



ARQUITECTURA PALACIEGA  
en el Valladolid de la Corte

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

## ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

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

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

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

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

© de los autores

© 2012, de la edición:

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

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

ISBN: 978-84-616-2129-3

Depósito legal: VA-1026-2012

Imprime: Cargraf

## ÍNDICE

### **INTRODUCCIÓN:**

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

Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro 15

#### **LA CASA DE LOS VIZCONDES DE VALORIA LA BUENA EN VALLADOLID**

Jesús Urrea 25

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

Javier Pérez Gil 41

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

Luis José Cuadrado Gutiérrez 65

#### **LA CASA DE ALONSO BERRUGUETE. LA HISTORIA DE UNA AMBICIÓN**

José Miguel Travieso Alonso 85

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

Sara Pérez Barreiro 107

#### **PALACIO DE VILLASANTE. EL TIPO ARQUITECTÓNICO PALACIEGO**

Iván I. Rincón Borrego 123

#### **EL MUSEO DE VALLADOLID EN EL PALACIO DE FABIO NELLI**

Eloisa Wattenberg García 141



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

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

DANIEL VILLALOBOS ALONSO

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

Las proporciones aportaron el rigor geométrico basado en números y sus relaciones<sup>1</sup>, además de la garantía de la belleza del edificio y una concordia numérica que conectaba a sus moradores con la métrica y el orden con los que, para ellos, se regía la armonía del cosmos, abriendo entradas a la metafísica de la naturaleza y del hombre. Mediante el uso de los órdenes, además de como ornamentación, con su detallado sistema geométrico se acotaba el edificio, sus partes y elementos. Era el lenguaje clásico erudito y complejo que ritmaba el espacio, y en su uso aportaba equilibrio y belleza, pero también carácter al edificio. Gracias a la iconografía, con las que poblaron sus portadas, patios y escaleras, salones y jardines, aquéllos artistas

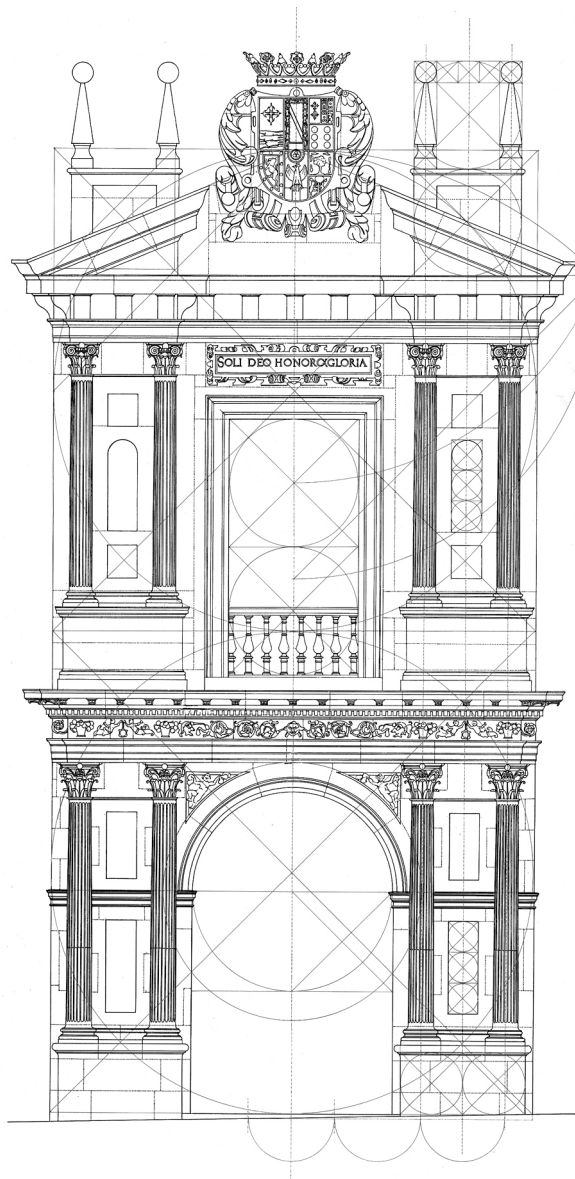


1. Palacio de Fabio Nelli. Orden corintio del patio. Dibujo del autor.

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

## ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

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



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

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

## RIGOR NUMÉRICO Y SISTEMA DE PROPORCIONES

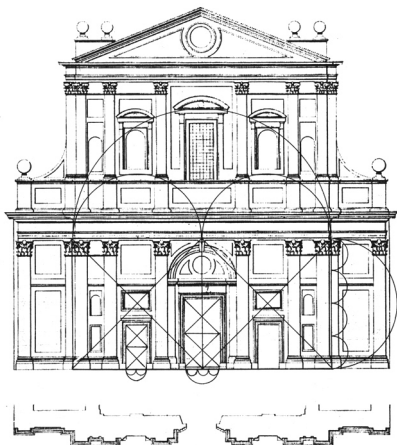
El problema habitual en los estudios sobre proporciones radica en la tentación de encontrar en los resultados justamente lo que se quiere buscar, desplegando testimonios gráficos imprecisos o subjetivos; lo cual ha derivado en un cierto escepticismo por el método de dibujo como origen de datos seguros que den fiabilidad a las conclusiones<sup>2</sup>. Por ello, únicamente aportamos testimonios comprobados y cotejados, estudiados detalladamente y con precisión que permiten validar nuestras consideraciones.

Una oportunidad segura de ofrecer conclusiones fiables nos la ofreció la coincidencia de dos trabajos. El primero, nuestra medición detallada correspondiente a la portada del palacio de Fabio Nelli trazada y construida por Pedro Mazuecos el Mozo en 1594, cotejada con las medidas que figuran en sus contratos<sup>3</sup>; datos que añadimos a un segundo estudio sobre un informe posterior a esa fecha, el realizado por Juan González de Cisniega

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

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





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

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

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

en 1608. En este informe se expusieron y criticaron las medidas y proporciones aplicadas en la fachada para la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco<sup>4</sup>. La obra la había comenzado a construir el mismo arquitecto Pedro Mazuecos el Mozo en 1602 según las trazas de Felipe de Cájiga en cinco planos que este arquitecto copia para su ejecución<sup>5</sup>. Según el citado informe, Pedro Mazuecos el Mozo alteró sus medidas y proporciones causando —siempre en la opinión, para nosotros errónea, de Juan González de Cisniega— “*muy grande fealdad para la buena compostura que tiene la traça*”<sup>6</sup>. Tal como concluimos en nuestro citado estudio, Pedro Mazuecos el Mozo lo que hizo en esa copia de trazas fue corregir las omisiones y variaciones sobre medidas y proporciones que había cometido originalmente el primer arquitecto que trazó los planos, Felipe Cájiga; ya que éste, a su vez, los interpretó de la portada proyectada por Vignola para la iglesia del *Gesù* de Roma; dibujo conocido en la península a través de la lámina grabada por Cartaro en 1573; en el debate aparecen claramente detalladas las medidas corregidas por Mazuecos. En conclusión, el arquitecto del palacio de Fabio Nelli aplicó estas proporciones correctamente, muy al contrario de la opinión crítica de J. González de Cisniega, proporciones que básicamente corresponden con las de la portada para el banquero vallisoletano. Son las que en el Renacimiento garantizaban la armonía y belleza en la arquitectura y también en la música: (1:2), (2:3) y (3:4), denominadas *dupla*, *sexquiáltera* y *sexquitercia* en arquitectura, y *diapasón*, *diapente* y *diate sarón* en música. Estas mismas relaciones eran empleadas por pintores, incluso, desde el siglo XV en Italia, su matemática basada en la regla de tres era habitualmente utilizada en transacciones dentro de su conocimiento básico para el uso comercial<sup>7</sup>.

En Italia, y desde el *Quattrocento*, su aplicación en arquitectura se convirtió en una estética normativa más allá de las proporciones medievales<sup>8</sup> empleadas como canon en el período gótico. Las medievales estaban basadas en relaciones



4. Iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco.

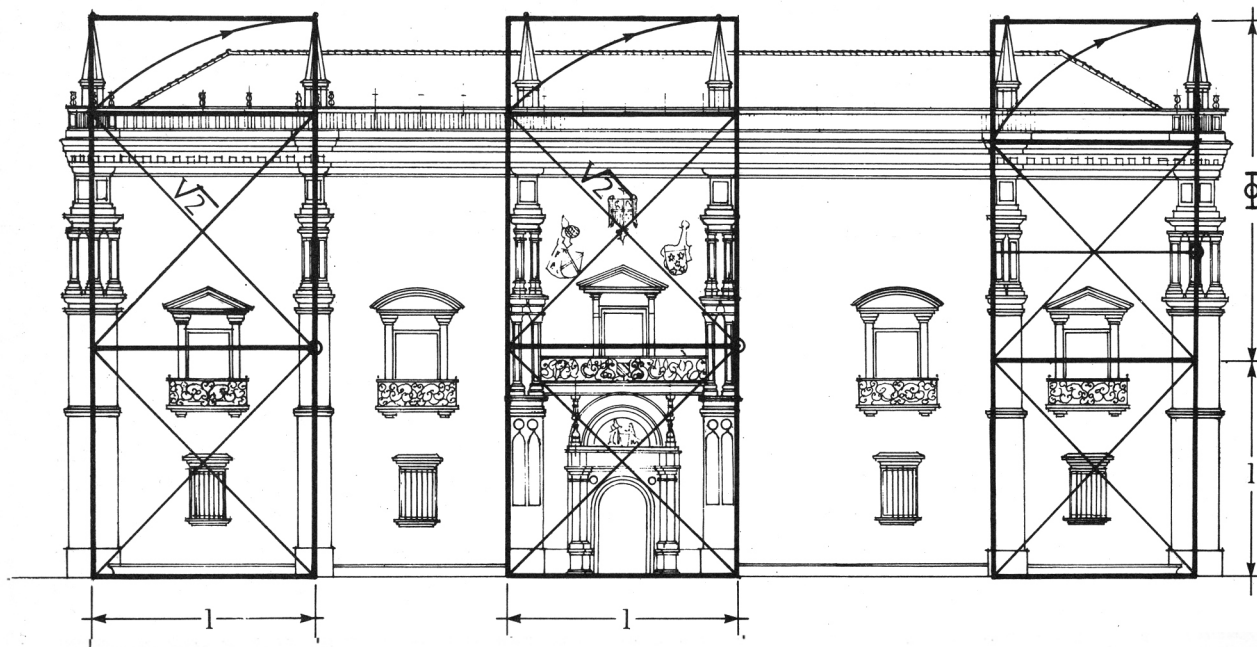
de números “inconmensurables”, como las establecidas entre el lado y la diagonal del cuadrado, el lado y la altura del triángulo equilátero y el lado y la diagonal del pentágono, el llamado número de Oro —todas ellas incluyen razones “inconmensurables”:  $(1/\sqrt{2})$ ,  $(1/\sqrt{3}:2)$  y  $(1/[1+\sqrt{5}]:2)$ , como relaciones entre las medidas de las caras de los cinco cuerpos plantónicos (cuadrado, triángulo equilátero y pentágono)—. Éstas, de uso en la Edad Media, también se emplearon en la península<sup>9</sup> especialmente el número de Oro, la *Divina Proporción*. En Valladolid a finales del siglo XV fueron aplicadas en la construcción del Colegio de Santa Cruz, (concluida la obra al término del siglo por Lorenzo Vázquez de

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

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

<sup>8</sup>. Panofsky, Erwin: *Op. cit.* pp. 81-90.

