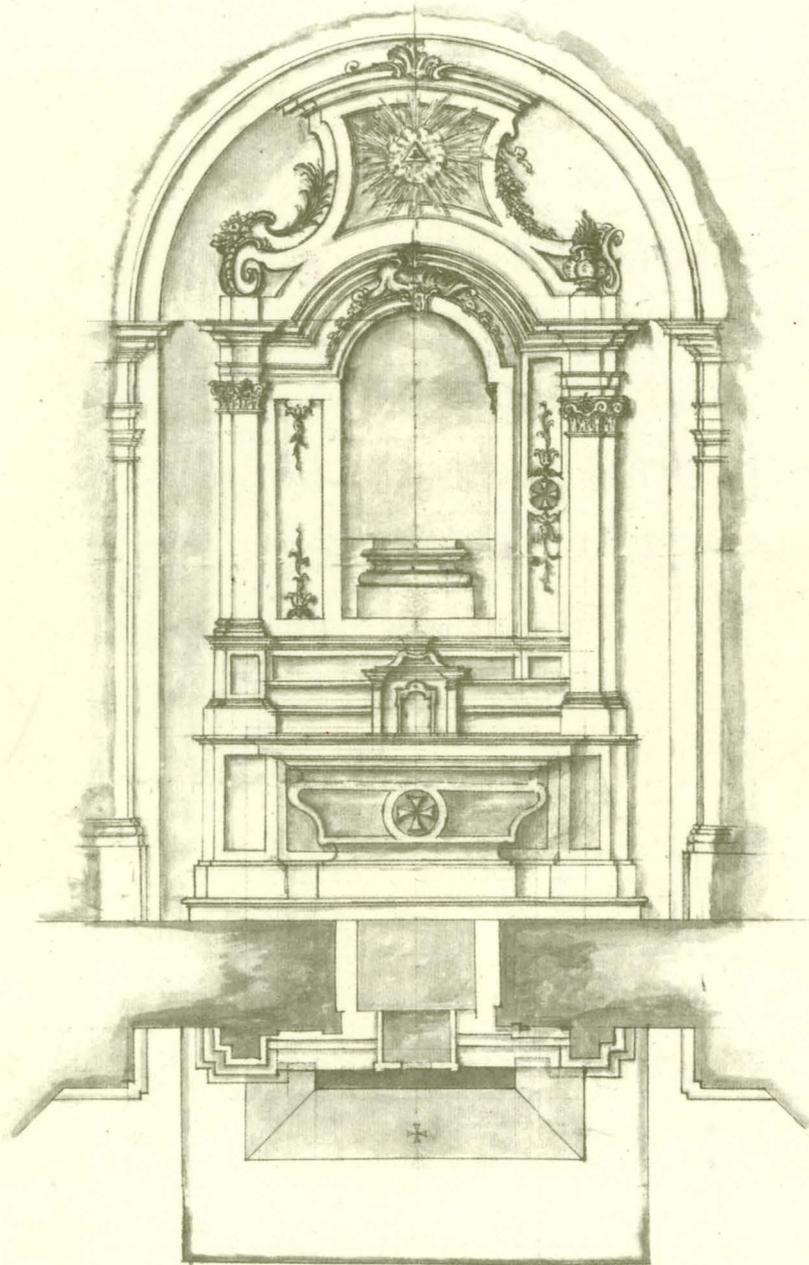


C A T A L O G O

---



**TESOROS DE LA  
REAL CHANCILLERIA  
DE VALLADOLID**

---

**PLANOS Y DIBUJOS DE ARQUITECTURA**

© Edita: MINISTERIO DE CULTURA  
Dirección General de Bellas Artes y Archivos  
Pl. del Rey, 1.

Imprime: Gráf. Andrés Martín, S. A.  
Paraíso, 8 - Valladolid.

I.S.B.N.: 84-505-8044-7  
Depósito Legal: VA. 411.—1988  
NIPO. 301-87-093-X

**C A T A L O G O**

---

**TESOROS DE LA  
REAL CHANCILLERIA  
DE VALLADOLID**

---

**PLANOS Y DIBUJOS DE ARQUITECTURA**

REAL CHANCILLERIA - VALLADOLID - DEL 10 AL 31 DE OCTUBRE 1988  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS - MINISTERIO DE CULTURA

---

**E X P O S I C I O N**

---

DIRECCION	SOLEDAD ARRIBAS
COMISARIO	JAVIER RIVERA
SECRETARIA	MARIA TERESA LOPEZ
DIRECTOR MONTAJE	DANIEL VILLALOBOS
EQUIPO MONTAJE	CARLOS DURAN MARTA UBEDA JAVIER BLANCO
DISEÑO CARTEL	DARIO ALVAREZ

**C A T A L O G O**

---

CONCEPCION	JAVIER RIVERA
DISEÑO Y COMPOSICION	DARIO ALVAREZ
COLABORADORES	FERNANDO COBOS JAVIER DE CASTRO
FOTOGRAFIA	ANGEL CUBILLAS (B.N.) NUÑEZ (C.)

CON LA COLABORACION DEL DEPARTAMENTO DE TEORIA DE  
LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTONICOS (E.T.S.A.V.)

