento**. La intervención abordada para la ampliación de la Universidad atenderá de forma diferenciada y crítica estos aspectos.

REFERENCIAS Y DIFERENCIAS.

7.

La necesidad de crecimiento de la Universidad determina en 1985 la ampliación de las facultades de Derecho y Filosofía y Letras, entonces ubicadas en el edificio histórico colindante, planteando la ocupación de lo que fué la casa como expansión lógica por su proximidad y la inexistencia casi total de un monumento a conservar. Posteriormente, las nuevas circunstancias económicas permitirán el traslado de la Facultad de Filosofía y Letras a la nueva sede de la rehabilitada antigua Cárcel y, en último extremo, la creación del nuevo Campus en los terrenos del camino del Cementerio; esta actuación sería, por tanto, la primera operación expansiva de una dinámica universitaria que terminará por ser explosiva en todo el país. Caso aparte sería la creación anterior de le Escuela de Arquitectura, que corresponde a una reutilización de un edificio ya existente,



7. Museo de Castelvecchio. Carlo Scarpa.



8. Louis I. Kahn. Edificio de la Asamblea Nacional, Dhaka, Bangladesh.
9. Louis I. Kahn. Facultad de Económicas de Ahmedabad, Gujarat, India.

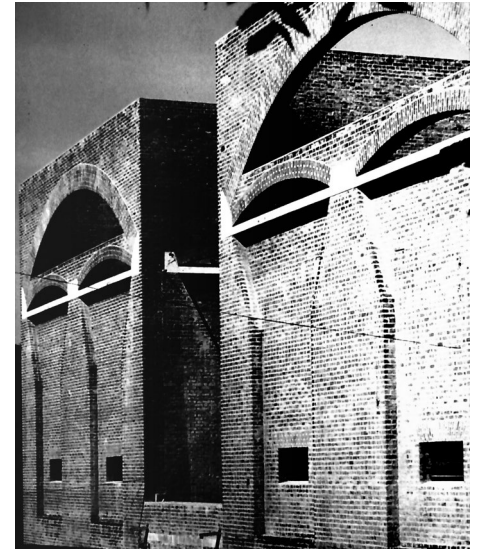
proyectado con otro objetivo, quedando como una pieza aislada del conjunto (como episodio puntual insólito, al margen del tema, este aislamiento físico supuso que fuera increíblemente “olvidada” en el cierre de la Universidad predemocrática). Los datos de partida recogidos en lo expuesto hasta aquí establecen varios parámetros a tener en cuenta en la intervención planteada. Ante todo, su consideración claramente **proyectual** como desarrollo de una edificación nueva, con un complejo programa funcional para una institución expansiva, y al mismo tiempo su carácter de actuación con requisitos vinculados a la cultura **ambiental y urbana** del patrimonio, derivada también de la Carta de Atenas; el proyecto se traduce así en una meditada interrelación crítica entre ambos extremos, que asumen valores diferentes derivados de las condiciones del emplazamiento. En último extremo, es preciso atender a la conservación del claustro mediante su **reubicación** próxima al sitio original.

8.

El primer aspecto corresponde a una cultura proyectual moderna con innumerables líneas conceptuales, oscilantes entre un “ensimismamiento creativo”, inventivo, especulativo y atemporal (que llega a ser transgresor) y una neo-modernidad que retoma la memoria histórica, aunque también de forma muy diversa. A este redescubrimiento se suma la incorporación operativa, mediante el nuevo entendimiento de la restauración como un territorio arquitectónico más, rompiendo su carácter especializado (más aún, minoritario e ignorado); a ello se une el enorme crecimiento de la sensibilidad patrimonial de las instituciones y de la sociedad, que supone un aumento paralelo de las intervenciones acometidas. Un análisis de la innumerable producción restauradora actual revela una pluralidad lingüística y una muy diversa tensión formal (que como “electricidad monumental” puede ser Alta, Media y Baja), no siempre coherente

ni controlada por organismos responsables desprovistos también de una referencia disciplinar sólida; si en algunas ocasiones hay una minuciosa exigencia protectora, en otras se da luz verde a intervenciones rupturistas. Teóricamente, la especialización sigue siendo “deseable” y los numerosos masters -antes inexistentes- así lo recogen pero no es en absoluto “exigible”, dando lugar a que la restauración y sus diversas variantes se han incorporado a la actividad arquitectónica profesional general e incluso como una actividad-refugio. El principio básico subyacente es la “consideración proyectual” de la restauración, lo que para muchos puede suponer una “colonización” expansiva por parte de la arquitectura. Esto exige una nueva **cultura proyectual crítica** -análoga a la “restauración crítica” de Brandi- al margen de un especialización estricta; gran parte de los ejemplos más significativos corresponden a esta angulación, desarrollada por arquitectos con esta sensibilidad.

Se manifiesta así en las teorías del proyecto la dualidad existente en la cultura de la conservación/ restauración entre un “ensimismamiento restaurador” que rechaza toda innovación, como un historicismo arqueológico para el cual la restauración termina donde comienza el proyecto, y una libertad proyectual “descomprometida”, amparada en el derecho de cada época a manifestar su propio lenguaje. Posteriormente, las numerosas angulaciones recogidas en las múltiples Cartas desembocan desde planteamientos diversos en una **tercera vía** patrimonial, más sutil y matizada, como aceptación “condicionada” de aportaciones lingüísticas, que equilibran respeto y proyecto; no es tanto una línea conceptual concreta, sino un marco general que admite varias en su seno, rechazando un respeto cerrado y mimético pero planteando a la vez como limitación “la mínima intervención y el mínimo añadido”. Esta consideración puede rastrearse ya -aunque desde actitudes superadas- en la restauración “estilística” violetiana como una paradójica libertad histórica, cuyas libertades lingüísticas quedan ocultas por esa



10. Louis I. Kahn. Facultad de Económicas de Ahmedabad, Gujarat, India.

historicidad abierta e interpretativa. Tal sería lo recogido en los cinco modelos de acción operativa de Giovannoni, desde la Consolidación inicial hasta la Innovación como estrategia última, retomada también por Boito al integrar respeto y recuperación. Como ejemplos canónicos de este planteamiento podemos considerar la sintaxis compleja de Scarpa en el museo de Castelvecchio en Verona y, posteriormente, la riquísima aportación neo-monumental de Kahn en Dhaka; en el primer caso se trata de una reinterpretación sutil y en el segundo de un proyecto apoyado en un peso formal y una “construcción crítica” con referencias culturales, más amplias que las meramente históricas.

9.

Desde este panorama disciplinar general (mejor será decir semi-disciplinar e ideológico) el proyecto de ampliación ha considerado dos “ámbitos proyectuales” diferenciados que dan lugar a dos planteamientos opuestos. En primer lugar, el tratamiento ambiental vinculado a la plaza de Sta. Cruz establece **referentes formales** interpretativos -nunca literales- que se integran en la citada actitud proyectual crítica ante la historia. Esta angulación urbana plantea unos condicionantes abiertos que excluyen una proyectación libre, resuelta ahora mediante “citas” formales como “metáforas” lingüísticas explicitadas sutilmente; se pretende retomar así con criterio actual la “inducción” formal histórica violetiana. La solución adoptada considera ante todo que la nueva edificación debe asumir un carácter de elemento formal fuerte (podríamos decir semi-monumental), diferenciada de las edificaciones menores colindantes ya citadas, como una recuperación del “peso urbano” de la casa-palacio desaparecida pero sin ningún mimetismo estilístico imposible; paralelamente, este peso se matiza con un lenguaje contenido que por otra parte acusa exteriormente una nueva organización interior funcional.

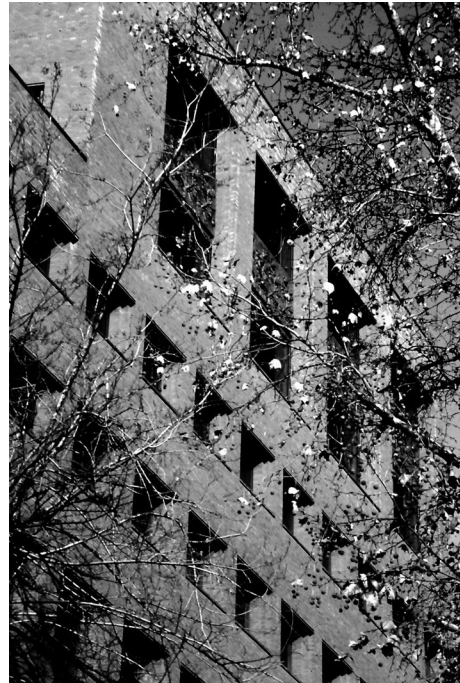


Así, la lógica distributiva adopta como primera solución una repetición de huecos verticales, que se considera como mejor adaptados tipológicamente al contexto. En segundo lugar, las referencias metafóricas apuntadas se traducen en la introducción de una modulación sutil en el recercado de los huecos, con pequeñas diferencias en cada nivel para retomar una mínima alusión a la estratificación vertical histórica, completando la igualdad de la fenestración citada; este recurso “analógico” se completa mediante impostas que acusan y valoran los niveles. Si en su día Boito planteó entre sus ocho puntos del “restauro moderno” la supresión de molduras en las partes nuevas, posteriormente se aceptará desde la Carta de Atenas la adopción de molduras esquemáticas y esencializadas; tal es el criterio adoptado en esta intervención. En segundo lugar, estos referentes formales se han tratado también críticamente como



11. Rafael Moneo. Museo de Mérida. Nave central.
12. Rafael Moneo. Museo de Mérida. Detalle del acceso.

13. Rafael Moneo. Bankinter. Madrid.



una “molduración metafórica” no literal -como gestos lingüísticos- mediante la leve interrupción de la esquina, que alcanza también a la cornisa como tercer elemento compositivo. Si antes se ha aludido a las soluciones de Scarpa y Kahn, ahora se consideran referencias más próximas, como el museo romano de Mérida, apoyado en una reinterpretación crítica de la romanidad basada en el arco, como estructura anti-moderna, y en el ladrillo como material; en segundo lugar, el madrileño edificio Bankinter asume una modernidad contextual manifestada ante todo en el rojo ladrillo prensado opuesto a la modernidad tecnológica bancaria y, en segundo lugar, en una provocativa “neo-ornamentación” crítica en la coronación como recurso formal olvidado, para

acusar su peso urbano, completado con la anti-molduración de las jambas mediante el escalonamiento interior.

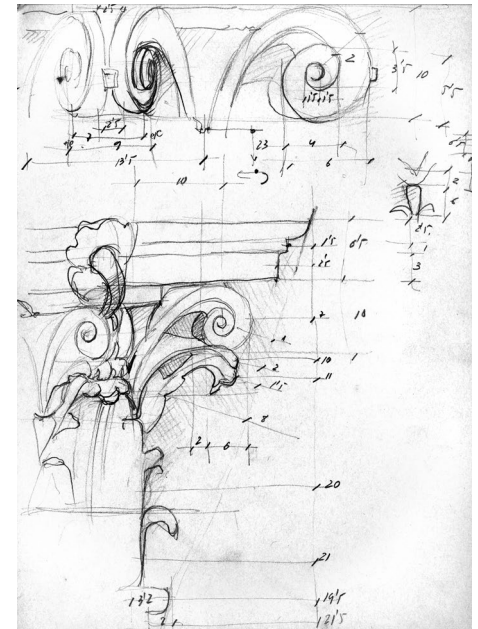
A partir de esta primera solución contextual se desarrolla, por el contrario, un planteamiento opuesto en la fachada lateral correspondiente a la calle interior, ya que aquí la ciudad pierde su peso y el proyecto se basa en las **diferencias** correspondientes a un proyecto libre. Si en la fachada a la plaza de Sta. Cruz ha predominado la contención señalada, ahora se acusa intencionadamente la "expresión" de un interior funcional complejo, dando lugar a un nuevo lenguaje volumétrico y una nueva teoría de huecos; sin embargo, esta diferencia radical e intencionada se suaviza con una gradación entre los huecos "urbanos" verticales y los "modernos" cuadrados, que establecen así una charnela crítica muy estudiada. Finalmente, la conservación parcial de los dos lados del claustro plantea una tercera línea de intervención específica, diferenciada de las anteriores. Como se señaló anteriormente, este resto constituye un fragmento monumental que perdió el conjunto al que pertenecía y que, por otra parte, no puede integrarse en un organismo nuevo muy complejo, con una solución distributiva incompatible con la tipología de la casa Carrillo-Bernalt; por ello, se ha asumido su consideración como un pieza monumental autónoma, que debe ser conservada pero puede ser trasladada, como una "inserción patrimonial" en el nuevo edificio. Se ha resuelto, finalmente, mediante la anastilosis, como técnica aceptada para el traslado de monumentos no sometidos a la dependencia de un contexto o cuando éste ha desaparecido. Se plantea así su ubicación como la de una pieza artística conservada en un museo, cuyo emplazamiento se resuelve desde parámetros de ordenación general.

