

Las casas principales de Hernando y Francisca Pizarro. Del documento escrito a las miradas intangibles.

Francisco Sanz Fernández (Coordinador)

Sara Bosch

Ángel García

Rocío García

Francisco Prados

“...Reconocer al monumento es aceptar su naturaleza antigua, y la experiencia que lo determina pertenece a la instancia estética...”
Riegl.

El palacio de los marqueses de la Conquista constituye uno de los legados artísticos, históricos y arquitectónicos más relevantes del Conjunto Monumental de Trujillo. Sus muros compendian la esencia del valor, las inquietudes, la fortuna, la ambición, el honor, la fama y el destino del linaje más representativo de la historia de nuestra ciudad y el más universal de cuantos contribuyeron a gestar la historia de la Conquista, la Evangelización y la Colonización del Nuevo Mundo.

Espíritu de grandeza, nobleza y honor labrado en el granito de las casas de la primera mestiza noble trujillana, doña Francisca Pizarro, cuya cultura y sensibilidad por el color, esencia vital del pueblo Inca, aparecen allí difuminadas entre restos de pigmentos -azurita, lapislázuli, oro- que ennoblecen escudos, balcones, ventanas y alfarjías; y aún la naturaleza divina de su propietaria. Mestizaje de culturas del que participa también la tradición colorista y medieval castellana, nada ajena a lo mudéjar y alemán, que tiene en las casas de Hernando y Doña Francisca uno de sus más contemporáneos ejemplos.

Arquitectura y color, cales y yesos, tradición y esgrafiados, sembrillas y saetinos nos someten aquí al complejo mundo de los sentidos: ruina o abandono; pieles históricas o pátinas biológicas; tradición escrita o testimonio intangible. Hábito sublime que conduce hacia miradas sutiles, sólo sensibles a la ceguera de unos pocos que aficionamos el arte -con mayúsculas-, la arquitectura.

Nuestra comunicación tiene por objeto indagar y dar a conocer -documento en mano, patrimonio intangible en mente- el origen y la evolución urbana del solar en que fue elevado el más colorista de los palacios renacentistas extremeños; analizar el papel que jugaron en el proceso constructivo los maestros y artesanos que lo proyectaron y trazaron; valorar los hechos

humanos que se han manifestado a través de la construcción de este edificio^[1]; las alteraciones y transformaciones que han llegado a nuestros días; así como avanzar en la comprensión de nuestro entorno urbano, de su historia, cultura, valores y sensibilidades con la intención de preservar y alentar una conciencia de patrimonio entre la población y la administración, que vaya más allá de la simple consideración histórica y turística -también significativa- y alcance al sentimiento y la sensibilidad, *“porque el patrimonio es también el ágil mecanismo por el cual, generación tras generación, una población da sentido a lo que la distingue de otra, como a lo que la une al resto de la comunidad humana”*^[2].

Tratamos así de recuperar una dialéctica de lo antiguo, de la ruina, de la restauración, del patrimonio que no se ve, pero está, en un momento difícil, de constantes rehabilitaciones, cada vez menos sensibles a lo sublime.

De la gnosis restauradora, surge en definitiva esta investigación pluridisciplinar, de la que participamos arquitectos, ingenieros, físicos, químicos, historiadores del arte y licenciados en bellas artes con el fin principal de reconstruir el escenario histórico y contemporáneo que rodea esta magnífica construcción.

Exámenes con ultrasonidos; pruebas físicas -espectrofotómetro- y químicas -microscopía, espectroscopía y cromatografía- de color; prospecciones geofísicas del suelo; lecturas estratigráficas de paramentos; análisis documentales; lecturas de documentos gráficos -fotografías aéreas y terrestres-; levantamientos planimétricos; reconstrucciones ideales; y, sobre todo, un gran esfuerzo compilador, reflexivo y meditado, comprenden la estructura metodológica y la propuesta investigadora que hemos seguido a lo largo de un año y medio de trabajo como parte de nuestra formación dentro del Master en Restauración del Patrimonio de la U.A.H., de cuyos resultados traemos a estos *XXXII Coloquios Históricos de Extremadura* un breve resumen, con el que pretendemos rendir pleitesía a la hija del Conquistador -Francisco Pizarro-, nacida de india y español, oriunda de las Indias y las Españas, ilustre y mestiza trujillana de Perú^[3].

EL PALACIO DE LA CONQUISTA Y SU ENTORNO URBANO

La plaza Mayor de Trujillo fue desde sus orígenes punto cardinal en el desarrollo urbanístico y social de la ciudad; centro geométrico de la expansión viaria moderna; lugar de encuentro y debate, en el que se impartía justicia y se celebraban fiestas -toros, procesiones, autos sacramentales-, de fuerte bullicio, mezcla de ruidos, voces, conversaciones, pregones, vendedores, contadores de historias y alcahuetes; plaza espectáculo -en la que se ejercía un control social sobre la población y la apropiación simbólica de este espacio por aquella- y ciudad mercado; un entorno sucio, colmatado de tierra y basuras^[4], asentado

sobre granito, frecuentemente aflorado, dotado de un fuerte colorido, trasunto de un pasado árabe y presente mudéjar que hará de los edificios renacentistas - su activo principal- conjuntos hibridados y pintorescos. Un espacio arquitectónico-sensorial en el que olores, colores, ruidos, texturas y perspectivas nos acercan a una realidad histórica-temporal -la de una plaza castellana del Renacimiento-, en constante evolución y renovación; y recrean un pasado artístico difuminado por el paso del tiempo y la huella del hombre, pero aún fuertemente inteligible a las miradas más sensibles.

Otrora llamada del Arrabal, la plaza mayor de Trujillo halla sus orígenes en aquellos espacios mercantiles medievales ubicados fuera de la villa amurallada. Cual si de un *mercatum rege* se tratase -véase el de León celebrado en el siglo X junto a la Puerta del Arco- el azoguejo trujillano y mercado de ganados agareno fue convirtiéndose, desde mediados del siglo XIV, en el barrio extramuros principal de la villa, colación de San Martín, centro de la vida económica y comercial de la ciudad bajo medieval y en el punto geométrico generador de la trama viaria moderna. Proceso evolutivo, marcado por dos momentos urbanos fundamentales, la primera mitad del siglo XVI durante la que comienzan a concretarse los límites de la parte occidental de aquel espacio -ligeramente modificados con la construcción del palacio de la Conquista-, se inicia un proceso de síntesis arquitectónica entre la tradición gótica y mudéjar de torres y edificios municipales con la nueva arquitectura renacentista, y se consolida la dimensión religioso-temporal festiva, política y económica del recinto. Y un segundo momento, mediado el siglo, durante el que se lleva a cabo la configuración definitiva de la plaza, su ordenación y la alineación de los costados oriental y meridional, un ambicioso proyecto emprendido por el concejo a partir de 1583, y no culminado hasta 1694, en que se cierra la línea septentrional del recinto.

El responsable de estas transformaciones será el corregidor Juan Pacheco de Lodeña, que tomará posesión de su cargo al frente del concejo en 1583; quien con la ayuda de otros regidores como Melchor González o Hernando de Orellana adecentará y mejorará los espacios públicos de la ciudad para *su mejor ornato* y disfrute. No obstante, gran parte de aquel espacio placero había sido ya transformado para aquellas fechas -gracias, sobre todo, a las inversiones de capital que la nobleza perulera, Pizarros, Vargas y Bejaranos, había invertido en la ciudad a su regreso de los virreinos del Perú y Nueva España^[5]- en las que estaban terminados o muy avanzados los grandes palacios de los Pizarro, Vargas Carvajal y Orellana-Toledo, que con dificultad y buen ingenio habían sido perfectamente integrados en el espacio colindante por sus promotores y constructores. Las obras más importantes de organización y “racionalización” de aquel espacio fueron las realizadas en los palacios de Hernando Pizarro y Diego de Vargas Carvajal: afrontados entre sí en una diagonal de dirección NE-SW, sus balcones de esquina asoman a la plaza, buscando una mejor integración en derredor, que no sólo optimice las

condiciones lumínicas del edificio, sino sobre todo favorezca y perfeccione el ángulo de visión de la misma, es decir, el dominio de su perspectiva, haciendo partícipe a sus propietarios -diríase que verdaderos protagonistas- de las fiestas, usos y costumbres que animaban el día a día de aquel espacio. La verdadera organización de aquella plaza, no derivó de la simple linealidad de una panda de soportales sino de la férrea voluntad de una nueva clase nobiliaria, en ascenso, que intentó definir su papel en la sociedad trujillana publicitándose mediante la construcción de fastuosas viviendas. De este modo, muchos prohombres llegaron a construir casas, palacios y residencias para dejar constancia de la antigüedad y nobleza de su linaje^[6].

En este sentido el balcón de esquina cumplió una función importante y relevante. Coronados y apoyados sobre grandes escudos y exornados por repertorios ornamentales de la tradición plateresca, salmantina, segoviana y toledana -putis, tritones, roleos, fustes abalaustrados, bustos y puntas de diamante-, estas estructuras fueron el lugar preferido para ubicar los escudos familiares, algunos de los cuales -véase el de la casa de Hernando Pizarro- recuperaron tipologías del relieve de la antigüedad, como el de tipo historiado, a través del que sus propietarios mostraban y asomaban a los *truxillanos*, a los hechos más relevantes de su vida y a las cualidades humanísticas de su persona. Así el palacio de La Conquista y su programa iconográfico fueron el exponente de la personalidad renacentista de su propietario, Hernando Pizarro -guerrero y hombre de letras, aficionado a la música y la arquitectura-cuyas habilidades quedaron manifiestas en el citado relieve de la Conquista del Imperio Inca, historiada por los barcos de Túmbez, las murallas del Cuzco, Atahualpa y los siete caciques encadenados; y en el repertorio de músicos - recordemos que siempre llevaba consigo el realejo que Juan Bautista Cocón, su secretario, le compró en Flandes- que exornaban y coronaban -aún hoy- su magnífico palacio.

LOS PROMOTORES, HERNANDO Y DOÑA FRANCISCA PIZARRO. EL COMITENTE COMO *ARTIFICEX THEORICE*

Único legítimo de los hijos de Gonzalo Pizarro “el romano”, *Hermano Pizarro* nació en Trujillo a finales del siglo XV. Fueron sus hermanas a Inés e Isabel Pizarro, su madre Isabel de Vargas.

Militar de profesión anduvo casi treinta años con los Tercios en Italia y Navarra, donde adquirió una férrea formación castrense. En 1530, con cincuenta y dos años se marcha por primera vez a América, acompañando a su hermanastro Francisco, siendo la clave de muchos de los éxitos logrados por éste y responsable de la peor de las derrotas, su asesinato. Su estancia en las Indias le permitió reunir una gran fortuna, compuesta de oro, plata, piedras preciosas y encomiendas de indios con la que construyó más tarde su casa de La Zarza y Trujillo^[7].

Tenaz, inteligente, ambicioso y valiente^[8] Hernando Pizarro fue de todos los hermanos, en palabras de su nieto el comendador de Bétera: " *el único letrado de los cuatro. Escribió un informe a Su Majestad con estilo y actitud de quien unía el doble saber: ¡Manejar armas y pluma!*"^[9]. De la lectura detenida de su correspondencia^[10] podemos interpretar que fue un auténtico hombre del Renacimiento, aficionado a la música, la arquitectura, la caza y sobre todo a la guerra^[11]. Cual condotiero italiano, Hernando, fue hombre de armas y letras, que supo dejar la impronta de su diletantismo artístico en su sepulcro - encargado a Mateo de Villaviciosa, el mismo que trazase el magnífico enterramiento de Ponce de León- del convento de San Francisco o en sus casas principales de Trujillo, que estuvieron decoradas con la colección de pintura flamenca, tapices y alfombras que recogiera el Inventario de bienes de doña Francisca, su esposa.

Ahora bien, la vida de este militar trujillano -nada fácil- no se redujo a la práctica de la edificación arquitectónica, los placeres de la montería o el tañido de la música. Muy al contrario, las heridas de guerra, el largo cautiverio que le tuvo -ya muy mayor- confinado entre los muros de la fortaleza castellana de la Mota y los agotadores viajes por Villaverde, Uclés y Madrid acompañando a la Corte en busca de su libertad definitiva, debieron condicionar mucho sus últimos años de vida, durante los que llegó a perder la vista.