---

**ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERIA DE VALLADOLID  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS  
MINISTERIO DE CULTURA**

---

---

# S U M A R I O

---

PRESENTACION	
<b>Juan Miguel Hernández León</b>	7
<b>Soledad Arribas</b>	9
<hr/>	
LOS DIBUJOS Y PLANOS DE ARQUITECTURA DEL ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERIA DE VALLADOLID. Materiales para el conocimiento de la Historia y para la interpretación del presente.	
<b>Javier Rivera</b>	11
<hr/>	
PLEITOS Y ARQUITECTURA	
<b>María Teresa López</b>	27
<hr/>	
EL A. R. CH. V.: EL ARTE DE DESCRIBIR ARQUITECTURA Un proceso evolutivo	
<b>Carlos Montes</b>	31
<hr/>	
EL A. R. CH. V. COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LAS PORTADAS CLASICICISTAS	
<b>Daniel Villalobos</b>	41
<hr/>	
EL A. R. CH. V. COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LAS TIPOLOGIAS ARQUITECTONICAS Casas en la plaza Antigua de Santander.	
<b>Ramón Rodríguez Llera</b>	47
<hr/>	
EL A. R. CH. V. COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA MILITAR	
<b>Fernando Cobos</b>	53
<hr/>	
EL A. R. CH. V. COMO FUENTE PARA LA INVESTIGACION DE LA HISTORIA DE LA TECNICA	
<b>Nicolás García Tapia</b>	59
<hr/>	
EL A. R. CH. V. COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA DE LA CIUDAD El proyecto de alineación: entre el control de la forma urbana y la reestructuración del trazado de la ciudad.	
<b>Alfonso Alvarez Mora</b>	63
<hr/>	
EL A. R. CH. V. COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA FORMA URBANA Y ARQUITECTONICA	
<b>José Altés Bustelo</b>	69
<hr/>	
CATALOGO DE LOS PLANOS DE LA EXPOSICION	
<b>María Teresa López</b>	73
<hr/>	
BIBLIOGRAFIA SOBRE LA REAL CHANCILLERIA DE VALLADOLID	129
<hr/>	
MONTAJE PARA UNA EXPOSICION	
<b>Daniel Villalobos</b>	131
<hr/>	

## EL A.R.CH.V. COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LAS PORTADAS CLASICISTAS

DANIEL VILLALOBOS

La Exposición de parte de los fondos gráficos atesorados en la Real Chancillería de Valladolid a lo largo de varios siglos, nos ofrece la oportunidad de desarrollar el comentario de alguno de sus documentos<sup>1</sup>.

La variada procedencia arquitectónica de los dibujos comentados, si bien referidos a un periodo concreto como es el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII en Valladolid y su consideración de Foco Clasicista, nos va a permitir iniciar una serie de reflexiones de carácter no tanto histórico-lingüístico, sino desde una perspectiva más específica de composición arquitectónica.

En el año de 1610<sup>2</sup>, Bartolomé de la Calzada se encarga de la construcción de la portada principal para la vallisoletana iglesia de San Lorenzo.

Las trazas para esta bella portada las da el arquitecto Diego de Praves en el año 1596<sup>3</sup>.

Para el arquitecto vallisoletano, la trascendencia de esta realización en su modo proyectual<sup>4</sup>, que nos va a sugerir el debate, se pone en manifiesto tras la consideración de otro proyecto frustrado que realizó para

la portada del palacio de Fabio Nelli en Valladolid y de la cual, atendiendo al contrato<sup>5</sup>, proponemos una hipótesis<sup>6</sup>. Obra que se llevará a la práctica en 1594 bajo trazas de un segundo arquitecto, Pedro Mazuecos el Mozo<sup>7</sup>.

La confrontación de los dos proyectos para el palacio clasicista, por otra parte muy similares en cuanto a su concepción general como se desprende del análisis de la documentación existente, remarcará a nuestro modo de ver, la importancia del debate sobre de la oportunidad de uno u otro diseño para la portada.

La importancia que se le concede a las decisiones de estilo, no sólo de una parte del edificio, sino de la fachada entera, suscita la reflexión que se centra en la portada como elemento independiente del resto de las partes conformadoras del edificio.

Antes de proseguir con acotaciones a la singularidad de este elemento, es prioritario exponer la evidencia de su utilización indistinta en arquitecturas tipológicamente variadas<sup>8</sup>, e incluso contrapuestas, como son la palaciega, la conventual o la templaria. Tipo-

logías donde se comprueba la introducción de este fragmento no siempre con rasgos diferenciados en función al tipo de edificio donde se propone su uso.

Por otra parte, apreciamos que en todas las tipologías arquitectónicas en que se emplea, existe la misma disgregación compositiva entre la portada y el resto de las partes. Por tanto, a partir de ahora hablaremos de portada atendiendo a su personalidad independiente, al margen del tipo edilicio en que se emplee.

Identidad ensimismada de la portada en relación a su forma, en la que veremos que establece reglas y se organiza con recursos propios; en su construcción que comprenderá desde la diferenciación de materiales, hasta la utilización de distintas técnicas constructivas del resto del edificio<sup>9</sup>. Por último, en su ornamentación, que disentirá con el práctico vacío ornamental del resto de la fachada.