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



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

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

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

Segovia). Aunque la estética de su portada introdujo por primera vez en la Península Ibérica los cánones renacentistas, las medidas con las que se trazaron su planta, el patio y la fachada, se apoyaron en estos números de uso gótico, en especial el llamado número de Oro<sup>10</sup>. Contrariamente a este sistema de proporciones, que en el siglo XVI se abandonó íntegramente<sup>11</sup>, la perfección racional de la métrica de los primeros números enteros, (1:2), (2:3) y (3:4), es la que, en nuestro caso, señaló la pauta geométrica como garantía de la belleza.

Contemplar la fachada del palacio de Fabio Nelli en Valladolid encajada en la proporción *dupla* (1:2), y métricamente dependiente de este sistema como en el caso de la portada de Santa Cruz de Medina de Rioseco, evidencia su conocimiento detallado y la aplicación en las trazas de los palacios por parte de los arquitectos clasicistas; como también advierte del conocimiento de la teoría y de lo respetuoso con los dictados clásicos. Pedro Mazuecos el Mozo en estas intervenciones demostró conocer el principio del tratadista romano Vitruvio, por el cual “ningún edificio puede estar bien compuesto sin la simetría y la proporción”<sup>12</sup>. Seguramente esto fue aprendido de lo dictaminado por el primer teórico del Renacimiento. Leon Battista Alberti, en su libro *De re ædificatoria*, cuya traducción se difundió en la Península desde 1582. Aquí Alberti explicó el origen Pitagórico de este sistema de proporciones, su conocimiento por parte de los músicos y cómo era usado por los arquitectos: “... y yo afirmo una vez y otra aquello que dijo Pitágoras... los números que por la concordancia de los sonidos afecta placenteramente a nuestros oídos son los mismos que agradan a nuestros ojos y a nuestra mente... 1, 2, 3, 4 «Numeros muficos» los cuales usan muy convenientemente los arquitectos, y tomados de dos en dos, para poner en... patios, descubiertos...”<sup>13</sup>. Proporciones que derivan de las relaciones de estos cuatro primeros números, (1:2), (2:3) y (3:4), correspondientes a las proporciones armónicas musicales griegas tenidas en cuenta por Platón en el *Timeo*, (o de la Naturaleza)<sup>14</sup>, para dar una explicación matemática del mundo, su origen y su división. En 1588 se publicó la obra completa del “*Divini Platonis*”, edición y obras comentadas por Marsilio Ficino, aportando en el caso del *Timeo*, dibujos explicativos donde aparecen estas proporciones armónicas y su consecuencia geométrica como la base matemática de la teoría platónica: las llamadas *dupla*, *sesquiáltera* y *sesquitercia*. Libro difundido en Europa entre los cenáculos eruditos de finales de siglo y, no nos cabe duda, en los ambientes cortesanos de Valladolid<sup>15</sup>.

284 Libro nono.

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

Sexqui altera  
 3 0 0 0  
 1 0 0

Sexqui tercia se dize lo en que la mayor cuerda contiene entera a la menor, y tambien mas vna tercia parte de la misma menor.  
 4 0 0 0  
 1 0 0 0

Dareys pues ala mayor el numero quatro y ala menor tres, pero en aquella contonancia que se dize diapason los números son coretrópodos en dupla, como del dos ala vnaidad, y el todo a la mitad.

Diapason Dupla  
 1 0 0 0 1  
 1

En la 40

6. Leon Battista Alberti. *De re ædificatoria*, (Alcalá, 1582)

<sup>12</sup>. Ortiz y Sanz, José: *Los diez libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por Joseph Ortiz y Sanz, presbítero*. Barcelona: Ed. Alta Fulla, 1987. (Ed. facsímil, Madrid, 1787). p. 58.

<sup>13</sup>. Alberti, Leon Battista: *Los Diez Libros de Arquitectura*. (De re ædificatoria): Alcalá, 1582. p. 284-285.

<sup>14</sup>. Véase la traducción: *Platón: Obras completas*. Traducción del griego por María Araujo y otros. Madrid: Ed. Aguilar, 1988 (1966).

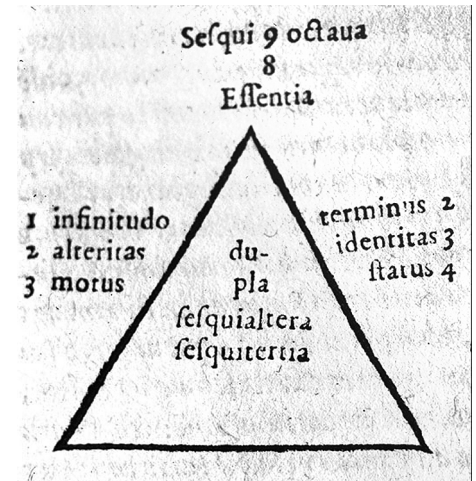
<sup>15</sup>. Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, 1974 (Madrid, 1883-1889). pp. 485 y ss. Sobre el movimiento neoplatónico en Florencia y norte de Italia, en relación de Marsilio Ficino, ver: Panofsky, Erwin: “El movimiento neoplatónico en Florencia y norte de Italia (Bandinelli y Ticiano). En: *Estudios de iconología*. Madrid, 1976 (1962). pp. 189 y ss.



Comprobar el uso de este sistema de proporciones, inicialmente como una herramienta numérica proyectual que facilita la belleza de las formas en arquitectura, también nos muestra la importancia, y las consecuencias, que tuvo en estos ambientes el neoplatonismo hispano y sus gustos. Más allá que un simple juego numérico, la teoría encierra una profunda exposición de su Estética humanista, cuyo origen está en los maravillosos descubrimientos armónicos de Pitágoras difundidos por Platón. Cuando Rafael de Sanzio pintó *La Escuela de Atenas* (1510-12), puso la imagen a este sistema numérico; en la parte inferior del fresco de la pared Vaticana, a la izquierda, el filósofo y matemático griego aparece recostado escribiendo sobre un cuaderno; a sus pies, un joven sujeta una tablilla en la que se rotulan las consonancias de la escala musical griega, las mismas que Pedro Mazuecos utilizó para garantizar la belleza de sus edificios; en lo alto, en el centro y hacia el mismo lado, Platón encarnado en Leonardo Da Vinci porta en su mano izquierda el texto del *Timeo*, y con la derecha señala hacia arriba, al mundo de las ideas.

### LA GRAMÁTICA DE LOS ÓRDENES. TRES INTENCIONES EN EL VALLADOLID PALACIEGO.

Para cualquier palacio del Valladolid de la corte, cuya imagen tuviera aspiraciones de acercarse al modelo clásico grecorromano, era incuestionable la aplicación de los órdenes clásicos. En los ideales del Renacimiento, además de principios como simetría, proporción o regularidad, con los que se organizaban las partes del edificio —que en definitiva, y en nuestra idea, otorgan la esencia atemporal del rigor clásico—, el rudimento que le definía como “clasicista” era el empleo de este sistema formal. Era un nuevo *modo* basado en los órdenes derivados *del romano*: el dórico, jónico y corintio, a los que se añadirían el toscano y el compuesto. Reglas nuevas que desatendían

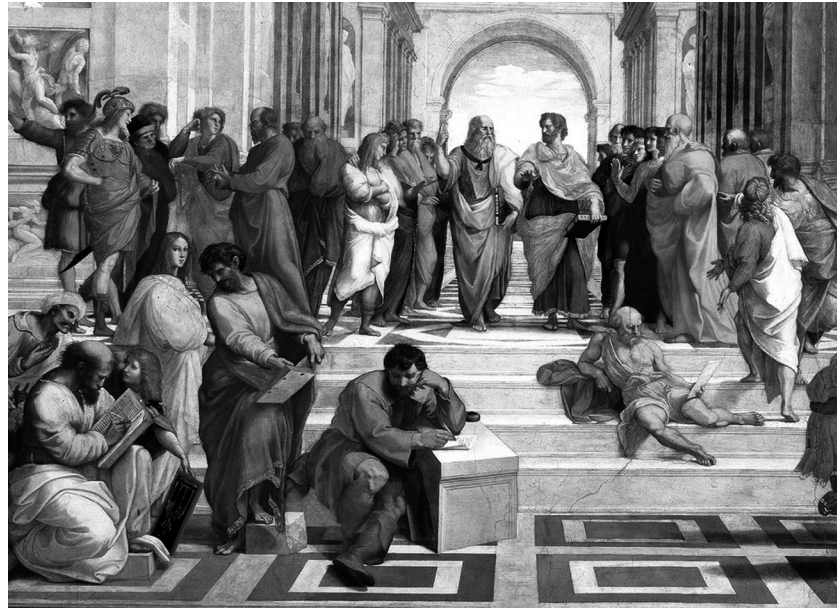


7. Platón. Timeus de generatione mundi, (Marsilio Ficino, Opera Omnia, 1588).

8. Platón. (Marsilio Ficino, Opera Omnia, 1588)

tanto las formas góticas precedentes, como trasformaban el uso de elementos formales de tradición musulmana resultados de nuestro particular encuentro de culturas<sup>16</sup>; y todo para seguir miméticamente los gustos que en Italia, desde el *Quattrocento*, habían llevado a tomar a los órdenes como el nuevo lenguaje incuestionable de la arquitectura.

