DIANA OLIVARES MARTÍNEZ

El Colegio de San Gregorio de Valladolid

Saber y magnificencia en el tardogótico castellano



Biblioteca de Historia del Arte
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Diana Olivares Martínez es doctora en Historia del Arte (2018) por la Universidad Complutense de Madrid. Previamente se licenció en Historia del Arte por la misma universidad (2009) y se tituló en *Historia del Arte: Conocimiento y Tutela del Patrimonio,* máster de la Universidad de Granada (2010), y en *Estudios Medievales Hispánicos,* máster de la Universidad Autónoma de Madrid (2012). Obtuvo la Beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación (2011-2015) en la Universidad Complutense de Madrid y ha desempeñado tareas docentes en diversas titulaciones y programas de dicho centro. Ha impartido clases en la Universidad de Sevilla y actualmente es profesora en la Universidad de Valladolid.

Ha participado en varios proyectos de investigación y es miembro del Grupo de Investigación UCM, Arquitectura e integración de las Artes en la Edad Media, dirigido por el doctor José Luis Senra. También ha realizado dos estancias de investigación en The Warburg Institute (Londres) y en el Centre André Chastel (París). Además, ha sido beneficiaria de la beca Formarte, del Ministerio de Cultura, en la Biblioteca Nacional de España (2016-2017) y en el Museo Nacional del Prado (2017-2018). Su línea de investigación está centrada en la promoción artística episcopal y en la arquitectura tardogótica castellana.

El Colegio de San Gregorio de Valladolid

Colección Historia del Arte
Serie Biblioteca de Historia del Arte, 33

DIRECCIÓN
Wifredo Rincón García, Instituto de Historia, CSIC

SECRETARÍA
Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia, CSIC

CONSEJO DE REDACCIÓN
Elena Díez Jorge, Universidad de Granada
María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz,
Universidad Complutense de Madrid
Therese Martin, Instituto de Historia, CSIC
Matilde Miquel Juan, Universidad Complutense de Madrid
Idoia Murga Castro, Instituto de Historia, CSIC
Juan Miguel Sánchez Vigil, Universidad Complutense de Madrid
Luis Sazatornil Ruiz, Universidad de Cantabria
Jaime Vindel Gamonal, Instituto de Historia, CSIC

CONSEJO ASESOR
Manuel Arias Martínez, Museo Nacional de Escultura de Valladolid
Paula Barreiro López, Université Grenoble Alpes
María Luisa Bellido Gant, Universidad de Granada
Antonio Cea Gutiérrez, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC
Juan Ignacio del Cueto Ruiz Funes, Universidad Nacional Autónoma de México
Manuel García Heras, Instituto de Historia, CSIC
Milagros Guardia Pons, Universitat de Barcelona
Concha Lomba Serrano, Universidad de Zaragoza
Irene López Arnáiz, Instituto de Historia, CSIC
Vidal de la Madrid Álvarez, Universidad de Oviedo
Carmen Ortiz García, Instituto de Historia, CSIC
Pamela Patton, Princeton University
Antonio Urquízar Herrera, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Alfredo Manuel Vigo Trasancos, Universidad de Santiago de Compostela

DIANA OLIVARES MARTÍNEZ

El Colegio de San Gregorio de Valladolid

Saber y magnificencia en el tardogótico castellano

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Madrid, 2021

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo de publicaciones de la Administración General del Estado:
https://cpage.mpr.gob.es

Editorial CSIC: *http://editorial.csic.es* (correo: *editorialcsic@csic.es*)



© CSIC
© Diana Olivares Martínez
© De las imágenes, las fuentes mencionadas a pie de figura. Si no se menciona fuente, la autoría es de Diana Olivares Martínez

Imagen de cubierta: patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid, (fotografía de la autora).

ISBN: 978-84-00-10663-8
e-ISBN: 978-84-00-10664-5
NIPO: 833-21-022-4
e-NIPO: 833-21-023-X
Depósito Legal: M-6189-2021

Diseño y producción gráfica: gráfica futura
Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

A mis padres,
Ángela y Manuel

Índice

PRÓLOGO 10

Javier Martínez de Aguirre

INTRODUCCIÓN 13

Normas de transcripción paleográfica 19

Siglas y abreviaturas 19

ALONSO DE BURGOS Y SU PAPEL COMO OBISPO PROMOTOR 20

Obispos y espacios del saber en la Castilla bajomedieval 21

Fray Alonso de Burgos, *hechura e criança de sus alteças* 36

Un recorrido por su promoción artística 45

SAN GREGORIO DE VALLADOLID EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA 66

EL COLEGIO COMO INSTITUCIÓN: FUNDACIÓN Y FINANCIACIÓN 90

HACIA UNA CRÍTICA DE AUTENTICIDAD 108

Vicisitudes del edificio y su documentación 110

La fábrica del colegio 114

Transformaciones de las estancias a partir del siglo XVI 116

ARQUITECTURA: ESTRUCTURA Y FUNCIÓN 138

Composición y organización del edificio 139

Análisis de los elementos constructivos 168

Reflexiones sobre la autoría 215

Síntesis del proceso constructivo 229

LA PORTADA, UN MONUMENTAL ACCESO AL CONOCIMIENTO 234

Hortus conclusus 242

Los trabajos de Hércules 264

Los salvajes, guardianes del conocimiento 274

El promotor ante los santos 299

¿Gil de Siloe? 301

CONCLUSIONES 306

ANEXO LÁMINAS 312

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA 318

Fuentes inéditas 318

Fuentes impresas 318

Catálogos, inventarios y repertorios documentales 320

Bibliografía 321

Prólogo

Javier Martínez de Aguirre
Universidad Complutense de Madrid

Con frecuencia, grandes creaciones del arte medieval traslucen la personalidad de sus promotores. Es el caso del Colegio de San Gregorio de Valladolid, fundado a finales del siglo xv por el entonces obispo de Palencia, el dominico Alonso de Burgos (†1499). La peculiar trayectoria vital del prelado, hechura de Isabel I y tan volcado en sus edificaciones que pasó a la posteridad con el apodo de «fray Mortero», dejó en él su huella, al igual que lo hicieron la genialidad de los artistas y la originalidad anárquica —en palabras de Gómez-Moreno— del tardogótico castellano. La conjunción de todos estos factores dio como resultado un edificio ingenioso en su conformación arquitectónica, ostentoso en su complemento ornamental y de tal complejidad semántica en su portada que supone un desafío para los exégetas de los discursos visuales medievales.

El colegio llamó la atención de sus coetáneos y, hasta nuestros días, ha seguido despertando asombro entre los visitantes e interés entre los estudiosos. La lista de viajeros, cronistas e historiadores es tan amplia como desigual su atención. La mayor parte se han ocupado de la portada, la escalera y las fachadas del patio. Atrapadas las miradas por la espectacularidad de estos elementos, raras veces los análisis han ido más allá. Es como si el abigarramiento ornamental hubiera tejido una intrincada barrera que dificultara superar estos componentes importantísimos, aunque epidérmicos, con relación al ser arquitectónico del edificio.

Descifrar el sentido del imponente escudo de los Reyes Católicos, del árbol y la fuente, de los niños y los salvajes que pueblan la portada se ha visto como tarea prioritaria. Las circunstancias históricas —toma de Granada— y el *hic et nunc* de un colegio dominico en la época de los descubrimientos han guiado, o quizá en ocasiones extraviado, a quienes han entretejido interpretaciones. Desde los pasados años cincuenta, varios han sido los intentos que han desembocado en propuestas divergentes. También aquí la discusión académica se ha focalizado con parcialidad sobre lo más llamativo, descuidando personajes y motivos de menor presencia visual que podrían ayudar a comprender la coherencia del conjunto.

La documentación relativa al obispo y al colegio, tan rica en lo concerniente a algunos aspectos, escasea o resulta inexistente para otros. Varios archivos han sido objeto de pesquisas en busca del rastro del arquitecto tracista y de los imagineros. Como consecuencia, se han publicado noticias referentes a la intervención ocasional, en San Gregorio y su entorno, de artífices de primer nivel, pero no ha sido posible obtener informaciones concluyentes con relación a las cuestiones nucleares. No obstante, la mina no está agotada.