Diferenciaciones que individualizan arquitectónicamente la pieza, como las reflejadas en la que Diego de Praves proyecta para San Lorenzo.

La búsqueda de los orígenes de esta marcada particularidad arquitectónica de una de las partes del edificio como es la portada, nos llevará, tras analizar en qué se materializa su carácter independiente, a una primera justificación del fenómeno compositivo.

Independencia, por una parte, en cuanto a la composición formal con una señalada personalidad según los siguientes aspectos considerados:

Inicialmente, en cuanto a sus referencias, lo que constituye la clave del presente discurso, la admisión en las citas lingüísticas del recurso formal del arco de triunfo romano.

Referencias que, aún pudiendo haber sido más directas y arcanas, sin embargo se remontan al clasicismo vallisoletano, caso del que tiene como protagonista al proyecto para la Cuarta Colegiata de Juan de Herrera<sup>10</sup>.

Italia, con un siglo de adelanto, en 1444, había erigido el frente de la Capilla Pazzi con un recurso no empleado hasta entonces en arquitectura. Brunelleschi dotó por pri-

mera y única vez a su arquitectura de fachadas<sup>11</sup>, de un elemento proyectual cercano al tipo clásico de arco de triunfo.

Retomando la idea inicial del arco de triunfo como comodín tipológico, que se desarrollará ampliamente en Italia<sup>12</sup>, lo emplea por primera vez en España Diego de Siloe en 1527 para el concurso de la torre de Santa María del Campo (Burgos), imponiendo su solución de colocar un arco de triunfo en el primer cuerpo, a la de su rival Felipe Bigarny<sup>13</sup>.

Sin embargo, a nuestro juicio, la cita histórica no se emplea de igual manera en uno y otro proyecto, siendo ésta la clave para comprender su posterior presencia y uso en la arquitectura española.

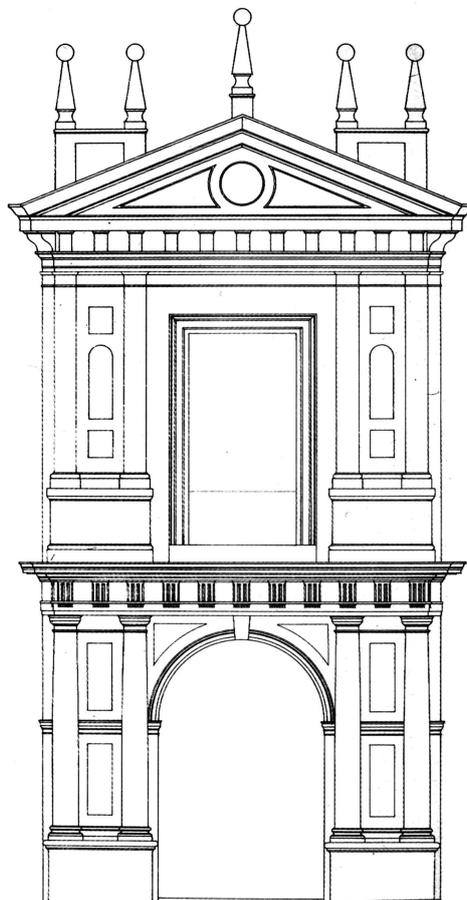
Brunelleschi no dispone en su fachada un arco de triunfo o su referencia; su fachada es un arco de triunfo, a través del que se accede al edificio. Resulta un elemento unido a la capilla y no pierde ninguno de sus atributos originales. Sin embargo, en ningún momento, en el proyecto para Santa María del Campo, Siloe lo utiliza como parte de su composición, pasándole a considerar como adjetivación arquitectónica.

El arco de triunfo de la capilla Pazzi constituye su delantera y forma parte del edificio por proximidad. En Santa María del Campo, se introduce dentro de su arquitectura, es aprisionado en un contexto que no le pertenece.

En España tal manera de utilizar el tipo formal integrado dentro de la arquitectura, se manifiesta durante el avance clasicista a lo largo del siglo XVI, que lo retoma para adecuar sus portadas de tradición hispanoárabe a un nuevo lenguaje con intención y pretensiones clasicistas<sup>14</sup>.

Por otra parte, es clarificador constatar cómo a lo largo del siglo su composición se va paulatinamente ensimismando, lo que va a permitir el uso de geometrías, procedimientos constructivos y empleo de órdenes<sup>15</sup> dentro del discurso más clasicista, con independencia de que se utilizara, o no, en el resto de las partes del edificio.

Causa cierta sorpresa comprobar cómo piezas tan depuradas en cuanto a principios supuestamente clasicistas, caso de la portada de San Lorenzo que comentamos, se orde-

*Fachada del palacio de Fabio Nelli de Valladolid. Dibujo del autor.*

nen asimétricamente en fachada, constituyéndose esta asimetría prácticamente en la norma<sup>16</sup>.