<sup>16</sup>. Sobre las consecuencias en la arquitectura de la Península Ibérica del cruce de culturas durante la Edad Media, véase: Chueca Goitia, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Ed. Seminarios y Ediciones, 1971.



9. Rafael de Sanzio. La Escuela de Atenas. (1510-12)
10. Rafael de Sanzio. La Escuela de Atenas. Detalle de Pitágoras, a sus pies la tablilla con las consonancias de la escala musical griega.

<sup>17</sup> Marías, Fernando: "Orden y modo en la arquitectura española". Estudio preliminar a: Forssman, Erik: *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*. Bilbao: Ed. Xarait, 1983. pp. 7-45.

<sup>18</sup> Véase: Nieto Alcaide, Víctor: "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526". En: AA.VV.: *Arquitectura del renacimiento en España*. 1488-1599. Madrid, 1989. pp. 11-96. p. 13 y ss.

En el origen de su uso en España, se ha estudiado cómo estos elementos de orden eran, no sabemos si únicamente, una máscara de formas y contenidos tradicionales<sup>17</sup>, con la cual, arquitectos y clientes perseguían más un afán por "modernizar" la imagen del edificio concebido siguiendo la tradición, que la de elaborar un verdadero sistema "clásico". El ejemplo inicial lo encontramos en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid impulsado por el Gran Cardenal, don Pedro González de Mendoza. Fue el primer edificio construido en España cuya imagen incorporó los modelos en el uso de los órdenes al gusto italiano<sup>18</sup> mediante la inclusión de un orden clásico en la fachada: pilastras "corintias". Reconstruyendo gráficamente este alzado, comprobamos su

aplicación en la puerta y ventana del cuerpo central, así como en las dos ventanas extremas de la planta noble y en el segundo y tercer cuerpo de los contrafuertes góticos<sup>19</sup>. Como se citó en el apartado anterior, no sólo la estructura de contrafuertes era gótica, también sus proporciones derivaban del sistema medieval, y con la introducción del elemento clásico, las pilastras corintias “disfrazaron” los contrafuertes medievales y su portada. Así lo ratifica la adscripción gótica de los soportes del patio y todo su ornamento, como los seis ventanales apuntados de la fachada —cegados en la intervención de Manuel Godoy en el siglo XVIII—, e incluso el tratamiento de los relieves en el primer cuerpo de estos mismos contrafuertes.

Con este antecedente, la aparición de los órdenes clásicos en la arquitectura palaciega de Valladolid se efectuó incluyéndose como transformación del alfiz de origen musulmán utilizado en las portadas palaciegas hasta el primer cuarto del siglo XVI<sup>20</sup>. Su función, la de enmarcar formalmente el acceso al interior doméstico, fue mantenida aunque transformando las molduras laterales en pequeñas columnas, y la correspondiente al dintel, en su entablamento<sup>21</sup>. Podemos citar tres ejemplos de este primer empleo ornamental de los órdenes en la arquitectura doméstica a modo de alfiz<sup>22</sup>; en las portadas de las desaparecidas casas del conde de Villafior en la calle Imperial<sup>23</sup>, y de la familia Vega Colmenares en la calle Marqués del Duero<sup>24</sup> —de esta segunda se conserva la citada portada en los jardines del Museo Nacional de Escultura—, ambas construidas en el segundo cuarto del siglo XVI. La última, a la que atenderemos más, corresponde a la casa del doctor Diego Escudero o del Marqués de San Felices en la calle Fray Luís de León<sup>25</sup>.

Las dos primeras portadas muestran una estructura formal similar<sup>26</sup>, la misma aplicación de los órdenes hasta llegar a definir este paradójico “alfiz «clásico»”; una con fustes de sección cuadrada, la segunda circulares. Por la información fotográfica de la casa desaparecida, al menos se aprecia que

<sup>19</sup>. Pueden analizarse estos elementos en el dibujo de la portada antes de su reforma en el s. XVIII, en: Villalobos Alonso, Daniel: “El proyecto de Ventura Rodríguez para la reforma del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid: el inicio de un debate”. Estudio introductorio a facsímil de Ventura Rodríguez: *Informe que hizo el Arquitecto D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid. Planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Ed. COAVA, 1987. pp. 37-46. Ver del mismo modo el dibujo del autor en: Rivera Blanco, Javier: “El Colegio de Santa Cruz de Valladolid y la arquitectura civil española entre la Edad Media y el Renacimiento”. En: AA.VV.: *La introducción del renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*. Valladolid, Inst. Español de Arquitectura y otros. 1991. pp. 77-99. Plano de D. Villalobos en p. 83.

<sup>20</sup>. Para ver la transformación del elemento «alfiz» en su formalización mediante órdenes, ver: Martín González, Juan José: “Portadas”. En: *La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Valladolid: Ed. Ayuntamiento de Valladolid, 1948. pp. 37-65.

<sup>21</sup>. Como referencia cercada y precursora de este modo de transformación formal del alfiz citamos la portada mudéjar de la Capilla funeraria de San Bartolomé en Córdoba (1399-1410). En este caso, como precedente al nuestro, las columnillas empleadas y las ménsulas de la cornisa son románicas.

<sup>22</sup>. Véase: Martín González. *Opus cit.* p. 60 y lámina XXXVI, a y b.

<sup>23</sup>. Urrea, Jesús: *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid: Ed. Consorcio IV Centenario, 1996. pp. 327-329.

<sup>24</sup>. *Ibidem* pp. 233-234.

<sup>25</sup>. *Ibidem* pp.76-81. Sobre este mismo edificio, además ver: Fernández del Hoyo, María Antonia: “Valladolid” en Urrea, Jesús (Dir.): *Casas y Palacios de Castilla y León. Valladolid*: Ed. Junta de Castilla y León, 2002. pp. 301-304.



uno de sus capiteles parece resolverse mediante elementos iconográficos, como así se comprueba en su emplazamiento actual el correspondiente al lado izquierdo de la familia Vela Colmenares. Por los restos del otro, aparecen como un capitel compuesto de esquina —jónico sobre corintio—, tallando también elementos iconográficos entre sus volutas. El tercer ejemplo es algo más tardío —la casa se cita entre los bienes del mayorazgo del doctor Escudero en 1548<sup>27</sup>—, y el empleo de los órdenes sigue los dos ejemplos anteriores, aunque aquí el capitel jónico es frontal y no existe ningún elemento iconográfico añadido. Datos que puede llegar a mostrar algo más que sólo un nuevo gusto ornamental con referencias a la antigua Roma, esto es, la voluntad de integración de la tradición mudéjar con el reflejo de la antigüedad<sup>28</sup>. Atendiendo a la ventana superior, la labra de su dintel apoyado en dos zapatas de piedra<sup>29</sup> sigue igualmente la tradición mudéjar enraizada en la ciudad. Dejamos aquí este edificio en la imagen de su fachada, que después volvemos a retomar, y antes de analizar su interior, veamos la evolución y referencias del elemento de portada.

El desarrollo de este tipo de portada, puesta de moda en el segundo cuarto del siglo XVI<sup>30</sup>, concluirá eliminando su apoyo sobre ménsulas para arrancar desde el suelo. Así se construyeron los pórticos adosados de las casas de D. Pedro Laso de Castilla o marqués de Camarasa y la del licenciado Hernando de Villafañe o del conde de Sevilla la Nueva (correspondientes a la de la izquierda y derecha de la actual sede de la Casa del Estudiante de la Uva), la del conde de Gondomar (“casa del sol”), la del deán D. Antonio de Mudarra (convento de clausura de las madres Salesas en la calle Juan Mambrilla), y la casa del marqués de Villasante (Palacio Arzobispal)<sup>31</sup>. El pórtico de órdenes clásicos adquiere un desarrollo más complejo a finales del siglo XVI y a principios del XVII con las portadas para el palacio de Fabio Nelli y la del palacio Real en las que se sobrepone un segundo orden encuadrando el balcón central.

<sup>26</sup> Hecho ya expuesto en, Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 327.

<sup>27</sup> *Ibidem* pp. 78-79.

<sup>28</sup> Tema que se ha señalado por: Sambricio, Carlos: “La fortuna de Sebastiano Serlio”. Estudio introductorio a Sebastián Serlio: *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastián Serlio*. Oviedo: Ed. Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986. pp. 8-135. Ver pp. 11 y ss.

<sup>29</sup> Jesús Urrea, en su referida conferencia del curso versada sobre el palacio de D. Antonio de Velasco y Rojas, incidió en la similar respuesta forman de su correspondiente ventana con esta descrita de la casa del doctor Diego Escudero o del Marqués de San Felices.

<sup>30</sup> En la restitución gráfica ideal de la fachada de la casa del capitán D. Andrés de Herrera —contratada para su conclusión en 1534—, se supone por los restos de la sillería la misma solución que en estos ejemplos. Véase: *Ibidem* pp. 93.

<sup>31</sup> *Ibidem* pp. 97-99, 169-170, 101-104, 110-113 y 176-180, respectivamente.