Doña Francisca Pizarro era hija de Francisco Pizarro, Conquistador del Perú y de la princesa Inca Inés Huaylas. Nacida en Jauja en 1534 fue una persona de gran cultura y formación, educada por expreso deseo de su padre, en el ambiente de quien podría ser su heredero. Agasajada como princesa, criada entre la nobleza, vestida con sayos y corpezuelos de terciopelo y raso o con camisas bordadas de oro y aljófara; una mujer del Renacimiento, aficionada, como su futuro esposo, y tío, a la música, la pintura y la arquitectura. Una rápida lectura a su inventario de bienes, descubierto y publicado por el Dr. Luis Vázquez, basta para comprender la educación elevada que recibió y el lujo en que vivió^[12]. Así leemos: "*una colección de tapices de Flandes, valorada en 100 ducados; una colección de imágenes, entre las que destacan una Asunción de alabastro, un Cristo con la cruz, un niño Jesús grande y una imagen de bulto de Nuestra Señora; diecisiete cuadros flamencos con sus marcos de palo viejo; diecisiete tapices con motivos de boscaje y montería; y otros objetos, no menos relevantes: joyas, candeleros de plata, vajilla de plata blanca, sedas y terciopelos bordados de oro, sillas de ataujía, arquetas con taracea y un escritorio de nogal, grande y "viexo"*"^[13].

Casada con su tío Hernando, llega a España en abril de 1551. De Sevilla, donde compró numerosos y valiosos objetos -telas, joyas toledanas por valor de 17750 maravedíes y una vajilla de plata- partió para Trujillo, y desde allí se trasladó a Medina del Campo, en cuyo Castillo de la Mota -suponemos-

estuvo residiendo con su hermanastro Francisco y su tío; para no volver a Trujillo, a saber, hasta el 27 de Octubre de 1552.

Uno y otro fueron grandes aficionados al arte, sus colecciones, sus compras y adquisiciones así parecen demostrarlo, hecho que nos parece importante constatar a la hora de valorar el papel que jugaron en la construcción del edificio:

El complejo programa iconográfico que corona sus casas, el monumental escudo, la dimensión socio-urbana del balcón de esquina; el derroche de color de las alfarjías y las fachadas; el simbolismo del salón de linajes o esgrafiados, así como la sorprendente articulación de las fachadas *¿responden al proyecto de un arquitecto ó son el resultado de las mandas de los comitente?*.

Resulta obvio el papel jugado por el artista, como responsable en última instancia de las trazas, ordenación y cálculo estructurales del edificio; ahora bien, ¿hasta qué punto estuvieron condicionadas aquellas por los deseos de Hernando y Francisca, personas aficionadas a la música, la caza, y el lujo^[14], que habíanse mostrado muy exigente y puntuales con aquellos artistas que tenían a su servicio?^[15] ¿Fue Hernando responsable de los vicios proyectados? ¿Por qué decidieron emplazar -muy a pesar de las dificultades que ofrecía el lugar- en tan exiguo espacio su nueva mansión? ¿Cómo influyó el reaprovechamiento de algunas construcciones anteriores en la fisonomía de la obra? Estas incógnitas no han sido desveladas todavía porque aquellos que se han acercado hasta el momento al estudio del edificio, lo han hecho desde un compromiso exclusivamente documentalista y archivístico. Cuando, en realidad el documento mejor conservado es el propio edificio. Un análisis profundo de sus muros y fachadas, una mirada sensible hacia sus zonas más degradadas -aquellas que conservan mayor información intacta- y una reflexión seria y profunda sobre la dimensión y el significado de lo que ves han sido suficientes para responder a muchas de estas preguntas, luego respaldadas por las pruebas científicas obtenidas en el laboratorio y a pie de obra.

Efectivamente, la influencia que Hernando y doña Francisca tuvieron en el proyecto, está fuera de toda duda. Sólo a Francisca pueden deberse los canecillos con motivos incas -recuerdo de la tierra que le vio nacer- que ornamentan los forjados de cinta y saetino de la zona privada del edificio; a quién si no a ella deberíamos otorgar el peso y la responsabilidad de la carga cromática que domina el edificio.

El compromiso moral, el deber de todo noble del Renacimiento de garantizar la memoria histórica de los hechos familiares y las virtudes de tus mayores, y aún las tuyas propias -algunos emblemas conservan los intercolumnios del balcón de esquina que podrían estar relacionados con un programa

iconográfico cuyo fin sería ensalzar las hazañas y virtudes de Hernando Pizarro y su hermano, Francisco- ya fuese a través de los mayorazgos, ya mediante soberbios edificios decorados con complejos programas iconográficos, sucintas secuencias en relieve o frisos de esgrafiados -como ocurre en las casas de Hernando-, implican que sólo a la voluntad del Hernando y a ese momento puedan deberse los músicos y las virtudes que coronan el edificio o el esgrafiado y la construcción de un salón de linajes.

Toda obra responde desde el comienzo a una serie de mandas -las condiciones- que no sólo alcanzan el ámbito de lo material sino sobre todo el de lo proyectual, y ésta última instancia fue siempre patrimonio del comitente. Esto no significa que determinados promotores y comitentes brindasen una mayor libertad de proyecto a sus maestros arquitectos, pues no todos los nobles de la época fueron diletantes de la arquitectura, ni tuvieron el mismo grado de conocimiento o afición por este arte mayor que pudieran haber ilustres prohombre como el obispo Gutierre de Vargas Carvajal, el cardenal Mendoza o el propio Hernando. Lo que es evidente es que numerosos proyectos arquitectónicos de aquel siglo manifiestan una importante proyección iconológica del comitente, que eleva en no pocas ocasiones su condición de promotor a la de *artificex theorice*. En este sentido el compromiso de Hernando y Francisca con el proyecto constructivo de su nuevo palacio trujillano fue una constante, impuesta quizás por la voluntad de Juan Pizarro, que dejaba en su testamento el mandato de construir en honor de la familia Pizarro una casa de cuatro plantas o estancias^[16].

ANTECEDENTES CONSTRUCTIVOS Y VOLUNTAD FUNDACIONAL

Aunque complejo, el proceso constructivo del palacio de la Conquista ha sido uno de los ejercicios más fascinantes que he realizado en mi corta pero intensa carrera de investigador. Después de un largo período de investigación archivística y a pie de obra podemos reconstruir gran parte de las estructuras medievales sobre las que Hernando levantó sus casas principales, y adelantar una reflexión sobre los aspectos más significativos y disímiles habidos dentro del edificio, debidos también a este proceso evolutivo-constructivo, que organizamos por fases.

De todos los edificios sobre los que fue levantado el palacio de la Conquista, casas de Hernando Alonso, Miguel de Castañeda, Mencía Alonso y Luis de Góngora, carnicerías municipales y casas del capitán Gonzalo Pizarro, destacan sobre manera los dos últimos, por su importancia arquitectónica y alcance simbólico.

Las carnicerías de la plaza del Arrabal fueron el principal establecimiento de cuantos de este tipo se construyeron en la ciudad, sirviendo de especial

utilidad a sus ciudadanos, desde su construcción a finales del siglo XV, hasta bien entrado el siglo XIX. Los primeros datos documentados que las mencionan son anteriores a 1498^[17], si bien no será hasta esta fecha, cuando comience la construcción del recinto que hoy se alza bajo el palacio de los Pizarro: una estructura de planta oblonga y sillería, de aproximadamente veinte varas de longitud, abierta por su lado más largo, el oriental, a la calle carnicerías -antigua calle real- y a la plaza por su cara más corta, la septentrional. Orientación idónea para la venta de una mercancía tan perecedera, dada la escasa insolación que recibiría en este costado de la plaza. A sur limitaba con la calle Olleros y algunas viviendas particulares y a oeste, a saber, con las casas del capitán Gonzalo Pizarro.

Un conjunto de cinco grandes arcos de medio punto, cerrados inferiormente por banales corridos, articulaba la fachada primitiva del recinto, al que se accedía a través de un hueco adintelado, hoy convertido en ventana, situado en la calle carnicerías. El interior, sencillo y funcional, como corresponde a este tipo de obra municipal, estaba cubierto con alfarjías de pinacea -cortada en los montes del alfoz trujillano- que apoyaban sobre arcos diafragma. Muros forrados de cal, especialmente resistentes a las habituales y necesarias limpiezas que imponía el uso de estas construcciones; y suelos de granito, cortado en piezas rectangulares de aproximadamente 60x35 cm. daban al conjunto un aspecto austero y práctico, que también compartieron otros edificios municipales como las pescaderías, la alhóndiga, el pósito del pan o la casa de fieles.

Tan solo el escudo de la ciudad, símbolo de la propiedad y municipalidad de la obra, ya fuese esculpido en granito o esgrafiado sobre un revestimiento de cal y carbón natural, cual fue el caso de las carnicerías^[18], imponía una excepción a la funcionalidad del proyecto; siempre ajeno a los recargados motivos del gótico final RR.CC., promovidos desde la corona. Esta circunstancia no fue por lo demás, una excepción de la arquitectura trujillana, sino una imposición tipológica de Castilla, apoyada en la lógica constructiva, su ordenación y distribución, esto es en la *euritmia y oikonomia*, y aún, en el mismo decoro o adaptación del edificio al uso para el que se erigió. Así fueron las carnicerías de Salamanca, ya construidas en 1499, las de Valladolid o las de Medina del Campo, que aunque levantadas “al romano” en 1562, se adaptaron al modelo de “*cuerpo rectangular, con una o tres naves, y fachada abierta por numerosos arcos*”, característico del momento^[19].

Las obras de las carnicerías comenzaron en enero de 1498, pues el día 2 de este mes las actas del concejo recogen una petición del maestro García Zapatero, en quien se habían rematado las obras, para que le fueran librados mil trescientos maravedíes, la mitad de la iguala, con que comprar madera y otros materiales necesarios para hacer los arcos de las carnicerías^[20]. Tres meses más tarde estaban ya concluidas según se desprende del contenido de la

carta de censo que firmaban el cinco de marzo del citado año Hernando Alonso, escribano de la ciudad, y el Cabildo Municipal; por la que Hernando Alonso tomaba y recibía “... *en ynçenso de vos los señores conçejo, justiçia e regidores de la dicha çibdad... todo lo alto de la carnesçeria desta çibdad que son en los arravales de la dicha çibdad en la hazera de plaça, con lo alto de dos arcos que agora se han hecho juntos con las dichas carnesçerias...*”^[21] De este modo, una vez concluidas las obras, que comprendieron tan solo la construcción de dos de los cinco arcos que alcanzó a tener el edificio tiempo después, el concejo decidió rentabilizar lo gastado censando a perpetuidad en *360 mrs. por cada un año* el uso y disfrute de la parte superior de las carnicerías; censo que compró el escribano Hernando Alonso -a quien no debemos confundir, como ya hiciesen Navareño Mateos, Mogollón Cano-Cortes y Ramos Rubio con Hernando Pizarro-, para “...*fazer casa o valcon o soleador o otra qualquier cosa que quiera, con tanto que suele e tenga sienpre bien soleado, çerrado e toldado e bien adersçado el suelo...*”^[22].

Estos dos documentos, apoyados en la lectura estratigráfica, resultan definitivos para conocer la altura que tenían las carnicerías en aquel momento, una sola planta; constatar la preocupación del concejo porque Alonso tuviera siempre bien techada y resguardada la parte superior de las carnicerías; así como para localizar la ubicación exacta de los dos arcos levantados por el maestro García Zapatero, en tanto que de los cinco construidos, sólo dos comparten el sálmer y tienen el dovelaje despiezado a partir de un modelo de similar factura. Este primer recinto de unas diez varas de longitud, elevado en sillería, estuvo adosado a un volumen anterior citado en el censo de 1498. En 1504 aparecen nuevos datos en las actas municipales referidos a unas obras que se ejecutan en las carnicerías de la ciudad por la cantidad de *cinco mill mrs*^[23]. Esta segunda intervención, llevada a cabo seis años después de la realizada por el maestro *Çapatero*, sirvió para concluir el interior de la fábrica, los forjados, acabados y la cubierta. El coste de las obras, que superaba en un tercio el presupuesto de 1498, demuestra la importancia que estas reformas tuvieron en el proyecto final.

Fueron los maestros Joan Méndez, Antonio y Luis de Ávalos quienes dirigieron esta segunda intervención. Del primero tan sólo sabemos que vivía en la calle Nueva^[24], junto a Teresa González, Fernando de las Cuevas y otros ilustres alarifes de la ciudad, asentados allí desde que esta vía se convirtiera en arteria principal de la morería trujillana, en el último cuarto del siglo XV. Los maestros Alonso Cervantes y Jorge de Orellana, albañiles, el carpintero Francisco Lope o el cantero Mohamed Zegallón^[25], entre otros, tenían sus casas también en esta calle Real, junto a la que creció uno de los primeros recintos placeros de la ciudad extramuros, la plaza del Espíritu Santo.

Más interesante, aunque también escasa, resulta la información que tenemos de los maestros Antonio y Luis Ávalos o Dávalos, en tanto que forman parte de una ilustre familia de canteros -hasta el momento desconocida- que construyó buena parte de los edificios municipales erigidos en la ciudad en las primeras décadas del siglo XVI. Francisco, Gómez, Fernando, Alonso, Antonio y Luis Dávalos integran, así, la primera gran familia de canteros trujillanos del siglo XVI, cuyo arte tuvo continuidad en las manos de otros ilustres clanes, cuales fueron los Bote, Nodera, González, Sánchez o Becerra^[26], responsable de la mayor parte de la arquitectura renacentista ideada dentro del alfoz trujillano.