El tratado de Vitrubio sabemos que es conocido sobradamente en estos momentos en España; incluso la práctica totalidad de la más importante tratadística Vitrubiana del siglo XVI: Palladio «Los cuatro libros de arquitectura» (1570), Serlio «Los siete libros de arquitectura» (1581), Vignola «De los cinco órdenes de arquitectura» (1562), Scamozzi «De la idea de la arquitectura universal» (1615), sin olvidarnos de «De re aedificatoria» (1485) de Alberti. Teorías que tienen su reflejo en la publicación de traducciones<sup>17</sup>, y tratados españoles donde el conocimiento del texto de Vitrubio es manifiesta<sup>18</sup>.

Sin embargo, el primer principio al que alude Vitrubio en su libro III, Cap. I, sobre la composición de los templos, que es el «de

la simetría», que define como «la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de las partes con el todo»<sup>19</sup>, es inicialmente negado debido a este fenómeno que tiene como consecuencia la falta de «armonía» de uno de los elementos con el resto de las partes del edificio.

Este es el motivo por el cual en un primer y somero análisis del problema, apreciamos un desequilibrio compositivo en casi la totalidad de los edificios clasicistas españoles, a excepción hecha de las grandes obras, como el Palacio de Carlos V de P. Machuca, la fachada del Colegio de Santa Cruz de Lorenzo Vázquez o el Escorial de J. B. de Toledo y la Cuarta Colegiata de Valladolid de J. de Herrera entre no muchas más.

No obstante la aceptación fácil de falta de simetría en el sentido vitrubiano de estas arquitecturas, como se desprende de las con-

sideraciones anteriores, viene contrapuesta por la reconsideración de cuál son los elementos que deberían ser armonizados.

Si estimamos los elementos que constituyen la fachada del edificio: ventanas, balcones, aleros, impostas...; como los que habría que armonizar, la respuesta es inmediata: existe una manifiesta falta de armonía entre la portada y el resto de las partes de la fachada<sup>20</sup>. Sin embargo, y a riesgo de simplificar, concretándolo a la arquitectura palaciega, cuando tomamos los elementos «correlacionables convenientemente», como son los definidores del tipo palaciego: portada, zaguán, patio, escalera..., la perspectiva de estas consideraciones cambia.

Comprobamos la conveniente correlación<sup>21</sup> entre estos elementos y la portada, y la armonía de ésta con el resto.

El atractivo campo de trabajo que nos abre este argumento sale fuera del reducido marco del comentario, pero no por ello hemos creído inconveniente su enunciado, que nos encamina hacia un tema más complejo pero por ello con una solución más interesante.

Dejando a un lado los problemas que aparecen al justificar la relación compositiva de la portada con el resto del edificio, retomamos la idea de portada como elemento con personalidad individualizada, con un origen tipológico cercano al tipo clásico de arco de triunfo.

Las consecuencias de ésta tan marcada personalidad arquitectónica, son sumamente sugerentes desde la perspectiva de la composición, centrándose su análisis en la disgregación y autonomía de este elemento respecto al resto del edificio. El ensimismamiento de esta pieza es tal, que se podrá analizar y posibilitar su utilización separadamente gracias a la definición propia de su tipo, construcción, geometría, forma, etc.

Abstracción que desembocará en la separación compositiva del elemento y el tratamiento de modo propio para resolver funciones distintas a las que desarrollara inicialmente en fachada.

Buena muestra de la afirmación anterior son todas las composiciones que se desarrollan para monumentos funerarios, tribunas

religiosas, capillas, etc., a lo largo de los siglos XVI y XVII<sup>22</sup>.

El dibujo publicado (carp. 24, nº 346), muestra la traza que para el sepulcro de Fray Mateo de Burgos, en la iglesia de San Andrés de Valladolid realizara el escultor Francisco Velázquez en 1620<sup>23</sup>. Donde se formaliza el tipo, ornamentación, estilo, construcción, etc., tomados directamente de las portadas. Compositivamente es el mismo elemento arquitectónico pero ubicado en el interior del edificio. Su desmembramiento de la arquitectura le llevará incluso a emplearse en la formalización de retablos, convirtiendo este elemento estático en mueble<sup>24</sup>.

Igualmente si se aprecia que una pieza compositiva que tiende en un principio a individualizarse, para pasar a disgregarse de la propia arquitectura, no es de extrañar que los principios compositivos desarrollados en las portadas, se utilicen más tarde en construcciones como la que representa el Arco Conmemorativo de la entrada de la reina Isabel de Valois en Valladolid<sup>25</sup>.

Consideraciones todas con las que no pretendemos insinuar la total dependencia de estas composiciones, como la publicada<sup>26</sup>, con las portadas edilicias. En definitiva lo que se construye para recibir en 1565 a la joven reina en su viaje hacia Bayona, es un arco de triunfo, pero utilizando este tipo a través de un tamiz arquitectónico.

Como se puede comprobar en los dibujos que realizara Benedetto Rabuyate, la construcción mantiene «modos» heredados de las portadas edilicias: volutas del segundo cuerpo, remates piramidales cercanos al proyecto para la cuarta Colegiata de J. de Herrera, galerías porticadas, etc.

El análisis de esta escenografía de madera, con su arco en el centro de la composición, denota la dependencia arquitectónica de la obra, y nos permite afirmar que no es tan solo una pieza escultórica.