Sostenía Voltaire que las personas deben ser juzgadas antes por sus preguntas que por sus respuestas. En el inicio de su investigación, Diana Olivares Martínez hizo suyos los interrogantes que se cernían sobre el colegio, los reformuló y añadió otros propios de la nueva historia del arte. Con métodos actualizados y un trabajo incansable ha sabido darles contestación, definitiva en unos casos, en forma de hipótesis bien argumentadas

en otros, a lo largo de la tesis doctoral que defendió en la Universidad Complutense de Madrid en abril de 2018. La disertación mereció la máxima calificación y el premio extraordinario de doctorado. Revisada y condensada en el texto que ahora publica la Editorial CSIC, viene a culminar la brillante secuencia de estudios sobre San Gregorio y su promotor, que inauguró Gonzalo de Arriaga en 1634 y han continuado decenas de investigadores hasta las muy recientes aportaciones de Jorge Díaz Ibáñez y José Ignacio Hernández Redondo.

Las páginas que siguen acreditan la laboriosa recopilación y relectura de información de archivo, el trabajo de campo exhaustivo en San Gregorio y en numerosos edificios de todo Occidente, vinculados por estilo, época o tipología con el colegio vallisoletano, y la aplicación de las perspectivas más actuales en los estudios histórico-artísticos. Atienden primero a la personalidad de don Alonso y a las circunstancias del encargo. Describen paso a paso su ascenso en el entorno regio y la asunción de nuevas responsabilidades, con el consecuente incremento de ingresos —son muy novedosas y esclarecedoras, entre otras, las referencias a los millones de maravedís que empezó a manejar entrada la década de 1480—, y muestran al dominico como un nodo fundamental de redes diversas: la de los prelados bajomedievales castellanos, promotores de espacios del saber; la de los reformadores mendicantes, conscientes de la importancia de la formación intelectual; y la de quienes ocuparon las altas esferas del poder político y económico en la corte de los Reyes Católicos.

A continuación le llega el turno a la materialidad del edificio. La autora analiza su devenir a lo largo de quinientos años, recupera el hipotético estado original y desmenuza sistemáticamente las soluciones arquitectónicas, algunas sorprendentemente poco o nada estudiadas con anterioridad, haciéndonos ver su ingeniosa modernidad. En San Gregorio convergieron los grandes creadores del reinado: los toledanos, liderados por Juan Guas, y los burgaleses, con Gil de Siloe y Simón de Colonia. Los vínculos con el colegio de todos estos nombres ya habían sido documentados. El acierto de Diana Olivares está en la formulación de una hipótesis sobre el proceso constructivo que concilia las referencias de archivo con la caracterización de los elementos constructivos. Todos los intervinientes encuentran su sitio: Juan Guas como tracista inicial, Gil de Siloe como diseñador de la portada y Bartolomé de Solórzano como director de obras en los años noventa del siglo xv. No solo eso. Diana Olivares nos introduce, a través de los estatutos, en la vida colegial que allí se desarrollaba y, por vez primera, nos hace ver la maestría del arquitecto al organizar el edificio. Guas, quizá siguiendo indicaciones del prelado, habría ideado la distribución, en cierto modo contrapuntística, de espacios y funcionalidades, aplicando novedades compositivas experimentadas previamente en residencias de la nobleza. Al tiempo que enfatiza la dignidad de la biblioteca y las cámaras del prelado, juega con los niveles para conseguir un reparto de celdas absolutamente rompedor y, mediante la acertada colocación de accesos, diferencia entornos de mayor o menor privacidad. La jerarquización de ámbitos se refleja, asimismo, en el exorno de los vanos, presididos por las reglas de la *variatio,* y en las hábiles soluciones de circulación.

El capítulo final está centrado en el discurso visual de la portada, que inaugura la incorporación a un edificio universitario de los recursos empleados con asiduidad en puertas de iglesia y retablos. Tomando como base explicaciones parciales expuestas por diferentes historiadores, la autora nos propone una interpretación integral en la que figuras de rica simbología —árbol, fuente—, emblemas heráldicos, personajes de variada condición y también motivos aparentemente ornamentales —como el cercado entretejido de mimbres— juegan su papel. Desde lo más aparente hasta lo que ha pasado casi desapercibido —como la doble figuración de Hércules en las enjutas—, todo conforma, a su juicio, una metáfora visual de la sabiduría en forma de *hortus conclusus,* donde crece el árbol de la ciencia que culmina en los reyes. Es una versión en piedra, abrumadoramente rica, del lenguaje alegórico trufado de connotaciones emblemáticas propio de la época. Numerosas fuentes visuales y literarias de aquel tiempo avalan la propuesta, desde la tantas veces aludida *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre hasta los escritos de Enrique de Villena sobre los trabajos de Hércules, sin olvidar los grabados.

Concebido por un miembro de la élite intelectual que alcanzó las altas esferas del poder, construido por la élite de los artistas activos en la Castilla de Isabel I, destinado a la formación de las élites religiosas y curiales, San Gregorio no podía ser sino «la más singular obra que hay en nuestros reinos», como alguien escribió en 1494. Comprender y poner al alcance del lector del siglo XXI toda su genialidad es el objetivo que alcanza Diana Olivares mediante este libro, cicerone imprescindible a partir de ahora para recorrer la historia de la «casa de la sabiduría» soñada por Alonso de Burgos.

Introducción

El origen de esta obra es una tesis doctoral, revisada y adaptada, sobre Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Su objetivo fue realizar un exhaustivo estudio histórico-artístico para avanzar en el conocimiento de este monumento clave del tardogótico hispano. Mediante su análisis, se pretende contribuir a una mejor comprensión del desarrollo artístico, a finales de la Edad Media, en el ámbito castellano.

El Colegio de San Gregorio siempre ha tenido un lugar destacado en la historiografía del gótico peninsular. La bibliografía relacionada con este edificio es relativamente abundante, pero, dejando de lado la portada, sobre la que se había escrito mucho, no existían estudios exhaustivos que hubiesen profundizado en su singularidad y relevancia histórico-artística. Sorprendía especialmente la inexistencia de una monografía que hubiese abordado la arquitectura del conjunto, realizando una reflexión razonada acerca de la posible autoría, la configuración de los espacios, la tradición tipológica en la que se enmarca o las particulares circunstancias que rodean el origen de esta institución colegial. Acometer esa tarea fue el principal objetivo.

La ausencia de estudios resultaba insólita, dado que el estado actual de los conocimientos sobre el desarrollo del tardogótico hispano se ha visto sustancialmente enriquecido con la revisión de algunos de sus principales monumentos, en trabajos monográficos y reflexiones de conjunto a lo largo de los últimos años. Se ha publicado de forma extensiva sobre la arquitectura tardogótica y su estudio ha ganado una presencia cada vez mayor en los foros científicos nacionales e internacionales.[1]

La perspectiva adoptada en este estudio está determinada por la consideración de fenómenos históricos convergentes, como la reforma religiosa impulsada por los Reyes Católicos o la aparición de un nuevo perfil de obispo promotor, en cuya problemática se ha inscrito el examen de la fundación y erección del Colegio de San Gregorio. La investigación partió de la premisa de que una nueva contextualización del edificio y del despliegue escultórico y heráldico que lo caracteriza, apoyada en una ampliación del espectro de fuentes utilizadas para su análisis, permitiría avances en la comprensión de las intenciones que guiaron la composición del edificio y la elección tanto de los artistas como de una estética determinada que transmitiese un discurso coherente con la propia fundación.

La novedad del presente trabajo radica en la voluntad de ofrecer, en la medida de lo posible, un estudio integral de la materialidad tardogótica del Colegio de San Gregorio de Valladolid y del papel que esta empresa representó en la promoción artística de un personaje singular, Alonso de Burgos. Con dicho fin, se ha realizado una contextualización histórica, política y cultural del momento en el que se inserta la fundación de esta institución y el desarrollo del *cursus honorum* de su promotor. Por eso ha resultado fundamental el estudio de la figura de Alonso de Burgos en cuanto a su labor como religioso, pero también atendiendo a su preeminente papel en la corte. En ese sentido, la investigación acerca del origen de los recursos financieros del prelado, necesarios para

1 Alonso Ruiz (coord.), 2010 y (ed.), 2011; Alonso y Villaseñor (eds.), 2014; Alonso y Rodríguez (coords.), 2016.

la erección del colegio, supone una poco habitual aportación en el contexto de la promoción artística finimedieval. Por otro lado, la aproximación al edificio ha explorado varias vertientes, desde su fortuna historiográfica y las restauraciones que han modificado el primitivo edificio al análisis de los documentos relativos a su fundación, estructura y elementos constructivos, autoría y relectura del programa iconográfico de su portada. Si bien han quedado cuestiones abiertas, el estudio del colegio de manera monográfica ha desembocado en conclusiones, acerca de numerosos aspectos, reflejadas en el texto.