Las obras emprendidas en las carnicerías hasta la fecha debieron ser, no obstante, insuficientes para cubrir las necesarias infraestructuras que demandaba la ciudad, pues ese mismo año de 1504 una Real Provisión de los RR.CC. daba *liçençia e facultad* al Cabildo para adquirir nuevas casas junto a las carnicerías, modificarlas y aderezarlas^[27]. En mayo del año siguiente de 1505 compraba el cabildo a Miguel de Castañeda unas casas que éste *avia e tenia en los arravales de la dicha çibdad, a la boca de la calle Olleros, juntas con las carnesçerias de la dicha çibdad e han por linderos de la una parte casas de Mençia alonso, vezina de la dicha çibdad, e de la otra parte las dichas carnesçerias e delante las puertas prinçipales la calle real.*^[28] La intención de la ciudad era *alargar las carnesçerias* hacia el sur, esto es, en sentido opuesto a la plaza; única dirección en la que era factible adquirir una casa o solar urbano.

Resulta arriesgado afirmar qué parte de la fábrica -hoy conservada- pertenece a aquella ampliación, si bien a juzgar por los linderos que tenía la casa de Miguel de Castañeda -Mencía Alonso, la calle Real y las carnicerías- nos inclinamos a pensar que se trate de la antigua puerta de acceso al recinto -convertida en ventana en las reformas que Marquina y Gómez dirigieron en 1571^[29]-, y del tercer arco de la fachada abierto a la calle carnicerías, cuyo parecido con los que trazase García Zapatero evidencia el respeto que por el proyecto original tuvieron todos los alarifes que allí trabajaron.

Esta postrera intervención, marcó el fin de la serie de transformaciones iniciadas en 1498, sobre el costado suroccidental de la plaza del Arrabal, y especialmente sobre las carnicerías municipales, que permanecerían así, a saber, hasta 1560 en que comenzaron nuevas obras de ampliación. No obstante, un acuerdo municipal de doce de mayo de 1544, advierte cómo, en aquellas fechas seguía necesitando la ciudad ampliar un poco más el edificio de las carnicerías, hasta el punto de que varios regidores proponen el traslado de las mismas a otro lugar más grande y espacioso. Nada sabemos de si este último concierto del Cabildo llegó a concretarse entonces, si bien el absoluto silencio que las actas municipales de los meses posteriores guardan sobre el tema, nos obliga a pensar que no prosperase^[30].

En 1560 el cabildo decide comprar de nuevo unas casas, anejas a las carnicerías, que años atrás habían pertenecido a Mencía Alonso. El objeto de la compra-venta no fue otro que el consabido de ampliar el edificio municipal, que una vez más crecía al ritmo de las necesidades económicas de la población y las disponibilidades presupuestarias que asignaba la corona, asfixiada económicamente por los conflictos bélicos y las habituales bancarrotas de la segunda mitad de siglo^[31]. A esta última ampliación se debe el más meridional de los arcos que se abrieron a la calle Hernando Pizarro, que es de cuantos articulan la fachada, el que genera una estructura cronológica, funcional y volumétrica más clara, en tanto que presenta una *interface* o límite de continuidad clarísimo con el arco que le precede^[32].

Entrados ya en la séptima década del siglo XVI, momento de gran actividad constructiva y urbanística para la plaza, el costado suroccidental, en el que se encontraban además de las carnicerías, la vieja residencia del escribano Luis de Góngora -convertidas en cárcel Real- y las casas del capitán Gonzalo Pizarro, sufrirá la transformación más importante de su historia, debida al único hijo legítimo del capitán Gonzalo Pizarro “el Romano”, Hernando Pizarro y Vargas, que iniciará la construcción de un magnífico palacio sobre la mayor parte de las antiguas edificaciones allí emplazadas desde la segunda mitad del siglo XV. La magnitud del palacio que construiría Hernando modificó aquel entorno de tal manera que, todavía hoy, resulta complicado, localizar, cuantificar y reconstruir el lugar y el aspecto de aquellas edificaciones; muy a pesar de las novedosas técnicas que hemos empleado en nuestra investigación, tales como el georádar, los ultrasonidos o la lectura estratigráfica.

No obstante, en lo que a las carnicerías se refiere, resulta más factible concretar las transformaciones que sobre éstas provocó la construcción de la residencia de Hernando y Francisca, por cuanto tanto pusieron en peligro la estabilidad del edificio municipal, generando una abundante documentación administrativa, conservada en su mayor parte en el Archivo Municipal de Trujillo^[33]. Los libros de acuerdo, permiten así, reconstruir el clima de enfrentamiento y discordia que generó entre el cabildo y Hernando Pizarro la construcción de la nueva residencia del Estado de la Conquista; en el que subyacía además la enemistad personal de algunos regidores con el mismo Hernando. El enfrentamiento terminó en un pleito, librado entre 1573 y 1579, del que salió ganadora, muerto ya Hernando, doña Francisca Pizarro, su mujer. La ciudad fue condenada a pagar a la noble mestiza trujillana la cantidad de *ochenta mill maravedis*^[34], correspondientes a las costas del litigio y las reformas que P. de Marquina y P. Gómez habían realizado en el edificio^[35].

La crispación creada en torno al proceso fue así importante -no olvidemos que el mayorazgo de Hernando y Francisca, Francisco Pizarro Pizarro, asesinó a

Rodrigo de Orellana, hijo de Pedro Suárez de Toledo, el mayor opositor de su padre entre los regidores del concejo^[36], comidilla de los ciudadanos, que a punto estuvieron de asistir a la ruina de sus carnicerías. El peso con que Hernando cargó la fábrica municipal llegó a vencer la resistencia a comprensión de la galería exterior de arcadas, hasta el punto de que Marquina y Gómez hubieron de tomar la decisión, contraria a los principios más elementales de la *euritmia* y mecánica constructiva, de disponer un cuerpo de columnas toscanas, cual parteluces, bajo los arcos de edificio; solución que además de inoperante podría haber colapsado toda la estructura.

No obstante esta decisión, fuese o no discutible, lo verdaderamente relevante de este conflicto fue que el ayuntamiento solicitó la presencia en la ciudad de los maestros Gómez y Marquina, dos de los tracistas de aquel tiempo más afamados en la diócesis cauriense; responsables de los inmuebles más relevantes del Renacimiento extremeño y “discípulos” del gran arquitecto Pedro de Ybarra, para conocer sus pareceres sobre la ruina que amenazaba un sencillo edificio municipal. La sola llamada de artistas de la talla de Marquina, Gómez o Cabrera para abordar el estado de un edificio funcional, de uso local, y escasa relevancia arquitectónica confirma, una vez parecía evidente que se libraría un pleito entre la ciudad y el citado Hernando: de un lado, la autoridad de los artistas que trabajaban para Hernando en su palacio, cuyas opiniones sobre los problemas estructurales que sufrían las carnicerías habían de ser confirmadas o rebatidas por artista de igual prestigio; y de otro, la magnitud y difícil solución que planteaban los problemas mecánicos del edificio, una rémora que condicionó su traza, desde su misma construcción, y aún las transformaciones posteriores, siempre sometidas –véase la de Churriguera en 1734- a la necesaria estabilización de la estructura, dañada por la concurrencia de factores diversos como, asientos diferenciales, el alarde estructural del balcón de esquina, los movimientos derivados del terremoto de Lisboa de 1755, o especialmente, el aprovechamiento de diversos edificios medievales y sus “inoperantes” cimientos como sustento estructural.

Tampoco debió ser ajena a esta costosa medida^[37] la personalidad conflictiva de Hernando, que a lo largo de su vida había librado más de un centenar de pleitos^[38] y en no pocas ocasiones habíase tomado la justicia por su mano, haciendo suya la tradición medieval del *tortum per tortum*^[39]. Aleccionados de la fuerte personalidad de Hernando, y conmocionados por el asesinato de Rodrigo de Orellana, el concejo decidió contar con el peritaje de los más reputados arquitectos del momento y mantener así una posición sólida y fuerte frente a un posible conflicto jurídico. Proceso librado en la Chancillería de Granada^[40] poco después, del que se hace eco un acuerdo municipal de 13 de abril de 1573: *Que los señores pedro de orellana y juan casco prosigan la comision del pleyto de las carnesçerías.*^[41]

El dieciocho de junio de 1571 se encontraban en la ciudad los maestros Marquina y Gómez para dar la traza del arreglo que había de hacerse en las carnicerías, parcialmente arruinadas por la obra del palacio. Semanas después presentaban varios maquetas aprobadas por el Corregidor -hechas en madera-, para explicar el proyecto de restauración que había de realizarse^[42] -técnica proyectual ya habitual aquel entonces, de la que sin embargo, apenas teníamos constancia documental hasta el presente-; y que buscaba principalmente solucionar la estabilidad de la estructura. Sencilla y efectiva, pero claramente disonante, la reforma de Marquina y Gómez alteró el léxico constructivo de la vieja fábrica medieval -horadada de arcos de medio punto- con un conjunto de pesadas columnas toscanas, que transformaron en bóforas los viejos arcos de la fachada oriental; uno de los cuales fue, no obstante, habilitado como acceso al interior, dado que la primitiva puerta de entrada había sido cerrada parcialmente por una pequeña ventana de medio punto.

Las obras duraron hasta el mes de julio del citado año, apenas dos meses, si bien desconocemos si llegaron o no a culminarse, pues poco después del mes de julio comenzaba el pleito contra el Estado de la Conquista. Los esfuerzos de la ciudad por alcanzar un arreglo económico y satisfactorio entre las partes fueron muchos, así lo demuestran los acuerdos conservados *-En este día se acuerdo y mando que el señor pedro mexia de chaves con el señor juan casco en quien esta cometido acaben el negocio del reparo de las carnesçerias como mas convenga al bien y pro de la çibdad y como no le pare perjuicio y comunicandolo a hernando pizarro como mejor vieren que convenga a esta çibdad-*, si bien resultaron nulos y perjudiciales.

Las casas del capitán don Gonzalo Pizarro tuvieron un significado simbólico muy importante para los hermanos Pizarro -habían pertenecido a su padre-, que influyó notablemente tanto en la decisión de Hernando y doña Francisca de emplazar allí su nueva mansión, cuanto en el mandato otorgado por el gobernador Francisco Pizarro en su primer testamento de construir una iglesia^[43].

La primera noticia que tenemos sobre este edificio medieval la encontramos en el testamento del citado capitán, otorgado en 1522. Poco después, en 1532, encontramos un acuerdo municipal relacionado con la construcción de un camino que parte de la puerta y el baluarte de Gonzalo Pizarro hasta las casas de Diego de Carvajal: *“Se ha de quebrar una piedra que esta en la pared de Gonzalo Pizarro el Romano, otras que están en el camino otras frontero de la puerta del Señor Diego de Carvajal, se ha de hacer una calzada desde una peña que esta bajo del pasamano hasta otra piedra nacediza cabe la vereda y deshacer un pedazo de pedril desde una piedra que está en la pared y echar el cordel desde allí a otra pieza que esta señalada... se han de quebrar unas peñas de calzada que llega a la esquina del Señor Gonzalo Pizarro hasta el pedril que está delante de la puerta, y se ha de hacer calzada desde la que*

está hecha hasta llegar al baluarte del ancho que tiene la entrada del baluarte a dar al cubo que hace la pared del huerto que está en la puerta del mismo Gonzalo..."^[44]. En 1544, un nuevo acuerdo municipal se refiere al edificio -propiedad ahora de Hernando Pizarro- en relación a la obra de reparación de un muro medianero con las carnicerías municipales^[45]. Poco después, el viejo edificio medieval, del que se conservan -aún hoy- restos en el interior del palacio, quedaría absorbido por la mansión de Hernando Pizarro.

De este modo *el palacio de la Conquista* sería levantado, no antes de la sexta década del siglo XVI, sobre las carnicerías y casas de Gonzalo Pizarro por orden de Hernando y Francisca Pizarro, que aunque no respetaron la postrera voluntad del gobernador Francisco Pizarro de construir y fundar en aquel lugar una *iglesia e capellanía*, sí acataron, en cambio, el mandato de Juan Pizarro que obligaba a quienes heredaran su mayorazgo hacer "... *una muy buena casa de cuatro cuartos, dó esten sus armas, que cuesten los edificios de ella sin el sitio docemill ducados y mas, la cantidad que á los dichos mis albaceas les pareciere; la cual dicha casa quiero y es mi voluntad entre en el dicho su mayorazgo que por el dicho su testamento se manda que se haga, la cual dicha casa quiere y es su voluntad que se haga en la parte y sitio y lugar que á los dichos su albaceas les pareciere; y si en lo susodicho, o en parte de ello, ó de lo en dicho su testamento, hubiere diferencias entre los dichos su albaceas, quiere y es su voluntad que se haga y efectue aquello los dos de ellos, siendo conformes, quisieren e no otra cosa alguna, el suelo dela cual dicha casa que aquí manda que se haga, quiere y es su voluntad que los dichos sus albaceas le compren a su voluntad delos bienes e haciendas e venta del dicho Señor Juan Pizarro que asi se comprare de sus bienes...*"^[46].