Si bien gracias a un desarrollo de carácter lineal podemos justificar ciertos mecanismos compositivos, ello no nos permite, contrariamente a lo que pudiéramos suponer al principio, encontrar la razón por la cual un elemento apriorísticamente arquitectónico se autonomiza hasta incluso desmembrarse del soporte edilicio.

Por el contrario, si retomamos el comienzo de nuestro comentario, cuando nos referíamos al arco de triunfo que utilizara Brunelleschi en la capilla Pazzi y el diferente tipo de cita que se establecía cuando lo emplea Siloe en la Torre de Santa María del Campo, la perspectiva del problema adquiere nuevas dimensiones.

En la capilla Pazzi, Brunelleschi utiliza un arco de triunfo, no lo introduce dentro de su arquitectura, lo antepone a la capilla. En Santa María del Campo, como habíamos apreciado anteriormente, no ocurre lo mismo. Este elemento se introduce dentro del edificio.

Si analizamos el problema por el camino inverso, considerando la intromisión en la arquitectura de un elemento clásico, como es el arco de triunfo romano, con una invariable definición tipológica, un lenguaje y una composición propias, todas las preguntas que nos han podido surgir a lo largo de ese comentario tienen una respuesta inmediata.

En definitiva, no es que se utilizara para la imagen de las arquitecturas renacentes un lenguaje extraído del mundo clásico-romano, sino que gracias a la permisividad del empleo de referencias históricas, consecuencia de una búsqueda clásica; un elemento como fue el arco de triunfo penetrará en arquitecturas que carecen de personalidad y lenguaje propios.

Tras estas consideraciones, no nos sorprende que este elemento, extraño a la arquitectura, se desarrollara compositivamente a lo largo del siglo XVI, llegando a definirse autónomamente y pudiendo desligarse de su dependencia arquitectónica, para mostrar su auténtica personalidad formal.

Todo lo anterior explica que el desequilibrio de este empleo sin control en la mayoría de las obras, no ocurrirá en arquitecturas

de una potencia creativa como son las obras de Machuca, Herrera, Lorenzo Vázquez, Vandelvira, entre no muchas más. Pero sí en obras con pretensiones propias de la época, pero con condicionantes heredados, y sobre todo económicos, importantes.

En estas arquitecturas clasicistas, la intromisión no del elemento en sí, sino de parte de sus características, provocará que se desarrolle embrionariamente dentro de un organismo arquitectónico que le es ajeno, hasta su total independencia.

Consecuentemente, no podemos extrañarnos de que en nuestras ciudades aún permanezcan, de un modo aislado, diríamos autónomos, portadas muchas veces separadas de su cuerpo original. La portada con la que iniciamos el comentario, la que proyectara Diego de Praves para San Lorenzo, es un ejemplo de esta autonomía.

Desde esta lectura intentamos considerar que las portadas que aún perviven no son los restos de otra arquitectura, sino la separación de un contexto que nunca fue el suyo, pero con el que sin embargo dialogaron.

¿Dónde está la falacia de nuestra primera hipótesis? Indudablemente en la consideración de que este tipo arquitectónico, con sus inamovibles principios compositivos y su cualidad mixta de ser arquitectura y escultura a la vez, pudiera ser utilizado de un modo simplemente formal. Siendo el incompleto análisis del elemento el que, a nuestro juicio, desencadenará la contradicción arquitectónica.