PROPORCIÓN, ÓRDEN Y LENGUAJE MODOS Y CONTENIDOS EN LA ARQUITECTURA PALACIEGA DE VALLADOLID

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

Una aproximación sistemática y reflexiva a los edificios domésticos y palaciegos construidos en Valladolid en torno al siglo XVI, obliga a tratar una serie de consideraciones sobre tres aspectos distintivos en esa arquitectura: 1. El empleo de las proporciones como sistema de euritmia y herramienta que el arquitecto aplicaba en su diseño, 2. La inclusión de los órdenes como incuestionable lenguaje clasicista y también control dimensional de los espacios y elementos, y 3. La arquitectura como soporte de iconografías en las que leer sus mensajes nos acerca a los gustos, filosofías y creencias de aquella sociedad, más allá de su evidencia como ornamento.

Las proporciones aportaron el rigor geométrico basado en números y sus relaciones¹, además de la garantía de la belleza del edificio y una concordia numérica que conectaba a sus moradores con la métrica y el orden con los que, para ellos, se regía la armonía del cosmos, abriendo entradas a la metafísica de la naturaleza y del hombre. Mediante el uso de los órdenes, además de como ornamentación, con su detallado sistema geométrico se acotaba el edificio, sus partes y elementos. Era el lenguaje clásico erudito y complejo que ritmaba el espacio, y en su uso aportaba equilibrio y belleza, pero también carácter al edificio. Gracias a la iconografía, con las que poblaron sus portadas, patios y escaleras, salones y jardines, aquéllos artistas

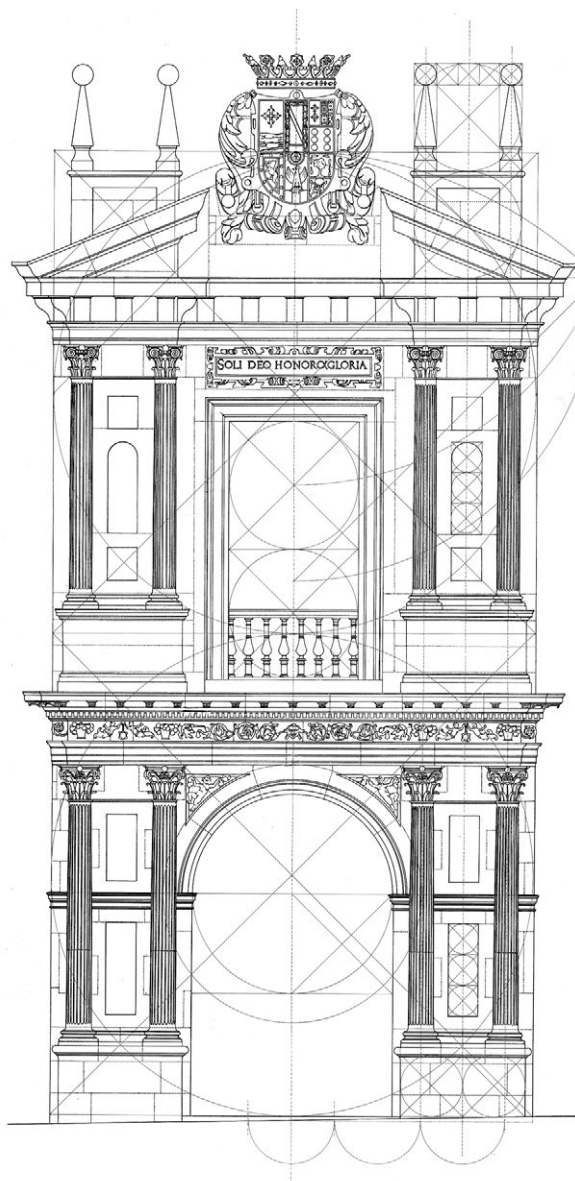


1. Palacio de Fabio Nelli. Orden corintio del patio. Dibujo del autor.

¹ En especial la arquitectura del Renacimiento y sus fachadas se caracterizan por organizaciones según valores "ordinales" basados en "relaciones" numéricas y "lineales". A este respecto ver: d'Ors, Víctor: *arquitectura y humanismo*. Barcelona: Ed. Labor, 1967. pp. 45-47.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

2. Palacio de Fabio Nelli. Portada de Pedro Mazuecos el Mozo. Dibujo del autor.



narraban las historias también herederas de la tradición literaria clásica al gusto de sus propietarios, historias que nos descubren tanto principios de su moralidad y de su honor, como el orgullo de la riqueza y el poder que acaparaban, e incluso su saber, creencias y filosofías.

En consecuencia, y persuadidos de la importancia de estos temas comprendidos en la arquitectura clasicista como tejido que entrelazó el saber de artistas y arquitectos con las intenciones, gustos, creencias y ambiciones de sus clientes, enunciamos de modo ordenado una serie de observaciones entorno a los datos que ofrecen estos edificios, dentro de la brevedad del presente trabajo. Así, es más nuestra intención el abrir puertas accesibles que enriquezcan la visión de esta arquitectura, que cerrarlas ciñendo los límites de su estudio metodológico.

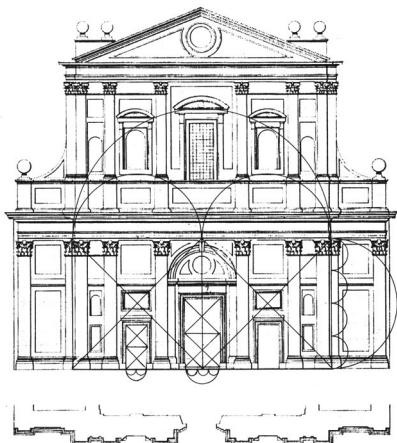
RIGOR NUMÉRICO Y SISTEMA DE PROPORCIONES

El problema habitual en los estudios sobre proporciones radica en la tentación de encontrar en los resultados justamente lo que se quiere buscar, desplegando testimonios gráficos imprecisos o subjetivos; lo cual ha derivado en un cierto escepticismo por el método de dibujo como origen de datos seguros que den fiabilidad a las conclusiones². Por ello, únicamente aportamos testimonios comprobados y cotejados, estudiados detalladamente y con precisión que permiten validar nuestras consideraciones.

Una oportunidad segura de ofrecer conclusiones fiables nos la ofreció la coincidencia de dos trabajos. El primero, nuestra medición detallada correspondiente a la portada del palacio de Fabio Nelli trazada y construida por Pedro Mazuecos el Mozo en 1594, cotejada con las medidas que figuran en sus contratos³; datos que añadimos a un segundo estudio sobre un informe posterior a esa fecha, el realizado por Juan González de Cisniega

². Véanse estas consideraciones en: Panofsky, Erwin: "El problema de las proporciones" en *El significado de las artes Visuales*. Buenos Aires: Ed. Infinito, 1970. pp. 61-62.

³. Villalobos Alonso, Daniel: *El debate clasicista y el Palacio de Fabio Nelli*. Valladolid: Ed. Colegio de Arquitectos de Valladolid, 1992. Carpeta de Láminas: I. Fachada principal del edificio, XIII. Pedro de Mazuecos. Portada, y XIV. Portada, Estudio de Proporciones. También véase : Villalobos Alonso, Daniel: Lámina: "Palacio de Fabio Nelli", en: AA.VV.: *Herrera y el Clasicismo*. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 1986. Carpeta: "Herrera y el Clasicismo. Dibujos para una exposición".



3. Colegio de Santa Cruz. Análisis geométrico del autor.

⁴. A este respecto véase Villalobos Alonso, Daniel: "La fachada jesuítica" en: *El debate clasicista y el Palacio de Fabio Nelli*. Op.cit. pp. 211-221.

⁵. A.H.P., Valladolid, S. Protocolos, escribano Jerónimo de Benavente, leg. 129, fol. 960. Véase al respecto: García Chico, Esteban: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo IV, Partido Judicial de Medina del Campo*. Valladolid, 1964. P. 125 y ss. Además ver: García Chico, Esteban: *Documentos para la historia de Medina de Rioseco*. Valladolid, 1947, y García Chico, Esteban: "La Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco". En: *B.S.A.A. Tomos XXXIV-XXXV*. Valladolid, 1969.

en 1608. En este informe se expusieron y criticaron las medidas y proporciones aplicadas en la fachada para la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco⁴. La obra la había comenzado a construir el mismo arquitecto Pedro Mazuecos el Mozo en 1602 según las trazas de Felipe de Cájiga en cinco planos que este arquitecto copia para su ejecución⁵. Según el citado informe, Pedro Mazuecos el Mozo alteró sus medidas y proporciones causando —siempre en la opinión, para nosotros errónea, de Juan González de Cisniega— "*muy grande fealdad para la buena compostura que tiene la traça*"⁶. Tal como concluimos en nuestro citado estudio, Pedro Mazuecos el Mozo lo que hizo en esa copia de trazas fue corregir las omisiones y variaciones sobre medidas y proporciones que había cometido originalmente el primer arquitecto que trazó los planos, Felipe Cájiga; ya que éste, a su vez, los interpretó de la portada proyectada por Vignola para la iglesia del *Gesù* de Roma; dibujo conocido en la península a través de la lámina grabada por Cartaro en 1573; en el debate aparecen claramente detalladas las medidas corregidas por Mazuecos. En conclusión, el arquitecto del palacio de Fabio Nelli aplicó estas proporciones correctamente, muy al contrario de la opinión crítica de J. González de Cisniega, proporciones que básicamente corresponden con las de la portada para el banquero vallisoletano. Son las que en el Renacimiento garantizaban la armonía y belleza en la arquitectura y también en la música: (1:2), (2:3) y (3:4), denominadas *dupla*, *sexquiáltera* y *sexquitercia* en arquitectura, y *diapasón*, *diapente* y *diatestarón* en música. Estas mismas relaciones eran empleadas por pintores, incluso, desde el siglo XV en Italia, su matemática basada en la regla de tres era habitualmente utilizada en transacciones dentro de su conocimiento básico para el uso comercial⁷.

En Italia, y desde el *Quattrocento*, su aplicación en arquitectura se convirtió en una estética normativa más allá de las proporciones medievales⁸ empleadas como canon en el período gótico. Las medievales estaban basadas en relaciones



4. Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco.