Esta circunstancia niega, por tanto, el derecho fundacional del palacio a Francisca y a su tío y marido Hernando, que no su participación directa en la construcción y decisiones proyectuales.

MONTEAS Y OBLICUIDADES. EL LEGADO DE UN MAESTRO CANTERO-ARQUITECTO.

El palacio de la conquista guarda entre sus muros de granito la impronta arquitectónica y estilística del Renacimiento español -siempre enriquecido por la tradición cromática y el conocimiento de los canteros medievales-, que fue antes un oficio de monteas que una arquitectura de órdenes.

El material empleado en el palacio de la Conquista -granito- es un aspecto ineludible en todo análisis meditado del edificio, por cuanto al complejo oficio de la traza, el corte y estereotomía de la piedra pertenecen los momentos constructivos más significativos de la fábrica. Así desde el arco oblicuo aviajado al viaje contra viaje *obiais paseé*, pasando por el balcón de esquina,

los complejos capialzados o los caracoles, el palacio de la Conquista ofrece un riquísimo conjunto de tipos y modelos de monteas contemporáneos a los tratados de Vandelvira y Martínez de Aranda. Veamos un ejemplo.

A/ El arco oblicuo en viaje, aviajado, esviado o esviajado.

La importancia que los arcos en rincón viaje^[47] tuvieron en la arquitectura española y francesa del Renacimiento facilitó que numerosos tratadistas del momento recogiesen distintos modelos en sus obras que irán, desde los arcos en viaje por cara o en viaje por testa que menciona Vandelvira en su tratado, hasta el paso oblicuo con superficie reglada alabeada o *biais passé* que mencionan los tratadistas franceses como De l'Orme y el español Martínez de Aranda como *biaxe contra biaxe* por cara.

El origen de este tipo de arcos, especialmente importantes para salvar la simetría de dos estancias o entre un interior y una fachada lo encontramos en la Edad Media, como demuestran los numerosos ejemplos conservados de aquel período, o recoge uno de los apuntes -cuenta E, Rabasa- del manuscrito de Villar de Honnecourt. No obstante, la gran diferencia entre los arcos que dibujan y describen Honnecourt -en el primer tercio del siglo XIII- y Vandelvira -, y el codificado en el tratado de Martínez de Aranda se basa en la distinta solución mecánica que ofrecen entre sí, es decir, en la capacidad de éste último de solucionar lo que se ha llamado “empuje al vacío”^[48]: si un arco o una bóveda que atraviesan un muro dirigen sus empujes hacia sus laterales, que funcionan como estribos; aquellos arcos que atraviesan oblicuamente una pared, es decir, que no tienen un eje ortogonal a ésta, cambian la dirección de sus empujes generando lo que se ha llamado empujes al vacío^[48]. Es decir, empujes mal dirigidos que serán resueltos con el arco llamado paso al bies o *biais passé*, del que tenemos un interesante ejemplo en la puerta de acceso a las cocinas del palacio de la Conquista -por no mencionar el ya conocido como arco cacereño de la Estrella, obra de Manuel de Larra Churriguera^[49].

El arco en esviaje o de paso al bies es una perfección de los arcos oblicuos tradicionales de los que se diferencia formalmente en que tiene desplazadas las cabezas o embocaduras semicirculares y está despiezado con un haz de planos de junta idéntico al de un arco recto, es decir, que converge en un eje perpendicular a los paramentos. De este modo queda resuelto el problema del empuje, por cuanto funcionará como un arco recto a pesar de tener un intradós oblicuo. El perfeccionamiento de estos pasos oblicuos quedó recogido en los tratados más interesantes de la época: además de en el ya citado de Martínez de Aranda *Cerramientos y traza de monteas*, en el de Cristóbal de Rojas o en la *Arquitectura Oblicua* de Caramuel; no obstante suponemos que ya con anterioridad a 1568 lo conocían y practicaban nuestros canteros. En cuanto al ejemplo conservado en las casas de Hernando Pizarro, resulta imposible afirmar si es o no anterior a 1568 -año en que aparece publicado por primera

vez en la Architecture de De l' Orme- aunque a partir de los datos documentados que tenemos suponemos que fue construido entre los años finales de la sexta y séptima década del siglo XVI.

EL COLOR DEL MESTIZAJE. EL CROMATISMO DE UNA CIUDAD HISTÓRICA COMO PROYECTO DE VALORIZACIÓN PATRIMONIAL.

“En arquitectura la belleza sobreañadida y accidental es, por lo común inconsecuente con la preservación del carácter original, y lo pintoresco se ve en las ruinas y se supone que consiste, precisamente, en la decadencia. Por el contrario, aún considerándolo así, consiste en la mera sublimidad de las hendeduras, fracturas deslustres o vegetación que asemeja a la arquitectura con la obra de la naturaleza, y confiere a esas circunstancias de color y forma lo que universalmente agrada a los ojos del hombre”^[50]. Esta rica y romántica reflexión sobre la belleza, la naturaleza y la arquitectura como fuente de sublimación de John Ruskin nos sirve de preámbulo para iniciar una deliberación profunda sobre una de las cualidades más ricas y desconocidas - constante histórica y esencia espiritual- del palacio de la Conquista y de su entorno urbano inmediato, la plaza mayor de Trujillo: renacentista y del Arrabal, revestida piedra a piedra de pinceladas de color, trasunto de una constante histórica de toda la arquitectura, que nos lleva desde el VI milenio a. J.C. en Anatolia hasta los pueblos más contemporáneos del Mediterráneo^[51], pero también consecuencia de las pieles y pátinas acumuladas en seiscientos años de historia.

Centroeuropa y mudéjar, pero también mediterránea, resulta nuestra cultura cromática y colorista. De los interiores de templos alemanes y suizos -de Rhäzüns a Bern o Colonia- decisivos en la gestación de una estética cromática en el arte castellano del siglo XV^[52] -aún hoy perceptible entre las claves, nervios, heráldica, tumbas y muros de numerosas iglesias castellanas y trujillanas, como Santa María o San Martín- y de la tradición y oficio del mundo islámico -cal, yeso, témpera y encáustica; esgrafiados, yaserías, alfarjías, alicatados y mocárabes; azules, dorados, rojos, verdes y blancos- nos llega este conocimiento, patrimonio de arquitecturas ricas y populares, *que utilizado correctamente es capaz de expresar el carácter de un edificio y el espíritu que está destinado a comunicar*^[53].

Espíritu también de mestizaje, de encuentro entre dos mundos y culturas, unidos por el común lazo del color: el de castilla y su historia junto al del pueblo Inca; y de los que Doña Francisca, propietaria del palacio de los Pizarro -primero de cuantos edificios plácidos enarbolan la bandera del color-, heredó nobleza y divinidad. Nobleza de padre, Francisco Pizarro - conquistador del Perú-, condición divina de madre, princesa de los Incas -hija de Inti-.

Espíritu también de grandeza, fortuna y honor, labrado en los sillares de sus casas principales, las de la primera mestiza noble, cuya cultura y sensibilidad por el color aparecen difuminadas entre restos de pigmentos -azurita, lapislázuli, oro- que ennoblecen el escudo, el balcón, los alfarjes y ventanas de sus casas.

La naturaleza es color y la arquitectura forma, pero, por encima de todo, la arquitectura es forma gracias al color, que contribuye a dividir y articular el espacio construido; más a profundizar en las raíces simbólicas que el noble del Renacimiento arroga a su persona a través de sus proyectos, mecenazgos y patronazgos. El lapislázuli del balcón de esquina -inaccesible a la gran mayoría de los pintores y doradores de la época- el oro, frecuentemente falseado con amarillos de orígenes distintos o el bermellón son colores - presentes en los saetinos y relieves del palacio de la Conquista- asociados a lo divino y a personas de condición real^[54], que buscan consolidar así la antigüedad y grandeza de su linaje^[55]. Arquitectura y color, fiesta y costumbre, secuencia pétreo de la Conquista de los *reynos del Pyré* y dominio y sometimiento del espacio urbano, son algunos de los muchos sentidos que alcanza la esquina del palacio de la Conquista. Fusión entre las artes, los valores, la nobleza y el pensamiento característicos de una sociedad del Renacimiento, enriquecida con la savia del mestizaje y el oro de la Conquista.

Color de arquitectura, de espacio urbano, el más efímero de los componentes del monumento y de los conjuntos históricos; no sólo por su deterioro, sino por estar sometido a la evolución histórica del gusto, a las modas^[56], que pueden alterar significados, simbolismos y sensaciones.

La importancia del color y su conservación se antojan así fundamentales, no ya sólo por su valor material por su capacidad de influir sobre la percepción de estos inmuebles y sus conjuntos en relieve -la adición de color facilita y redefine las relaciones entre los diferentes volúmenes, delimitando tres espacios funcionales: fondo, arquitectura, escultura^[57]-, sino, sobre todo, por su poder evocador, por su capacidad de recrear un espacio arquitectónico-escenográfico, hasta ahora desconocido que altera sensiblemente la imagen apprehendida de un conjuntos urbano.

Capas de sacrificio, revocos coloreados de cal grasa, escudos pigmentados al óleo, esgrafiados de sillerías representan algunas de las muchas técnicas históricas empleadas en la decoración exterior de monumentos, aplicadas al palacio de la Conquista, que además de contribuir a la conservación de los materiales revestidos, resultan de una elección consciente que subraya por las cualidades físico-químicas del color los diferentes planos de espacialidad de una fachada o espacio urbano. El color y el urbanismo resultan así recursos simbióticos y necesarios en la definición de todo programa creativo integral. En definitiva el color es un elemento determinante de la escena urbana.

Concretemos, no obstante ahora, desde la óptica cartesiana y empírica de la ciencia, con el apoyo de las técnicas artísticas -cuyo conocimiento consideramos fundamental para todo historiador del arte- la realidad cromática que rodea la historia y construcción del palacio de la Conquista, donde el color -como ya dijimos- adquiere una función arquitectónica -redefiniendo el espacio construido-, simbólica -el oro, lapislázuli y púrpura del escudo y alfarjías interiores retoman una dialéctica de lo divino e imperial- y decorativa, en apariencia la menos importante de todas de no ser una princesa Inca la promotora de la obra.

Las múltiples posibilidades que la ciencia nos aporta hoy -espectrofotómetros, cromatografías, microscopías, espectroscopías, láser de Nd YAG, etc.- facilitan el reconocimiento, el análisis, la detección y la conservación de casi todo tipo de acabados, revestimientos y policromías aplicados sobre construcciones históricas, lo que hace aún más necesario y evidente el compromiso de instituciones y personal investigador con la conservación y restauración de nuestra memoria histórica más frágil, vulnerable e intangible.

Hagamos antes de comenzar una diferenciación fundamental entre el documento cromático aplicado de origen y el documento cromático adquirido con el tiempo. El uno deriva de la libre voluntad -influida por determinados criterios estéticos- y el gusto del comitente, el otro del proceso de evolución biológica que experimenta un determinado edificio. No obstante, ambos documentos experimentan un proceso de convivencia conjunto y creciente -acompañado casi siempre de un proceso de degradación cromática del documento aplicado de origen- que somete al edificio a una evolución cromática constante y mutable que complica todo criterio de intervención restauradora.

El documento cromático de origen del palacio de la Conquista estuvo fundamentalmente concentrado, a saber, en las fachadas: allí encontramos restos de capas de sacrificio ocre-amarillento empleadas para homogeneizar la distinta coloración entre los granitos empleados; de pigmentos al óleo aglutinados con aceite de linaza, aplicado en varias capas de color sobre una preparación de calcita, cuarzo, arcilla y negro carbón en balcón esquinado y el escudo^[58]; y oro sobre las ventanas que articulan la proyección vertical del palacio. En el interior encontramos restos de almagre y brea en los forjados más sencillos y una rica coloración de oros, bermellones, azules y verdes aplicados al temple con cola en las alfarjías de cinta y saetino de las estancias nobles y privadas; revocos de cal y yeso -trabardillos- decorados al temple con motivos geométricos cuadrangulares -rojos y verdes- en la antesala del primer soleador; y una rica decoración de esgrafiados compuesta por una base de color negro de dos capas y una fina lechada de temple animal blanca -que perfila los motivos decorativos-, pobre en cola, rica en calcita y muy resistente frente a humedades^[59], en los salones inferiores.