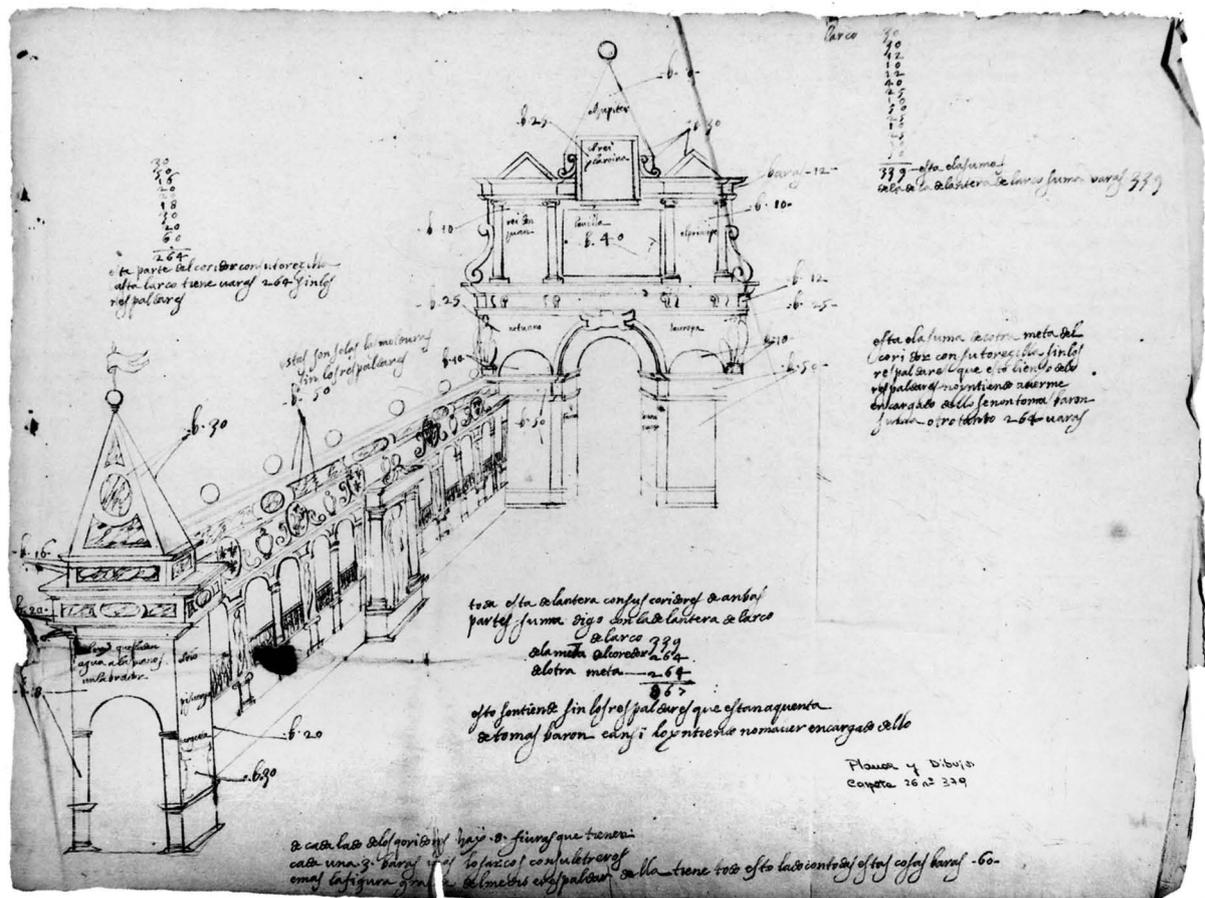
Pero no es una falacia que se haya cometido únicamente en el presente comentario; pertenece extensivamente a la historiografía arquitectónica de nuestro Renacimiento. Hecho que provocó uno de los motivos más profundamente hispánicos de producir una arquitectura eminentemente bella<sup>27</sup>.

<sup>1</sup> Portada de Iglesia de San Lorenzo, Valladolid. Carp. 27, nº 396. Dibujo: José Álvarez Benavides. Sepulcro de Fray Mateo de Burgos, Iglesia de San Andrés, Valladolid. Carp. 24, nº 346. Dibujo: Francisco de Velázquez. Arco conmemorativo de la entrada de la Reina Isabel de Valois, Valladolid. Carp. 26, nº 379-380. Dibujo: Benedetto Rabuyate.

<sup>2</sup> J. J. Martín González y otros, «Inventario artístico de Valladolid y su provincia», M.E.C. Dirección General de Bellas Artes, Valladolid, 1970, pág. 82.