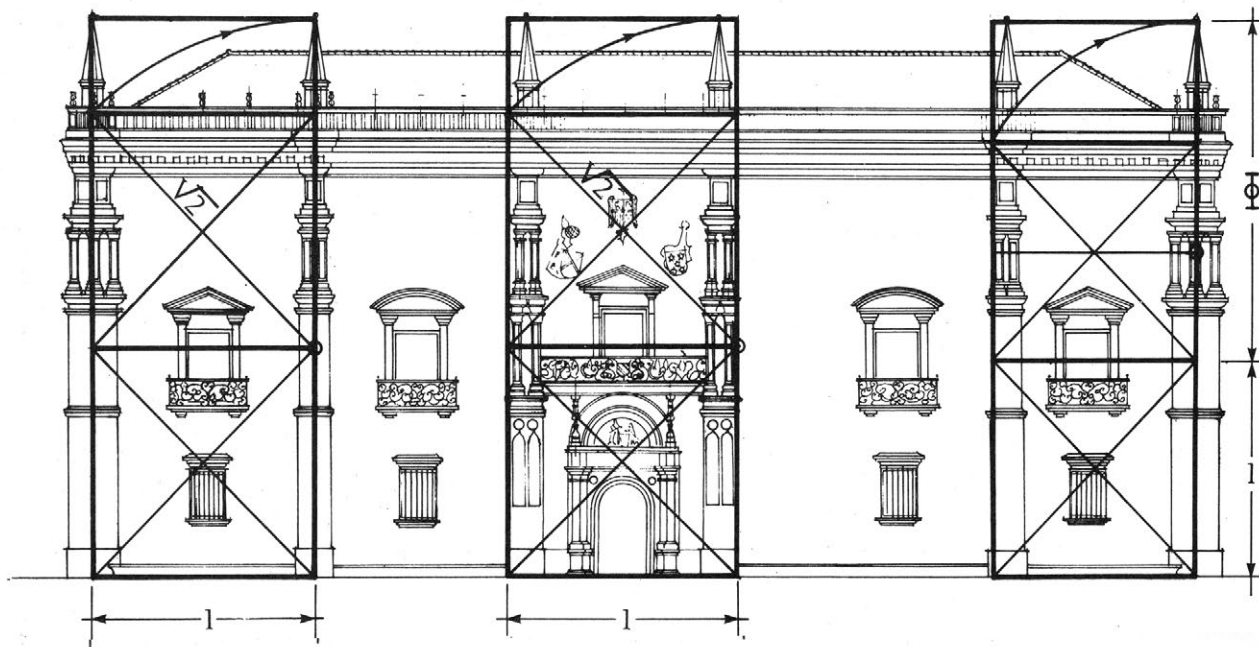
de números “inconmensurables”, como las establecidas entre el lado y la diagonal del cuadrado, el lado y la altura del triángulo equilátero y el lado y la diagonal del pentágono, el llamado número de Oro —todas ellas incluyen razones “inconmensurables”: $(1/\sqrt{2})$, $(1/\sqrt{3}:2)$ y $(1/[1+\sqrt{5}]:2)$, como relaciones entre las medidas de las caras de los cinco cuerpos plantónicos (cuadrado, triángulo equilátero y pentágono)—. Éstas, de uso en la Edad Media, también se emplearon en la península⁹ especialmente el número de Oro, la *Divina Proporción*. En Valladolid a finales del siglo XV fueron aplicadas en la construcción del Colegio de Santa Cruz, (concluida la obra al término del siglo por Lorenzo Vázquez de

⁶. García Chico, Esteban: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*. Op. cit. p.127.

⁷. Baxandall, Michael: “Intervalos y proporciones” en: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1972). pp. 121-130.

⁸. Panofsky, Erwin: *Op. cit.* pp. 81-90.

⁹. Al respecto, véase este tema como paradigma en el estudio: Merino de Cáceres, José Miguel: “La Catedral de Segovia. Metodología y simetría de la última catedral gótica española”. En: *Anales de Arquitectura*. 1991, N° 3. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid. 1989. pp. 4-25.



5. Colegio de Santa Cruz. Análisis geométrico de Luis Cervera Vera

¹⁰. Este tema ha sido puesto de manifiesto por: Cervera Vera, Luis: "Fábrica gótica". En: *Arquitectura del Colegio de Santa Cruz en Valladolid*. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid, 1982. pp. 37-64.

¹¹. Véase: Wittkower, Rudolf: "Sistemas de proporciones". En: *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979 (1974-78). pp. 525-539. (Artículo publicado por vez 1ª en 1953).

Segovia). Aunque la estética de su portada introdujo por primera vez en la Península Ibérica los cánones renacentistas, las medidas con las que se trazaron su planta, el patio y la fachada, se apoyaron en estos números de uso gótico, en especial el llamado número de Oro¹⁰. Contrariamente a este sistema de proporciones, que en el siglo XVI se abandonó íntegramente¹¹, la perfección racional de la métrica de los primeros números enteros, (1:2), (2:3) y (3:4), es la que, en nuestro caso, señaló la pauta geométrica como garantía de la belleza.

Contemplar la fachada del palacio de Fabio Nelli en Valladolid encajada en la proporción *dupla* (1:2), y métricamente dependiente de este sistema como en el caso de la portada de Santa Cruz de Medina de Rioseco, evidencia su conocimiento detallado y la aplicación en las trazas de los palacios por parte de los arquitectos clasicistas; como también advierte del conocimiento de la teoría y de lo respetuoso con los dictados clásicos. Pedro Mazuecos el Mozo en estas intervenciones demostró conocer el principio del tratadista romano Vitruvio, por el cual “ningún edificio puede estar bien compuesto sin la simetría y la proporción”¹². Seguramente esto fue aprendido de lo dictaminado por el primer teórico del Renacimiento. Leon Battista Alberti, en su libro *De re ædificatoria*, cuya traducción se difundió en la Península desde 1582. Aquí Alberti explicó el origen Pitagórico de este sistema de proporciones, su conocimiento por parte de los músicos y cómo era usado por los arquitectos: “... y yo afirmo una vez y otra aquello que dijo Pitágoras... los números que por la concordancia de los sonidos afecta placenteramente a nuestros oídos son los mismos que agradan a nuestros ojos y a nuestra mente... 1, 2, 3, 4 «Numeros muficos» los cuales usan muy convenientemente los arquitectos, y tomados de dos en dos, para poner en... patios, descubiertos...”¹³. Proporciones que derivan de las relaciones de estos cuatro primeros números, (1:2), (2:3) y (3:4), correspondientes a las proporciones armónicas musicales griegas tenidas en cuenta por Platón en el *Timeo*, (o de la Naturaleza)¹⁴, para dar una explicación matemática del mundo, su origen y su división. En 1588 se publicó la obra completa del “*Divini Platonis*”, edición y obras comentadas por Marsilio Ficino, aportando en el caso del *Timeo*, dibujos explicativos donde aparecen estas proporciones armónicas y su consecuencia geométrica como la base matemática de la teoría platónica: las llamadas *dupla*, *sesquiáltera* y *sesquitercia*. Libro difundido en Europa entre los cenáculos eruditos de finales de siglo y, no nos cabe duda, en los ambientes cortesanos de Valladolid¹⁵.

284 Libro nono.

ra. La cuenta de la finición muy convenientemente se fáca de aquellas cosas en que es bien vulto y conocido que la natura fe nos ofrece para q̄ la vemos y admiramos // yo afirmo una vez y otra aquello q̄ dizeo Pitágoras: Ciertissima cosa es que la natura en todas las cosas es muy semejante de sí misma. El negocio pallá así: e los números por los quales viene que aquella cópultura de voces se haga muy agradable a los oydos, aquellos mímos números hazen q̄ los ojos y el animo se hincaxa de maravilla de dizeo, ficarse ha pues toda la razón de la finición de los músicos, los quales tienen muy bien conocidos e los tales números, y también de aquellos a los quales la natura les da de sí alguna cosa digna y vistosa, pero no pallare mas adelante de lo q̄ haga al proposito del architecto. Dexemos pues las cosas q̄ pertenecen a los ordenes de cada vna de las voces, y alas razones de los terceros las cosas que a nuestra obra hazen son ellas. Armonia, dezimos q̄ es la cófonancia de las voces suase a los oydos. De las voces unas son graves, otras agudas, y la voz mas gruesa faena de mas larga cuerda, las agudas de las mas delgadas y con varia delgadez de las voces se causan diversis armonias, las quales de la misma comparación de las cuerdas consonantes las colligiero los antiguos en ciertos números, los nombres de las cófonancias son ellas. Diapente, que es lo mismo que sexqui altera. Diatessa, q̄ es sexqui tercia. Diapafon, q̄ es dupla, y Diapafon disapente, q̄ es tripla. Diapafon, q̄ se dize quadropia. A ellas añadieron el tono, el qual también se dize sexqui octava. Estas tales consonancias q̄ diximos por las comparaciones de las cuerdas entre sí se han en esta manera, por q̄ sexqui altera fe dixo por q̄ allí la cuerda mayor con su largura cótiene en sí ala menor entera, y mas vna media parte de la menor, por q̄ allí declaramos nos auer dicho lo q̄ a cerca de los antiguos se dize sexqui. Dar fe ha pues en la sexqui altera el ternario ala mayor cuerda, y el binario ala menor.

Sexqui altera
 $\frac{3}{2}$ 000
 $\frac{4}{3}$ 000

Sexqui tercia fe dixo la en que la mayor cuerda contiene entera a la menor, y tambien mas vna tercia parte de la misma menor.
 $\frac{4}{3}$ 0000
 $\frac{5}{4}$ 000

Dareys pues ala mayor el numero quatro y ala menor tres, pero en aquella contonancia que se dize diapafon los números son corepódientes en dupla, como del dos ala unidad, y el todo a la mitad.

Diapafon $\frac{2}{1}$ 00
 Dupla $\frac{3}{1}$ 000
 En la 40

6. Leon Battista Alberti. *De re ædificatoria*, (Alcalá, 1582)

12. Ortiz y Sanz, José: *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por Joseph Ortiz y Sanz, presbítero*. Barcelona: Ed. Alpha Fulla, 1987. (Ed. facsímil, Madrid, 1787). p. 58.

13. Alberti, Leon Battista: *Los Diez Libros de Arquitectura*. (De re ædificatoria): Alcalá, 1582. p. 284-285.

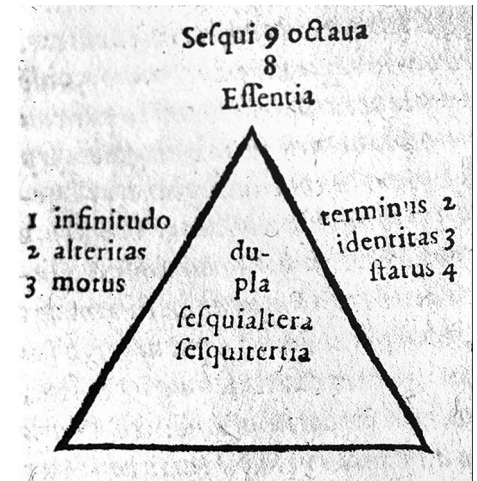
14. Véase la traducción: *Platón: Obras completas*. Traducción del griego por María Araujo y otros. Madrid: Ed. Aguilar, 1988 (1966).

15. Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1974 (Madrid, 1883–1889). pp. 485 y ss. Sobre el movimiento neoplatónico en Florencia y norte de Italia, en relación de Marsilio Ficino, ver: Panofsky, Erwin: “El movimiento neoplatónico en Florencia y norte de Italia (Bandinelli y Ticiano)”. En: *Estudios de iconología*. Madrid, 1976 (1962). pp. 189 y ss.

Comprobar el uso de este sistema de proporciones, inicialmente como una herramienta numérica proyectual que facilita la belleza de las formas en arquitectura, también nos muestra la importancia, y las consecuencias, que tuvo en estos ambientes el neoplatonismo hispano y sus gustos. Más allá que un simple juego numérico, la teoría encierra una profunda exposición de su Estética humanista, cuyo origen está en los maravillosos descubrimientos armónicos de Pitágoras difundidos por Platón. Cuando Rafael de Sanzio pintó *La Escuela de Atenas* (1510-12), puso la imagen a este sistema numérico; en la parte inferior del fresco de la pared Vaticana, a la izquierda, el filósofo y matemático griego aparece recostado escribiendo sobre un cuaderno; a sus pies, un joven sujeta una tablilla en la que se rotulan las consonancias de la escala musical griega, las mismas que Pedro Mazuecos utilizó para garantizar la belleza de sus edificios; en lo alto, en el centro y hacia el mismo lado, Platón encarnado en Leonardo Da Vinci porta en su mano izquierda el texto del *Timeo*, y con la derecha señala hacia arriba, al mundo de las ideas.

LA GRAMÁTICA DE LOS ÓRDENES. TRES INTENCIONES EN EL VALLADOLID PALACIEGO.

