

PUBLICACIÓN DEL
instituto universitario de urbanística
de la universidad de valladolid

DOSSIER

9 ciudades

2023

EL PATIO

LECCIONES SOBRE ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID

Javier Pérez Gil
-Coordinador-



EL PATIO. LECCIONES SOBRE
ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID

DOSSIER 9 ciudades

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

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

ISBN: 978-84-09-50688-0

DL VA 332-2023

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

EL PATIO. LECCIONES SOBRE ARQUITECTURA PALACIAL EN VALLADOLID



Universidad de Valladolid

Coordinador

Javier Pérez Gil

Autores

Rodrigo Almonacid Canseco

Miguel Ángel Zalama

José Eloy Hortal Muñoz

Rafael Domínguez Casas

Javier Pérez Gil

Revisión de textos

Javier Pérez Gil y Víctor Pérez Eguíluz

Maquetación y cubierta

Víctor Pérez Eguíluz

Fotografía de cubierta

Patio del Palacio Real de Valladolid. Javier Pérez Gil

ISBN

978-84-09-50688-0

Depósito Legal

VA 332-2023

Edita

Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid

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



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



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



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

ÍNDICE

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

2.

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

Miguel Ángel ZALAMA

Catedrático de Historia del Arte

Universidad de Valladolid

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

miguelangel.zalama@uva.es

RESUMEN

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

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

2.

PRECISIONS ON THE SPACE AND COMPOSITION OF THE CLASSICAL COURTYARD

Miguel Ángel ZALAMA

Art History Professor

Universidad de Valladolid

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

miguelangel.zalama@uva.es

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL PATIO EN LA TRADICIÓN ARQUITECTÓNICA

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



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

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

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

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

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

COLEGIO DE SANTA CRUZ DE VALLADOLID

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



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

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

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

El patio del colegio de Santa Cruz

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



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

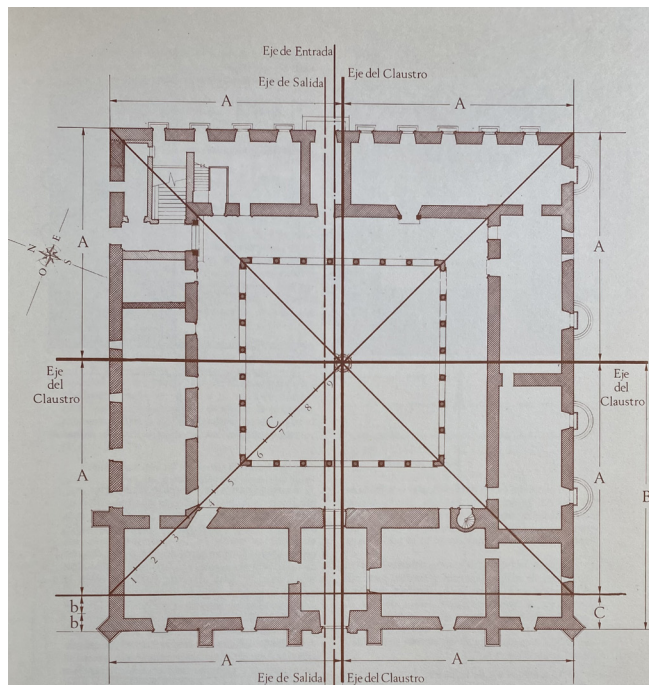


Figura 4. Planta del patio del Colegio de Santa Cruz, Valladolid. Esquema de ejes y de diagonales. Fuente: L. Cervera Vera 1982, p. 41.

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

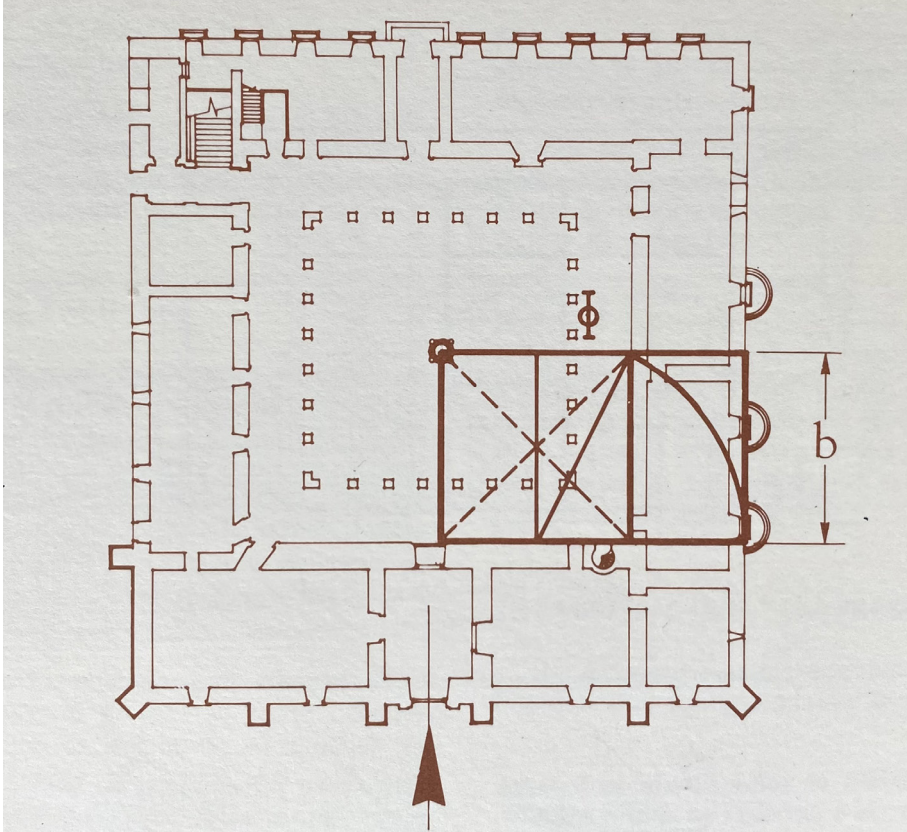


Figura 5. Planta del patio del Colegio de Santa Cruz. Valladolid. Superposición del rectángulo áureo. Fuente: L. Cervera Vera 192, p. 62.

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

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

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

UN EDIFICIO COETÁNEO EN VALLADOLID. EL COLEGIO DE SAN GREGORIO

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ITALIA EN ESPAÑA: EL PALACIO DE LA CALAHORRA

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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