El correcto estudio del colegio exigía un análisis de la intervención de su promotor en la fundación, el dominico Alonso de Burgos. Este prelado no solo no contaba con una biografía, sino que pocos estudiosos se habían detenido en su figura, por lo que eran escasos los datos publicados antes de 2012. De hecho, a la luz de las publicaciones existentes, su figura había resultado más atractiva a los académicos desde el punto de vista de la promoción artística que desde la biografía política y religiosa. Por ello, las primeras investigaciones se dedicaron a ahondar en el estudio de fray Alonso y su relación con los monarcas, tanto desde las fuentes documentales como mediante los testimonios de las crónicas. Afortunadamente, en la actualidad, Jorge Díaz Ibáñez[2] trabaja en una monografía acerca del prelado y, durante los últimos años, ha publicado varios estudios que han resultado de gran utilidad para la elaboración de esta obra, al igual que las recientes reflexiones de Hernández Redondo.

Desde el punto de vista arquitectónico, el colegio siempre ha despertado interés entre los investigadores, pero las aproximaciones realizadas en este campo no habían profundizado en aspectos esenciales. Considerado uno de los edificios clave del tardogótico hispano, la imagen del patio principal o de la portada del colegio se encuentran presentes en cualquier manual o estudio sobre la arquitectura de las últimas décadas del siglo XV, bien sea bajo el calificativo de «hispano-flamenco», «gótico isabelino», «estilo Isabel» o, el más reciente, «tardogótico». La carencia de trabajos sobre una construcción tan imponente pudo estar motivada por la incapacidad para encajarla en las categorías historiográficas tradicionales, condicionadas por la aproximación que se realizó a este periodo de transición, y la ausencia de documentación relativa al proceso constructivo.

Junto a obras como el palacio del Infantado, el Colegio de San Gregorio pertenece a esa categoría de edificios incómodos para la historiografía tradicional por su dificultad para ajustarse a los estándares. Muchos autores se han maravillado ante su suntuosidad y magnificencia, que tildaban de «abigarrada y barroca». Gómez Moreno es un buen ejemplo de esta dicotomía en la que, al mismo tiempo que consideraba el colegio una muestra del renacer monumental castellano, lo incluía en una corriente artística nacional que murió «víctima de su originalidad anárquica»,[3] denostándolo frente a aquellos edificios que se acercaron preferentemente a la estética italiana. Se trata del indicio de un condicionante historiográfico basado, por un lado, en la teoría de los estilos que han modelado el discurso histórico-artístico durante buena parte del siglo XX y, por otro, en la concepción de una historia del arte vertical y jerarquizada,[4] en la que el Renacimiento era la cima.[5] Ambos presupuestos hicieron prisio-

2 Aprovecho para agradecerle su generosidad por mantenerme al día y compartir el material de estudio.

3 Gómez Moreno, 1925.

4 Acerca de estos condicionantes, véase la brillante reflexión de Paulino Montero, 2015, pp. 577-604.

5 En las últimas décadas se han discutido los problemas que plantea el discurso que implica una visión vertical de la producción artística, según la cual, determinados centros, como Florencia, se convierten en el foco del discurso historiográfico como la meta hacia la cual todos los artistas debían aspirar. Esta cuestión fue analizada, en relación con el ámbito aragonés, por Marías Franco, 2008.

neras de la historiografía a muchas obras que se hallaban en un limbo identitario. Tampoco ha favorecido su estudio la tipología de edificio a la que podría adscribirse: una fundación religiosa de la Orden de Predicadores que, al mismo tiempo, puede considerarse arquitectura civil debido a su función universitaria. De nuevo, el Colegio de San Gregorio se situó en una posición fronteriza y poco transitada.

Estudiado siempre como una construcción gótica, incluida dentro de su fase final, el hecho de que su cronología fuese paralela a la del ensalzado y cercano Colegio de Santa Cruz, considerado pionero en la introducción del Renacimiento en Castilla, relegó a San Gregorio a un segundo plano, como fundación retardataria en la que «aún» se había optado por el decadente gótico. Afortunadamente, las publicaciones más recientes han tratado de corregir esos desenfoques historiográficos.[6] Es evidente que la estética ornamentada y magnificente de San Gregorio participaba de un fenómeno a nivel europeo, preferido por gran parte de las élites y denominado desde la historiografía anglosajona como *Renaissance Gothic,* dentro del cual se habría desarrollado el *Astwerk* u obra de ramas en su portada.[7] La recepción del fenómeno de la obra de ramas en la Península, en el que los imaginativos modos de utilizar la decoración fueron tan importantes para los arquitectos como los retos estructurales o la preocupación por el espacio unificado y la volumetría, sigue sin haber sido abordada convenientemente.

En cuanto a la falta de documentación relativa al proceso constructivo, igual que ha supuesto un problema para el desarrollo de esta investigación, también lo fue para aquellos que se habían acercado al estudio de este edificio. Es probable que la carencia de datos comprobables documentalmente en un periodo tardío, como es el entorno del año 1500, desanimase a muchos investigadores en su tarea, ante la imposibilidad de confirmar siquiera la autoría de las trazas del edificio. La escasez de información fiable ha llevado a los especialistas a repetir afirmaciones reiteradas desde los primeros años del siglo XX, en algunos casos rebatiéndolas, pero sin plantearse abordar aquellas cuestiones que aún esperaban a ser tratadas.

Cuando me enfrenté por primera vez a la planta del colegio, cotejando cada uno de sus espacios con lo que se había escrito sobre ellos, descubrí que nadie había dedicado el tiempo suficiente a reflexionar sobre aquellas estancias, por lo que mucho menos se había atendido a su composición o a las relaciones con la arquitectura contemporánea, aparte de las consabidas comparaciones con la estética del palacio del Infantado o la escultura de Gil de Siloe. En una obra sin documentación y sin apenas certezas ni nombres propios, por distintos motivos, también había fallado el acercamiento a la materialidad del edificio. Por ello, ese fue el punto de partida.

La metodología seguida para llevar a cabo esta investigación ha partido del estudio directo de la obra y su contexto. Dicha tarea permitió identificar numerosos aspectos que no habían sido tratados y multiplicar los interrogantes que planteaba una obra de estas características. Se llevó a cabo un exhaustivo trabajo de campo enfocado a un conocimiento profundo del edificio y de aquellas producciones artísticas vinculadas por razones de cronología, estilo o promoción artística. La observación, realización de reportajes fotográficos, medición de elementos arquitectónicos y reflexión sobre los levantamientos planimétricos han guiado la aproximación a la materialidad de la obra.

6 Zalama Rodríguez, 2004 y Pereda Espeso, 2010, pp. 149-217.

7 Kavaler, 2012, p. 227.

Además de la labor de lectura y análisis crítico de la bibliografía, el recurso a las fuentes primarias ha sido fundamental para rastrear nuevas referencias y otorgar profundidad a las argumentaciones. En un primer momento, fue esencial acometer una revisión integral de la documentación publicada acerca de Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio, el monasterio de San Pablo de Valladolid y otras obras promovidas por fray Alonso, como las de las catedrales de Cuenca y de Palencia. Esa primera aproximación a las fuentes extraídas por otros investigadores puso de manifiesto una de las principales dificultades de este trabajo: la escasez de documentación relativa al proceso constructivo del colegio. Además, el problema se extendía a más empresas promovidas por nuestro prelado, puesto que en el archivo catedralicio de Cuenca no se han conservado las actas capitulares correpondientes al periodo comprendido entre 1465 y 1485, ni el libro de cuentas de fábrica de los años de fray Alonso; y en Palencia tampoco se conserva el libro de actas capitulares desde 1487 hasta 1493. La antigüedad de algunas ediciones documentales o la transcripción realizada de manera fragmentaria impuso la necesidad de cotejar, siempre que fue posible, dichas transcripciones con los documentos originales.