Para cualquier palacio del Valladolid de la corte, cuya imagen tuviera aspiraciones de acercarse al modelo clásico grecorromano, era incuestionable la aplicación de los órdenes clásicos. En los ideales del Renacimiento, además de principios como simetría, proporción o regularidad, con los que se organizaban las partes del edificio —que en definitiva, y en nuestra idea, otorgan la esencia atemporal del rigor clásico—, el rudimento que le definía como “clasicista” era el empleo de este sistema formal. Era un nuevo *modo* basado en los órdenes derivados *del romano*: el dórico, jónico y corintio, a los que se añadirían el toscano y el compuesto. Reglas nuevas que desatendían

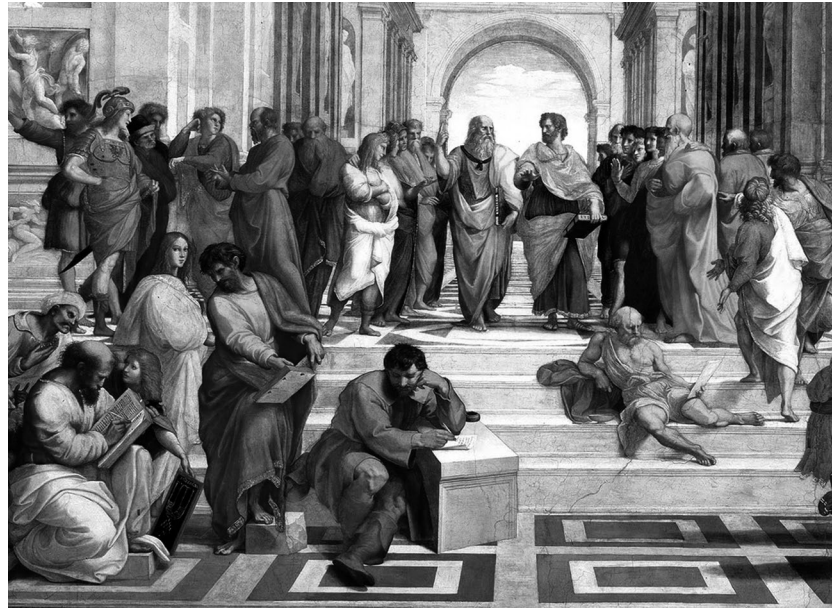


7. Platón. *Timeus de generatione mundi*, (Marsilio Ficino, *Opera Omnia*, 1588).

8. Platón. (Marsilio Ficino, *Opera Omnia*, 1588)

tanto las formas góticas precedentes, como trasformaban el uso de elementos formales de tradición musulmana resultados de nuestro particular encuentro de culturas¹⁶; y todo para seguir miméticamente los gustos que en Italia, desde el *Quattrocento*, habían llevado a tomar a los órdenes como el nuevo lenguaje incuestionable de la arquitectura.

¹⁶. Sobre las consecuencias en la arquitectura de la Península Ibérica del cruce de culturas durante la Edad Media, véase: Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Ed. Seminarios y Ediciones, 1971.



9. Rafael de Sanzio. La Escuela de Atenas. (1510-12)
10. Rafael de Sanzio. La Escuela de Atenas. Detalle de Pitágoras, a sus pies la tablilla con las consonancias de la escala musical griega.

¹⁷ Mariás, Fernando: "Orden y modo en la arquitectura española". Estudio preliminar a: Forssman, Erik: *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao: Ed. Xarait, 1983. pp. 7-45.

¹⁸ Véase: Nieto Alcaide, Víctor: "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526". En: AA.VV.: *Arquitectura del renacimiento en España*. 1488-1599. Madrid, 1989. pp. 11-96. p. 13 y ss.

En el origen de su uso en España, se ha estudiado cómo estos elementos de orden eran, no sabemos si únicamente, una máscara de formas y contenidos tradicionales¹⁷, con la cual, arquitectos y clientes perseguían más un afán por "modernizar" la imagen del edificio concebido siguiendo la tradición, que la de elaborar un verdadero sistema "clásico". El ejemplo inicial lo encontramos en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid impulsado por el Gran Cardenal, don Pedro González de Mendoza. Fue el primer edificio construido en España cuya imagen incorporó los modelos en el uso de los órdenes al gusto italiano¹⁸ mediante la inclusión de un orden clásico en la fachada: pilastras "corintias". Reconstruyendo gráficamente este alzado, comprobamos su

aplicación en la puerta y ventana del cuerpo central, así como en las dos ventanas extremas de la planta noble y en el segundo y tercer cuerpo de los contrafuertes góticos¹⁹. Como se citó en el apartado anterior, no sólo la estructura de contrafuertes era gótica, también sus proporciones derivaban del sistema medieval, y con la introducción del elemento clásico, las pilastras corintias “disfrazaron” los contrafuertes medievales y su portada. Así lo ratifica la adscripción gótica de los soportes del patio y todo su ornamento, como los seis ventanales apuntados de la fachada —cegados en la intervención de Manuel Godoy en el siglo XVIII—, e incluso el tratamiento de los relieves en el primer cuerpo de estos mismos contrafuertes.

Con este antecedente, la aparición de los órdenes clásicos en la arquitectura palaciega de Valladolid se efectuó incluyéndose como transformación del alfiz de origen musulmán utilizado en las portadas palaciegas hasta el primer cuarto del siglo XVI²⁰. Su función, la de enmarcar formalmente el acceso al interior doméstico, fue mantenida aunque transformando las molduras laterales en pequeñas columnas, y la correspondiente al dintel, en su entablamento²¹. Podemos citar tres ejemplos de este primer empleo ornamental de los órdenes en la arquitectura doméstica a modo de alfiz²²; en las portadas de las desaparecidas casas del conde de Villafior en la calle Imperial²³, y de la familia Vega Colmenares en la calle Marqués del Duero²⁴ —de esta segunda se conserva la citada portada en los jardines del Museo Nacional de Escultura—, ambas construidas en el segundo cuarto del siglo XVI. La última, a la que atenderemos más, corresponde a la casa del doctor Diego Escudero o del Marqués de San Felices en la calle Fray Luís de León²⁵.

Las dos primeras portadas muestran una estructura formal similar²⁶, la misma aplicación de los órdenes hasta llegar a definir este paradójico “alfiz «clásico»”; una con fustes de sección cuadrada, la segunda circulares. Por la información fotográfica de la casa desaparecida, al menos se aprecia que

¹⁹. Pueden analizarse estos elementos en el dibujo de la portada antes de su reforma en el s. XVIII, en: Villalobos Alonso, Daniel: “El proyecto de Ventura Rodríguez para la reforma del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid: el inicio de un debate”. Estudio introductorio a facsímil de Ventura Rodríguez: *Informe que hizo el Arquitecto 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: Ed. COAVA, 1987. pp. 37-46. Ver del mismo modo el dibujo del autor en: Rivera Blanco, Javier: “El Colegio de Santa Cruz de Valladolid y la arquitectura civil española entre la Edad Media y el Renacimiento”. En: AA.VV.: *La introducción del renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid, Inst. Español de Arquitectura y otros. 1991. pp. 77-99. Plano de D. Villalobos en p. 83.

²⁰. Para ver la transformación del elemento «alfiz» en su formalización mediante órdenes, ver: Martín González, Juan José: “Portadas”. En: *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Valladolid: Ed. Ayuntamiento de Valladolid, 1948. pp. 37-65.

²¹. Como referencia cercada y precursora de este modo de transformación formal del alfiz citamos la portada mudéjar de la Capilla funeraria de San Bartolomé en Córdoba (1399-1410). En este caso, como precedente al nuestro, las columnillas empleadas y las ménsulas de la cornisa son románicas.

²². Véase: Martín González. *Opus cit.* p. 60 y lámina XXXVI, a y b.

²³. Urrea, Jesús: *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid: Ed. Consorcio IV Centenario, 1996. pp. 327-329.

²⁴. *Ibidem* pp. 233-234.

²⁵. *Ibidem* pp.76-81. Sobre este mismo edificio, además ver: Fernández del Hoyo, María Antonia: “Valladolid” en Urrea, Jesús (Dir.): *Casas y Palacios de Castilla y León. Valladolid*: Ed. Junta de Castilla y León, 2002. pp. 301-304.

uno de sus capiteles parece resolverse mediante elementos iconográficos, como así se comprueba en su emplazamiento actual el correspondiente al lado izquierdo de la familia Vela Colmenares. Por los restos del otro, aparecen como un capitel compuesto de esquina —jónico sobre corintio—, tallando también elementos iconográficos entre sus volutas. El tercer ejemplo es algo más tardío —la casa se cita entre los bienes del mayorazgo del doctor Escudero en 1548²⁷—, y el empleo de los órdenes sigue los dos ejemplos anteriores, aunque aquí el capitel jónico es frontal y no existe ningún elemento iconográfico añadido. Datos que puede llegar a mostrar algo más que sólo un nuevo gusto ornamental con referencias a la antigua Roma, esto es, la voluntad de integración de la tradición mudéjar con el reflejo de la antigüedad²⁸. Atendiendo a la ventana superior, la labra de su dintel apoyado en dos zapatas de piedra²⁹ sigue igualmente la tradición mudéjar enraizada en la ciudad. Dejamos aquí este edificio en la imagen de su fachada, que después volvemos a retomar, y antes de analizar su interior, veamos la evolución y referencias del elemento de portada.

El desarrollo de este tipo de portada, puesta de moda en el segundo cuarto del siglo XVI³⁰, concluirá eliminando su apoyo sobre ménsulas para arrancar desde el suelo. Así se construyeron los pórticos adosados de las casas de D. Pedro Laso de Castilla o marqués de Camarasa y la del licenciado Hernando de Villafañe o del conde de Sevilla la Nueva (correspondientes a la de la izquierda y derecha de la actual sede de la Casa del Estudiante de la Uva), la del conde de Gondomar (“casa del sol”), la del deán D. Antonio de Mudarra (convento de clausura de las madres Salesas en la calle Juan Mambrilla), y la casa del marqués de Villasante (Palacio Arzobispal)³¹. El pórtico de órdenes clásicos adquiere un desarrollo más complejo a finales del siglo XVI y a principios del XVII con las portadas para el palacio de Fabio Nelli y la del palacio Real en las que se sobrepone un segundo orden encuadrando el balcón central.

²⁶ Hecho ya expuesto en, Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 327.

²⁷ *Ibidem* pp. 78-79.

²⁸ Tema que se ha señalado por: Sambricio, Carlos: “La fortuna de Sebastiano Serlio”. Estudio introductorio a Sebastián Serlio: *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio*. Oviedo: Ed. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986. pp. 8-135. Ver pp. 11 y ss.

²⁹ Jesús Urrea, en su referida conferencia del curso versada sobre el palacio de D. Antonio de Velasco y Rojas, incidió en la similar respuesta forman de su correspondiente ventana con esta descrita de la casa del doctor Diego Escudero o del Marqués de San Felices.

³⁰ En la restitución gráfica ideal de la fachada de la casa del capitán D. Andrés de Herrera —contratada para su conclusión en 1534—, se supone por los restos de la sillería la misma solución que en estos ejemplos. Véase: *Ibidem* pp. 93.

³¹ *Ibidem* pp. 97-99, 169-170, 101-104, 110-113 y 176-180, respectivamente.



11. Colegio de Santa Cruz. Portada de Lorenzo Vázquez de Segovia.
12. Colegio de Santa Cruz. Contrafuerte de esquina.

En esta *Primera Intención* en el uso de los órdenes en las fachadas, en ningún caso los soportes tienen un cometido portante, son únicamente la ornamentación clásica que viste a los edificios del gusto, inicialmente italiano, por lo clásico. De hecho, la inclusión de temas iconográficos arrincona el significado propio de cada uno de los órdenes mezclándose

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

13. Casa del doctor Diego Escudero.
Portada.



con este otro lenguaje radicalmente diferente al de la exposición rigurosa y buscada en el Renacimiento. A excepción de los dos últimos ejemplos —cuyos planteamientos trascienden más allá de ser una mera ornamentación—, todos carecen de pauta moduladora y una significación clara de género, además

de su papel primordial y primigenio, el de sustentar, ser parte de una estructura arquitectónica. Es más, en su origen griego —recordemos que en la formulación renacentista de los órdenes no se conocía el dórico griego—, las columnas carecían de sentido a menos que sostuvieran algo sobre ellas. Ahora bien, este uso “ornamental” de los órdenes se acerca en parte al modo en que Leon Battista Alberti les introdujo en sus edificios, y en el primer Renacimiento italiano. Respecto a las condiciones en que se aplican en sus fachadas, se entienden los órdenes tomando un uso como ornamento en la del palacio Rucellai de Florencia, y en los templos como el Malatestiano de Rímini, San Sebastián y San Andrés en Mantua, incluso en el de Santa María Novella en Florencia, —proyectados entre el 1446 para el palacio de Florencia y 1470 de la iglesia de San Andrés—, y en todas las obra en las que influyó Alberti³². En su libro VI de su *De re ædificatoria*, dedicado al ornamento, definía las columnas como “el principal ornamento de toda arquitectura”³³, pero de la misma forma asigna medidas relativas a la esbeltez de sus fustes en relación al dórico romano, jónico y corintio —7, 8 y 9 diámetros del fuste en la base respectivamente—. Aunque en sus fachadas los órdenes se adosan al muro, en consecuencia a esta métrica, al introducirles en una superposición ordenada aparece un orden de acomodo, siendo el dórico, por su proporción, el situado en el cuerpo inferior de apoyo. Ya advertido por Alberti, este papel de reglar mediante el sistema de órdenes deriva en parte de la descripción basándose en Vitruvio, como además en sus propias observaciones sobre los restos romanos³⁴. Y en la antigua Roma, el Coliseo, cuyas columnas adosadas a sus muros carecen de capacidad portante³⁵, era la prueba de que para los romanos el sistema de órdenes fue un método de control proporcional del edificio: en planta baja el dórico, sobre él, el jónico, y el corintio en el tercer nivel.