11. Colegio de Santa Cruz. Portada de Lorenzo Vázquez de Segovia.
12. Colegio de Santa Cruz. Contrafuerte de esquina.

En esta *Primera Intención* en el uso de los órdenes en las fachadas, en ningún caso los soportes tienen un cometido portante, son únicamente la ornamentación clásica que viste a los edificios del gusto, inicialmente italiano, por lo clásico. De hecho, la inclusión de temas iconográficos arrincona el significado propio de cada uno de los órdenes mezclándose

## ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE

13. Casa del doctor Diego Escudero.  
Portada.



con este otro lenguaje radicalmente diferente al de la exposición rigurosa y buscada en el Renacimiento. A excepción de los dos últimos ejemplos —cuyos planteamientos trascienden más allá de ser una mera ornamentación—, todos carecen de pauta moduladora y una significación clara de género, además

de su papel primordial y primigenio, el de sustentar, ser parte de una estructura arquitectónica. Es más, en su origen griego —recordemos que en la formulación renacentista de los órdenes no se conocía el dórico griego—, las columnas carecían de sentido a menos que sostuvieran algo sobre ellas. Ahora bien, este uso “ornamental” de los órdenes se acerca en parte al modo en que Leon Battista Alberti les introdujo en sus edificios, y en el primer Renacimiento italiano. Respecto a las condiciones en que se aplican en sus fachadas, se entienden los órdenes tomando un uso como ornamento en la del palacio Rucellai de Florencia, y en los templos como el Malatestiano de Rímmini, San Sebastián y San Andrés en Mantua, incluso en el de Santa María Novella en Florencia, —proyectados entre el 1446 para el palacio de Florencia y 1470 de la iglesia de San Andrés—, y en todas las obra en las que influyó Alberti<sup>32</sup>. En su libro VI de su *De re ædificatoria*, dedicado al ornamento, definía las columnas como “el principal ornamento de toda arquitectura”<sup>33</sup>, pero de la misma forma asigna medidas relativas a la esbeltez de sus fustes en relación al dórico romano, jónico y corintio —7, 8 y 9 diámetros del fuste en la base respectivamente—. Aunque en sus fachadas los órdenes se adosan al muro, en consecuencia a esta métrica, al introducirles en una superposición ordenada aparece un orden de acomodo, siendo el dórico, por su proporción, el situado en el cuerpo inferior de apoyo. Ya advertido por Alberti, este papel de reglar mediante el sistema de órdenes deriva en parte de la descripción basándose en Vitruvio, como además en sus propias observaciones sobre los restos romanos<sup>34</sup>. Y en la antigua Roma, el Coliseo, cuyas columnas adosadas a sus muros carecen de capacidad portante<sup>35</sup>, era la prueba de que para los romanos el sistema de órdenes fue un método de control proporcional del edificio: en planta baja el dórico, sobre él, el jónico, y el corintio en el tercer nivel.

Tras estas consideraciones, ya en Valladolid un siglo más tarde, y una vez pasamos a analizar el interior de la casa del



14. Casa del doctor Diego Escudero. Detalle del “alfiz «clásico»”.

<sup>32</sup>. Sobre estos temas ver fundamentalmente: Murray, Peter: *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Ed. Aguilar, 1979 (1971). pp. 53-116.

<sup>33</sup>. Véase: Forssman, Erik: *Opus cit.* pp. 53 y ss.

<sup>34</sup>. Véase a este respecto: Summerson, John: *El lenguaje clásico de la arquitectura*. De L. B. Alberti a Le Corbusier. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978 (1963). pp. 14 y ss.

<sup>35</sup>. Queremos hacer notar en este sentido, cómo el Renacimiento fue un arte de imitación donde el retorno a lo antiguo se convirtió en un proceso de especialistas, el arte como un objeto de laboratorio. Sobre este tema véase: Berl, Emmanuel: “Imitación y expresión” y “El arte de laboratorio”. En: *Las dos fuentes del arte occidental*. Madrid: Ed. Castellet, 1976. pp. 20-25.





15. Portada de la casa de la familia Vega Colmenares. Detalle de capitel

<sup>36</sup>. Sobre las acotaciones de los órdenes en la tratadística del Renacimiento, ver principalmente: Szambien, Werner: *Simetría, Gusto y Carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la Época clásica, 1550-1800*. Madrid: Ed. Akal, 1993. Así como: Chitham, Robert: *Gli ordini classici in architettura. I fondamenti storici. Gli ordini nei loro particolari. L'uso degli ordini*. Milán: Ed. Hoepli, 1987. Y de la misma manera: Tzonis, Alexander. Lefaivre, Liane y Bilodeau, Denis: *El Clasicismo en*

doctor Diego Escudero o del marqués de San Felices en la calle Fray Luís de León, comprobamos que el orden jónico esculpido en la fachada anteriormente analizada es el mismo con el que se diseñó el primer cuerpo del patio; sobre él se superpuso un orden dórico para el segundo piso correspondiente a la planta noble palaciega. Con este ejemplo de aquel período, sobre mediados de siglo XVI, la inversión de órdenes en su posición correcta resuelta por el arquitecto de este foco clasicista vallisoletano implica desatención, o su desconocimiento, en relación a esta importante cuestión de la dependencia de los órdenes con sus proporciones, y no únicamente para sus columnas, sino también en sus intercolumnios, y en cada una de sus partes; cuestión que en Italia inició el primer debate abierto sobre los órdenes: su detallada formulación proporcional matemática. Cada uno de los tratados exponía una relación de proporciones cercanas entre sí aunque no coincidentes. Vitruvio, Alberti, Serlio, Palladio o Vignola<sup>36</sup>, acotaron con más o menos precisión esta regla y el resto con más pretensiones que la inicial dada por Alberti de ser un modo de ornamento<sup>37</sup>.

Es tras esos años, hacia 1540-50, en los que en Valladolid el inicio en el uso de los órdenes se reconocía con la arquitectura de la antigua Roma, cultura de decoración yuxtapuesta, cuando el Tratado de Sebastián Serlio comenzó a tomar fortuna en España; tras él, en 1570 Palladio publicó sus *Quattro Libri dell' Architettura* —Ribero Rada concluyó la traducción de este tratado al castellano en 1578—, y en 1573 vio la luz la segunda edición aumentada del *la Regla* de Vignola<sup>38</sup>; publicaciones que indiscutiblemente influenciaron a la arquitectura palaciega de Valladolid<sup>39</sup>. Es a partir del conocimiento de estos libros, los más notables e influyentes<sup>40</sup>, cuando los arquitectos de los palacios de la corte de Valladolid recurrieron a los órdenes más que como un hecho de ornamentación clásica, introduciéndolos con rigor proporcional, como modulación espacial y en su capacidad de dotar del carácter adecuado al edificio.



16. Casa del deán D. Antonio de Mudarra.  
 17. Casa del deán D. Antonio de Mudarra.  
 Detalle de capitel.

En el estudio de la casa del doctor Paulo de la Vega (posada «Caballo de Troya»), todo parece indicar que la traza de su patio se comenzó a realizar en 1578, y fue el arquitecto Pedro Mazuecos el Viejo quien dirigió la obra de albañilería contratada a Francisco de Navarrete<sup>41</sup>. En su composición se aplicaron dos columnatas dóricas superpuestas, con lo cual el carácter del edificio debido a la elección del orden se mantiene desde el arranque a la cubierta<sup>42</sup>. Con este ejemplo proyectado por Mazuecos el Viejo, nos acercamos a uno de los temas esenciales en cuanto al uso estructural de los órdenes en los palacios de la Corte coincidente, en este sentido, con la gran novedad de su desarrollo en todo el Renacimiento. Es la relación

*arquitectura. La poética del orden*. Madrid: Ed. Hermann Blume, 1984 (1983).

<sup>37</sup>. Una explicación clara del sentido y uso de los órdenes por parte de estos tratadistas, se ofrece en: Ramírez, Juan Antonio: "El sistema de los órdenes o la utopía de la razón y el sueño de la libertad". En: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Madrid: Ed. Nerea, 1991. pp. 101-145.

<sup>38</sup>. Ver: Calvo Serraller, Francisco: "El Tratado de arquitectura de Vignola y su difusión en España". Estudio introductorio a: Vignola: *El Vignola de los Propietarios*. (Ed. Facsímil). Murcia: Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981. pp. IX-XVI.



18. Leon Battista Alberti. palacio Rucellai, Florencia. Portada.  
19. Leon Battista Alberti. palacio Rucellai, Florencia. Detalle.

<sup>39</sup>. Nos referimos entre otros datos ya estudiados. Sobre el Tratado de Serlio ver: Villalobos Alonso, Daniel: "Serlio y el palacio de Fabio Nelli", en: *Opus cit.* p. 197-209. Sobre la influencia de la Regla de Vignola en relación a la casa del contador Simón de Cervatos (calle Zúñiga, nº 11) de 1576, véase: Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 65. Asimismo advertimos su influencia en la portada de las casas del doctor Paulo de Vega (Caballo de Troya) de 1593.

<sup>40</sup>. Villalobos Alonso, Daniel: "Los nuevos Tratados". En: *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli.* Opus cit. pp. 147-151.

consciente y matemática del sistema doble de uso de columnas clásicas —en este caso de orden dórico romano— sobre el que se disponen arcos de medio punto. Mediante esta disposición se dio una correcta respuesta formal a la imagen del primer cuerpo doble, columna/arco, que en el patio unifica las alturas del semisótano con la entreplanta. El segundo cuerpo se resuelve con un modo idéntico, en este caso desarrollado únicamente la altura de planta noble.

Es cierto que la nueva relación arco/columna mutiló la compleja estructura de órdenes clásicos: sobre las columnas siempre apoyaba la organización adintelada del entablamento, arquitrabe-friso-cornisa. Aunque en la arquitectura romana,





a partir de la época del emperador Adriano (s- II d. C.)<sup>43</sup>, comenzaron a surgir combinaciones de las partes de los órdenes donde se incide en esta relación, será en el Renacimiento cuando se propondrá su uso sistemático. Inicialmente en *De re ædificatoria*, Leon Battista Alberti describió este sistema de superposición de arcos sobre columnas de orden clásico; mas el primero que lo llevó a la práctica fue Filippo Brunelleschi para los trabajos del pórtico del Hospital de los Inocente (1421-1424) de Florencia. En sus dos basílicas florentinas, San Lorenzo y Santo Spirito, lo impuso como un sistema riguroso de orden geométrico al espacio<sup>44</sup>; en la segunda basílica —la llamada obra magistral del período— separó el pórtico de columnas de la sucesión de

20. Coliseo, Roma. (Edificado por Vespasiano).

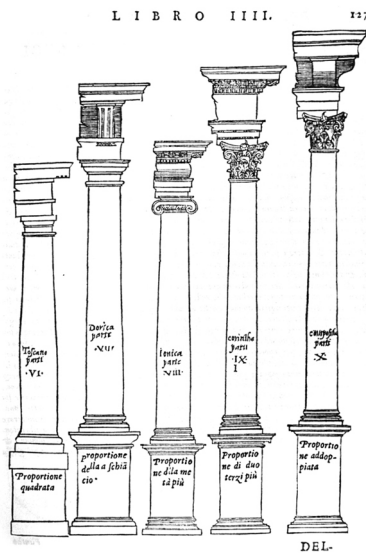
21. Casa del doctor Diego Escudero. Patio.