La detenida exploración documental ha perseguido la búsqueda de indicios cronológicos, paralelismos prosopográficos, así como menciones a aspectos artísticos que pudiesen complementar la información obtenida mediante el estudio directo de la obra. Los datos principales ya habían sido explotados, en buena medida, por autores anteriores. Sin embargo, interrogando de manera conveniente la documentación del último cuarto del siglo XV y el primero del XVI, han podido extraerse numerosas conclusiones que han permitido aproximarse a las intenciones que subyacen en la promoción de empresas artísticas, la implicación del fundador en el desarrollo o resultado final de la obra e, incluso, a la propia composición y circulación original del edificio colegial. Del mismo modo, la consulta de las fuentes primarias ha resultado vital para elaborar la crítica de autenticidad y profundizar en el origen de las rentas percibidas por Alonso de Burgos, un aspecto que, hasta el momento, nadie había tratado. La tarea se completó con la búsqueda de grabados y fotografías antiguas que documentasen gráficamente las diversas transformaciones a las que había sido sometido el edificio entre los siglos XIX y XXI, así como otro tipo de fuentes, como las crónicas contemporáneas de los reinados de Enrique IV y de los Reyes Católicos, relatos de viajeros o textos como la *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* escrita por Arriaga en 1634 e inédita hasta 1928.[8]

En relación con el estudio de la portada, se ha partido de la base de que su programa iconográfico respondería a la concepción del conjunto artístico estructurado por un pensamiento o idea común, de orden político, estético o religioso, que en la Edad Media se traducía en imágenes a partir de medios variados como la analogía, la alegoría, la poética, la repetición, la memoria e, incluso, la oposición de ideas contradictorias. Por ello, la metodología seguida ha conllevado el estudio iconográfico de cada uno de los elementos que la componen, algunos aparentemente inconexos, partiendo de las propuestas desarrolladas por los distintos autores que la habían abordado hasta el momento y enmarcándolo en las actuales corrientes de análisis de la imagen medieval, como el arte de la memoria o la relación entre literatura y discurso visual. Con dicho fin, se ha trabajado cada tema representado a partir de las fuentes gráficas y literarias que pudieron haber

8 Arriaga, 1928, vol. I; 1930, vol. II y 1940, vol. III.

servido de referencia. En el plano literario, ha sido necesario acudir a textos de la época para complementar la interpretación de la lectura de la portada, como la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre o *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena.

Esta monografía se articula en seis capítulos. El primero corresponde al estudio de la figura de Alonso de Burgos, fundador del colegio, introducido por una reflexión sobre el fenómeno de la promoción artística episcopal en la Castilla bajomedieval, atendiendo especialmente al impulso de los espacios del saber y a su desarrollo como tipología arquitectónica. El grueso de este primer capítulo se corresponde con una aproximación biográfica y un recorrido por las empresas artísticas promovidas por Alonso de Burgos. En el segundo capítulo se aborda la presencia del Colegio de San Gregorio en la historiografía artística, repasando el modo en el que los distintos autores han abordado el estudio de esta construcción y valorando las más notables aportaciones relativas a su conocimiento. El tercero está dedicado a las cuestiones de carácter institucional ligadas al colegio, cuyo conocimiento resulta esencial para comprender el funcionamiento del edificio y el propio proceso de fundación. En él se incluyen aportaciones tan relevantes como el estudio del origen de la financiación necesaria para erigir el centro. El cuarto recoge los resultados del trabajo de archivo, fundamentalmente la información relativa a la construcción y las diversas restauraciones del mismo, con el objetivo de realizar una necesaria crítica de autenticidad sobre el monumento que hoy podemos visitar. Los capítulos quinto y sexto albergan las aportaciones de mayor calado de la investigación. El quinto recoge el estudio de la arquitectura, que incluye la identificación de espacios y el análisis de la composición de su planta y de los elementos constructivos. Y, finalmente, el sexto tiene como protagonista la portada del colegio, sobre la cual se propone el desarrollo de un programa iconográfico relativo a la adquisición del conocimiento.

****

Después de seis años de trabajo para sacar esta investigación adelante, son muchas las personas e instituciones a las que debo expresar mi gratitud, puesto que, sin su ayuda, nada de esto habría sido posible. El primer lugar lo merece mi director, Javier Martínez de Aguirre, por haber sido un gran apoyo intelectual y moral durante estos años. Sus valiosos consejos, las largas conversaciones mantenidas y las horas dedicadas a hacerme múltiples correcciones me han permitido llegar hasta este punto. Gracias por haberme enseñado a crecer como investigadora y no haber dejado que perdiera la motivación ni en las horas más bajas. También debo agradecer el apoyo constante de todos los miembros del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid, por haberme acompañado en estos años como una pequeña gran familia. Todos ellos han hecho que esta etapa haya sido muy especial. Merecen una mención aparte los dos directores del departamento bajo cuya supervisión realicé la tesis, Antonio Momplet y Matilde Azcárate, por estar siempre a disposición de los doctorandos. La concesión de una beca de introducción a la investigación en el Grupo de Investigación de Historia del Arte del CSIC, cuando terminaba mis estudios de licenciatura, fue una gran ayuda para comenzar mi andadura investigadora. Agradezco a Wifredo Rincón su calurosa acogida, así como la sugerencia de estudiar a la beata Mariana de Jesús, un pequeño trabajo que supuso una gran aportación para mi formación. Sin su apoyo, esta publicación tampoco habría salido adelante. La realización de mis estudios de máster en la Universidad de Granada y en la Universidad Autó-

noma de Madrid no solo ampliaron mis horizontes intelectuales, sino que resultaron una oportunidad maravillosa para entrar en contacto con distintos académicos que siempre me han ofrecido su ayuda generosa. No puedo dejar de agradecer lo acogida que me sentí en ambas instituciones, al igual que la guía y recomendaciones recibidas de las que fueron directoras de los respectivos trabajos de fin de máster, Elena Díez Jorge y Gema Palomo. Por último, debo agradecer al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla su reciente acogida, especialmente a su director, José Fernández López.

Para llevar a cabo esta investigación ha sido imprescindible el apoyo económico brindado por la beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, desarrollada entre diciembre de 2011 y noviembre de 2015. Además, destacar que la tesis doctoral se enmarcó en el proyecto de investigación «Arte y reformas religiosas en la España medieval» (HAR2012-38037), en el que se inscriben los resultados de este trabajo y a cuyos miembros recuerdo aquí. En el transcurso de la investigación son muchas las personas que me han brindado su ayuda en las distintas instituciones a las que he acudido. Debo destacar la amabilidad del personal de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás (CSIC) y de la Biblioteca Nacional de España, así como de los Archivos Estatales. Quiero hacer especial mención de José Ignacio Hernández Redondo, por abrirme las puertas del Museo Nacional de Escultura desde el primer día en que me puse en contacto con él.

Durante la realización de mis estancias en Londres y París tuve la oportunidad de entrar en contacto con especialistas que me ofrecieron su ayuda, entre los que debo destacar a Tom Nickson, Nicola Jennings, Dany Sandron, Hélène Thieulin-Pardo, Étienne Hamon, Florian Meunier y Ambre Vilain. Debo agradecer, igualmente, las conversaciones y la ayuda prestada por otros profesores y compañeros que, compartiendo un mismo campo de estudio, han sido sumamente generosos. Entre ellos, y a riesgo de dejarme a alguien importante, quiero reconocer la ayuda de Jorge Díaz Ibáñez, Rui Lobo, Gema Palomo, Ana Castro Santamaría, Enrique Rabasa, Olga Pérez Monzón, Begoña Alonso, Teresa Laguna, Luis Vasallo, Diana Lucía, Elena Paulino, Guillermo Arquero, Pablo Ortego, Alicia Montero, David Nogales, Elena Martín Martínez de Simón, Laura Palacios y María Yáñez. Por supuesto, no puede faltar un recuerdo para el tristemente desaparecido, compañero y amigo, Fernando Villaseñor, quién no solo me ayudó durante mi etapa predoctoral, sino que contó conmigo para su proyecto de investigación y me animó a sacar adelante esta publicación.