Tras estas consideraciones, ya en Valladolid un siglo más tarde, y una vez pasamos a analizar el interior de la casa del



14. Casa del doctor Diego Escudero. Detalle del “alfiz «clásico»”.

³². Sobre estos temas ver fundamentalmente: Murray, Peter: *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Ed. Aguilar, 1979 (1971). pp. 53-116.

³³. Véase: Forssman, Erik: *Opus cit.* pp. 53 y ss.

³⁴. Véase a este respecto: Summerson, John: *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1963). pp. 14 y ss.

³⁵. Queremos hacer notar en este sentido, cómo el Renacimiento fue un arte de imitación donde el retorno a lo antiguo se convirtió en un proceso de especialistas, el arte como un objeto de laboratorio. Sobre este tema véase: Berl, Emmanuel: “Imitación y expresión” y “El arte de laboratorio”. En: *Las dos fuentes del arte occidental*. Madrid: Ed. Castellote, 1976. pp. 20-25.



15. Portada de la casa de la familia Vega Colmenares. Detalle de capitel

doctor Diego Escudero o del marqués de San Felices en la calle Fray Luís de León, comprobamos que el orden jónico esculpido en la fachada anteriormente analizada es el mismo con el que se diseñó el primer cuerpo del patio; sobre él se superpuso un orden dórico para el segundo piso correspondiente a la planta noble palaciega. Con este ejemplo de aquel período, sobre mediados de siglo XVI, la inversión de órdenes en su posición correcta resuelta por el arquitecto de este foco clasicista vallisoletano implica desatención, o su desconocimiento, en relación a esta importante cuestión de la dependencia de los órdenes con sus proporciones, y no únicamente para sus columnas, sino también en sus intercolumnios, y en cada una de sus partes; cuestión que en Italia inició el primer debate abierto sobre los órdenes: su detallada formulación proporcional matemática. Cada uno de los tratados exponía una relación de proporciones cercanas entre sí aunque no coincidentes. Vitruvio, Alberti, Serlio, Palladio o Vignola³⁶, acotaron con más o menos precisión esta regla y el resto con más pretensiones que la inicial dada por Alberti de ser un modo de ornamento³⁷.

Es tras esos años, hacia 1540-50, en los que en Valladolid el inicio en el uso de los órdenes se reconocía con la arquitectura de la antigua Roma, cultura de decoración yuxtapuesta, cuando el Tratado de Sebastián Serlio comenzó a tomar fortuna en España; tras él, en 1570 Palladio publicó sus *Quattro Libri dell' Architettura* —Ribero Rada concluyó la traducción de este tratado al castellano en 1578—, y en 1573 vio la luz la segunda edición aumentada del *la Regla* de Vignola³⁸; publicaciones que indiscutiblemente influenciaron a la arquitectura palaciega de Valladolid³⁹. Es a partir del conocimiento de estos libros, los más notables e influyentes⁴⁰, cuando los arquitectos de los palacios de la corte de Valladolid recurrieron a los órdenes más que como un hecho de ornamentación clásica, introduciéndolos con rigor proporcional, como modulación espacial y en su capacidad de dotar del carácter adecuado al edificio.

³⁶. Sobre las acotaciones de los órdenes en la tratadística del Renacimiento, ver principalmente: Szambien, Werner: *Simetría, Gusto y Carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la Época clásica, 1550-1800*. Madrid: Ed. Akal, 1993. Así como: Chitham, Robert: *Gli ordini classici in architettura. I fondamenti storici. Gli ordini nei loro particolari. L'uso degli ordini*. Milán: Ed. Hoepli, 1987. Y de la misma manera: Tzonis, Alexander. Lefaivre, Liane y Bilodeau, Denis: *El Clasicismo en*



16. Casa del deán D. Antonio de Mudarra.
 17. Casa del deán D. Antonio de Mudarra.
 Detalle de capitel.

En el estudio de la casa del doctor Paulo de la Vega (posada «Caballo de Troya»), todo parece indicar que la traza de su patio se comenzó a realizar en 1578, y fue el arquitecto Pedro Mazuecos el Viejo quien dirigió la obra de albañilería contratada a Francisco de Navarrete⁴¹. En su composición se aplicaron dos columnatas dóricas superpuestas, con lo cual el carácter del edificio debido a la elección del orden se mantiene desde el arranque a la cubierta⁴². Con este ejemplo proyectado por Mazuecos el Viejo, nos acercamos a uno de los temas esenciales en cuanto al uso estructural de los órdenes en los palacios de la Corte coincidente, en este sentido, con la gran novedad de su desarrollo en todo el Renacimiento. Es la relación

arquitectura. La poética del orden. Madrid: Ed. Hermann Blume, 1984 (1983).

³⁷. Una explicación clara del sentido y uso de los órdenes por parte de estos tratadistas, se ofrece en: Ramírez, Juan Antonio: "El sistema de los órdenes o la utopía de la razón y el sueño de la libertad". En: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Ed. Nerea, 1991. pp. 101-145.

³⁸. Ver: Calvo Serraller, Francisco: "El Tratado de arquitectura de Vignola y su difusión en España". Estudio introductorio a: Vignola: *El Vignola de los Propietarios*. (Ed. Facsímil). Murcia: Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981. pp. IX-XVI.



18. Leon Battista Alberti. palacio Rucellai, Florencia. Portada.
19. Leon Battista Alberti. palacio Rucellai, Florencia. Detalle.

³⁹. Nos referimos entre otros datos ya estudiados. Sobre el Tratado de Serlio ver: Villalobos Alonso, Daniel: “Serlio y el palacio de Fabio Nelli”, en: *Opus cit.* p. 197-209. Sobre la influencia de la Regla de Vignola en relación a la casa del contador Simón de Cervatos (calle Zúñiga, nº 11) de 1576, véase: Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 65. Asimismo advertimos su influencia en la portada de la casa del doctor Paulo de Vega (Caballo de Troya) de 1593.

⁴⁰. Villalobos Alonso, Daniel: “Los nuevos Tratados”. En: *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli.* Opus cit. pp. 147-151.

consciente y matemática del sistema doble de uso de columnas clásicas —en este caso de orden dórico romano— sobre el que se disponen arcos de medio punto. Mediante esta disposición se dio una correcta respuesta formal a la imagen del primer cuerpo doble, columna/arco, que en el patio unifica las alturas del semisótano con la entreplanta. El segundo cuerpo se resuelve con un modo idéntico, en este caso desarrollado únicamente la altura de planta noble.

Es cierto que la nueva relación arco/columna mutiló la compleja estructura de órdenes clásicos: sobre las columnas siempre apoyaba la organización adintelada del entablamento, arquitrabe-friso-cornisa. Aunque en la arquitectura romana,



a partir de la época del emperador Adriano (s- II d. C.)⁴³, comenzaron a surgir combinaciones de las partes de los órdenes donde se incide en esta relación, será en el Renacimiento cuando se propondrá su uso sistemático. Inicialmente en *De re ædificatoria*, Leon Battista Alberti describió este sistema de superposición de arcos sobre columnas de orden clásico; mas el primero que lo llevó a la práctica fue Filippo Brunelleschi para los trabajos del pórtico del Hospital de los Inocente (1421-1424) de Florencia. En sus dos basílicas florentinas, San Lorenzo y Santo Spirito, lo impuso como un sistema riguroso de orden geométrico al espacio⁴⁴; en la segunda basílica —la llamada obra magistral del período— separó el pórtico de columnas de la sucesión de

20. Coliseo, Roma. (Edificado por Vespasiano).

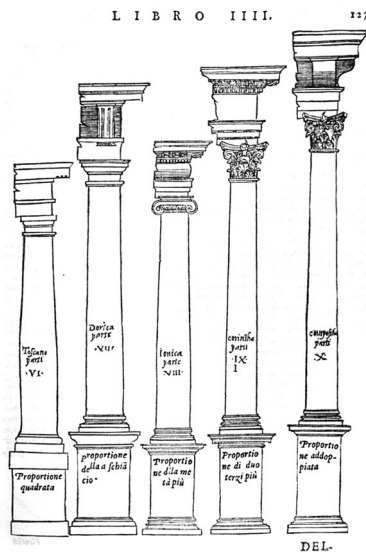
21. Casa del doctor Diego Escudero. Patio.

⁴¹. Fernández del Hoyo, María Antonia: *Opus cit.* pp. 322 -323. También: Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 158-160.

⁴². De este modo se aplica en el patio de la casa de los Miranda, en la calle del Salvador.

⁴³. Véase a este respecto: Villalobos Alonso, Daniel: "Mies van der Rohe o el eterno retorno". En: *Bau. Revista de arquitectura*. Nº 5-6, 1991. Valladolid: Ed. Colegios de Arquitectos de Castilla y León y otros. (1989). pp. 54-69.

⁴⁴. Véase al respecto: Argan, Giulio Carlo: *Brunelleschi*. Madrid: Ed. Xarait, 1981 (1952). Especialmente, pp. 55-96, capítulo "Las dos basílicas".



22. Sebastiano Serlio. *Libro IIII*. Primera representación de los cinco órdenes como serie completa.
23. Iglesia de Santo Spirito, Florencia. Filippo Brunelleschi / Casa del doctor Paulo de la Vega. Pedro Mazuecos el Viejo. Detalles de sus órdenes.

los arcos disponiendo un dado sobre cada uno de los capiteles en los que descansan los arranques de los arcos, solución con la cual se evidencia el doble sistema. Del mismo modo procedió Pedro Mazuecos el Viejo en el palacio vallisoletano.

La madurez que implica esta decisión permite entrever una *Segunda Intención* en el uso de los órdenes, la consciente utilización del doble sistema entorno a mediados del siglo XVI, y a nuestro juicio, indica el comienzo de un segundo período en los palacios de la corte de Valladolid. En él, a los órdenes, además de como indiscutible ornamento, se les utilizó para armonizar el espacio con sus ritmos y proporciones, y permitió dotar a los edificios del carácter debido a su género⁴⁵. Esta consciencia, y conocimiento detallado del sistema de órdenes, ofreció los

⁴⁵. Aunque Vitruvio había enunciado géneros de columnas, fue a partir de 1537, con la publicación del Libro IV de Serlio, y la aplicación práctica de los órdenes por parte de Bramante, cuando se tuvo consciencia de que los órdenes por sus elementos y proporciones, tenían relación directa con los géneros, (dórico/masculino, jónico/femenino, y corintio/ joven mujer), y así su adecuada elección respecto al carácter del tipo de edificio. Recordemos

resultados más brillantes en casas palaciegas como la de los Miranda y la del Deán D. Antonio de Mudarra, o los palacios de Fabio Nelli y de D. Antonio de Velasco y Rojas, entre los mejores ejemplos. Arquitectos como Francisco de Salamanca, los dos Pedro Mazuecos, padre e hijo, Juan de Nates o Diego de Praves, procuraron mostrar no sólo el lado decorativo de los órdenes, sino el lenguaje y la gramática de sus partes como la cualidad más clásica para alcanzar la eurytmia en sus edificios.