- <sup>3</sup> Traza para la delantera y portada de la iglesia de San Lorenzo. Valladolid, Archivo Histórico Provincial. Protocolo nº 960, folios 129-130, Firmado: Diego de Praves.
- <sup>4</sup> A. Bustamante García, «*La Arquitectura Clasicista del Foco Vallisoletano, (1561-1640)*», Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983, pág. 549.
- <sup>5</sup> Archivo Universitario y de Protocolos, Valladolid, Notario Pedro de Arce, año 1589, leg. núm. 414, folio 170.
- <sup>6</sup> Dibujo realizado por el autor, Archivo del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, de la E.T.S.A. Valladolid, 72 x 104 cms.
- <sup>7</sup> «*Herrera y el Clasicismo*», Junta de Castilla y León, Valladolid 1986, pág. 359, dibujo del autor.
- <sup>8</sup> Ver sobre el concepto de tipo:  
A. Rossi, «*Para una arquitectura de tendencia (escritos: 1966-1972)*», G. G. Barcelona, 1977, (E.O.: Milán, 1975), págs. 184-192.
- J. Rykwert, «*Al principio eran la guirnalda y el nudo*», Revista Arquitecturas Bis nº 10, Noviembre, 1975. Traducción: Juan Antonio Cortés.
- <sup>9</sup> Véase en este aspecto las influencias de las construcciones romanas, D. S. Robertson, «*Arquitectura Griega y Romana*», Cátedra, Madrid, 1981, (E.O.: Cambridge, 1929), Cap. XV.
- <sup>10</sup> Op. nota 4, pág. 312.
- <sup>11</sup> J. C. Argan, «*Brunelleschi*», Madrid 1981 (Milano, 1952), pág. 110.
- <sup>12</sup> Buena muestra de su uso en la arquitectura clasicista lo ofrece Palladio, recurriendo a esta solución en el lado Oeste de la logia del Capitaniato, entre otros ejemplos de sus arquitecturas.
- <sup>13</sup> F. Chueca Goitia, «*Arquitectura del siglo XVI*», Colección «Ars Hispaniae», Madrid, 1953, págs. 78-79.
- M. Gómez-Moreno. «*Las Aguilas del Renacimiento español*», Xarait, Madrid, 1983. (E.O.: C.S.I.C., 1941).
- <sup>14</sup> No desdeñamos la «veta» palladiana y su influencia en las formalizaciones de estos elementos. Véase:  
P. Navascués, «*Reflexiones sobre Palladio en España*», Introducción a: «*Palladio*», de J. S. Ackerman, Madrid, 1980, pág. XIV.
- <sup>15</sup> El empleo de los órdenes de la fachada se concentrará prioritariamente en la portada, Op. nota 13, pág. 87 y ss.
- <sup>16</sup> J. J. Martín González, «*La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*». Valladolid, 1948. Este tema se estudia detalladamente concretado en las portadas palaciegas.
- <sup>17</sup> J. Rivera, «*El Clasicismo castellano-leonés, F. de Praves y A. Palladio*». Estudio introductorio al Facsímil «LIBROS I y III de A. Palladio traducidos por F. de Praves en Valladolid, 1625», Valladolid, 1986.
- <sup>18</sup> Diego de Sagredo, «*Medidas del Romano*». Toledo, 1526.  
Juan de Arphe y Villafaña, «*De varia Commensuración para la escultura y arquitectura*», Sevilla, 1585-87.  
Simón García, «*Compendio de arquitectura y simetría de los templos*», Salamanca, 1681.
- <sup>19</sup> Traducción: José Ortiz Sanz, Madrid, 1787. Reedición E. Alta Fulla, Barcelona 1987, Marco Vitrubio «*Los diez libros de arquitectura*». Definición de Simetría: Libro I, Capítulo II, pág. 11, Ap. 17.
- <sup>20</sup> Contrasta esta formalización compositiva en España con las empleadas en el Renacimiento italiano, ver: Peter Murray «*Arquitectura del Renacimiento*», Madrid, 1972, (E. Electra, Milano, 1971), pág. 50 y ss.
- <sup>21</sup> Op. nota 16. Amplia documentación gráfica y fotográfica.  
J. Grijalba-D. Villalobos, «*Veintidós palacios de Valladolid*». Revista «El Sereno», Nº 29. Valladolid, 1987. Documentación gráfica y fotográfica.
- <sup>22</sup> Ver entre otros ejemplos: Nicho sepulcral para los condes de Fuensaldaña en la actual Iglesia de San Miguel de Valladolid, obra de Francisco de Praves (1611), Tribuna del duque de Lerma para el convento de San Pablo en Valladolid, bajo trazas de Francisco de Mora (1601), Capilla del arcipreste Barba, en la catedral de Cuenca, atribuida a Andrés de Vandevira (1568), Op. nota 13, pág. 188. Entre centenares de casos a lo largo del Renacimiento español.
- <sup>23</sup> Op. nota 2, pág. 53.  
E. García Chico «*Documentos para el estudio del arte en Castilla, Escultores*». Valladolid 1946, pág. 244.
- <sup>24</sup> Ver entre otros: Retablo de San Antonio en Castrillo de Don Juan. Obra de Francisco de Praves. Op. nota 4, Dib. XCVI.
- <sup>25</sup> J. Martí y Monsó «*Obras decorativas para la entrada en Valladolid de la reina Isabel de Valois*», en «*Estudios Históricos artísticos relativos principalmente a Valladolid*», Valladolid, 1901, págs. 423 a 428.  
J. J. Martín González «*Juan de Juni, vida y obra*», Madrid, 1974, págs. 354 a 356.
- <sup>26</sup> Planos publicados carp. 26, Nº 379-380.
- <sup>27</sup> La hipótesis de la portada que proyectara Diego de Praves para la delantera del Palacio de Fabio Nelli, forma parte de los trabajos para la tesis doctoral de su autor.

## 37. ARQUITECTURA EFIMERA: LA FIESTA Y EL HONOR. LA TRANSFORMACION ILUSORIA DE LA CIUDAD



## VALLADOLID

Autor: Benedetto de Rabuyate.

Fecha: 1565.

Traza del arco de triunfo realizado para conmemorar la entrada de la reina Isabel de Valois.

437 x 580 mms.

P. y D. Carp. 26, nº 379.

Texto: «Esta parte del goridor con su torrecilla astal arco tiene varas 264 sin los respaldares», «de cada lado de los goridores hay 3 figuras que tienen cada una 3 baras mas los arcos con sus letreros... Siguen explicaciones marginales y sumas de las medidas en varas». «1 el jupiter, 2 el rei y la reina, 3 rey don Juan, 4 la villa, 5 el principe, 6 netuno, 7 la uropa, 8 la fama, 9 buen suceso, 10 el rio pisuerga, 11 targeta.»

El día 3 de mayo de 1565, festividad de la Santa Cruz, visitaba Valladolid la reina Isabel de Valois. Para celebrar su llegada la ciudad organizó numerosos festejos y encargó la realización de un gran arco triunfal. La ejecución corrió a cargo de Juan de Juni, en la parte arquitectónica, encomendándose las pintu-

ras, y dorado del mismo al pintor florentino Benedetto de Rabuyate, quien estuvo ayudado por Antonio de Avila y Mateo de Espinosa. El incumplimiento del pago de sus honorarios suscitó el pleito con el ayuntamiento de la ciudad, justificando el artista su trabajo con la presentación de la traza en la que él indicaba las zonas de la pintura. Muestra un gran arco de triunfo, con dos cuerpos, unidos por aletones, y coronado con frontones triangulares, y pirámide con bola en el central.