El documento cromático adquirido es también muy rico y complejo, debido a la diversidad de factores biológicos y climáticos que le afectan y someten a constantes transformaciones de gamas de colores. Para recoger estos cambios continuos hemos utilizado una técnica novedosa de análisis físicos no destructivos conocida como espectrofotometría, que examina la cantidad de luz que absorbe o refleja un objeto y proporciona una *gráfica de reflectancia espectral*, en la que aparece recogida la cantidad de luz irradiada por el objeto iluminado sensible a lo que se llama el rango visible de percepción del ojo humano; que oscila entre los 400 nm (nanómetros, unidad de medida de la longitud de onda de la radiación, designada por la letra griega lambda, λ) hasta los 700 nm, desde el violeta hasta el rojo, respectivamente. Hemos empleado el espectrofotómetro -nombre que recibe el artefacto- en las jambas, estereóbatos y albanegas del balcón de esquina del palacio -rico en líquenes, musgos y otras pátinas biológica-; a los diferentes tipos de granito empleados en la construcción o reformas del edificio con la finalidad de constatar la diversidad cromática de estos, rojiza -si está meteorizado-, grisácea si es rico en feldespatos, etc.; así como en aquellas zonas del patio invadidas de otras pieles no menos interesantes como las manchas provocadas por el agua y la oxidación de las bajantes. Pongamos un ejemplo:

Pátinas jamba diestra del balcón = líquenes = "marrón rojizo"

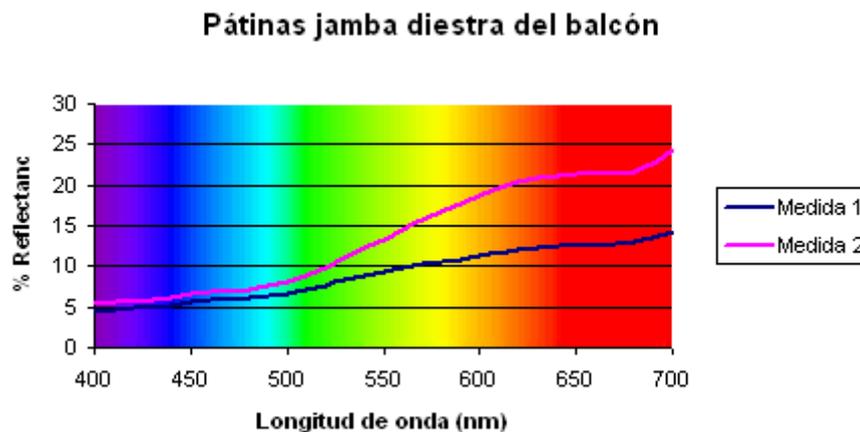


Gráfico 1: Pátinas jamba diestra del balcón.

El comportamiento de las medidas no es parecido, pues la línea rosa se distingue bastante de la azul a partir del comienzo del verde, es decir, desde los 500 hasta los 700 nm. La segunda de las medidas pertenece a una zona con menos pátina que la medida 1, pues la pátina configura al material un carácter más oscuro, esto es, a la zona baja. Se aprecia como en este caso la pátina hace perder luminosidad al material sobre todo en las zonas del verde y el rojo, pues en la azul apenas hay variación en ambas medidas, pero sobre todo en la zona roja hay una mayor atenuación del color, lo que favorece la

tonalidad gris (el espectro azul es más plano que el rosa) y oscura respecto a la zona sin pátina.

Respecto a la tonalidad de ambas medidas se aprecia como el verde y el rojo tienen mayor presencia que el azul, por lo que el tinte en esta ocasión, teniendo en cuenta la dominancia del rojo respecto al verde, se configura como rojiza, sobre todo en la medida 2.

Finalmente, existe un último cromatismo, ya perdido, relacionado con los bienes muebles que decoraron los interiores del palacio: desde tablas flamencas a tapices, muebles de ataujía y taracea; puertas, alfombras. Elementos que condicionaron también las relaciones de masa y volumen de los interiores así como la intensidad de los colores^[60].

LA NATURALEZA DE LO ANTIGUO Y EL IMPULSO RESTAURADOR

El valor dado al patrimonio, ya sea histórico, artístico, arqueológico o documental, entre otros, reside en la dimensión mítica de lo antiguo como modelo de referencia e ideal inalcanzable, que el hombre le ha concedido a lo largo del tiempo. A través de la literatura, desde Dante y Petrarca a Burckhardt; de los *revivals*, que buscaban recrear aquellos fragmentos de la antigüedad que aleatoriamente, al amparo de la evolución periódica del gusto, habían renovado su valoración artística; la práctica del coleccionismo y el anticuariado^[61], del Cardenal Mendoza al conde de los Adaneros^[62]; o del dibujo y los apuntes de viaje, de los *Mirabilia*, a los grabados de Piranesi, David Roberts o Laborde, el hombre ha instaurado en todo tiempo, un culto contemporáneo por lo antiguo y monumental, *objeto de la memoria*, que ha dejado compilado de manera heterogénea, como un legado para las generaciones futuras.

Este culto por lo antiguo ha sido, no obstante, interpretado de muy diversas maneras a lo largo de la historia, que han conducido al hombre a intervenir, alterar, transformar o destruir numerosos testimonios de valor histórico, que hoy pertenecen al ámbito de lo que llamamos patrimonio. La transformación constante del documento histórico por la acción del gusto, las modas o los acontecimientos del tiempo -guerras, terremotos, epidemias, etc- ha alterado el estado inicial de ese legado patrimonial, a la vez que ha configurado, sentando jurisprudencia, categorías estéticas que -aún hoy- condicionan toda intervención restauradora.

Restaurar no siempre fue detener un proceso de degradación, sino que sobre todo supuso intervenir con criterios estéticos sobre un edificio o un determinado valor patrimonial. Esta constante, inherente al placer y la devoción del hombre por lo antiguo nos conduce por la senda de complejos y

abundantes principios teóricos -de le-Duc a Ruskin, Riegl, Boito o Brandi hasta las cartas de Atenas, Venecia o Cracovia^[63]-que han fracasado en no pocas ocasiones, bien que participen de un sustento científico y legal necesario. No obstante, el buen gusto y el sentido común son cualidades, con valía de virtudes, que demuestran que son muchos los procesos acertados de restauración e intervención sobre el patrimonio, que deben más a la sensibilidad de una persona o a la sabiduría artesanal de un pueblo^[64], que al conocimiento científico alejado de la práctica.

El palacio de la Conquista, objeto de nuestra investigación, ha sido víctima de las modas y los muchos criterios restauradores, que han dominado la teoría y práctica de esta actividad en nuestro país desde el siglo pasado; y aún de otras muchas transformaciones, que so pretexto del estado “ruinoso” de la fábrica han supuesto alteraciones léxicas del proyecto arquitectónico original, e incluso de los hábitos de uso con que fue ideado el edificio. Alteraciones globales que no debemos confundir con pequeñas modificaciones de uso y reciclaje de ciertas estancias -también sufridas-, y valorar y calificar en su justa medida, pues aunque son en su mayoría irreversibles contribuirán a evitar, como conciencia o sustrato nacido de la experiencia, otras nuevas e indignas, que bajo el impulso restaurador podrían destruir la dimensión documental y temporal -pátinas, pieles, nuevas percepciones y policromías^[65]- adquirida por el palacio con el paso de los siglos.

De Churriguera a Valcárcel, del Marqués de la Conquista don Jacinto de Orellana-Pizarro y Díaz -último habitante del palacio- a su tataranieta y actual propietario don José M^a Pérez de Herrasti y Narváez Orellana-Pizarro y Ulloa, el palacio de la Conquista ha sufrido el cerramiento de sus soleadores primitivos y la destrucción de sus cualidades bioclimáticas; la sustitución de las columnas de la lonja porticada por pilares cuadrangulares, que transforman el léxico tradicional de la arquitectura y la tratadística española, casi siempre ajena al uso de estos apoyos, por un lenguaje italiano, cercano a la teoría de Alberti^[66]; la ruina de la cubierta primitiva, sustituida por otra de viguetas de hormigón pretensado; o las recientes modificaciones de los enfoscados originales del patio y de la curiosa rampa que daba acceso a las caballerizas.

A ello hemos de añadir el proceso de degradación cromática que ha experimentado el palacio, desde su terminación a finales del siglo XVI, hasta nuestros días. Degradaciones casi siempre provocadas por la acción del tiempo, que ha borrado muchos testimonios de color de la fachada -oro de las ventanas, lapislázuli del escudo, bermellón del balcón-; aunque también ha incorporado una nueva gama de ocres, rojos y verdes debida a la acción de agentes biológicos, que ya no debemos destruir, pues son parte de nuestra memoria histórica.

Manuel Larra y Churriguera en el palacio de la Conquista. De la restauración monumental a la destrucción del léxico constructivo.

A/ Obras de cerramiento en los soleadores

A lo largo de esta investigación hemos recogido el complejo proceso constructivo que experimentó el palacio de la Conquista, condicionado por el aprovechamiento de varias edificaciones medievales y algunas cláusulas testamentarias, tras del cual quedaron importantes secuelas mecánicas, que condenaron el proyecto original a la práctica de constantes transformaciones.

La más importante de todas se llevó a cabo durante los primeros años del siglo XVIII en la fachada oriental del palacio, la misma que casi provoca la ruina de las carnicerías municipales, en la que habíase proyectado a finales del siglo XVI una triple galería adintelada sobre pilastras de órdenes superpuestos, ya descrita y reconstruida en este texto. Del estado de ruina en que éstas se encontraban a comienzos del siglo XVIII daba cuenta un acuerdo municipal de veinte de marzo de 1734, del tenor siguiente: *“El señor alcalde Mayor dio cuenta a la ziuudad de la ruina que amenazan los corredores de las casas del Escudo del Estado de la Conquista que caen a la calle de las carnicerías según lo que an declarado diferentes maestros que le an reconocido y entendido...”*^[67]

Esta situación obliga al cabildo municipal a tomar la decisión de trasladar las carnicerías de la ciudad a la corralada de los toros, situada en la rinconada sur oriental de la plaza, antigua judería, donde el ayuntamiento había adquirido años atrás la propiedad de unas casas del marqués de San Miguel, para pesar la harina^[68].

El estado de deterioro del edificio, que hubo de reformarse también por la fachada principal, debía ser preocupante pues en abril de ese mismo año el marqués de la Conquista había encomendado al afamado arquitecto Manuel de Larra y Churriguera^[69] el cierre de las galerías. La dificultad y magnitud de la obra hizo necesaria la construcción de una compleja estructura o andamiaje de madera con que desmontar gran parte de aquellos soleadores, reconstruir las tres plantas intervenidas, y reequilibrar de nuevo la fachada, parcialmente desplomada; para lo que fue preciso también, emplear tirantes de hierro, unidos a aquella con camones y cruces, aún visibles en el edificio. Arriostramientos de urgencia, que no solucionaron el problema pero contribuyeron a estabilizar la estructura.

Para construir la citada plataforma Churriguera conviene con el concejo la compra de *ziento zinquentá*^[70] palos de roble, operación que retrasará, empero, el inicio de las reformas varios meses por culpa de un absurdo conflicto jurisdiccional entre la villa de Garciaz y la ciudad de Trujillo,

relacionado con los límites de los bienes de propios y las cantidades apercibidas por la tala. De ello da cuenta el siguiente acuerdo: *En este ayuntamiento se vio una carta escrita a el señor Corregidor por Manuel de Larra Churriquera en quien esta rematada la obra de las Casas del Escudo en que haze presenta a su señoria estar labrada la madera de roble que a de servir en dicha obra, Y que la Justicia Y Concejales de La villa de Garciaz le an obligado a que les pague diferente porzion por los pies que se an cortado con el motivo de estar en su termino...*^[71]. En octubre del citado año de 1734, el arquitecto informa al cabildo que está en disposición de empezar las obras, si bien no tiene aún levantado los andamios, y tiene *...discurrido no ser necesario se quite la carniceria del paraxe donde esta ni el comercio de personas por aquella calle respecto de haver de hazer los andamios quedando bastante distancia y con perfecta seguridad...*^[72].

Comenzadas las obras, Larra y Churriquera tomó la decisión de cegar los soleadores y reconstruir las tres plantas intervenidas con una distribución de huecos horizontal y vertical similar a la habida en los restantes lienzos de la fachada, esto es con vanos rectangulares; pero a diferencia de aquellos, cerrados con medias rejas o petos en vez de una forja perimetral. Así mismo, siguiendo la costumbre de su época -debida al tratado de Serlio-, a la que no fue ajena la arquitectura revolucionaria francesa^[73], empleó arcos adintelados con haz de juntas convergente para todos los huecos proyectados.

El cerramiento de los soleadores, aunque necesario desde la óptica restauradora del momento, y obligatorio según el conocimiento mecánico de estructuras habido, supuso una alteración brutal del léxico constructivo del edificio, una merma irreparable para el Renacimiento trujillano y para sus escasos ejemplos de arquitecturas con órdenes bien empleados; así como la destrucción de uno de los módulos bioclimáticos fundamentales en los que se sustentaba el edificio, en particular, y las arquitecturas soleadas españolas, de las que dejó buena constancia Wyngaerde, en general. Los soleadores son hoy testimonio de los hábitos y costumbres de otro tiempo, fueron el lugar en el que más horas pasaba al día la nobleza extremeña, castellana y andaluza; además de alegría de festejos religiosos y populares.