El final en el uso de los órdenes es todavía más consciente y reflexivo, adelantándose a experiencias europeas posteriores del siglo XVIII francés. Tomamos como testimonio dos de los últimos palacios construidos al término de este período cortesano de la ciudad, la casa del tesorero Luís de Vitoria (1603), o del marqués de Valdegema (plaza de Santa Cruz) y la del licenciado Hernando Villagómez o del marqués de Ferreras (calle Fray Luís de León, nº 13)⁴⁶; la primera proyectada por Pedro Mazuecos el Mozo y la segunda justificadamente atribuida al mismo arquitecto por Fernández del Hoyo⁴⁷. Los órdenes que se incluyen en los patios de estas dos casas palaciegas comportan una total desornamentación, iniciada como hemos visto en los ejemplos anteriores a mediados del siglo XVI. Han desaparecido las columnas clásicas y cualquier referencia a estos órdenes. Los soportes aquí se definieron de base cuadrada con propia volumetría. Con esta *Tercera Intención* en la aplicación de los órdenes a principios del siglo XVII, la esencialidad definirá sus basas y capiteles dentro de la misma abstracción geométrica. La explicación de este y definitivo tercer paso en el lenguaje de los órdenes, como nuevo avance clasicista, debe de entenderse en consecuencia directa del papel de Juan de Herrera en Valladolid, incluso se ha apuntado partiendo de Pedro de Tolosa⁴⁸, influencia a la que sumamos la de Francisco de Mora. La dualidad columna/arco se unificó gracias a la abstracción y a la geometría de sus elementos: era un único sistema estructural, y así la racionalidad en el empleo de los soportes y arcos derivó



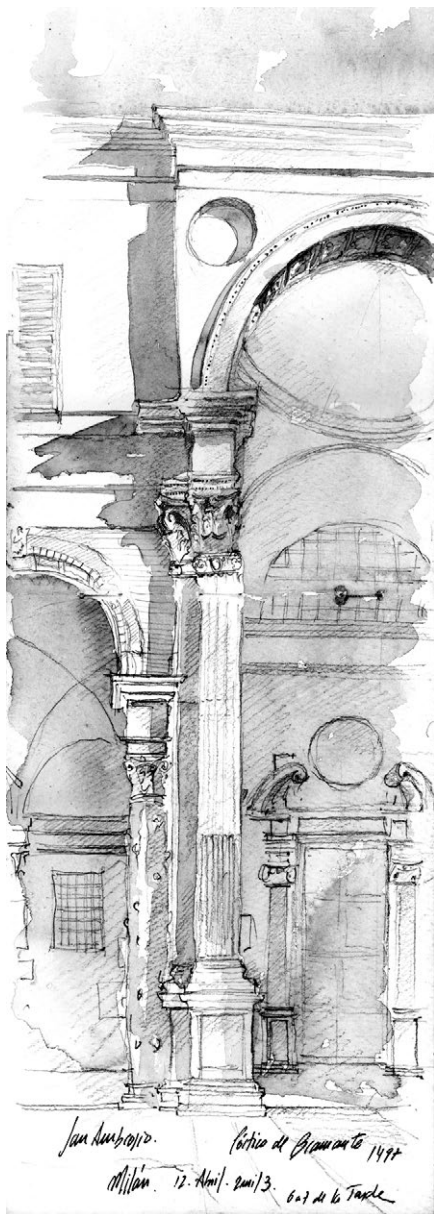
24. Casa del doctor Paulo de la Vega (posada «Caballo de Troya»). Pedro de Mazuecos el Viejo. Patio.

que en las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, publicado inicialmente en 1526, se identificaban como «géneros de columnas»

⁴⁶. Véase: Urrea, Jesús: *Opus cit.* pp. 181-184 y 171-175, respectivamente. También: Fernández del Hoyo, María Antonia: *Opus cit.* pp. 301-304.

⁴⁷. Fernández del Hoyo, María Antonia: "Notas sobre arquitectura doméstica en Valladolid". En: *B. S. A. A.*, 1990. pp. 432.

⁴⁸. Bustamante, Agustín: "Felipe II, Juan de Herrera y Valladolid. El Clasicismo en la Meseta Norte", en: AA.VV.: Herrera y el Clasicismo. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 1986. pp. 110-125.



en una unidad cerrada. En Valladolid, entonces, la obra más concluyente se estaba levantando desde 1582, la Cuarta y nueva Colegiata de Juan de Herrera, llevando la maestría de las obras Pedro de Tolosa con la dirección del arquitecto Diego de Praves. Se seguían los principios de rigor y negación del ornamento, principios abanderados por Juan de Herrera ya fallecido en 1597, normas que al fin y a la postre terminaron indicando las pautas del nuevo uso de los órdenes en la arquitectura palaciega de la ciudad.

LA ICONOGRAFÍA PALACIEGA.

El último de los temas obligados en la arquitectura de los palacios de Valladolid, es su iconografía. Son innumerables las representaciones iconográficas que pueblan sus portadas, patios, escaleras, salones y jardines. Imágenes que embellecen los palacios y en algún caso llegan a convertirse en lo más sobresaliente de los edificios. Así sucede en la casa del banquero Santiago de San Pedro o de los Gallo de Andrada (Hotel Imperial), con la iconografía labrada en su patio. Refiriéndose a los elementos iconográficos que sustituyen en su lugar a las volutas de los capiteles clásicos, Juan José Martín González les describía como “ocupado por monstruos alados antropomorfos, por cabezas de hombre o de perro a las que se obliga a tener la boca abierta... para aumentar la tensión artística y acrecentar las brusquedades del claro oscuro”⁴⁹. Además de su papel ornamental, estas figuras esculpidas en la piedra o pintadas sobre azulejos, muestran imágenes con más cometido que servir únicamente de ornamento, representan ideas relacionadas con sus habitantes. Así se entienden en las escenas y medallones del patio y portada de la casa del licenciado D. Francisco Butrón, hombre de leyes y su justicia, donde Jesús Urrea ha interpretado *la Paz y la Justicia, la Concordia y la Caridad*, temas relacionados con su vida profesional⁵⁰.



Como éste que citamos, las imágenes poseen significados precisos cuyo intento de descubrir acertadamente pasa por encontrar una clave que nos descifre lo que esos hombres del Renacimiento, y sus artistas, quisieron exponer en ellas. La búsqueda en este trabajo es descubrir una “traducción de estas formas” que nos permita comprender lo recóndito de su simbolismo y llegar a las ideas que las originaron. En el estudio del tema nos apoyamos en trabajos ya desarrollados en el entorno hispano en el siglo XVI⁵¹, así como en la exposición de alguno

25. San Ambrosio, Milán. Donato Bramante. Detalle del pórtico (1497). Dibujo del autor.
26. Casa del licenciado Hernando Villagómez. (Atribuida a Pedro Mazuecos el Mozo). Patio.

⁴⁹. Martín González, Juan José: *Opus. Cit.* p. 149.

⁵⁰. Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 58.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

27. Casa del banquero Santiago de San Pedro. Detalles del patio.

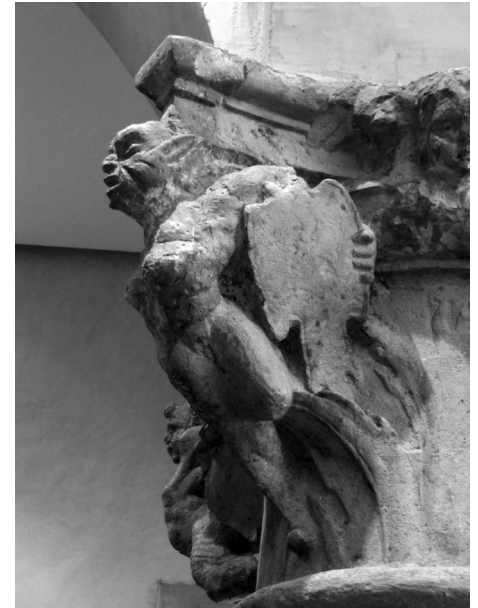


⁵¹. Citamos los más relevantes para el entorno cultural de esta iconografía: Sebastián, Santiago: *Arte y Humanismo*. Madrid: Ed. Cátedra, 1981. Ver su abundante bibliografía sobre este tema. Asimismo ver: Müller Profumo, Lucia: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.

⁵². Villalobos Alonso, Daniel: "El ornamento" con los apartados: «La opinión de Vitruvio», «El mito de Apolo y Dafne», «El mito como lenguaje», «Los tres Cupidos», «El palacio como la estética del amor», «imagen diabólica», «El amor útil», «El personaje» y «El tondo de Fabio Nelli». Capítulo en: *Opus cit.* pp. 349-384. También: Villalobos Alonso, Daniel: "La ciudad y el banquete de palacio. Apuntes para un estudio sobre la iconografía de los palacios vallisoletanos del siglo XVI". En: AA. VV.: *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid, 1995. pp.655-660.

de nuestros trabajos⁵². Sabemos que la clave del significado de estas imágenes se encuentra en la iconografía mitológica greco-romana, donde el asunto como metáfora iconológica es una auténtica escritura visual, se apoya en la explicación de la mitología. El trabajo consiste en encontrar una interpretación correcta de los grutescos e imágenes ornamentales que pueblan los palacios vallisoletanos. Y la primera pista precisa está en la literatura donde se describen estos mitos.

En los círculos privados cortesanos de la cultura más independiente, el gusto por la lectura quedó reflejado en sus bibliotecas; la de D. Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en su "casa del sol", —cuya portada aparece cargada



de este lenguaje iconográfico— contenía quince mil selectos volúmenes, donde se decía que sus libros “están colocados en cuatro piezas dilatadas..., la una se compone de libros manuscritos de rara curiosidad de doctrinas y experiencias políticas, y las otras tres de todo género de libros...”⁵³. El conocimiento de esta selecta biblioteca no permite generalizar la ilustración a la cultura cortesana vallisoletana, así como su interés por el arte y la cultura; aunque sí demuestra la gran admiración por el saber y el entretenimiento que ofrecían los libros. A través de ellos, se puede establecer un acercamiento en esta sociedad orientada hacia la cultura de signos y símbolos. Recurriendo al historiador hispanista Bartolomé Bennassar⁵⁴, se asegura la inclinación del

28. Casa del licenciado D. Francisco Butrón. Medallón del patio. (Fechado en 1572).

29. Casa del banquero Santiago de San Pedro. Detalles de capitel.

⁵³. Antolínez de Burgos, Juan: *Historia de Valladolid*. Valladolid: Ed. Grupo Pinciano y otros, 1987 Ed. Facs. (1887). p. 230. Sobre más referencias a esta biblioteca ver: Urrea, Jesús: *Opus cit.* pp. 101-104.

⁵⁴. Bennassar, Bartolomé: *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Ed. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1983 (1967). Cfr. pp. 205 y ss.



30. Casa del conde de Gondomar, “casa del sol”. Remate de la portada.
31. Casa del licenciado D. Francisco Butrón. Medallón de la portada.
32. Platón. (Marsilio Ficino, Opera Omnia, 1588).

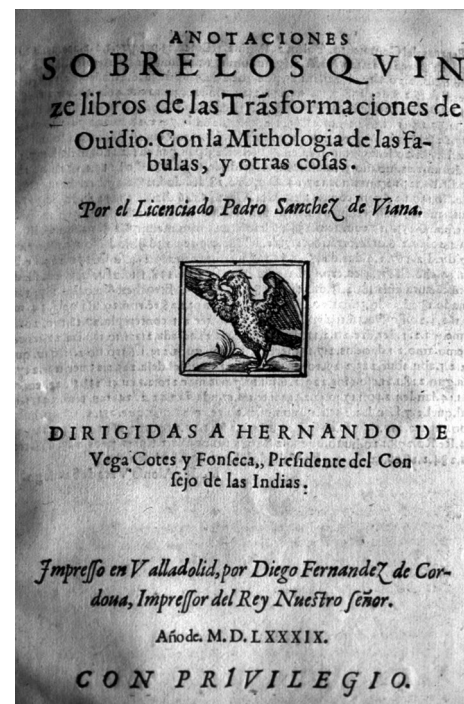
⁵⁵. Rubio González, Lorenzo: “Vida cultural y literatura de Valladolid en el Renacimiento”. En: AA.VV.: *Valladolid corazón del mundo hispánico, siglo XVI*. Valladolid: Ed. Ateneo de Valladolid, 1981. pp. 223 a 276. p. 244.

hombre del Renacimiento vallisoletano por la cultura escrita: Diego Mudarra poseía una biblioteca provista de quinientos volúmenes, y Pedro Enríquez, profesor de filosofía en aquella Universidad, tenía una interesante biblioteca. De ellas se puede asegurar que su cultura estaba interesada por las concepciones clasicistas de aquel tiempo.