<sup>41</sup>. Fernández del Hoyo, María Antonia: *Opus cit.* pp. 322 -323. También: Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 158-160.

<sup>42</sup>. De este modo se aplica en el patio de la casa de los Miranda, en la calle del Salvador.

<sup>43</sup>. Véase a este respecto: Villalobos Alonso, Daniel: "Mies van der Rohe o el eterno retorno". En: *Bau. Revista de arquitectura*. N° 5-6, 1991. Valladolid: Ed. Colegios de Arquitectos de Castilla y León y otros. (1989). pp. 54-69.

<sup>44</sup>. Véase al respecto: Argan, Giulio Carlo: *Brunelleschi*. Madrid: Ed. Xarait, 1981 (1952). Especialmente, pp. 55-96, capítulo "Las dos basílicas".



22. Sebastiano Serlio. *Libro IIII*. Primera representación de los cinco órdenes como serie completa.
23. Iglesia de Santo Spirito, Florencia. Filippo Brunelleschi / Casa del doctor Paulo de la Vega. Pedro Mazuecos el Viejo. Detalles de sus órdenes.

los arcos disponiendo un dado sobre cada uno de los capiteles en los que descansan los arranques de los arcos, solución con la cual se evidencia el doble sistema. Del mismo modo procedió Pedro Mazuecos el Viejo en el palacio vallisoletano.

La madurez que implica esta decisión permite entrever una *Segunda Intención* en el uso de los órdenes, la consciente utilización del doble sistema entorno a mediados del siglo XVI, y a nuestro juicio, indica el comienzo de un segundo período en los palacios de la corte de Valladolid. En él, a los órdenes, además de como indiscutible ornamento, se les utilizó para armonizar el espacio con sus ritmos y proporciones, y permitió dotar a los edificios del carácter debido a su género<sup>45</sup>. Esta consciencia, y conocimiento detallado del sistema de órdenes, ofreció los

<sup>45</sup>. Aunque Vitruvio había enunciado géneros de columnas, fue a partir de 1537, con la publicación del Libro IV de Serlio, y la aplicación práctica de los órdenes por parte de Bramante, cuando se tuvo consciencia de que los órdenes por sus elementos y proporciones, tenían relación directa con los géneros, (dórico/masculino, jónico/femenino, y corintio/ joven mujer), y así su adecuada elección respecto al carácter del tipo de edificio. Recordemos



resultados más brillantes en casas palaciegas como la de los Miranda y la del Deán D. Antonio de Mudarra, o los palacios de Fabio Nelli y de D. Antonio de Velasco y Rojas, entre los mejores ejemplos. Arquitectos como Francisco de Salamanca, los dos Pedro Mazuecos, padre e hijo, Juan de Nates o Diego de Praves, procuraron mostrar no sólo el lado decorativo de los órdenes, sino el lenguaje y la gramática de sus partes como la cualidad más clásica para alcanzar la eurytmia en sus edificios.

El final en el uso de los órdenes es todavía más consciente y reflexivo, adelantándose a experiencias europeas posteriores del siglo XVIII francés. Tomamos como testimonio dos de los últimos palacios construidos al término de este período cortesano de la ciudad, la casa del tesorero Luís de Vitoria (1603), o del marqués de Valdegema (plaza de Santa Cruz) y la del licenciado Hernando Villagómez o del marqués de Ferreras (calle Fray Luís de León, nº 13)<sup>46</sup>; la primera proyectada por Pedro Mazuecos el Mozo y la segunda justificadamente atribuida al mismo arquitecto por Fernández del Hoyo<sup>47</sup>. Los órdenes que se incluyen en los patios de estas dos casas palaciegas comportan una total desornamentación, iniciada como hemos visto en los ejemplos anteriores a mediados del siglo XVI. Han desaparecido las columnas clásicas y cualquier referencia a estos órdenes. Los soportes aquí se definieron de base cuadrada con propia volumetría. Con esta *Tercera Intención* en la aplicación de los órdenes a principios del siglo XVII, la esencialidad definirá sus basas y capiteles dentro de la misma abstracción geométrica. La explicación de este y definitivo tercer paso en el lenguaje de los órdenes, como nuevo avance clasicista, debe de entenderse en consecuencia directa del papel de Juan de Herrera en Valladolid, incluso se ha apuntado partiendo de Pedro de Tolosa<sup>48</sup>, influencia a la que sumamos la de Francisco de Mora. La dualidad columna/arco se unificó gracias a la abstracción y a la geometría de sus elementos: era un único sistema estructural, y así la racionalidad en el empleo de los soportes y arcos derivó



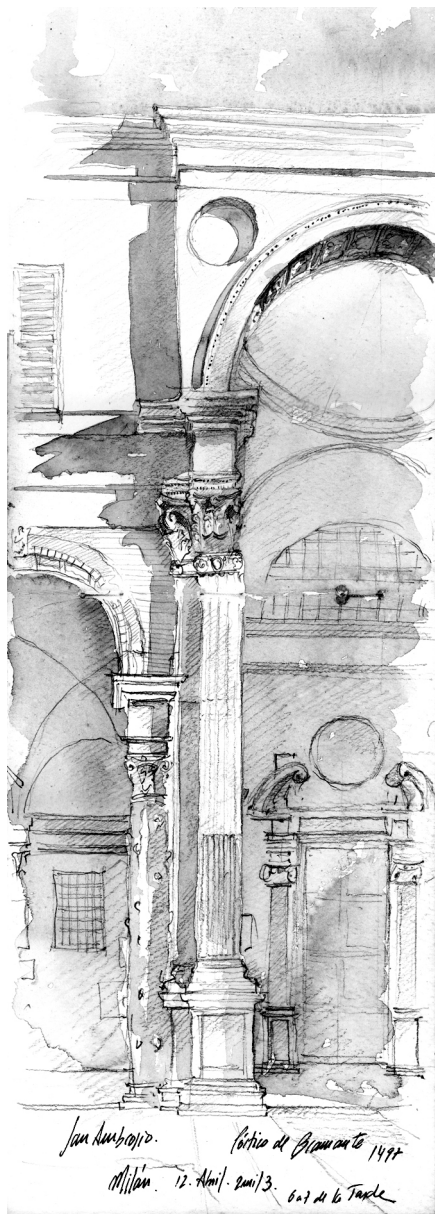
24. Casa del doctor Paulo de la Vega (posada «Caballo de Troya»). Pedro de Mazuecos el Viejo. Patio.

que en las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, publicado inicialmente en 1526, se identificaban como «géneros de columnas»

<sup>46</sup>. Véase: Urrea, Jesús: *Opus cit.* pp. 181-184 y 171-175, respectivamente. También: Fernández del Hoyo, María Antonia: *Opus cit.* pp. 301-304.

<sup>47</sup>. Fernández del Hoyo, María Antonia: "Notas sobre arquitectura doméstica en Valladolid". En: *B. S. A. A.*, 1990. pp. 432.

<sup>48</sup>. Bustamante, Agustín: "Felipe II, Juan de Herrera y Valladolid. El Clasicismo en la Meseta Norte", en: AA.VV.: Herrera y el Clasicismo. Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 1986. pp. 110-125.



en una unidad cerrada. En Valladolid, entonces, la obra más concluyente se estaba levantando desde 1582, la Cuarta y nueva Colegiata de Juan de Herrera, llevando la maestría de las obras Pedro de Tolosa con la dirección del arquitecto Diego de Praves. Se seguían los principios de rigor y negación del ornamento, principios abanderados por Juan de Herrera ya fallecido en 1597, normas que al fin y a la postre terminaron indicando las pautas del nuevo uso de los órdenes en la arquitectura palaciega de la ciudad.

#### LA ICONOGRAFÍA PALACIEGA.

El último de los temas obligados en la arquitectura de los palacios de Valladolid, es su iconografía. Son innumerables las representaciones iconográficas que pueblan sus portadas, patios, escaleras, salones y jardines. Imágenes que embellecen los palacios y en algún caso llegan a convertirse en lo más sobresaliente de los edificios. Así sucede en la casa del banquero Santiago de San Pedro o de los Gallo de Andrada (Hotel Imperial), con la iconografía labrada en su patio. Refiriéndose a los elementos iconográficos que sustituyen en su lugar a las volutas de los capiteles clásicos, Juan José Martín González les describía como “ocupado por monstruos alados antropomorfos, por cabezas de hombre o de perro a las que se obliga a tener la boca abierta... para aumentar la tensión artística y acrecentar las brusquedades del claro oscuro”<sup>49</sup>. Además de su papel ornamental, estas figuras esculpidas en la piedra o pintadas sobre azulejos, muestran imágenes con más cometido que servir únicamente de ornamento, representan ideas relacionadas con sus habitantes. Así se entienden en las escenas y medallones del patio y portada de la casa del licenciado D. Francisco Butrón, hombre de leyes y su justicia, donde Jesús Urrea ha interpretado *la Paz y la Justicia, la Concordia y la Caridad*, temas relacionados con su vida profesional<sup>50</sup>.



Como éste que citamos, las imágenes poseen significados precisos cuyo intento de descubrir acertadamente pasa por encontrar una clave que nos descifre lo que esos hombres del Renacimiento, y sus artistas, quisieron exponer en ellas. La búsqueda en este trabajo es descubrir una “traducción de estas formas” que nos permita comprender lo recóndito de su simbolismo y llegar a las ideas que las originaron. En el estudio del tema nos apoyamos en trabajos ya desarrollados en el entorno hispano en el siglo XVI<sup>51</sup>, así como en la exposición de alguno

25. San Ambrosio, Milán. Donato Bramante. Detalle del pórtico (1497). Dibujo del autor.
26. Casa del licenciado Hernando Villagómez. (Atribuida a Pedro Mazuecos el Mozo). Patio.

<sup>49</sup>. Martín González, Juan José: *Opus. Cit.* p. 149.

<sup>50</sup>. Urrea, Jesús: *Opus cit.* p. 58.