La decisión de Manuel de Larra ha sido así la afrenta más nociva llevada a cabo contra el palacio de la Conquista en los quinientos años de historia que encierran sus enfermos muros y su patinado granito.

B/ Refuerzos y modificaciones de la fachada principal. Entre Sagredo y Alberti.

Pero si compleja y lamentable fue la intervención realizada en el costado oriental, no lo fue menos la reforma efectuada en la fachada principal, cuyo vencimiento y desplome era tan pronunciado como el de aquel.

Este ala del edificio había sido trazado -como sabemos- como una fachada telón de tres estancias con proyección vertical escalonada y huecos rectangulares que disminuían su tamaño al compás de la altura, acentuando así el dominio de la perpendicular. Esta estructura se apoyaba sobre una lonja porticada con columnas de orden compuesto, de propiedad municipal, que organizaba la alineación suroccidental de la plaza. Soportal de uso público, donde se vendía la carne, que nacía bajo el balcón de esquina -punto de encuentro con el portal de la verdura y el pescado- y moría en el viejo cañón de la cárcel o camino de la Vera Cruz, previo paso por los soportales de las casas de Orellana y la Cárcel Real.

Un espacio diáfano y continuo que atravesaba con una línea de columnas todo el lienzo meridional de la plaza del Arrabal, y que fue empero, interrumpido y obstruido con la intervención de Larra y Churriguera.

Ésta tuvo por objeto: en primer lugar, reforzar el costado sobre el que apoyaba el balcón de esquina con un cerramiento de sillería de muy baja calidad -con muchos feldespatos, un grano grueso, débil y grisáceo- todavía accesible, tras la reforma, a través de un pequeño arco adintelado con haz de juntas convergente; tras esto, cegó también el arco lindero entre el palacio y la casa de los Orellana, para lo que dispuso un muro de similares características al anterior, sobre el que abrió un hueco de comunicación con aquellas, capialzado hacía el soportal del palacio. Finalmente, arriostró la parte inferior de la fachada, desde las enjutas de los arcos, con camones de hierro, bajo los que dispuso un orden de pilares cuadrangulares, y levantó un nuevo holladero^[74] de cantería para reforzar estos apoyos desde las basas y evitar así posibles desplazamientos laterales provocados por asientos diferenciales.

Desconocemos, sin embargo -muy a pesar de los análisis realizados con ultrasonidos-, si Churriguera llegó a quitar las columnas primitivas o simplemente las reforzó con un recubrimiento de sillares cuadrangulares. E ignoramos asimismo los medios técnicos de que dispuso -probablemente reaprovechó la armadura de madera empleada en la fachada oriental, pues no hay más acuerdos municipales referidos a la compra de este material^[75]- o si fue posible con la tecnología de la época apuntalar el edificio y dejarlo colgado, más aún en el estado en que se encontraba, para cambiar las columnas por los soportes actuales.

Tenemos sospechas, no obstante, que nos inclinan a pensar que las columnas siguen encerradas entre los pilares actuales, si bien éstas no son concluyentes. A la ausencia de documentación que acredite nuevas compras de madera, sin duda necesarias para el apeo dada la mayor longitud de esta fachada frente a la oriental, que haría parcialmente inútil el reaprovechamiento del andamiaje ya construido, debemos unir la experiencia de otros casos coetáneos, cual la reforma de la lonja del palacio de los Orellana Toledo, en los que las

columnas fueron reforzadas desde atrás por pilares cuadrangulares, pero nunca retiradas. Por otra parte el análisis con equipos de ondas ultrasónicas -que anexamos- desvela la presencia de un material diferente de unos 20cm de diámetro en el interior de los pilares, que bien podría pertenecer a las citadas columnas, aún cuando de este modo, tendrían una sección muy pequeña^[76].

Sea como fuere, lo cierto es que la solución adoptada por Churriguera supuso una alteración significativa del vocabulario constructivo y de la morfología del edificio, que unida a la reforma de las galerías terminaron por deformar la sintaxis en que se sustentaba el proyecto. El soporte tradicional de la arquitectura española del Renacimiento había sido la columna, influencia sagredana y constante impuesta a la que no fue ajeno el palacio de Hernando Pizarro. Diego de Sagredo daba cuenta en sus *Medidas del Romano* de los órdenes varios de la arquitectura “al romano”, dórico, jónico y corintio, además del compuesto y el itálico -*de muy gracioso parecer*-, pero de la *coluna ática* sólo hacía mención para señalar *deste linage de columnas quadradas se hallan oy en dia muchas por Italia*^[77]. Su interés exclusivo por los órdenes ortodoxos y su manía por el orden toscano son la constante más evidente del influjo que su obra tuvo entre los maestros canteros trujillanos, castellanos y extremeños.

Alberti, en cambio, y con él la tradición italiana fueron afines a la geometría de la columna ática. Su mayor envergadura y rotundidad frente a las esbeltez y diafanidad proporcionadas por los órdenes tradicionales, jugaron un papel fundamental en la codificación del léxico constructivo y la sistematización del espacio visual italianos; módulo ajeno a nuestra arquitectura hasta el último tercio de siglo, en que se incorporó al alfabeto de los prontuarios de numerosos arquitectos.

En cambio, aún siendo obra de aquel tiempo el palacio de la Conquista, y con él su galería de columnas o la decoración del balcón de esquina -sometida a la norma sagredana más ortodoxa “*Todos los miembros y molduras de las basas sobredichas se pueden labrar de follajes, conchas, fenestras, escamas, espichios, vergas: y de otros muchos atavios a voluntad del discreto maestro...*”- se ajustan y someten a la tradición impuesta -o quizás tan solo compilada- por Sagredo, obviando todo influjo escurialense afín a este “nuevo soporte”. No ocurre lo mismo en los soleadores, en cuyo primer nivel encontramos ya pilastras de orden toscano; una excelencia del Renacimiento trujillano que sólo veremos -al margen de la arquitectura funeraria- en contadas ocasiones^[78].

En definitiva, la reforma de Churriguera, descompuso el modelo primitivo, ajustado a la estética, los influjos y principios teóricos de su tiempo, y condenó el edificio a un nuevo lenguaje, que ni siquiera pudo influirle en el

momento de su construcción, cuando ya era práctica habitual entre los arquitectos de Felipe II.

De la alienación en Ruskin a una práctica restauradora de los sentidos. Una propuesta teórica para el palacio de la Conquista.

Resulta fundamental en toda intervención restauradora conocer y dominar las técnicas artísticas, esto es, reconocer la consistencia física y la doble polaridad estética e histórica de la obra de arte, en orden a su mejor transmisión al futuro^[79]. De otro modo la historia de la restauración nos ofrece numerosos ejemplos de destrucción de patrimonios intangibles: desde Viollet a Ruskin, de Boito a Torres Balbás, y hasta nuestro días, la práctica restauradora ha supuesto, en no pocas ocasiones, la “*reducción a trozos de la obra antigua*”, la imitación vulgar y barata de un patrimonio envejecido, aunque digno -frío modelo de colores, materiales y texturas desprovisto del perfume del tiempo y el mejor de los sentidos, la sensibilidad-, o la romántica y absurda búsqueda de la recuperación de lo que ya no existe. Este es el peor de los romanticismos, el de quienes practican la recuperación de un edificio y promueven su adaptación a un estado y un uso que supera su experiencia histórica, su esencia vital, y aún sus posibilidades de habilitación. La sutil diferencia entre quienes, fieles a los preceptos de Ruskin, defienden: “*el espíritu muerto e inevocable del artesano*”, la inexistencia de una utopía de la práctica restauradora - “*restaurar algo que haya sido grande o hermoso en arquitectura es tan imposible como resucitar a un muerto*”-, o la negación absoluta, cual principio de derecho natural, de toda capacidad de obrar, y de modificar el legado histórico que hemos recibido, abandonándolo a su destrucción, al incierto destino del decurso de la historia; y quienes proponemos una práctica restauradora de los sentidos, se encuentra en la capacidad y habilidad de sentir y percibir la belleza sobreañadida y accidental de la arquitectura -la piel histórica-, que no es decadencia ni sublimidad, y en la destreza para integrar las calidades históricas perceptibles a los sentidos dentro del nuevo contexto de uso y vida del edificio, surgido tras la intervención. Hagamos pues una antinomia del legado de Ruskin, sin olvidar la esencia de sus reflexiones, hagamos una verdad de la restauración^[80].



La plaza mayor a principios del siglo XIX



P. de la conquista. Laborde



Reconstrucción ideal del costado occidental de la plaza a finales del siglo XV.



a



b



c



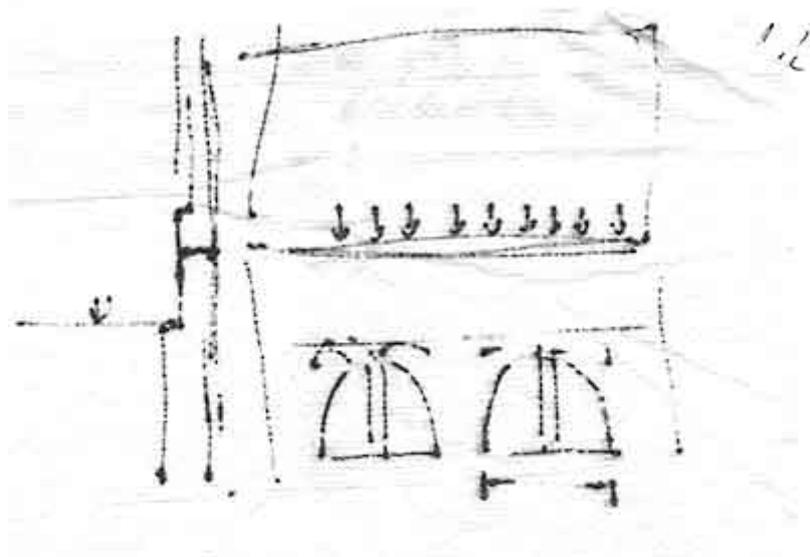
d



e



f



h



g.

a, b, c, f, g, h: Carnicerías municipales



Bustos de Hernando Pizarro, esposa Dña. Francisca Pizarro



y los padres de esta Francisco Pizarro e Inés Yupanqui



Francisco Pizarro



Dña. Francisca Pizarro



a



b



PMC-2

c



PMC-3

d

a; b; c; d; Reconstrucción digital de los pigmentos que decoraban el balcón de esquina y estratigrafía de colores: azurita y lapislázuli, más rojo.

Trujillo, 22 de septiembre de 2003

NOTAS:

[1] LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar. *El desarrollo urbanístico de Cáceres*, U.E.X., Cáceres, 1980.

[2] Programa ECOSOUVERTURE de la Comisión Europea. Cfr. LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, “Patrimonio Cultural y Público del Arte”, Actas XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 2002, pp, 2-3, en prensa.

[3] *Doña Francisca Pizarro, una ilustre mestiza*, fue el título que María Rostworowski dio a la biografía histórica que escribió sobre la esposa de Hernando Pizarro, allá por el año 1989; crónica que revisará próximamente para una nueva publicación. ROSTWOROWSKI DE DÍEZ CANSECO, M. *Doña Francisca Pizarro*, I.E.P, Lima, 1989.

[4] “... e otrosy el que echare vasura en la plaça o estiercol o en las calles, que caya en la dicha pena de XX mrs. Por cada vegada que lo y echare o gelo provaren ...” Ordenanza de la guarda de los alcázares y prados. A.M.T. Ordenanzas Municipales, 1516, leg, 2, f, 44v. “...mandamos que toda vasura

o suziedad se eche en los muladares señalados e mojonados e non en otra parte; e pregonese.” Ibidem, f, 48v.

[5] *De todas las familias que anduvieron en la conquista del Imperio de los Incas, ninguna como la Pizarro alcanzó mayor gloria y riquezas. Juan Orellana Pizarro -regidor de Jauja- o Hernando Pizarro volvieron de la epopeya americana con grandes fortunas que invirtieron en la construcción de fastuosos edificios como la villa suburbana de La Zarza, el palacio de la Conquista o el de los Orellana-Pizarro. Y aún otros que no llegaron a erigirse, como la ermita que Francisco Pizarro mandara edificar en su testamento en la Plaza del Arrabal. El patronato ejercido sobre la Merced, desde finales del XVI, o el mecenazgo de Hernando con el convento de San Francisco fueron también acciones decisivas para la configuración de la nueva ciudad. No olvidemos tampoco el papel que desempeñaron como exportadores de la impronta estilística trujillana sobre las nuevas ciudades hispanoamericanas. En definitiva, los Pizarro fueron portadores de una cultura del Renacimiento y responsables, en parte, del impulso económico y urbanístico que experimentó la ciudad durante aquella centuria.* SANZ FERNÁNDEZ, F. “La arquitectura y el mecenazgo de los Pizarro en Trujillo”, *XXI Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2002.

[6] IBÁÑEZ PÉREZ, A. Carlos, “Arquitectura Burgalesa del siglo XVI”, *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, p, 14.