Para finalizar mis agradecimientos, quiero mencionar a todas las personas que me han seguido de cerca en estos años, amigos y familia que han sido mi sostén en los momentos complicados y mi compañía a la hora de compartir las alegrías. La primera de todos Marta Poza, que pasó de ser maestra a buena amiga. La siguen de cerca Francisco de Asís García y Diana Lucía (y Rodrigo, claro), por ser mucho más que compañeros de doctorado y compartir juntos el día a día. No tendría sitio para nombrar a todos los compañeros con los que he compartido tantas horas de bibliotecas, archivos y congresos. En el ámbito Complutense, debo destacar a Ana Hernández, Elena Paulino, Mónica Walker, Laura Molina, Ángel Fuentes, María Teresa Chicote, Marta Vírseda, Víctor López y Víctor Rabasco. Mis amigos de Granada, Manolo, Teresa y Francis, junto a Sila pasamos unos meses inolvidables. También merecen un lugar especial Alicia Montero y Emma Cahill, por tantos momentos compartidos. De mis estancias quiero mencionar a Maeve, María y Sara. No pueden faltar mis amigas de la carrera, Sila, Maite, Alba y Carmen; las del colegio, por tantos años juntas, Irene, Belén, Elena, Cristina, Lidia, Lorena, Yasmina y Virginia. Y, por supuesto, Marta Ruiz, que, además de amiga,

fue mi profesora de Historia del Arte y, seguramente, la principal responsable de todo esto. Quiero recordar, igualmente, a los grandes amigos que hice en la Biblioteca Nacional, de los que tanto he aprendido, así como a mis compañeros y becarios del Museo del Prado y a mis nuevos compañeros de la Universidad de Sevilla, con los que estoy viviendo una experiencia única. Por último, quiero mencionar a Manolo, que sigue estando a mi lado, a pesar de los pesares y de los años, dándome las fuerzas que necesito, y, por supuesto, a mi familia, mi gran sostén, especialmente a mis padres, por haberme dado todo lo que tienen, por apoyarme en mi vocación y enseñarme a ser quien soy hoy. Muchas gracias.

Normas de transcripción paleográfica

— Se respeta la grafía original de los textos, aunque sea defectuosa, respetando la ç, el intercambio entre b y v, z y s, etc.
— En la separación de palabras se sigue el sistema actual, uniendo letras o sílabas de una palabra que aparezcan escritas por separado y separando las que vayan unidas incorrectamente.
— Se incluyen entre \ / las palabras o frases añadidas al texto, bien entre renglones o fuera de la caja de escritura.
— Las contracciones en desuso, como *deste* (de este), *quel* (que el) *dellos* (de ellos), etc., se respetan, por norma general, si no ofrecen dificultades de interpretación.
— Las abreviaturas de palabras se han desarrollado sin poner corchetes ni indicarlo de otra manera.
— La «i» se transcribe según sea su valor actual de vocal o consonante «j».
— La «y» griega con valor vocálico se mantiene como tal.
— Se utiliza [...] para indicar que ha sido imposible reconstruir la palabra que falta en el texto.
— Las palabras que aparecen tachadas en el texto original se muestran, igualmente, tachadas en la transcripción.

Siglas y abreviaturas

ACC: Archivo de la Catedral de Cuenca
ACP: Archivo de la Catedral de Palencia
ACT: Archivo de la Catedral de Toledo
AGA: Archivo General de la Administración
AGS: Archivo General de Simancas
AHN: Archivo Histórico Nacional
AHPV: Archivo Histórico Provincial de Valladolid
AMV: Archivo Municipal de Valladolid
BNE: Biblioteca Nacional de España
BnF: Bibliothèque nationale de France
CCA: Cámara de Castilla
CPM: Comisión Provincial de Monumentos
CRC: Consejo Real de Castilla
DHEE: Diccionario de Historia Eclesiástica de España
EMR: Escribanía Mayor de Rentas
IPCE: Instituto del Patrimonio Cultural de España
mrs.: maravedís
MyP: Mercedes y Privilegios
RABASF: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
RAH: Real Academia de la Historia
RGS: Registro General del Sello

Alonso de Burgos
y su papel como obispo promotor



Figura 1

Retrato de Alonso de Burgos. Colegio de San Gregorio de Valladolid, detalle de la portada.

En el *Plano de la Santa Yglesia Cathedral de Cuenca,* de Ascencio de Morales (1750), se indica la presencia de las armas de fray Alonso de Burgos con la siguiente mención: «Escudos con flor de lis».[1] Este detalle, aparentemente anecdótico, es una muestra palpable de cómo la memoria de fray Alonso, como obispo conquense, se había perdido hasta el punto de que su emblema heráldico resultase, ya en el siglo XVIII, toda una incógnita. Según ha señalado Bartlova (2010), a pesar de la gran cantidad de energía y del esfuerzo económico realizado por los hombres, con el objetivo de mantener viva la memoria individual, en muchos casos esta se perdió hasta ser recuperada siglos después a través de la investigación.

El caso de Alonso de Burgos resulta paradigmático en relación con esta premisa. Pese a las estrategias desarrolladas por nuestro obispo, mediante su promoción artística, para mantener vivo su recuerdo más allá de la muerte, no podemos afirmar que su nombre haya caído en el olvido, pero sí que su figura y, por tanto, su memoria han quedado relegadas a un segundo o tercer plano en la historiografía.[2] Y es que la trayectoria de Alonso de Burgos apenas había sido estudiada hasta ahora, salvo de forma puntual dentro de otros estudios más generales sobre la Corona de Castilla. Aún falto de una completa biografía, esta tendencia está cambiando, ya que su estudio se ha revitalizado gracias al trabajo desarrollado por Díaz Ibáñez (2016 y 2017). En todo caso, según afirmó Nieto Soria, Alonso de Burgos fue uno de esos intelectuales eclesiásticos que se esforzaron por apoyar con su pensamiento las aspiraciones de soberanía de los monarcas, al igual que habían hecho otros prelados convertidos en las cabezas políticas más relevantes del reino, como Pedro Tenorio o Alonso de Cartagena.[3]

Obispos y espacios del saber en la Castilla bajomedieval

Antes de adentrarnos en el estudio de la figura de Alonso de Burgos y su promoción artística, resulta oportuno dedicar unas páginas a situarlas en el contexto de la Castilla bajomedieval, especialmente en relación con la labor de otros obispos castellanos como promotores de espacios del saber durante los siglos XIV y XV.

El papel de los promotores de obras artísticas resultó decisivo durante el gótico, por ello, en las últimas décadas, se ha priorizado el acercamiento al hecho artístico a partir del conocimiento de la intencionalidad y de las circunstancias de quienes lo impulsaron.[4] Según señaló Yarza (1993: 168), los obispos medievales contaron con unas condiciones óptimas para convertirse en el grupo de promotores más audaz. Tanto su preparación intelectual como su cercanía a los monarcas los situaban en una posición privilegiada para auspiciar importantes empresas que enriquecieran el panorama artístico de una comarca.

Las catedrales fueron uno de los principales exponentes de la creatividad gótica, por lo que no es extraño que los historiadores del arte hayan centrado su interés en el conocimiento de quienes las impulsaron (Joubert, 2006). En las sedes castellano-leonesas, el

1 AHN, Estado, leg. 3190. *Plan de la Santa Yglesia Cathedral de Cuenca*. Se dio a conocer en Palomo Fernández, 2002, vol. I, p. 177.

2 Respecto a su labor de promoción artística, véanse Ara Gil, 1989; Urrea Fernández, 2000; Hernández Redondo, 2001 y 2014 y Olivares Martínez, 2013, pp. 81-143.

3 Nieto Soria, 1993, pp. 187 y 285.

4 Caskey, 2006 y 2013; Perkinson, 2013 y Pastan, 2017.

esfuerzo historiográfico se ha ocupado de los iniciadores de las grandes fábricas, como el obispo Mauricio para Burgos o Jiménez de Rada para Toledo. De manera esporádica se han analizado las intervenciones de los prelados del siglo XV,[5] con un cierto aumento de los estudios en los últimos años. A este respecto, merece la pena destacar la iniciativa de los proyectos de investigación desarrollados desde la Universidad de León.[6]

El siglo XV resultó muy prolífico para el desarrollo de la promoción artística por parte de los prelados castellanos. Muchos de estos obispos, de formación intelectual elevada, desempeñaron un importante papel político en la corte. En numerosas ocasiones se convirtieron en confesores de los monarcas, por lo que pudieron influir en decisiones de carácter político, además de haber ejercido como representantes del reino en los conflictos religiosos que se sucedían en Europa. Asimismo, llegaron a acumular un gran poder económico, debido a su linaje y a los beneficios obtenidos tanto en las sedes episcopales que presidían, a modo de *cursus honorum,* como en los puestos de responsabilidad —con sus consiguientes rentas— que ocupaban en el entorno de la corte. Durante el periodo de los Reyes Católicos, todas esas circunstancias caracterizaron la promoción artística de los prelados castellanos.[7] Se trata de una etapa que se singularizó por el nuevo papel desempeñado por el arte y la arquitectura en la política representativa diseñada por los monarcas como expresión triunfal, devocional e imagen de magnificencia. Precisamente, en esa cronología se enmarca nuestro principal objeto de estudio: Alonso de Burgos.