La segunda orientación la encontramos en las publicaciones impresas en la ciudad de Valladolid a lo largo del siglo XVI. La ciudad castellana fue, junto a Sevilla, Salamanca y Toledo, uno de los principales centros impresores españoles en este siglo. Hasta 1600, en Valladolid se habían impreso cerca de cuatrocientos títulos, libros de entre los cuales no predominaban las obras de carácter religioso, siendo más numerosos los

dedicados a temas profanos. Muchos de los cuales confirman la atracción hacia el humanismo italiano como parte de la cultura de licenciados, bachilleres, canónigos y un importante círculo privado. Así, entre 1524 y 1550 se imprimieron traducciones de *Cient novellas de Bocaccio*, varias obras de Petrarca entre las que estaba *Triunfos*, o *Il cortigiano*, de Baltasar de Castiglione; publicaciones que muestran la huella del humanismo italiano en los círculos eruditos de la ciudad. Una prueba de la popularidad alcanzada por la literatura clásica en la cultura vallisoletana, es la traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio realizada del verso latino por el licenciado Sánchez Viana en tercetos y octavas rimas. La publicación de esta traducción en 1589 la llevó a cabo Diego Fernández de Córdoba, la cual se añade a otras ya realizadas como *Historia de los enamorados Flores y Blancaflor*, *La contienda de Ajax*, *Telamonio* y *Ulises*, así como *La Ilíada* de Homero en romance, por Juan de Mena⁵⁵.

Para acercarnos a la sensibilidad de estos textos, que probablemente sus reflejos aún adornan estos palacios en los motivos ornamentales, transcribimos alguno de estos versos desempolvados de uno de los ejemplares del texto de Ovidio publicado en Valladolid, edición guardada en la Biblioteca del Colegio de Santa Cruz. Corresponden a la narración de la triste historia de la muerte de dos amantes, Tisbe y Píramo, enamorados desde niños, cuyos familiares se opusieron al casamiento con saña inaudita. El argumento central comienza tras concertar una cita de fuga; ella, ya en el lugar de reunión, se ve atacada por una leona y se desmaya herida antes de la llegada de su amante; al encontrar su cuerpo tendido sobre el suelo, Píramo la cree muerta y se suicida⁵⁶. Al despertar Tisbe de su sueño, viendo ante sí el cadáver de su amante, le sigue en su mismo fin. La funesta historia termina con la metamorfosis del moral junto al que terminó sentada Tisbe; el árbol bebe la sangre de los dos amantes y cambia el color blanco de sus frutos teñidos por el rojo de su sangre⁵⁷.



⁵⁶. Escenas como estas que describen mitos clásicos, han servido en más de una ocasión para dar rienda suelta a interpretaciones libres de imágenes iconográficas palaciegas que han derivado en leyendas. Véase sobre el palacio del Marqués de Valverde de la Sierra (plaza de Fabio Nelli), donde los personajes, masculino y femenino de la portada, y los retratos de los medallones de su esquina, han dado lugar a la leyenda sobre el palacio. Sobre el edificio y esta cita véase: Fernández del Hoyo, María Antonia: *Opus cit.* p. 322, donde, en el estudio del citado palacio se refiere a esta leyenda y cita: Palacios Arregui, P.: "Leyendas y tradiciones", *Cuadernos Vallisoletanos*, nº 35. Valladolid, 1987.



33. Casa del marqués de Valverde de la Sierra. Medallones de la esquina.

⁵⁷. Sánchez de Viana, Pedro: *Las transformaciones de Ovidio: Traducidas del verso Latino, en tercetos y octavas rimas. Por el Licenciado Viana.* Valladolid: Imprime Diego Fernández Córdoba, M.D.I.XXXIX p. 70.

*“En la ciudad que dicen fue cercada
De ladrillado muro, y gran altura,
Por la Reyna Semiramis, criada
Fue Thysbe, en el extremo de Natura.
Y fue esta hermosa virgen aclamada,
De Pyramo su ygal en la hermosura,
Que assiera el entre todos excelente,
Como ella entre las damas de Oriente.*

*Del tierno amor fue la causa, y su contento
La vezindad que juntos se criaron.
Y con la edad tambien tomara aumento
La fe, que a vezes ambos se entregaron.
Que sin dudar parara en casamiento.
Mas los padres de entranbos lo estorvaron,
A pesar de los quales se querian,
Y en llama ygal sus animos ardian....*

*Conciertan engañados los porteros,
Salirse a media noche de su casa,
Dexando la ciudad, y padres fieros,
Y el aver de gozarse tan continuo,
Y por no hazer diversos paraderos,
Mas adelante aun el concierto passa,
Que entre los amantes se convino
Pararse/en el sepulcro del Rey Mino....*

*Saliose Thysbe astuta, disfraçada,
Sin que ningun portero se lo sienta.
Y de amor y tinieblas rodeada,
En Pyramo pensando va contenta.
Al sepulchro de Mino ya llegada,
Y al arbol dicho, en baxo del se assienta.
Que Cupido la presta su osadia
Y veys una leona, que venia....*



34. Palacio Real. Tondo del patio.

*Y creyendo su Thysbe ser difunta.
Con un dolor extraño y desconsuelo,
Desembayno la espada y en la punta.
Se arroja, y boca abaxo da en el suelo,
A las espaldas sale, y sale junta,
La roxa sangre, caminando al cielo,
Haziendo tal ruydo a la salida,
Qual agua, el plomo, o fístula rompida....*

*Y pues jamas espero amigo verte,
Seguirte muerto pienso, de manera
Que si fuy causadora de tu muerte,
Tambien me llamaran tu compañera.
Y si era nuestro amor ta fino y fuerte
Que a la muerte solamente se rindiera.
Por te cobrar, mi bien daré la vida,
Y la muerte al amor será rendida”.*

Siguiendo con esta publicación, en la lectura de sus versos no sólo se buscó el entretenimiento de la sociedad cortesana —ni las imágenes de los mitos que se grabaron en los palacios buscaron, únicamente, el disfrute de quienes las contemplaran—; existe una segunda parte de este libro que así lo atestigua, y precisa los intereses últimos que se pretenden con esta bella traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio. En la portada, y tras la exposición del título y su autor, aparece la justificación del libro: “*Con el comentario y explicación de las Fábulas: reduziendolas a philosophia natural, y moral, y Astrología e Historia*”. Interpretación moral de la mitología greco-romana que se encuentra dentro de la misma tradición clásica iniciada por los últimos filósofos griegos, quienes ya habían comenzado a comprender a sus dioses y semidioses como la personificación de fuerzas naturales o cualidades morales. Dentro de la tradición moralizadora de los mitos, esta interpretación sigue el ejemplo de los *Ovide Moralisé*, el *Fulgentius Metaforalis* de Robert Holcott, la *Gesta Romanorum* y, sobre todos, el *Ovidio Moralizado*, en latín, escrito por el teólogo francés Petrus Berchorius hacia 1340⁵⁸.

En la introducción del libro se justifica esta moralización de los mitos contenidos en los quince libros de Ovidio: “*Porque muchos años antes de Platón y Aristóteles, y los demas philosophos sus contemporaneos, se enseñaron los preceptos philosophicos, encubiertos y disfrazados, debaxo de historias, o fábulas escritas por la mayor parte en versos heroycos por muchas razones. Lo primero, porque justamente juzgaron ser cosa odiosa y aborrecible a la naturaleza y divinidad manifestar sus excelentes secretos a qualquier hombre... porque es dar ocasión que en el entendimiento de los tales se corrompa la ciencia como fuere el precioso vino en mal lavada vasija... Y ansí dize Santo Thomas que las cosas divinas no se deven revelar a los hombres, sino conforme a su capacidad, porque no menosprecien lo que no entienden*”⁵⁹.

⁵⁸. Panofsky, Erwin: Estudios sobre iconología. Madrid: Ed. Alianza, 1976 (1962). pp. 29 a 31.

⁵⁹. Sánchez de Viana, Pedro: Opus cit. p. A3.



35. Casa del capitán D. Andrés de Herrera.
Remate de portada.

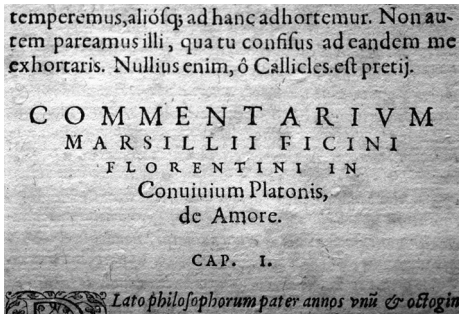
Si bien se justifican las fábulas por su papel “moralizador”; al contrario, su aplicación en los ornamentos grotescos, derivados de las transformaciones, se critica con desprecio. En este sentido sus ideas coinciden con el sentir de Vitruvio al respecto⁶⁰: *“Pero cada una de sus partes, queriendo gozar de todas las formas, es le necesario mudarse successivamente... y ansí como es ocasión de la continúa generación de cosas, cuyas formas se faltan,... por eso algunos la llamaron Ramera, que no tiene firme amor a nadie en particular, y este adúltero amor, es la causa del ornamento y belleza deste mundo inferior, con tanta diversidad de cosas tan hermosamente formadas”*⁶¹.

Las referencias de esta segunda parte del libro aluden al texto romano y también a la mitología homérica, siendo significativo que en todos sus capítulos se citan los textos platónicos, entre los que destacan el *Timeo* y los diálogos *Lisis*,

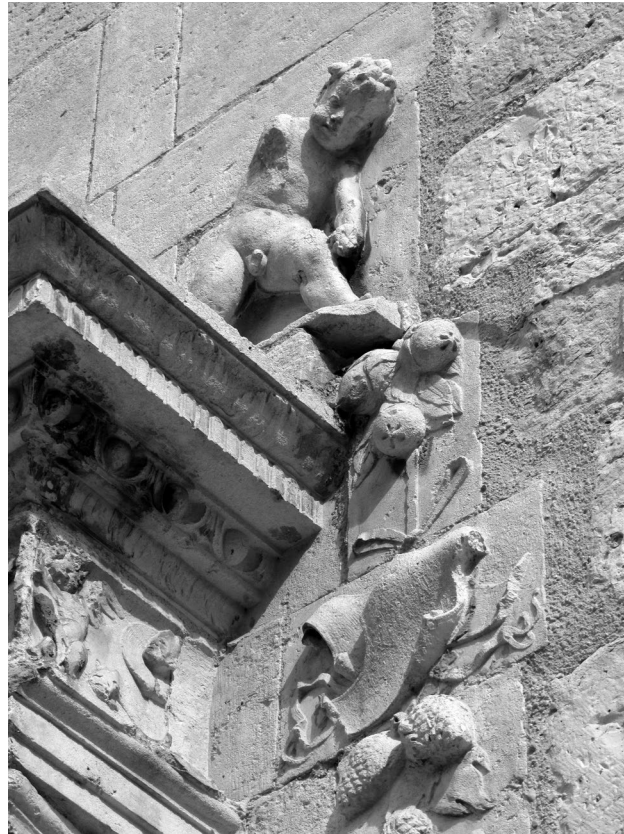
⁶⁰. Ortiz y Sanz, José: *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Madrid: Ed. facs. C.O.A.A., 1974 (1787). pp. 178 a 181.

⁶¹. Sánchez de Viana, Pedro: *Opus cit.* p. 6.

ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE



36. Platón. (Marsilio Ficino, Opera Omnia, 1588).
37. Casa del conde de Gondomar, "casa del sol". Iconografía de la portada.



*El banquete y Fedro*⁶², en los cuales Platón trata el tema del amor. Todas las alusiones sobre la reducción de los mitos a filosofía natural muestran el interés de acercarse y explicar los textos platónicos. El licenciado Sánchez de Viana los usa para exponer la doctrina platónica en esa sociedad refinada vallisoletana de finales del siglo XVI, como acostumbraba la florentina de principios de ese mismo siglo. La traducción de los textos de Ovidio —el cantor de los delicados amores, como se llamaba a sí mismo— era la excusa para aclarar las interpretaciones

⁶². Platón: *Obras completas*. Traducción del griego por María Araujo y otros. Madrid: Ed. Aguilar, 1988 (1966).

neoplatónicas de Marsilio Ficino y León Hebreo como reflejo del neoplatonismo italo-hispano. En el Libro primero de las *Anotaciones sobre Ovidio*, el licenciado Pedro Sánchez de Viana expuso la teoría platónica interpretada por León Hebreo, citando ideas sobre la exaltación del amor sublime alejado del amor voluptuoso, ideas que se expresan en los diálogos socráticos: *“Leon Hebreo dize que el verdadero amor, es hijo de la razon, y padre del desseo, bien es verdad, que cumple el hijo de la razon, no se sujeta a ella, y esto es común a Amor honesto y deshonesto, pero en este, quanto mas sin ella, es más vicioso, como en aquel virtud mas excelente quanto con menos freno de razón se dexa gobernar”*⁶³. Para Platón, prosigue el licenciado castellano refiriéndose al discurso del filósofo griego: *“... este amor es desseo de poseer y gozar la belleza ajena. El desseo no es otra cosa, que una inclinación e ímpetu de quien dessea la cosa, que o verdaderamente es buena, o el la juzga por tal para sí, y la tal cosa se llama bien, y ansi el objeto del desseo, es el bien verdadero, o aparente, y como ay diversas especies de bienes, ansi tambien nascen diversas especies de desseos”*⁶⁴.