[7] Las riquezas de Hernando eran grandes. Baste citar los 175000 ducados en doblones y coronas de oro que le envió, no sin riesgo, a su hermano Gonzalo al Perú, en 1543. AHPV 7848-7856 Cfrs. FERNÁNDEZ MARTÍN, L. *Hernando Pizarro en el castillo de la Mota*, C.C.B.S., Valladolid, 1991, *op, cit*, p, 27. En 1573 los Vargas Carvajal valoran su palacio de la plaza en 20000 ducados, un precio aproximado al que debía tener el palacio de Hernando, lo que significa que sólo con aquella remesa de plata Hernando podría haber construido ocho edificios similares. A.P.T. Pedro de Carmona 12/7/1577.

[8] *Ibidem.*, p, 1.

[9] VÁZQUEZ, Luis. “El Pizarro más intelectual del Siglo de Oro Español: Don Fernando Pizarro Orellana”, *Actas XXVI Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 1977, pág, 531.

[10] Véanse las cartas escritas por Hernando desde la Mota a su secretario Cocón entre 1549 y 1550. Archivo de la Real Chancillería. Pleitos Civiles. Caja 3855-6. Cfrs FERNÁNDEZ MARTÍN. *Op, cit*, p, 65-73.

[11] “...Del Realejo que se os dé nada, porque Juan Vaca no dará lugar a que entre nadie a traerlo...” Carta 13ª, 2 de Diciembre de 1549. FERNÁNDEZ

MARTÍN, L. *Op., cit.*, pág, 67. “*sean de los muy buenos y no pesados y con buenos aderezos y si no son tales no se traigan; las piezas se me envían luego y todo lo demás sea muy bueno y presto*” Carta 8, 15 de Octubre de 1549. De Hernando Pizarro a su secretario Juan Bautista Cocón. *Ibidem*.

[12] Esta interpretación se deduce de la carta escrita a Antonio de Ribera, vecino de la ciudad de los Reyes, en 1559 en la que Doña Francisca le solicitaba el envío de las cosas que olvidó en su casa peruana. A saber: sayas y basquiñas de terciopelo, chamelote bordado en oro, sombrero de terciopelo guarnecido de oro; almohadas de Holanda labradas de seda; mangas de oro y plata, tocas con rostro de oro de martillo; un collar de oro; alfombras; guadamecés dorados, etc. ROSTWOROWSKI DE DÍEZ CANSECO, M. *Op., cit.*

[13] Vázquez, L. O. de M. “Inventario de Bienes de la Ilustre Mestiza Doña Francisca Pizarro”, Actas XXII Coloquios Históricos de Extremadura, Trujillo, 1996, pp., 467-479.

[14] Del documento fundacional de su Mayorazgo podemos extraer algunas de las numerosas piezas, además de tierras y juros, que les pertenecían: la vajilla estaba formada por 95 piezas de plata blanca que pesaban 137 libras y eran: fuentes, frascos, picheles, confiteros, tojas blancas para beber, candeleros, platonos, platoncillos, escudillas, cuchareros, y cucharas, tijeras de espabilar, pimenteros, aceiteras, perfumadores, copones imperiales, tazas, jarras, jarros bernegales, copas, calderetas, saleros y un mochuelo. La vajilla de plata dorada la formaban 161 piezas con un peso de 237 libras. AGI Patronato, 90B folios 2-43 Cfr. CÚNEO VIDAL, R. *La vida del conquistador del Perú, Francisco Pizarro*. Lima 1978.

No fueron éstas las únicas piezas de plata con que contó Hernando, a saber. De este modo conocemos una serie de objetos que dio en préstamo al Almirante de las Indias don Luis Colón, encarcelado, con él, en la Mota. Así, una fuente grande de plata con las armas de los Pizarro, un aguamanil, cuatro platos grandes, cuatro escudillas, un jarro de plata, nueve platillos pequeños, etc...

[15] Hernando Pizarro encargó el 13 de Agosto de 1553 al platero palentino Cristóbal de Paredes un brasero de plata de setenta marcos de peso señalando el tamaño y la forma en que habría de labrarse. Tenía que ser “*un brasero de plata hochabado que tenga de hueco $\frac{3}{4}$ de vara, con cuatro medallas hochabadas con sus molduras a la redonda y el campo de los sátiros labrado al arzón trasero de un sillón que yo di a vos el dicho Hernando Pizarro y en las otras cuatro hochabas cuatro cabeza de leones de donde salgan cuatro aldabones y el campo de los sátiros de otra obra tan levantada y tan buena*” A.R.Ch. Caja 12049. Cfrs FERNÁNDEZ MARTÍN. *Op, cit*, p, 54. No

debió quedar satisfecho Hernando que poco después le puso un pleito al orive palentino.

[16] Archivo particular. Ejecutoria del pleito por los mayorazgos del marqués Francisco Pizarro, 1889, ff, 61-62.

[17] “... *regidores en la dicha çibdad, que me days en ynçenso todo lo alto de la carnesçeria desta çibdad que son en los arravales de la dicha çibdad en la hazera de plaça, con lo alto de dos arcos que agora se han hecho juntos con las dichas carnesçerias...*” A.M.T. Carta de censo sobre casas que el escribano Hernando Alonso toma del concejo. Leg, 11, f, 377r.

[18] Aunque destruido en las últimas reformas realizadas en el edificio en 1998, nosotros fuimos testigo de cómo entre el primitivo forjado de las carnicerías, ligeramente más alto, y el actual, rebajado en las reformas que Marquina y P. Gómez realizaron en 1571, había resto de un esgrafiado con el escudo de la ciudad, justo encima del muro más occidental.

[19] Véase AGAPITO REVILLA, J, *Dos edificios curiosos del siglo XVI en Medina del Campo*, Arquitectura Castellana, Valladolid, 1918, pp, 10-11.

[20] “*Garçia Çapatero que tomo cargo de fazer los arcos de la carnesçeria desta çibdad pide le manden librar lo que mas pudiere ser porque a de comprar madera... mandaronle librar la mitad de la yguala que son 1.300 la mitad en Alonso Duran, mayordomo nuevo*” A.M.T. Libros de Acuerdos, 1498, f, 1r.

[21] A.M.T. Carta de censo sobre casas que el escribano Hernando Alonso toma del concejo. Leg, 11, f, 377r.

[22] *Ibidem*.

[23] “*Que paresçe ser que pago por otro libramiento a Juan Mendez y Antonio y Luis de Avalos por los arcos de las carnesçerias cinco mill mrs.*”. A.M.T. Libros de Acuerdos, leg, 8, f, 8.

[24] A.M.T. Escritura de cambio de unas casas entre Teresa Gonzáles y Fernando de las Cuevas leg, 8.

[25] “... *Juan de Villalobos, ollero, y a, Estevania de Salas, vuestra muger, vecinos de la dicha çibdad, dos casas que yo he e tengo en los arravales desta dicha çibdad en la calle Nueva, que han por linderos, de una parte casas de Alonso Cervantes, albañitr, e de otra casas de herederos de Jorje de Orellana, albañir,...*” Los legajos 8, 9, 10 del A.M.T., entre otros, conservan numerosas escrituras de censo referidas a la venta o cambio de casas situadas en la plaza del arrabal y la calle Nueva, sin duda la arteria más poblada de la

ciudad extramuros, de las que se puede extraer interesantes textos referidos a los lugares en que habitaban artesanos y alarifes de la ciudad.

[26] *Ibidem*.

[27] “*Don Fernando e doña Ysabel (...) a vos el nuestro corregidor de la çibdad de Trugillo, salud e graçia. Sepades que Françisco de Loaysa, en nombre desta dicha çibdad, nos fizo relaçion por su petiçion diziendo que esa dicha çibdad tiene mucha nesçesidad de conprar una casa para fazer en ella una carnesçeria, porque la dicha çibdad no tiene syno dos carnesçerias e aquellas no bastan para proveer a la dicha çibdad e sus arravales e estrangeros que por ella pasan e que en el tienpo que avia en ella moros e judios avia çinco carnesçerias, e nos suplico e pidio por merced en el dicho nonbre mandasemos dar liçençia e facultad para que se pueda conprar la dicha casa e fazer la dicha carnesçeria...*” Real Provisi3n de los RR.CC. al corregidor de Trujillo para que se env3e informaci3n sobre la compra de unas casas para carnicer3as. A.M.T. 16 de Marzo de 1504. Leg, 11, fol, 47r-47v.

[28] Escritura de venta del censo que diego de Cueva ten3a sobre las casas de Miguel de Casta3eda. A.M.T. leg, 11, ff, 437r-438v. *Cfrs. Etiam*, Carta de venta de las casas de Miguel de Casta3eda, 1505, leg, 6, ff, 440r-442v. “*Seþan quantos esta carta de vendida vieren como yo Miguel de Casta3eda, çapatero, vezino de la çibdad de Trugillo, otorgo e conosco por esta presente carta que vendo e do por juro de heredad para syenpre jamas a vos los se3ores justiçia e regidores de la dicha çibdad toda la propiedad e se3or3o que yo avia e tenia e me perteneçia en unas casas que yo avia e tenia en los arravales de la dicha çibdad, a la boca de la calle de Olleros e han por linderos de la una parte las carnesçerias de la dicha çibdad e de la otra parte casas de Mençia Alonso e delante las puertas prinçipales la calle real, las quales dichas casas e propiedad dellas vos vendo para alargar las dichas carnesçerias e syn el çenso que las dichas casas tenia e vos conprastes de Diego de Cuevas vezino de la dicha çibdad, e vendo vos las dichas casas e propiedad e se3or3o dellas con todas sus entradas e salidas, usos e costunbres, derechos e pertenencias...*”.

[29] “*Este dia se acordo que por quanto pedro gomez y pedro marquina canteros vinieron y estan en la dicha cibdad desde caçeres a dar su paresçer y traça sobre la obra y reparo que se tiene de haçer en las carnesçerias desta çibdad y por quanto lo an bisto y dado su paresçer y no conbiene que no esten mas a costa desta çibdad se cometio a el se3or juan casco negoçie y conçierte con ellos lo que se les tiene de dar y pagar por cada dia y conçertado con su parecer...*” A.M.T. Libros de Acuerdos, 1571, f, 335v. Documento citado por MOGOLL3N CANO-CORT3S, P et NAVARE3O MATEOS, A. “Palacio del Marqu3s de la Conquista, en Trujillo”, *Memorias de la Real Academia de Extremadura*, vol, I, Trujillo, 1996.

[30] *“Este día los dichos señores justicia y regidores hablaron y platicaron diciendo que la ciudad tiene extrema necesidad de una cárcel porque la que hay es muy {...} y tormentosa que guarda y así mismo hablaron en que será bien acrecentar el sitio de la carnicería o mudarla y el señor corregidor dijo que agora es tarde y que se quede para hablar en ello otro ayuntamiento”* A.M.T. Libros de Acuerdos, 1544, f, 295v.

[31] ULLOA, M. *La hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1977.

[32] CABALLERO ZOREDA, L. “Métodos para el análisis estratigráfico de construcciones históricas o lectura de paramentos”, *Informes de la Construcción*, vol. 46, nº, 435, Instituto Eduardo Torroja (C.S.I.C), Madrid, 1995, pp, 39-40.

[33] *“...alego el señor pedro suarez dixo que por quanto la quiebra que tienen las carnesçerías y sentimiento que a fecho en ella no a sido causa esta çibdad ni su obra sino lo mucho que a cargado hernando pizarro con su obra por tanto que no es en que se libre ni pague a los ofiçiales por esta çibdad y ansi lo contradize el y lo pide por testimonio...”* A.M.T. Libros de Acuerdos, 1571, f, 335v.

[34] *“Este dia se mandaron librar a doña Francisca Pizarro vezina desta çibdad ochenta mill maravedis en por ejecutoria fue condenada esta çibdad por los reparos de las carnesçerías”* A.M.T. Libros de Acuerdos, 8 de abril de 1579, f, 225.

[35] *“Que el señor Juan casco enbie a llamar a Cabrera y Marquina, canteros, y si Marquina no pudiere venir venga en su lugar Pedro Gomez para que por parte desta çibdad den su paresçer conjuntamente del reparo de las carnesçerías que se tiene que hazer”* A.M.T. Libros de Acuerdos, 8 de junio. 1571, f, 335v.

[36] A.P.T. Miguel Sánchez de Oñate, 1572, ff 62r.

[37] *“Este dia se acordo que por quanto pedro gomez y pedro marquina canteros vinieron y estan en la dicha cibdad desde caçeres a dar su paresçer y traça sobre la obra y reparo que se tiene de haçer en las carnesçerías desta çibdad y por quanto lo an bisto y dado su paresçer y no conbiene que no esten mas a costa desta çibdad se cometio a el señor juan casco negoçie y conçierte con ellos lo que se les tiene de dar y pagar por cada dia y conçertado con su paresçer se de luego librança de lo que tiene de aber...”* A.M.T. Libros de Acuerdos, 1571, f, 335v.