Promotores, mecenas, ¿cómo calificar la intervención de los obispos en la producción artística bajomedieval? La historiografía no ha llegado a un acuerdo acerca de qué término castellano resulta más adecuado para este periodo.[8] Entre las voces más utilizadas se encuentran: promoción, patronato, encargo, mecenazgo o patronazgo.[9] Partiendo de los trabajos de Haskell (1958, 1963 y 1966),[10] distintos autores han realizado sus investigaciones en torno al «mecenazgo», con el fin de reconstruir las relaciones entre las obras de arte y las intenciones y deseos de aquellos que las financiaban, con un especial interés en la monarquía, la nobleza y el pontificado.[11] Sin embargo, ninguno ofrece un modelo desarrollado en profundidad que permita abarcar la complejidad del fenómeno,[12] existiendo una gran diversidad de criterios para aplicar esta terminología. De hecho, el idioma se presenta como un problema a la hora de escoger el término adecuado. En los estudios anglosajones se ciñen a las palabras *patron* y *patronage,* en italiano es posible encontrar tanto *mecenatismo* como *patronato* o *committenz*a, y en francés se utilizan las palabras *mécenat* y *mécène,* junto a la de *commanditaire*. En España, este tipo de estudios se desarrollaron algo más tarde. Uno de los primeros pasos fue el debate que provocó, en 1981, el título de una sección del II Coloquio de Arte Aragonés, «Clientela, promoción y mecenazgo de las artes en Aragón», acerca de los términos mecenas, mecenazgo, patronato, promoción, clientela

5 Barrio Gozalo, 2004; Galindo García (ed.), 1998; Sagarra Gamazo (coord.), 2005 y Yarza Luaces, 1989, pp. 105-135.

6 Teijeira, Herráez y Cosmen (coords.), 2014 y Herráez Ortega *et. al.* (eds.), 2018.

7 Yarza Luaces, 1992b, pp. 63-64.

8 Martínez de Aguirre, 1987, p. 31.

9 Pereda Espeso (2005a) opta por el término «patronazgo» como una forma de autoría para referirse a las obras que acompañaban a determinadas fundaciones religiosas bajo el amparo de estos patronos.

10 Acercamientos muy significativos a la relación entre promotores y artistas fueron llevados a cabo por Frederic Antal y Arnold Hauser hacía 1950, una línea de trabajo que fue desarrollada por Haskell, 1958.

11 Entre ellos, Gombrich, 1966 y Castelnuovo, 1962.

12 Caskey, 2006, p. 194.

y encargo artístico.[13] Aunque desde la discusión terminológica resultó muy relevante la aportación de Yarza (1992a), en la que abogó por la utilización de «promotor» y «cliente» como los vocablos más convenientes para su uso en estudios sobre la Edad Media.[14] En este trabajo se ha optado por la utilización de *promotor,* definido por Yarza (1992a: 17) como «el que promueve, incluso el que financia o el que consigue los medios de financiación, en definitiva, el que gestiona algo [...] lleva implícita una idea de iniciativa», frente a *mecenas:* «Persona con cierto poder y riqueza que protege y ayuda a un artista en particular, o a los artistas e intelectuales en general [...] se requiere en estas circunstancias un respeto no solo por la obra sino por su artífice». Lo que diferenciaría al mecenas del promotor es el hecho de que el que realiza el encargo tenga una cierta relación con el artista, se caracterice por su munificencia y que, tras sus encargos, haya un gusto por las obras de arte, pero también intención política y una gran inversión de recursos económicos.

Por otro lado, Castelnuovo (1962: 13) estableció unas condiciones necesarias para el «mecenazgo» activo y continuado: posesión prolongada de recursos económicos, gusto e interés personal por las obras de arte e intención política. Para Mollat (1985), la base de la noción de *mecenazgo* es la financiación de una actividad cultural por un bienhechor, la relación entre ese personaje y aquellos a los que hace encargos y la satisfacción personal del donante. Y Brenk (1994) acuñó el término *committente-concepteur* como exponente del pensamiento de una colectividad, tendiendo a modificarlo según la sensibilidad propia y sirviéndose del arte como instrumento de autolegitimación y medio para manifestar reivindicaciones, deseos y tendencias ideológicas.

En el caso de los obispos castellanos bajomedievales, se ha optado por los términos «promotor» y «promoción artística», ya que no resulta evidente esa idea de protección a artistas particulares requerida para poder hablar de «mecenazgo». Ahora bien, nos encontramos, en el siglo XV, ante promotores que consideraron relevante abordar empresas artísticas de gran envergadura. Su voluntad fue dejar constancia de su riqueza y poder con una obra magnificente que permitiera la pervivencia de su memoria. La innovación técnica y estética, la elección de maestros y materiales de primer orden, así como un lenguaje artístico determinado fueron elementos consustanciales a estas construcciones, cuyo fin fue manifestar la magnificencia de aquellos que las sufragaron.

El concepto de magnificencia estuvo íntimamente ligado a los encargos artísticos en la Castilla del momento, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XV.[15] Procedente de la ética aristotélica, ya había sido utilizado por Petrarca y Bocaccio, siendo la literatura el medio de expresión preferente de estos conceptos humanísticos en torno a la idea del triunfo sobre la muerte a través de la fama.[16] El que fuera obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, ejerció un papel protagonista en la recepción del concepto aristotélico de magnificencia en la Castilla del siglo XV, tras la traducción de la ética de Aristóteles en su *Memorial de Virtudes* (h. 1425).[17] En esta obra, Cartagena dotó a la mag-

13 *Seminario de arte aragonés,* 32, 1981.

14 También señaló que cada término posee su especificidad y no siempre son excluyentes, afirmando que no desecha que los términos «mecenazgo» o «mecenas» puedan emplearse ocasionalmente, cumpliendo determinados criterios, destacando la justificación para adoptar el término mecenas de Martínez de Aguirre, 1987, p. 31.

15 Sobre el concepto de magnificencia con relación al arte castellano, véanse Díez del Corral, 1992; Marías Franco, 2004; Alonso Ruiz, 2012b y Paulino Montero, 2015, p. 425. A nivel europeo, y con un tono más general, véase Jaeger, 2010.

16 Díez del Corral, 1992, p. 55.

17 Fernández Gallardo, 2012, p. 73.

nificencia, como marca del poder, imposición ética y virtud propia de la nobleza, de una nueva característica, la perdurabilidad.[18] Prácticamente en los mismos años, el dominico toscano Antonino Pierozzi (†1459) desarrolló una teología pública de la magnificencia a partir de la retórica de la predicación, en la que vinculaba esta virtud con la apariencia de la ciudad y la búsqueda del bien común, con un discurso que atendía no solo a la arquitectura religiosa, sino también a la secular.[19] Si bien es cierto que sus ideas no tuvieron eco generalizado en Castilla, no por ello deben dejar de mencionarse en este estudio, dedicado esencialmente al Colegio de San Gregorio de Valladolid, centro de formación de futuros predicadores de la orden y en el que no resultarían ajenas las ideas impulsadas por sus correligionarios italianos.

En este periodo, la magnificencia tuvo un carácter protagonista, como una nueva actitud ante el hecho artístico, asociada a las virtudes de la nobleza, dentro del papel que desempeña el arte como expresión triunfal, devocional y duradera de la riqueza y esplendor del promotor. En el caso de la nobleza urbana, estudiado por Alonso (2012b: 218), una de esas prácticas de visualización del poder fue la construcción de imponentes palacios en las ciudades, con edificaciones como la Casa del Cordón en Burgos, de los Velasco, o el palacio del Infantado en Guadalajara, de los Mendoza. Del mismo modo, la creciente utilización del escudo de armas y de los emblemas heráldicos se encuentra ligada a ese buscado carácter de perdurabilidad que aportaban los blasones tallados en piedra.