27. Casa del banquero Santiago de San Pedro. Detalles del patio.



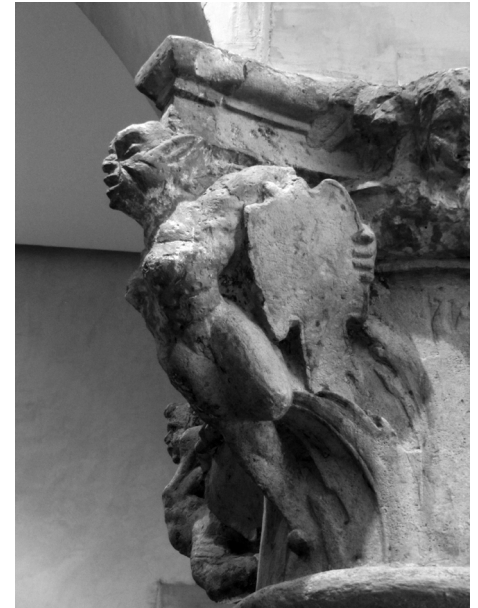
<sup>51</sup>. Citamos los más relevantes para el entorno cultural de esta iconografía: Sebastián, Santiago: *Arte y Humanismo*. Madrid: Ed. Cátedra, 1981. Ver su abundante bibliografía sobre este tema. Asimismo ver: Müller Profumo, Lucia: *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.

<sup>52</sup>. Villalobos Alonso, Daniel: "El ornamento" con los apartados: «La opinión de Vitruvio», «El mito de Apolo y Dafne», «El mito como lenguaje», «Los tres Cupidos», «El palacio como la estética del amor», «imagen diabólica», «El amor útil», «El personaje» y «El tondo de Fabio Nelli». Capítulo en: *Opus cit.* pp. 349-384. También: Villalobos Alonso, Daniel: "La ciudad y el banquete de palacio. Apuntes para un estudio sobre la iconografía de los palacios vallisoletanos del siglo XVI". En: AA. VV.: *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Ed. Universidad de Valladolid, 1995. pp.655-660.

de nuestros trabajos<sup>52</sup>. Sabemos que la clave del significado de estas imágenes se encuentra en la iconografía mitológica greco-romana, donde el asunto como metáfora iconológica es una auténtica escritura visual, se apoya en la explicación de la mitología. El trabajo consiste en encontrar una interpretación correcta de los grutescos e imágenes ornamentales que pueblan los palacios vallisoletanos. Y la primera pista precisa está en la literatura donde se describen estos mitos.

En los círculos privados cortesanos de la cultura más independiente, el gusto por la lectura quedó reflejado en sus bibliotecas; la de D. Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en su "casa del sol", —cuya portada aparece cargada





de este lenguaje iconográfico— contenía quince mil selectos volúmenes, donde se decía que sus libros “están colocados en cuatro piezas dilatadas..., la una se compone de libros manuscritos de rara curiosidad de doctrinas y experiencias políticas, y las otras tres de todo género de libros...”<sup>53</sup>. El conocimiento de esta selecta biblioteca no permite generalizar la ilustración a la cultura cortesana vallisoletana, así como su interés por el arte y la cultura; aunque sí demuestra la gran admiración por el saber y el entretenimiento que ofrecían los libros. A través de ellos, se puede establecer un acercamiento en esta sociedad orientada hacia la cultura de signos y símbolos. Recurriendo al historiador hispanista Bartolomé Bennassar<sup>54</sup>, se asegura la inclinación del

28. Casa del licenciado D. Francisco Butrón. Medallón del patio. (Fechado en 1572).

29. Casa del banquero Santiago de San Pedro. Detalles de capitel.

<sup>53</sup>. Antolínez de Burgos, Juan: *Historia de Valladolid*. Valladolid: Ed. Grupo Pinciano y otros, 1987 Ed. Facs. (1887). p. 230. Sobre más referencias a esta biblioteca ver: Urrea, Jesús: *Opus cit.* pp. 101-104.

<sup>54</sup>. Bennassar, Bartolomé: *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Ed. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1983 (1967). Cfr. pp. 205 y ss.



30. Casa del conde de Gondomar, “casa del sol”. Remate de la portada.
31. Casa del licenciado D. Francisco Butrón. Medallón de la portada.
32. Platón. (Marsilio Ficino, Opera Omnia, 1588).

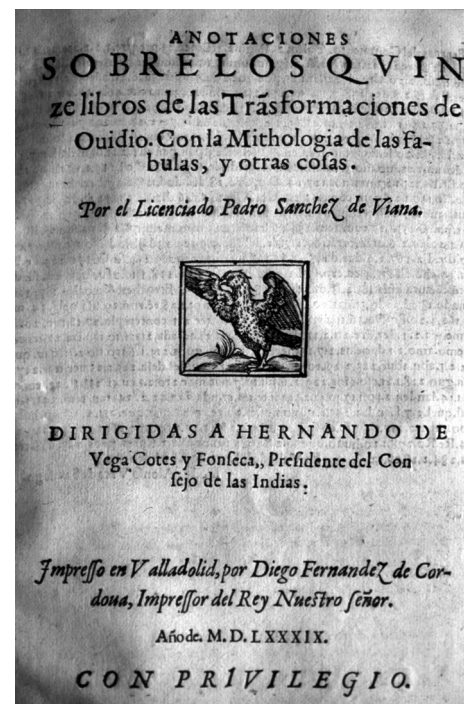
<sup>55</sup> Rubio González, Lorenzo: “Vida cultural y literatura de Valladolid en el Renacimiento”. En: AA.VV.: *Valladolid corazón del mundo hispánico, siglo XVI*. Valladolid: Ed. Ateneo de Valladolid, 1981. pp. 223 a 276. p. 244.

hombre del Renacimiento vallisoletano por la cultura escrita: Diego Mudarra poseía una biblioteca provista de quinientos volúmenes, y Pedro Enríquez, profesor de filosofía en aquella Universidad, tenía una interesante biblioteca. De ellas se puede asegurar que su cultura estaba interesada por las concepciones clasicistas de aquel tiempo.

La segunda orientación la encontramos en las publicaciones impresas en la ciudad de Valladolid a lo largo del siglo XVI. La ciudad castellana fue, junto a Sevilla, Salamanca y Toledo, uno de los principales centros impresores españoles en este siglo. Hasta 1600, en Valladolid se habían impreso cerca de cuatrocientos títulos, libros de entre los cuales no predominaban las obras de carácter religioso, siendo más numerosos los

dedicados a temas profanos. Muchos de los cuales confirman la atracción hacia el humanismo italiano como parte de la cultura de licenciados, bachilleres, canónigos y un importante círculo privado. Así, entre 1524 y 1550 se imprimieron traducciones de *Cient novellas de Bocaccio*, varias obras de Petrarca entre las que estaba *Triunfos*, o *Il cortigiano*, de Baltasar de Castiglione; publicaciones que muestran la huella del humanismo italiano en los círculos eruditos de la ciudad. Una prueba de la popularidad alcanzada por la literatura clásica en la cultura vallisoletana, es la traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio realizada del verso latino por el licenciado Sánchez Viana en tercetos y octavas rimas. La publicación de esta traducción en 1589 la llevó a cabo Diego Fernández de Córdoba, la cual se añade a otras ya realizadas como *Historia de los enamorados Flores y Blancaflor*, *La contienda de Ajax*, *Telamonio* y *Ulises*, así como *La Iliada* de Homero en romance, por Juan de Mena<sup>55</sup>.

Para acercarnos a la sensibilidad de estos textos, que probablemente sus reflejos aún adornan estos palacios en los motivos ornamentales, transcribimos alguno de estos versos desempolvados de uno de los ejemplares del texto de Ovidio publicado en Valladolid, edición guardada en la Biblioteca del Colegio de Santa Cruz. Corresponden a la narración de la triste historia de la muerte de dos amantes, Tisbe y Píramo, enamorados desde niños, cuyos familiares se opusieron al casamiento con saña inaudita. El argumento central comienza tras concertar una cita de fuga; ella, ya en el lugar de reunión, se ve atacada por una leona y se desmaya herida antes de la llegada de su amante; al encontrar su cuerpo tendido sobre el suelo, Píramo la cree muerta y se suicida<sup>56</sup>. Al despertar Tisbe de su sueño, viendo ante sí el cadáver de su amante, le sigue en su mismo fin. La funesta historia termina con la metamorfosis del moral junto al que terminó sentada Tisbe; el árbol bebe la sangre de los dos amantes y cambia el color blanco de sus frutos teñidos por el rojo de su sangre<sup>57</sup>.



<sup>56</sup>. Escenas como estas que describen mitos clásicos, han servido en más de una ocasión para dar rienda suelta a interpretaciones libres de imágenes iconográficas palaciegas que han derivado en leyendas. Véase sobre el palacio del Marqués de Valverde de la Sierra (plaza de Fabio Nelli), donde los personajes, masculino y femenino de la portada, y los retratos de los medallones de su esquina, han dado lugar a la leyenda sobre el palacio. Sobre el edificio y esta cita véase: Fernández del Hoyo, María Antonia: *Opus cit.* p. 322, donde, en el estudio del citado palacio se refiere a esta leyenda y cita: Palacios Arregui, P.: "Leyendas y tradiciones", *Cuadernos Vallisoletanos*, nº 35. Valladolid, 1987.





33. Casa del marqués de Valverde de la Sierra. Medallones de la esquina.

<sup>57</sup>. Sánchez de Viana, Pedro: *Las transformaciones de Ovidio: Traducidas del verso Latino, en tercetos y octavas rimas. Por el Licenciado Viana.* Valladolid: Imprime Diego Fernández Córdoba, M.D.I.XXXIX p. 70.