[38] El A.H.P.V. y la chancillería de Granada conservan abundantes datos sobre los muchos pleitos que libró Hernando en vida, la mayor parte de ellos en defensa de su fortuna y las encomiendas de indios que había y tenía en Indias; si bien en otras ocasiones litigó por causas menos trascendente. Entre estos últimos pleitos destaca el que libró con el platero palentino Cristóbal de Paredes por el incumplimiento que este hizo de ciertos detalles que había de labrar en un brasero de plata. *Cfrs* FERNÁNDEZ MARTÍN. Op, cit, pág,54

[39] M. Ballesteros, quizás el biógrafo más reputado de Francisco Pizarro, cuenta que Hernando Pizarro y Vargas, hermano del Gobernador de los reinos del *Pyrú*, fue un joven impetuoso y rencoroso, que actuó por venganza en el proceso contra Almagro, tras la batalla de las Salinas, pues éste le había encarcelado en el Cuzco durante las disputas por su gobernación. BALLESTEROS, M. *Francisco Pizarro*, Protagonistas de América, *Historia* 16, Madrid, 1987, pp, 127-136.

[40] Desgraciadamente el A.M.T. no conserva la ejecutoria del pleito librado entre Hernando y la ciudad, que también hemos buscado en la Chancillería de Granada, donde desgraciadamente tampoco se encuentra. La importancia de este texto, caso de aparecer en las próximas catalogaciones de fondos que realice la Chancillería, sería fundamental para conocer los maestros que intervinieron en el palacio.

[41] “*Que los señores pedro de orellana y juan casco prosigan la comision del pleyto de las carnesçerias con hernando pizarro que si fueran menester dineros el Mayordomo los de por sus cedulas*”. A.M.T. Libros de Acuerdos, 1573, 13 de abril, f, 542.

[42] “*Este dia se cometio al señor Juan Casco, regidor que vea la informacion y diligencia que a hecho el sexmero de esta cibdad por ante Miguel Sanchez de Oñate, escribano, açerca de la obra que se tiene de hacer en las carnisçerias desta cibdad y asimismo vea lo que dicen y declaran los ofiçiales y maestros e Hernando y haga que dos maestros que o entiendan y que sean otros fuera de los que tiene Hernando Pizarro, vean el modelo o modelos que estan hechos para la dicha obra, los quales estan de madera y rubricados por el señor corregidor para que declaren lo que conviene a esta cibdad y a las dichas carnisçerias y se vea si la obra que se hiciere se hace conforme al dicho modelo de madera que no se exceda en cosa alguna*”. A.M.T. Libros de Acuerdos, 1 de julio de 1571, f, 340 y ss.

[43] “*Item establezco y ordeno, quiero y es mi voluntad, que de los treinta e siete mil e tantos pesos de oro que yo tengo en España que tomó S. M. prestados ... se han de cobrar ... para la fábrica y edificación de una Iglesia e capellanía, que yo he acordado e acuerdo e quiero que se haga en la dicha ciudad de Trujillo, en el sitio e lugar más cercano que se pudiere haber a las*

casas que fueron de mi padre e señor el Capitán Gonzalo Pizarra, que son en la colación de San Martín...” Archivo particular. Testamento de Francisco Pizarro, 1537. Ejecutoria del Mayorazgo del Marqués Don Francisco Pizarro, 1869.

[44] A.M.T. Libros de Acuerdos, 1532, f, 165v.

[45] “*Este dixo dia los dixos señores dixeron por quanto la pared que esta entre las casas de F. Pizarro y las carnesçerias que esta en la plaça de esta çibdad esta para se caer, mandan que se haga fazer de cal y piedra hasta el primero sobrado a costa de la çibdad y del dicho F. Pizarro*” A.M.T. Libros de Acuerdos, 1544, f, 278v

[46] Ejecutoria del mayorazgo de los Pizarro, ff, 61-62r.

[47] Esta denominación hemos encontrado en la Probanza de Lima que Francisco Becerra hubo de pasar para demostrar sus conocimientos en el arte de la cantería. Juan Ramiro declara que Becerra “*hizo en Santa María, monasterio de monjas de Trujillo, quatro capillas de ladrillo por arsita estribada en tres pies de grueso de pared y una puerta en rrincón viaje muy bien labrada...*” MARCO DORTA, E. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, Sevilla, 195, p., 77.

[48] RABASA DÍEZ, E. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*, Akal, Textos de Arquitectura, Madrid, 2000, p., 302.

[49] LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. Op., cit., p., 62. *Cfrs. Etiam.*, VELO NIETO, G. *El arco de la Estrella*, Caja de Ahorros y Monte de la Piedad, 1960.

[50] RUSKIN, J. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Cuadernos de Restauración del Instituto Juan de Herrera, n^o V, E.T.S.A.M., Madrid, 1999 p, 19.

[51] GARATE ROJAS, I. *Artes de la cal*, Instituto Español de Arquitectura, Munilla Lería, 2002, p., 19.

[52] *Parece indiscutible que las arquitecturas ojivales, considerando el color como complemento de la forma, concibieron sus edificios para ser coloreados*”. LAMPÉREZ Y ROMEA, V. Op., cit Sobre la importancia de la influencia alemana y centroeuropea en la gestación de una cultura policroma de interiores, no ajena al influjo de los fondos arquitectónicos de las tablas flamencas y alemanas, consúltese las obras de DE LA RUESTRA, P. *Gotik. Die gotische Architektur der Schweiz*, Rothus, n^o3, 2002. y *El claustro de*

comendadoras de Santiago en Valladolid y el patio Welser de Nuremberg, Valladolid, 1994.

[53] RASMUSSEN, S.E. *Experiencia de la arquitectura*. Cfrs. GARATE ROJAS, I. Op., cit., pp., 32-33.

[54] Sobre la importancia simbólica que el lapislázuli, el oro o el púrpura jugaron como símbolos propios de la realeza y divinidad, véase: TESTA, J. *El Rosarium*(Ed. Facsímil), Casariego. Madrid, 1988, p., 13.

[55] Sobre los colores del balcón hemos realizado diversos análisis químicos y físicos tales como, microscopía óptica por reflexión y transmisión con luz polarizada; espectroscopia IR por transformada de Fourier; Microscopía electrónica de barrido; cromatografía en fase gaseosa y líquida; además de espectrofotometría. Véase también acerca de los colores CORRADO MALTESE. *Técnicas Artísticas*, Cátedra. Madrid, 1973.

[56] A poco de terminarse las obras del palacio de la Conquista, policromado el escudo, asistimos en uno de los ayuntamientos del Concejo a un cambio de moda significativo respecto del color y la tradición ancestral que su empleo en exteriores y ornamentación de escudos implicaba. El cabildo decide dejar en blanco el escudo de la ciudad que sobre el soportal del pan, habían erigido tiempo atrás -junto a una espadaña-, los maestros Francisco Sánchez, García Carrasco y Francisco del Río: “*Este dia se mandaron librar a Juan Ximenez pintor treientos reales a cuenta del dorado del escudo de la plaça*” A.M.T. 14/10/1585, Libros de Acuerdos, 1583-1590, f, 209. “*En este ayuntamiento se trató de cómo el escudo que la çibdad hizo en la fazera de la plaça paresçe que esta mejor en blanco como al presente esta que no dorado. Acordose que no se dore el dicho escudo y que solo pongan las letras al olio...*” A.M.T. Libros de Acuerdos, 1583-1590, f, 211.

[57] ESCUDERO RAMÍREZ, C. et BARRERA DEL BARRIO, M. “Estudio de las capas de revestimiento coloreado de la portada de la iglesia de las Francesas”, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, Simancas, pp, 2.

[58] Sobre el escudo hemos tomado varias muestras destructivas de color que analizó el Dr. Parra Crego de la universidad Complutense.

[59] *Ibidem*

[60] *Vid.* nota 14.

[61] BURCKHARDT, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Edaf, Madrid, 1990.

[62] Del afán coleccionista del Cardenal Mendoza nos hizo buena relación el viajero alemán Munzer, en cambio la importancia del conde de los Adaneros como uno de los mejores coleccionistas de obras de arte del siglo XIX español es aún desconocida para muchos estudiosos del arte.

[63] *Carta de Cracovia*, Cuadernos del Patrimonio, nº, 5, M.R.R.P., Universidad de Alcalá. Prólogo del profesor Javier Rivera Blanco.

[64] En este sentido resulta abrumadora la práctica restauradora seguida en el pueblo portugués de Mértola, que tanto debe al gusto popular. No obstante, son muchos también los pueblos que -como señala Fernández Alba- *tratan de formalizar en versiones melodramáticas el genio del lugar, la tradición de lo nuevo o las versiones recicladas de la memoria postmoderna*. FERNÁNDEZ ALBA, A. “El proyecto moderno de la arquitectura en los territorios del patrimonio histórico”, *Cuadernos de Restauración del Instituto Juan de Herrera*, nº, 1, E.T.S.A.M., Madrid, 1998, pp., 1-3.

[65] Sobre este particular resultan muy interesantes las reflexiones de la ponencia con que la profesora Lozano Bartolozzi inauguró la sección 5ª del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. LOZANO BARTOLOZZI, Mª del Mar, op., cit., pp, 7-8.

[66] ALBERTI, *Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberto, Madrid 1582*, ed. Facsímil, Oviedo, 1975. *Cfrs etiam* CASTEX, J. *Renacimiento, Barroco y Clasicismo*, Akal Arquitecturas, Madrid, 1990, pp., 49-51.

[67] A.M.T. Libros de Acuerdo, 20/3/1734, leg, 261, f., 11. Documento citado por MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. et NAVAREÑO MATEOS, A. *Op.*, cit., p., 289.

[68] En 1713 el marqués de San Miguel permutaba unas casas en la corralada de los toros por las viejas casas de pesos y medidas que el ayuntamiento había y tenía en la plaza, junto a la casa de los Chaves-Cárdenas, que ahora pertenecían al citado marqués. Este buscaba adecuar y ampliar su nueva residencia. A.M.T. Libros de acuerdos, 5/7/1713.

[69] No olvidemos que poco antes de llegar a Trujillo, a saber, Larra Churriguera había trazado y levantado en Cáceres un arco esviajado del tipo *biais passe*, que debió darle no poca fama en los alrededores y aún en otros lugares.

[70] “*Conzedese licencia a Manuel de Larra Churriguera Maestro Arquitecto para cortar en el monte del roble ziento zinquenta palos para la obra le esta rematada de la casa del escudo, con tal que pague su importe en poder del*

Mayordomo de Propios asistiendo del corte el señor don Mathias de orozco” A.M.T. Libros de Acuerdo, 30/4/1734, leg, 261, ff., 20-20v. Doc., cit., por MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. et NAVAREÑO MATEOS, A. *Op., cit.*, p., 288.

[71] A.M.T. Libros de Acuerdo, 23/8/1734, leg, 261, ff., 64-65.

[72] *Ibidem*, f., 81.

[73] Tanto Boullée, Ledoux como Lequeu emplearon arcos adintelados de igual factura en sus proyectos teóricos y prácticos, como ocurrió en las Salinas de Chaux. LEDOUX, Claude Nicolas, *La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación*, Madrid, Akal, 1994.

[74] Hemos encontrado esta denominación en varios documentos del siglo XVI, en relación con las soleras de cantería que remataban los suelos de estas construcciones.

[75] Hemos leído todos los Libros de actas del concejo trujillano desde 1731 hasta 1736, y no aparecen más datos que los aportados, referidos a la compra de maderas para el palacio. De igual modo los protocolos de Juan Cantero, 1732-1736; Pedro de Figueroa, 1733-1736; José Leal y Becerra, 1726-1738; Martín Blázquez, 1730-1741; Pedro Rodas Serrano, 1730-1732 y Sánchez Thomé, 1729-1736 no ofrecen datos relacionados con el edificio.

[76] Análisis con ultrasonidos realizado en mayo de este año de 2003 por el equipo del Dr. Mariano del Río Pérez.

[77] SAGREDO, D. *Medidas del Romano* (Lisboa, 1542), f, B iiii, v. *Cfrs*, MARÍAS, F. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, tomo I, Toledo, 1983 p., 59.

[78] El primer arquitecto trujillano que empleó el orden toscano en la ciudad fue, a saber, Francisco Becerra, que lo utilizó en la puerta de acceso a la dehesa de propios llamada de las Yeguas. Véase nuestro trabajo SANZ FERNÁNDEZ, F. “La arquitectura trujillana...”, *op., cit.*, p., 598.

[79] BRANDI, C. *Teoría de la Restauración*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

[80] Sin duda uno de sus ideas más claras, de la que estaba plenamente convencido era la mentira que representaba en su tiempo la restauración, - decía- :“No hablemos de restauración, es una mentira desde el principio hasta el fin”. RUSKIN, J. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Cuadernos de Restauración del Instituto Juan de Herrera, nº V, E.T.S.A.M., Madrid, 1999 p, 20.