Los encargos episcopales participaron de esta tendencia, mediante la cual generaron en las catedrales espacios dedicados a exaltar la memoria del prelado y la de su linaje, en los que hacían gala de esa virtud que era la magnificencia. Para ello se sirvieron de estrategias como la utilización de símbolos de poder y promoción personal, junto a elementos de propaganda como la heráldica, la fundación de una capilla funeraria, la posesión de objetos suntuarios o la exhibición de piedad en sus mandas testamentarias. En cierto modo, el ornato desplegado en las fundaciones religiosas, como eran la mayoría de las empresas episcopales, utilizó las mismas dinámicas de los palacios nobiliarios. Tanto las capillas funerarias como los colegios universitarios se sirvieron de esa semántica del poder ligada al uso de la heráldica o de la distinción social que implicaba dotar de un aspecto refinado a los interiores. De hecho, la capilla funeraria, elemento primordial en la promoción artística episcopal, se convirtió en el principal escenario para las prácticas de visualización y ostentación del poder.[20] Se trataba de un lugar dedicado a la fama póstuma y a la gloria del linaje, cuestiones ensalzadas mediante espacios magnificentes conformados por la ostentación de emblemas heráldicos y un monumento funerario que permitía mantener dicha memoria y exaltar las virtudes del finado.

Pero, más allá de la actuación en las sedes catedralicias, una de las claves de los nuevos encargos artísticos episcopales tardomedievales radica en la importancia que en ellos ocupan las fundaciones relacionadas con el saber, esencialmente colegios universitarios y bibliotecas, instituciones que condicionaron la aparición de nuevas tipologías arquitectónicas en ese periodo y cuyo conocimiento resulta especialmente relevante para nuestro estudio. El concepto de colegio universitario —o estudio particular— es el de una institución, pública o privada, generalmente fundada por prelados o concejos, cuyo prin-

18 Alonso Ruiz, 2012b, p. 219.

19 Howard, 2008, p. 355.

20 Alonso Ruiz, 2012b, p. 234.

cipal objetivo era cubrir la necesidad de alojamiento de los estudiantes —eclesiásticos o laicos—, remediando tanto su pobreza como su formación y siguiendo, en muchos casos, una disciplina casi monacal.[21] Los colegios gozaron de una considerable autonomía y se convirtieron en una pieza fundamental para la evolución de las universidades europeas a finales de la Edad Media, desde Oxford, Cambridge o París hasta Bolonia o Salamanca.[22] En el ámbito hispano, los dos grandes «Estudios generales» fueron los de Salamanca y Lérida, pese a que el más antiguo era el de Palencia, fundado entre 1208 y 1214, un desfase producido debido a que no recibió los privilegios pontificios de otros *studia* europeos hasta 1263, pese a contar con un origen común a centros como Bolonia, París u Oxford.[23] En cuanto a los «Estudios particulares», el pionero fue el de la Assumpta en Lérida, fundado en 1376, seguido del de San Bartolomé en Salamanca. Los fundadores de estos centros contemplaban la promoción de un colegio como una fundación piadosa que, además de mejorar la formación de los estudiantes, les permitiría hacer perdurar su memoria, gracias al legado intelectual que implicaba una institución de este calado.[24] No debe olvidarse que uno de los objetivos de estas instituciones era formar a una élite intelectual, tanto eclesiástica como laica, que pasaría a ocupar los principales puestos estatales, por lo que promover un centro de estas características también implicaba un ejercicio de poder.

La eclosión universitaria que tuvo lugar en Castilla —y en toda Europa— durante el siglo xv vino motivada por la política universitaria de los pontífices de Aviñón,[25] desde Urbano V a Benedicto XIII, iniciador de la renovación universitaria en Castilla.[26] Más adelante, Martín V culminó esta política completando los privilegios de la Universidad de Valladolid en 1417, concediéndole la Facultad de Teología y promulgando nuevas constituciones para la de Salamanca en 1422. Todas estas transformaciones produjeron un importante aumento del número de estudiantes en las primeras décadas del siglo xv, que conllevó la renovación de la actividad intelectual en el seno de esta institución. Los colegios universitarios surgieron en Castilla en el marco de la política reformadora del Concilio de Valladolid de 1322, que derivó en la fundación de colegios como el de Pan y Carbón de Salamanca (1382), por Gutierre de Toledo.[27] Numerosos prelados participaron de esta acción reformadora, como Pedro Tenorio o Diego de Anaya, quienes se inspiraron en lo aprendido durante el exilio al que les había obligado la política de Pedro I, y también en la trayectoria de Gil de Albornoz como modelo a seguir. Además, determinados temas se convirtieron en protagonistas de estas reformas: la ortodoxia, la limpieza de sangre, la pobreza, el celibato o el poder.[28] De hecho, Diego de Anaya instituyó el Colegio de San Bartolomé salmantino, entre otras razones, «para defensa de la fe católica y antemural de la religión cristiana»,[29] en un contexto de conflicto frente a los conversos; y es que en los estatutos de este centro se estableció el requisito de la limpieza de sangre como condición para la admisión en el mismo.[30] Es en ese momento de ebullición reformadora

21 Cobban, 1989.

22 Verger, 1992, p. 60.

23 Fuente Pérez, 2012, p. 76.

24 Gabriel, 1964, p. 61.

25 La influencia pontificia sobre la Universidad se mantuvo hasta las paulatinas medidas de control monárquico y estatal iniciadas con los Reyes Católicos. Rodríguez-San Pedro, 1995, p. 415.

26 Beltrán de Heredia, 1967, vol. I, p. 72.

27 Aguadé Nieto, 1994, p. 192 y Fernández Conde, 1978.

28 Carabias Torres, 1986.

29 Martín Hernández, 1992, p. 120.

30 Aguadé Nieto, 1994, p. 197.

y, a su vez, de implantación de la Inquisición, cuando Alonso de Burgos, como prelado influyente, decidió fundar su propio colegio universitario, asociado a la orden dominicana, en la villa de Valladolid.

En lo que a la Orden de Predicadores respecta, fundamental para la comprensión del papel jugado por el Colegio de San Gregorio, hemos de tener en cuenta que, debido a la relajación tras la Peste Negra, además de una crisis devocional, la insuficiente ambición intelectual hizo que la orden se resintiese durante el siglo XIV.[31] Por ello, pese a que el estudio había sido crucial desde su fundación, los capítulos instaban a las provincias a enviar estudiantes a las casas generales.[32] Tradicionalmente, los dominicos habían recibido sus grados en París, Oxford y Cambridge, pero, en el siglo XV, los estudiantes se repartieron por los nuevos centros de toda Europa. Otro aspecto inherente a la orden dominicana durante esa centuria fue la preocupación por la reforma, iniciada por Raimundo de Capua en 1390,[33] un proyecto que promovía el retorno a la forma primitiva, haciendo hincapié en la formación de los novicios. Un cercano ejemplo de los efectos de esta reforma es el convento de Santa María la Real de Nieva, cuyo programa iconográfico traslada un claro mensaje reformista.[34] El estudio se convirtió en caballo de batalla entre reformistas y conservadores o conventuales, por lo que los primeros se esforzaron por regularlo para que los títulos se consiguieran legítimamente.[35] Fray Alonso de Burgos —quien recibió los grados de la orden en el convento de San Pablo de Valladolid, reformado por Juan de Torquemada—[36] se erigió como una de las cabezas visibles preocupadas por la reforma de la orden y la formación de sus miembros durante las últimas décadas del siglo.

Entre 1476 y 1526 se fundaron en la Corona de Castilla diecisiete colegios universitarios, la mayoría a iniciativa de dignatarios eclesiásticos.[37] Algunos de ellos eran de religiosos —dedicados a la formación de las órdenes monásticas y mendicantes, canónigos y clérigos regulares y órdenes militares—, y otros muchos seculares, entre los que se distinguieron los «mayores» de los «menores», en función del número e importancia de los privilegios poseídos.[38] Este incremento de fundaciones implicó un aumento en el número de titulados universitarios, contrastando con los niveles de ignorancia que habían caracterizado al clero castellano siglos atrás. Estos centros han llegado a ser considerados antecedentes de los seminarios establecidos a partir del Concilio de Trento, aunque, a su vez, lleven a la pérdida de poder sobre el control de la Universidad por el traslado del clero a sus propias instituciones.[39] El interés por promover un modelo educativo preciso y supraestatal fue encabezado por buena parte de los arzobispos de Toledo,[40] que, gracias a las cuantiosas rentas de su sede, desarrollaron una importante política universitaria, con consecuencias como el *collegium scholarium* de San Ildefonso, fundado por el cardenal Cisneros a finales del siglo XV en Alcalá de Henares,[41] germen de la futura Universidad Complutense. En 1293, Sancho IV había concedido al arzobispo de Toledo, Gonzalo García Gudiel, la creación de un Estudio General en la villa de Alcalá,