En el arco se representaron alegorías relativas a la monarquía y dioses de la mitología. A ambos lados se dispusieron dos corredores en los que alterna arco y arquitrabe, dejando espacios para la colocación de esculturas. La sucesión de vanos y macizos recuerda temas palladianos. Sobre las arquerías espejos y escudos.

— Tinta sepia en papel.

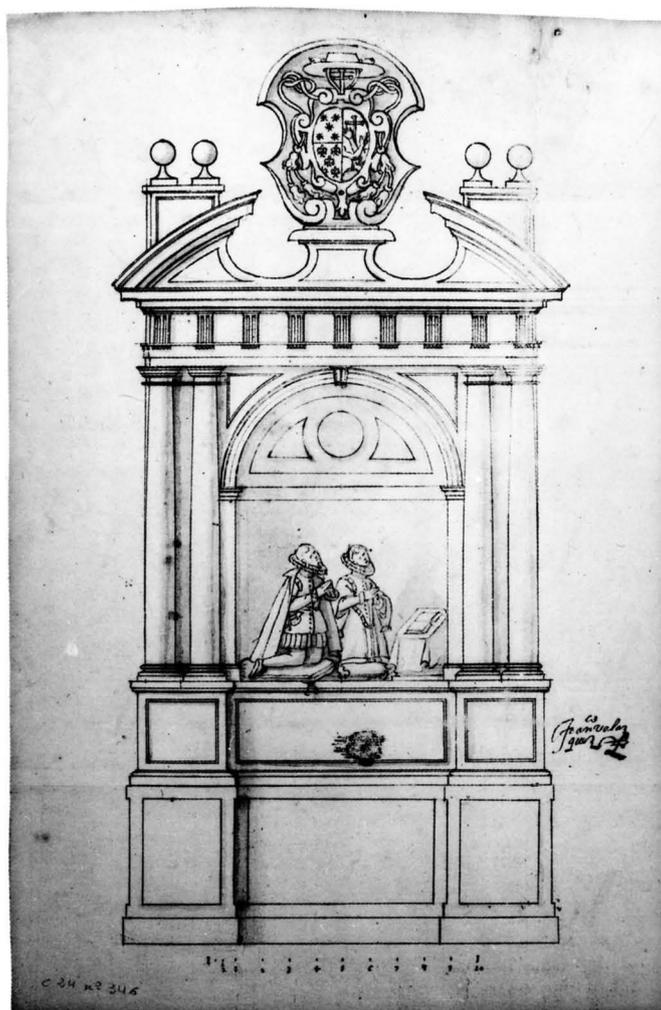
— Documentación complementaria: Pleitos Civiles. Fernando Alonso. Fencidos. C. 1.436-3.—Leg. 287.

— Bibliografía:

J. Marti y Monso. *Estudios Históricos Artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, p. 425-428. J. J. Martín González. *Juan de Juni*. Madrid, 1974.



## 39. ARQUITECTURA FUNERARIA PARA LA VIDA Y LA MUERTE



## VALLADOLID

Autor: **Francisco Velázquez.**

Fecha: 1620.

Traza del sepulcro de Fray Mateo de Burgos, obispo de Sigüenza, en la iglesia de San Andrés.

428 x 280 mms.

P. y D. Carp. 24, n.º 346.

Texto: *Firmado por Francisco Velázquez.*

En 1611 falleció el obispo de Sigüenza fray Mateo de Burgos, dejando 4.500 ducados para ayuda a las obras de la iglesia de San Andrés y la realización de un sepulcro donde descansarían sus restos junto con los de sus padres. Tres años después ante la negligencia de sus testamentarios, D.<sup>a</sup> María de Rivera y Burgos, pariente del obispo reclamó la ejecución del sepulcro por vía judicial, sentenciándose definitivamente en su favor en 1619, y librándose carta ejecutoria de dicha sentencia el 27-II-1619. Inmediatamente inicia nuevo pleito exigiendo el cumplimiento de la carta ejecutoria. La situación obliga a los testamenta-

rios del obispo a encargar la traza y condiciones de la obra, encomendándose a Diego de Hermosilla, cantero y vecino de Villalpando. Las obras se pregonan rematándose en 1.650 reales en Diego de Hermosilla y Bartolomé Barreda. Pero la traza no debió satisfacer a D.<sup>a</sup> María Rivera ni al párroco y feligreses de San Andrés «... porque la piedra y la forma dellá es indigna de la materia de que se trata y el cura y parroquianos no la admitirán ni admiten en la dicha iglesia que esto con mucha razón se ve indezencia y desluzimiento...», obligando a paralizar las obras, y encomendado D.<sup>a</sup> María la ejecución de una nueva traza a Francisco Velázquez, que sería la que finalmente se haría. El nicho sepulcral responde a los modelos clasicistas. Sobre elevado basamento se abre el arcosolio entre dobles columnas dóricas, y en él se colocaron las figuras orantes de los padres del fundador. Sobre el friso frontón curvo y partido en cuyo centro aparece el escudo del mencionado obispo, rematándose en los lados por las dobles bolas herrerianas.

— Tinta sepia y aguada en papel.

— Documentación complementaria Pleitos Civiles. Lapuerta. Fenecidos. C. 4016-8.