*“En la ciudad que dicen fue cercada  
De ladrillado muro, y gran altura,  
Por la Reyna Semiramis, criada  
Fue Thysbe, en el extremo de Natura.  
Y fue esta hermosa virgen aclamada,  
De Pyramo su ygal en la hermosura,  
Que assiera el entre todos excelente,  
Como ella entre las damas de Oriente.*

*Del tierno amor fue la causa, y su contento  
La vezindad que juntos se criaron.  
Y con la edad tambien tomara aumento  
La fe, que a vezes ambos se entregaron.  
Que sin dudar parara en casamiento.  
Mas los padres de entranbos lo estorvaron,  
A pesar de los cuales se querian,  
Y en llama ygal sus animos ardian....*

*Conciertan engañados los porteros,  
Salirse a media noche de su casa,  
Dexando la ciudad, y padres fieros,  
Y el aver de gozarse tan continuo,  
Y por no hazer diversos paraderos,  
Mas adelante aun el concierto passa,  
Que entre los amantes se convino  
Pararse/en el sepulcro del Rey Mino....*

*Saliose Thysbe astuta, disfraçada,  
Sin que ningun portero se lo sienta.  
Y de amor y tinieblas rodeada,  
En Pyramo pensando va contenta.  
Al sepulchro de Mino ya llegada,  
Y al arbol dicho, en baxo del se assienta.  
Que Cupido la presta su osadia  
Y veys una leona, que venia....*





34. Palacio Real. Tondo del patio.

*Y creyendo su Thysbe ser difunta.  
 Con un dolor estraño y desconsuelo,  
 Desembayno la espada y en la punta.  
 Se arroja, y boca abaxo da en el suelo,  
 A las espaldas sale, y sale junta,  
 La roxa sangre, caminando al cielo,  
 Haziendo tal ruydo a la salida,  
 Qual agua, el plomo, o fístula rompida....*

*Y pues jamas espero amigo verte,  
 Seguirte muerto pienso, de manera  
 Que si fuy causadora de tu muerte,  
 Tambien me llamaran tu compañera.  
 Y si era nuestro amor ta fino y fuerte  
 Que a la muerte solamente se rindiera.  
 Por te cobrar, mi bien daré la vida,  
 Y la muerte al amor será rendida”.*

Siguiendo con esta publicación, en la lectura de sus versos no sólo se buscó el entretenimiento de la sociedad cortesana —ni las imágenes de los mitos que se grabaron en los palacios buscaron, únicamente, el disfrute de quienes las contemplaran—; existe una segunda parte de este libro que así lo atestigua, y precisa los intereses últimos que se pretenden con esta bella traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio. En la portada, y tras la exposición del título y su autor, aparece la justificación del libro: “*Con el comentario y explicación de las Fábulas: reduziendolas a philosophia natural, y moral, y Astrología e Historia*”. Interpretación moral de la mitología greco-romana que se encuentra dentro de la misma tradición clásica iniciada por los últimos filósofos griegos, quienes ya habían comenzado a comprender a sus dioses y semidioses como la personificación de fuerzas naturales o cualidades morales. Dentro de la tradición moralizadora de los mitos, esta interpretación sigue el ejemplo de los *Ovide Moralisé*, el *Fulgentius Metaforalis* de Robert Holcott, la *Gesta Romanorum* y, sobre todos, el *Ovidio Moralizado*, en latín, escrito por el teólogo francés Petrus Berchorius hacia 1340<sup>58</sup>.

En la introducción del libro se justifica esta moralización de los mitos contenidos en los quince libros de Ovidio: “*Porque muchos años antes de Platón y Aristóteles, y los demas philosophos sus contemporaneos, se enseñaron los preceptos philosophicos, encubiertos y disfrazados, debaxo de historias, o fábulas escritas por la mayor parte en versos heroycos por muchas razones. Lo primero, porque justamente juzgaron ser cosa odiosa y aborrecible a la naturaleza y divinidad manifestar sus excelentes secretos a qualquier hombre... porque es dar ocasión que en el entendimiento de los tales se corrompa la ciencia como fuere el precioso vino en mal lavada vasija... Y ansí dize Santo Thomas que las cosas divinas no se deven revelar a los hombres, sino conforme a su capacidad, porque no menosprecien lo que no entienden*”<sup>59</sup>.

<sup>58</sup>. Panofsky, Erwin: Estudios sobre iconología. Madrid: Ed. Alianza, 1976 (1962). pp. 29 a 31.

<sup>59</sup>. Sánchez de Viana, Pedro: Opus cit. p. A3.



35. Casa del capitán D. Andrés de Herrera.  
Remate de portada.

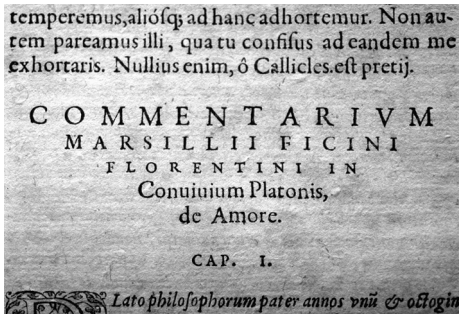
Si bien se justifican las fábulas por su papel “moralizador”; al contrario, su aplicación en los ornamentos grotescos, derivados de las transformaciones, se critica con desprecio. En este sentido sus ideas coinciden con el sentir de Vitruvio al respecto<sup>60</sup>: *“Pero cada una de sus partes, queriendo gozar de todas las formas, es le necesario mudarse successivamente... y así como es ocasión de la continúa generación de cosas, cuyas formas se faltan,... por eso algunos la llamaron Ramera, que no tiene firme amor a nadie en particular, y este adúltero amor, es la causa del ornamento y belleza deste mundo inferior, con tanta diversidad de cosas tan hermosamente formadas”*<sup>61</sup>.

Las referencias de esta segunda parte del libro aluden al texto romano y también a la mitología homérica, siendo significativo que en todos sus capítulos se citan los textos platónicos, entre los que destacan el *Timeo* y los diálogos *Lisis*,

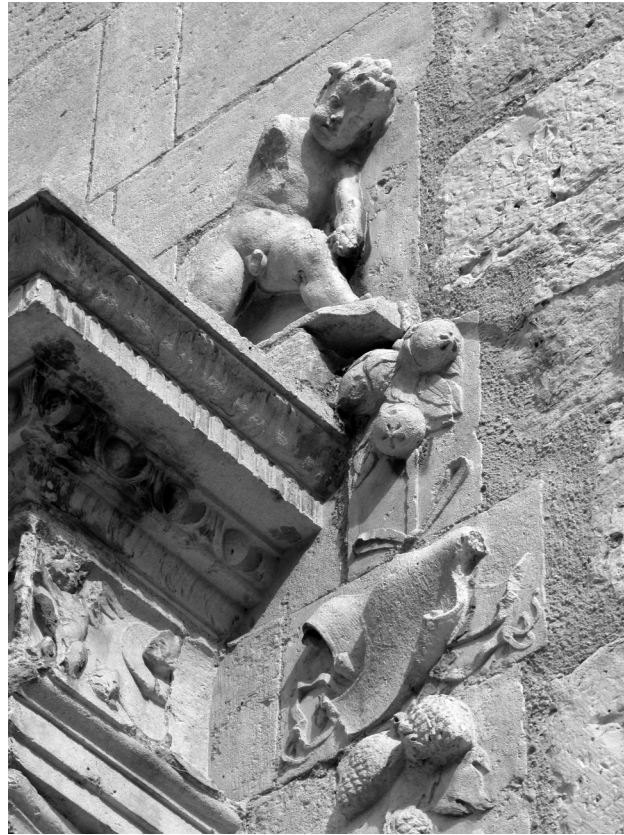
<sup>60</sup>. Ortiz y Sanz, José: *Los diez libros de arquitectura de M. Vitruvio Polión*. Madrid: Ed. facs. C.O.A.A., 1974 (1787). pp. 178 a 181.

<sup>61</sup>. Sánchez de Viana, Pedro: *Opus cit.* p. 6.

## ARQUITECTURA PALACIEGA EN EL VALLADOLID DE LA CORTE



36. Platón. (Marsilio Ficino, Opera Omnia, 1588).
37. Casa del conde de Gondomar, "casa del sol". Iconografía de la portada.



*El banquete y Fedro*<sup>62</sup>, en los cuales Platón trata el tema del amor. Todas las alusiones sobre la reducción de los mitos a filosofía natural muestran el interés de acercarse y explicar los textos platónicos. El licenciado Sánchez de Viana los usa para exponer la doctrina platónica en esa sociedad refinada vallisoletana de finales del siglo XVI, como acostumbraba la florentina de principios de ese mismo siglo. La traducción de los textos de Ovidio —el cantor de los delicados amores, como se llamaba a sí mismo— era la excusa para aclarar las interpretaciones

<sup>62</sup>. Platón: *Obras completas*. Traducción del griego por María Araujo y otros. Madrid: Ed. Aguilar, 1988 (1966).



neoplatónicas de Marsilio Ficino y León Hebreo como reflejo del neoplatonismo italo-hispano. En el Libro primero de las *Anotaciones sobre Ovidio*, el licenciado Pedro Sánchez de Viana expuso la teoría platónica interpretada por León Hebreo, citando ideas sobre la exaltación del amor sublime alejado del amor voluptuoso, ideas que se expresan en los diálogos socráticos: *“Leon Hebreo dize que el verdadero amor, es hijo de la razon, y padre del desseo, bien es verdad, que cumple el hijo de la razon, no se sujeta a ella, y esto es común a Amor honesto y deshonesto, pero en este, quanto mas sin ella, es más vicioso, como en aquel virtud mas excelente quanto con menos freno de razón se dexa gobernar”*<sup>63</sup>. Para Platón, prosigue el licenciado castellano refiriéndose al discurso del filósofo griego: *“... este amor es desseo de poseer y gozar la belleza ajena. El desseo no es otra cosa, que una inclinación e ímpetu de quien dessea la cosa, que o verdaderamente es buena, o el la juzga por tal para sí, y la tal cosa se llama bien, y así el objeto del desseo, es el bien verdadero, o aparente, y como ay diversas especies de bienes, así también nascen diversas especies de desseos”*<sup>64</sup>.

Platón explica en su discurso de la razón que el amor es el deseo de una especie de bien que se llama belleza, exaltando el amor sublime. Estas ideas son tomadas por Sánchez de Viana no de los textos platónicos, sino del neoplatónico León Hebreo quien en sus *Diálogos de Amor* exclama: la hermosura es la idea, y ésta es una e indivisible, es la sabiduría ideal.

Como refiere Menéndez Pelayo<sup>65</sup>, la teoría platónica, expresada en los diálogos del neoplatonismo hispano de León Hebreo, no floreció en un entorno favorable como lo fue el neoplatonismo italiano cultivado en los jardines académicos florentinos de Marsilio Ficino, bajo los auspicios de Lorenzo el Magnífico, sino que los diálogos españoles se engendraron entre las espinas del destierro. Pero, al igual que sucediera con el neoplatonismo florentino, esta teoría estética estaba destinada a atraer las inclinaciones de ambas sociedades humanistas.

<sup>63</sup>. Sánchez de Viana, Pedro: *Opus cit.* p. 37.