Platón explica en su discurso de la razón que el amor es el deseo de una especie de bien que se llama belleza, exaltando el amor sublime. Estas ideas son tomadas por Sánchez de Viana no de los textos platónicos, sino del neoplatónico León Hebreo quien en sus *Diálogos de Amor* exclama: la hermosura es la idea, y ésta es una e indivisible, es la sabiduría ideal.

Como refiere Menéndez Pelayo⁶⁵, la teoría platónica, expresada en los diálogos del neoplatonismo hispano de León Hebreo, no floreció en un entorno favorable como lo fue el neoplatonismo italiano cultivado en los jardines académicos florentinos de Marsilio Ficino, bajo los auspicios de Lorenzo el Magnífico, sino que los diálogos españoles se engendraron entre las espinas del destierro. Pero, al igual que sucediera con el neoplatonismo florentino, esta teoría estética estaba destinada a atraer las inclinaciones de ambas sociedades humanistas.

⁶³. Sánchez de Viana, Pedro: *Opus cit.* p. 37.

⁶⁴. *Ibíd.*, p. 38.

⁶⁵. Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Ed. C.S.I.C., 1974. pp. 487 y ss.

De esta concepción platónica del amor está teñida toda la arquitectura palaciega vallisoletana que aprovechó la mitología clásica para ornamentar sus palacios y para mostrar sus ideales, ocultos a cualquier hombre, aunque revelados conforme a su capacidad y conocimiento.

El texto del Licenciado Sánchez de Viana no es sólo literatura ociosa, más bien fue un intento de referir la teología y la opinión cristiana a la mitología y al pensamiento clásico, y todo ello con un fin muy concreto, decidir e interpretar la concepción platónica dentro de la cultura clásica del siglo XVI.

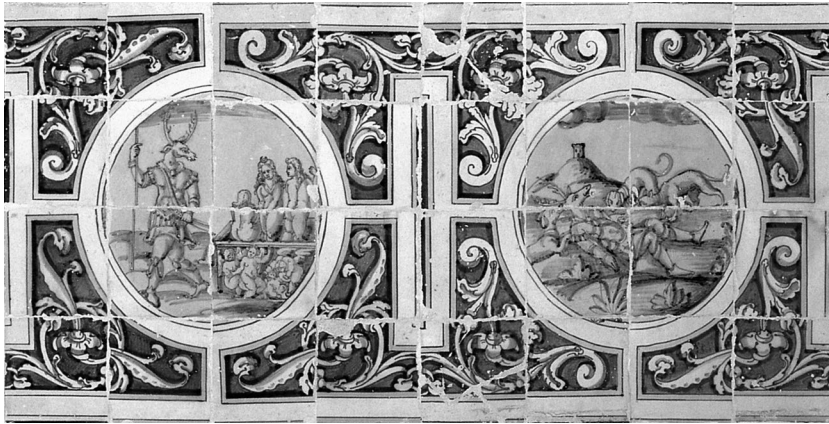
Siguiendo estos estudios sobre las ornamentaciones de raíz mitológica-amorosa, que implican el acercamiento a esta cultura clásica y a las ideas platónicas, encontramos un claro reflejo en la iconografía existente en Valladolid en el palacio de Fabio Nelli de Pedro Mazuecos el Mozo. El palacio se interpreta así como la estética platónica del amor donde, en el friso de su portada, aparecen representaciones de *la Abundancia, el Amor, el Vicio y la Virtud*⁶⁶. En el interior del palacio, entre uno de los temas mitológicos de Ovidio representados en sus azulejos, se encuentra el de Acteón⁶⁷—el del cazador transformado en venado tras contemplar el baño de la diosa Diana; metamorfosis como castigo y enmudecimiento, cuya consecuencia es ser comido tras ello por sus propios perros—, mito de quien el texto del licenciado Sánchez de Viana da su explicación: “*Por Acteón podemos entender cualquier hombre de gran estado y autoridad, que en lugar de darse al estudio de las letras y de las buenas costumbres..., se embebe en cazar, gastando en estoy sus aparatos, los tesoros debidos antes a sus propios vasallos*”⁶⁸. El banquero Fabio Nelli con estas imágenes mostró su desprecio llegando a ridiculizar a la nobleza vallisoletana, a quien prestaba su dinero para la licenciosa vida cortesana, despreocupada de sus negocios y dedicada a una vida de fama y lujo.

Después de celebrarse el Concilio de Trento (1545-1563), en la arquitectura religiosa se optó por las enseñanzas

⁶⁶. Véase el referido trabajo: Villalobos Alonso, Daniel: Opus cit. pp. 367 y ss. Sobre las interpretaciones iconográficas de otros palacios como Mansión de Amor, véase: González de Zárate, Jesús María: *El palacio Escoriza-Esquibel como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*. Vitoria: Ed. Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz, 1987.

⁶⁷. *Ibidem*, pp. 76 y ss.

⁶⁸. Véase esta interpretación dada asimismo por: González de Zárate, Jesús María: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1977. pp. 164.



38. Palacio de Fabio Nelli. Iconografía en azulejos. Mito de Acteón.

al respecto del teórico tridentino San Carlos Borromeo, quien rechazó todos los ornamentos en la arquitectura ya que, en su opinión, pudieran recordar la antigüedad pagana. En este sentido, es obligado volver a citar la obra vallisoletana de Juan de Herrera, la Cuarta Colegiata de Valladolid, cuyo principio de desornamentación aparece como reflejo de esta postura en el centro del foco humanista vallisoletano. Pero como hemos visto, algo bien distinto había sucedido con la arquitectura doméstica de este núcleo clasicista, aquí se optó por el ornamento de carácter semántico profano, definiéndose cercanos al disfrute alegre de lo bello a través de las imágenes que transmiten las ideas de lo clásico y proponen crear una especie de bien que se llama belleza, alejándose de las austeras posturas conciliares.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO POR CAPÍTULOS

Procedencia de las fotos e ilustraciones.

El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material docente de los autores. A continuación se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del “uso razonable” (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias.

INTRODUCCIÓN:

LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA Y PALACIEGA EN LA CORTE DE VALLADOLID: ANÁLISIS Y MÉTODOS DE ESTUDIO

Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro.

1-9 Daniel Villalobos Alonso.

LA IMAGEN DE LA CORTE EN VALLADOLID: PALACIO REAL Y PALACIO DE LOS CONDES DE BENAVENTE

Javier Pérez Gil.

1, 5, 9, 11 y 14 Daniel Villalobos Alonso.

EL PALACIO DE PIMENTEL O PALACIO DE LOS CONDES DE RIBADAVIA. UN PALACIO LIGADO A LA HISTORIA DE VALLADOLID

Luis José Cuadrado Gutiérrez.

1 Daniel Villalobos Alonso.

2 Fuente: Servicio Cartográfico del Ayuntamiento de Valladolid.

3 AMVA BC 002764 – 020.

4, 5, 8, 9, 13-15 Jesús González.

6 y 7 Servicio del Archivo de la Diputación Provincial de Valladolid.

10 AMVA C – 18559 – 004 PL03.

11 AMVA C – 18559 – 004 PL02.

12 Luis José Cuadrado Gutiérrez.

LA CASA DE ALONSO BERRUGUETE. LA HISTORIA DE UNA AMBICIÓN

José Miguel Travieso Alonso.

1 Daniel Villalobos Alonso.

2-20 Fotografías, esquemas y recreaciones virtuales: José Miguel Travieso Alonso.

PALACIO DE DON ALONSO PÉREZ DE VIVERO. LA REAL AUDIENCIA Y CHANCILLERÍA

Sara Pérez Barreiro.

1,4,5,8,9,13-16 Daniel Villalobos Alonso.

2 J.J. Martín González; *Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Ed. Ayto Valladolid, Valladolid, 1948.

3 Daniel Villalobos Alonso, *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*, Ed Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1992.

11 Juan Carlos Arnuncio. *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Ed IV Centenario, Valladolid 1996.

12 Plantas de Daniel Villalobos Alonso, esquema gráficos Sara Pérez Barreiro.

PALACIO DE VILLASANTE. EL TIPO ARQUITECTÓNICO PALACIEGO

Iván I. Rincón Borrego.

1, 8, 16, 19 a 22 Iván I. Rincón Borrego.

2 Asociación Domus Pucelae.

3, 5, 7, 13, 14, 18 y 23 Iván I. Rincón Borrego. Fotomontajes y dibujos a partir de diverso material; plano de Valladolid de Ventura Seco/ Google Earth/ planos de Daniel Villalobos Alonso.

4, 6, 15 y 17 Daniel Villalobos Alonso.

9 Andrea Palladio; *Los cuatro libros de arquitectura*. Ediciones Akal, Madrid, 1998.

10 Claude Perrault. *Les Dix Livres d'Architecture*. París, 1684. 11 y 12 www.flickr.com.

EL MUSEO DE VALLADOLID EN EL PALACIO DE FABIO NELLI

Eloisa Wattenberg García.

1-9 Archivo del Museo de Valladolid

EL PALACIO DE FABIO NELLI DE ESPINOSA Y LA CASA DE LUÍS DE VITORIA

LOS TRES TIPOS DE ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE PEDRO

MAZUECOS EL MOZO: UNA CUESTIÓN DE DIMENSIONES
Daniel Villalobos Alonso.

1-4, 6, 8-19 Fotografías y dibujos Daniel Villalobos Alonso.

5 y 7. Daniel Villalobos Alonso, *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*, Ed Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1992.

REHABILITACIÓN DE LA CASA PALACIO DE LOS VITORIA DE VALLADOLID

Miguel Ángel Santibáñez Llinás.

1, 2, 4, 6, 7 y 8 Miguel Ángel Santibáñez Llinás.

3, 5, 9 y 10 Diego Rodríguez Gómez.

RESTAURACIÓN – REHABILITACIÓN DE LA CASA DE LOS GALDO EN LA CALLE PRADO Nº 7. Y DE LA CASA DE SIMÓN DE CERVATOS EN LA CALLE ZÚÑIGA Nº 11”

Armando Aréizaga Esteban.

1, 3-9, 12, 13, 15 y 17 Documentación Daniel Villalobos Alonso.

2, 10 drch, 11, 14, 16 Armando Aréizaga Esteban.

10 izd J.J. Martín González; *Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Ed. Ayto Valladolid, Valladolid, 1948.

ARQUITECTURA Y ENCLAVE DE LOS PALACIOS DEL LICENCIADO BUTRÓN Y BUENDÍA

Juan Carlos Arnuncio Pastor.

1, 9 y 13 Daniel Villalobos Alonso.

2-8, 15-19 Juan Carlos Arnuncio Pastor.

10, 12 Ricardo González.

SOBRE CASAS Y PALACIOS PERDIDOS

Leopoldo Uría Iglesias.

1 J.Urrea; *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*, Ed. IV Consorcio Valladolid, Valladolid, 1996.

PROPORCIÓN, ORDEN Y LENGUAJE.

MODOS Y CONTENIDOS EN LA ARQUITECTURA PALACIEGA DE VALLADOLID.

Daniel Villalobos Alonso.

1, 2, 4, 11-18, 21, 23-31, 33, 34, 35, 37 y 38 Fotografías y dibujos Daniel Villalobos Alonso.

3, 6-10, 22, 32 y 36 Daniel Villalobos alonso, *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*, Ed Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1992.

5 Luis Cervera Vera, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*. Ed Universidad de Valladolid, Valladolid, 1982.

19 Peter Murray *Arquitectura del Renacimiento*. Ed Aguilar, Madrid 1979

20. Montserrat García Macho.