<sup>64</sup>. *Ibíd.*, p. 38.

<sup>65</sup>. Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Ed. C.S.I.C., 1974. pp. 487 y ss.

De esta concepción platónica del amor está teñida toda la arquitectura palaciega vallisoletana que aprovechó la mitología clásica para ornamentar sus palacios y para mostrar sus ideales, ocultos a cualquier hombre, aunque revelados conforme a su capacidad y conocimiento.

El texto del Licenciado Sánchez de Viana no es sólo literatura ociosa, más bien fue un intento de referir la teología y la opinión cristiana a la mitología y al pensamiento clásico, y todo ello con un fin muy concreto, decidir e interpretar la concepción platónica dentro de la cultura clásica del siglo XVI.

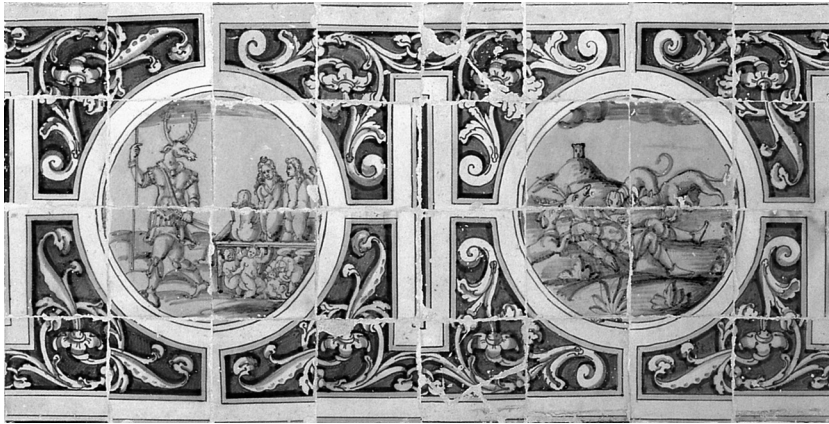
Siguiendo estos estudios sobre las ornamentaciones de raíz mitológica-amorosa, que implican el acercamiento a esta cultura clásica y a las ideas platónicas, encontramos un claro reflejo en la iconografía existente en Valladolid en el palacio de Fabio Nelli de Pedro Mazuecos el Mozo. El palacio se interpreta así como la estética platónica del amor donde, en el friso de su portada, aparecen representaciones de *la Abundancia, el Amor, el Vicio y la Virtud*<sup>66</sup>. En el interior del palacio, entre uno de los temas mitológicos de Ovidio representados en sus azulejos, se encuentra el de Acteón<sup>67</sup>—el del cazador transformado en venado tras contemplar el baño de la diosa Diana; metamorfosis como castigo y enmudecimiento, cuya consecuencia es ser comido tras ello por sus propios perros—, mito de quien el texto del licenciado Sánchez de Viana da su explicación: “*Por Acteón podemos entender cualquier hombre de gran estado y autoridad, que en lugar de darse al estudio de las letras y de las buenas costumbres..., se embebe en cazar, gastando en estoy sus aparatos, los tesoros debidos antes a sus propios vasallos*”<sup>68</sup>. El banquero Fabio Nelli con estas imágenes mostró su desprecio llegando a ridiculizar a la nobleza vallisoletana, a quien prestaba su dinero para la licenciosa vida cortesana, despreocupada de sus negocios y dedicada a una vida de fama y lujo.

Después de celebrarse el Concilio de Trento (1545-1563), en la arquitectura religiosa se optó por las enseñanzas

<sup>66</sup>. Véase el referido trabajo: Villalobos Alonso, Daniel: Opus cit. pp. 367 y ss. Sobre las interpretaciones iconográficas de otros palacios como Mansión de Amor, véase: González de Zárate, Jesús María: *El palacio Escoriza-Esquibel como imagen del Buen Ciudadano y de la Mansión del Amor*. Vitoria: Ed. Ayuntamiento de Vitoria Gasteiz, 1987.

<sup>67</sup>. *Ibidem*, pp. 76 y ss.

<sup>68</sup>. Véase esta interpretación dada asimismo por: González de Zárate, Jesús María: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid, 1977. pp. 164.



38. Palacio de Fabio Nelli. Iconografía en azulejos. Mito de Acteón.

al respecto del teórico tridentino San Carlos Borromeo, quien rechazó todos los ornamentos en la arquitectura ya que, en su opinión, pudieran recordar la antigüedad pagana. En este sentido, es obligado volver a citar la obra vallisoletana de Juan de Herrera, la Cuarta Colegiata de Valladolid, cuyo principio de desornamentación aparece como reflejo de esta postura en el centro del foco humanista vallisoletano. Pero como hemos visto, algo bien distinto había sucedido con la arquitectura doméstica de este núcleo clasicista, aquí se optó por el ornamento de carácter semántico profano, definiéndose cercanos al disfrute alegre de lo bello a través de las imágenes que transmiten las ideas de lo clásico y proponen crear una especie de bien que se llama belleza, alejándose de las austeras posturas conciliares.

## ÍNDICE FOTOGRÁFICO POR CAPÍTULOS

Procedencia de las fotos e ilustraciones.

El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material docente de los autores. A continuación se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del “uso razonable” (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias.

### INTRODUCCIÓN:

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

Daniel Villalobos Alonso y Sara Pérez Barreiro.

**1-9** Daniel Villalobos Alonso.

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

Javier Pérez Gil.

**1, 5, 9, 11 y 14** Daniel Villalobos Alonso.

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

Luis José Cuadrado Gutiérrez.

**1** Daniel Villalobos Alonso.

**2** Fuente: Servicio Cartográfico del Ayuntamiento de Valladolid.

**3** AMVA BC 002764 – 020.

**4, 5, 8, 9, 13-15** Jesús González.

**6 y 7** Servicio del Archivo de la Diputación Provincial de Valladolid.

**10** AMVA C – 18559 – 004 PL03.

**11** AMVA C – 18559 – 004 PL02.

**12** Luis José Cuadrado Gutiérrez.

#### **LA CASA DE ALONSO BERRUGUETE. LA HISTORIA DE UNA AMBICIÓN**

José Miguel Travieso Alonso.

**1** Daniel Villalobos Alonso.

**2-20** Fotografías, esquemas y recreaciones virtuales: José Miguel Travieso Alonso.

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

Sara Pérez Barreiro.

**1,4,5,8,9,13-16** Daniel Villalobos Alonso.

**2** J.J. Martín González; *Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Ed. Ayto Valladolid, Valladolid, 1948.

**3** Daniel Villalobos Alonso, *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*, Ed Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1992.

**11** Juan Carlos Arnuncio. *Guía de Arquitectura de Valladolid*. Ed IV Centenario, Valladolid 1996.

**12** Plantas de Daniel Villalobos Alonso, esquema gráficos Sara Pérez Barreiro.

#### **PALACIO DE VILLASANTE. EL TIPO ARQUITECTÓNICO PALACIEGO**

Iván I. Rincón Borrego.

**1, 8, 16, 19 a 22** Iván I. Rincón Borrego.

**2** Asociación Domus Pucelae.

**3, 5, 7, 13, 14, 18 y 23** Iván I. Rincón Borrego. Fotomontajes y dibujos a partir de diverso material; plano de Valladolid de Ventura Seco/ Google Earth/ planos de Daniel Villalobos Alonso.

**4, 6, 15 y 17** Daniel Villalobos Alonso.

**9** Andrea Palladio; *Los cuatro libros de arquitectura*. Ediciones Akal, Madrid, 1998.

**10** Claude Perrault. *Les Dix Livres d'Architecture*. París, 1684.  
**11 y 12** www.flickr.com.

#### **EL MUSEO DE VALLADOLID EN EL PALACIO DE FABIO NELLI**

Eloisa Wattenberg García.

**1-9** Archivo del Museo de Valladolid

#### **EL PALACIO DE FABIO NELLI DE ESPINOSA Y LA CASA DE LUÍS DE VITORIA**

LOS TRES TIPOS DE ORGANIZACIÓN ESPACIAL DE PEDRO



#### MAZUECOS EL MOZO: UNA CUESTIÓN DE DIMENSIONES

Daniel Villalobos Alonso.

**1-4, 6, 8-19** Fotografías y dibujos Daniel Villalobos Alonso.

**5 y 7.** Daniel Villalobos Alonso, *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*, Ed Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1992.

#### REHABILITACIÓN DE LA CASA PALACIO DE LOS VITORIA DE VALLADOLID

Miguel Ángel Santibáñez Llinás.

**1, 2, 4, 6, 7 y 8** Miguel Ángel Santibáñez Llinás.

**3, 5, 9 y 10** Diego Rodríguez Gómez.

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

Armando Aréizaga Esteban.

**1, 3-9, 12, 13, 15 y 17** Documentación Daniel Villalobos Alonso.

**2, 10 drch, 11, 14, 16** Armando Aréizaga Esteban.

**10 izd** J.J. Martín González; *Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Ed. Ayto Valladolid, Valladolid, 1948.

#### ARQUITECTURA Y ENCLAVE DE LOS PALACIOS DEL LICENCIADO BUTRÓN Y BUENDÍA

Juan Carlos Arnuncio Pastor.

**1, 9 y 13** Daniel Villalobos Alonso.

**2-8, 15-19** Juan Carlos Arnuncio Pastor.

**10, 12** Ricardo González.

#### SOBRE CASAS Y PALACIOS PERDIDOS

Leopoldo Uría Iglesias.

**1** J.Urrea; *Arquitectura y Nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*, Ed. IV Consorcio Valladolid, Valladolid, 1996.

#### PROPORCIÓN, ORDEN Y LENGUAJE.

MODOS Y CONTENIDOS EN LA ARQUITECTURA PALACIEGA DE VALLADOLID.

Daniel Villalobos Alonso.

**1, 2, 4, 11-18, 21, 23-31, 33, 34, 35, 37 y 38** Fotografías y dibujos Daniel Villalobos Alonso.

**3, 6-10, 22, 32 y 36** Daniel Villalobos alonso, *El debate clasicista y el palacio de Fabio Nelli*, Ed Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1992.

**5** Luis Cervera Vera, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*. Ed Universidad de Valladolid, Valladolid, 1982.

**19** Peter Murray *Arquitectura del Renacimiento*. Ed Aguilar, Madrid 1979

**20.** Montserrat García Macho.