31 Hinnebusch, 1982, p. 105.

32 Lucía Gómez-Chacón, 2016a, pp. 29-46.

33 Hernández Martín, 1987.

34 Lucía Gómez-Chacón, 2016a y 2016b.

35 Hernández Martín, 1992.

36 Nieva Ocampo, 2009.

37 Aguadé Nieto, 2001, p. 74.

38 Carabias Torres, 2012, p. 26 y 1986, vol. II, pp. 218-219.

39 Aguadé Nieto, 1994, pp. 203 y 205.

40 Sobre la actividad de este colectivo, véase Aguadé Nieto, 2001 y 2004.

41 Aguadé Nieto, 2001, pp. 47 y 76.

con los mismos privilegios que el de Valladolid; aunque es un documento aislado, interpretado como un acto fallido de fundación. También Alonso Carrillo de Acuña instituyó las cátedras de Alcalá como paso previo a la fundación de Cisneros.[42] Además, tanto la reforma eclesiástica como la de la Universidad castellana deben entenderse como parte del proyecto político global iniciado por los Reyes Católicos, mediante el cual pretendían controlar todas las instituciones con personas de confianza formadas en sus mismos ideales y objetivos.[43]

Como bien señaló Serra (2006: 17), «la sabiduría tardó en construirse una casa», siendo a principios del siglo XIV cuando comenzaron los cambios en el ámbito de la *universitas*.[44] Hasta entonces, los colegiales solían estar instalados en casas, pero se optó por instituciones en las que se imponía un modo de vida de corte monástico. Paralelamente, comenzaron a reorganizarse los espacios en los que tenían lugar las actividades docentes, claustros, naves y capillas de iglesias y catedrales. En un primer momento, se reaprovecharon edificios que fueron regularizándose en torno a un patio central durante la siguiente centuria. Ejemplo de ello son el colegio fundado por Robert Sorbon en París (1257), el Merton College en Oxford (1263) o el Peterhouse en Cambridge (1284). Según los estudios llevados a cabo por Kiene (1993: 32), la variedad de condiciones locales multiplicó las diferentes soluciones adoptadas en cada ciudad o país; por ello, el principal elemento común a la arquitectura universitaria europea no fue ni la unidad tipológica ni la estilística, sino el deseo de crear un espacio funcional. Si bien la necesidad de tener edificios propios para los estudios fue reconocida, en el siglo XIII, por Alfonso X en las *Siete Partidas,*[45] los primeros intentos de crear un espacio regular en edificios de nueva planta aparecieron, de manera simultánea, en Francia, Inglaterra e Italia alrededor de 1370. En todos los casos se concedió especial importancia al alojamiento de los colegiales, a la biblioteca o librería y, a partir de la construcción del Colegio de España en Bolonia, a las aulas o generales. En todos los casos las cuestiones funcionales fueron tratadas de un modo similar, buscando separar los espacios colectivos de los residenciales para garantizar un ambiente favorable al estudio.

Los colegios ingleses, por ejemplo, tenían sus propias características, pero no siguieron un modelo uniforme. De hecho, los de tamaño mediano o pequeño se construyeron de manera progresiva, hasta lograr un *quadrangle* más o menos cuadrado. Los elementos de mayor importancia eran la capilla y el *hall,* sala que servía de comedor y aula, aunque esta pieza no siempre estuvo integrada en el patio principal, como en el Merton College (Oxford), cuyo primer *quadrangle* se finalizó en 1379. En otros casos, como el New College de Oxford (1380-1400) o el Queens' College de Cambridge (1448), sí se pudo alcanzar una mayor regularidad, dado que fueron realizados de nueva planta.[46] La evolución de los modelos franceses e italianos estuvo más vinculada al desarrollo de esta tipología en Castilla. En 1359 comenzó a construirse el Colegio de San Marcial en Toulouse, promovido por el papa Inocencio IV, donde hubo interés por desarrollar una cierta regularidad con las dependencias en torno a un patio. Se trataba de un edificio de doble planta con habitaciones

42 Castillo Oreja, 1980.

43 Azcona, 1958 y 1960, p. 71.

44 La problemática de la tipología del colegio universitario ha sido estudiada por Pevsner, 1957; Rückbrod, 1977; Kiene, 1983a, 1986 y 2012; Pereda Espeso, 2000 y Lobo, 2010 y 2013.

45 Lampérez y Romea, 1922, tomo II, p. 142.

46 Darwal, 2005.

individuales para veinticuatro colegiales, repartidas en ambos pisos, albergando en el bajo el comedor, la cocina y la capilla, separada por un jardín.[47] Esta construcción ha sido considerada precedente del Colegio de España en Bolonia, fundado por Gil de Albornoz en 1365.[48] Esta institución y el edificio que la acoge se convirtieron en todo un símbolo y referencia para los colegios castellanos.[49] En definitiva, la experimentación que estaba teniendo lugar en toda Europa, a finales del siglo XIV y comienzos del XV, también desembocó en un ejemplo clave en el caso de Castilla, logrando un modelo de colegio universitario que fue imitado en las décadas posteriores en las distintas ciudades universitarias hispanas, el Colegio de San Bartolomé, fundado por Diego de Anaya en Salamanca (1414-1418).

Resulta fundamental mencionar la existencia, paralela en el tiempo, de una institución de gran relevancia para el mundo islámico y en íntima relación con los colegios universitarios: la madrasa.[50] Un tipo arquitectónico contemporáneo a los centros que surgieron en la Europa del siglo XIV y geográficamente más próximo a los ejemplos hispanos. Makdisi (1981 y 1992) es uno de los pocos que ha tratado de establecer una interrelación entre las madrasas y las universidades, atendiendo especialmente a los elementos comunes entre los estudios islámicos y la doctrina escolástica. Eran instituciones de enseñanza que ofrecían a los jóvenes hospedaje y comida para seguir un programa de estudios superiores. Por ejemplo, solo en Fez, destacan las de Al-Sahriy y de Al-Saba'in (1321), la del palacio real Dar a-Majzan (1321), Al-Attarin (1323), Misbahiyya (1348) y Bu Inaniyya (1355).[51] Las dependencias se agrupaban en torno a un patio central con una fuente, contando con vestíbulo, oratorio, celdas para los estudiantes y escaleras en las esquinas.[52] Como apuntó Serra (2013: 34), estos antecedentes han de ser tenidos en cuenta, pero aún no se ha profundizado lo suficiente en los paralelismos entre colegios universitarios y madrasas como para establecer una relación más estrecha.

Según ha señalado Pereda (2000: 19), no debe aislarse la arquitectura colegial y universitaria de otros problemas tipológicos como el de su relación con el monasterio y el palacio, si bien la estancia de los edificios universitarios a la que más atención ha prestado la historiografía es la biblioteca, en particular a su génesis, evolución y configuración. Esto se debe a que es el elemento que mayor importancia tuvo en la conformación del modelo universitario, pero también a que la historia de las bibliotecas es una buena muestra de cómo el espacio fue generado desde la función, y la función es producto de un conjunto de hábitos culturales, como el paso de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa.[53] La librería o biblioteca era un nuevo tipo arquitectónico que surgió en catedrales y monasterios, por un lado, y universidades, por otro.[54] Se produjo el paso del *armarium* del claustro a los espacios específicos en los que se cuidaban las condiciones de conservación y de consulta. Se trata de un fenómeno tardomedieval que, a partir de los experimentos realizados en los monasterios, terminó por desarrollar espacios ubicados sobre las galerías laterales o en una capilla del claustro. Tampoco podemos obviar la pre-

47 Kiene, 1993, p. 27.

48 Kiene, 1983 y Pereda Espeso, 2000, p. 23.

49 Serra Desfilis, 2013, pp. 19-38.

50 Makdisi, 1981; Pedersen, 1986 y Golvin, 1995.

51 Ruiz Souza, 2001.

52 Pedersen *et al.*, 1986, p. 1141.

53 Saenger, 1982.

54 Acerca de estudios sobre bibliotecas, véase Clark, 1901; O'Gorman, 1972; Vernet (dir.), 1989; Beceiro Pita, 1990; Verger, 1996; Barber, 1995; Bieri y Fuchs (eds.), 2001 y Muñoz Cosme, 2004.

sencia de bibliotecas en palacios y madrasas del mundo islámico, donde desempeñaron un papel fundamental, acogiendo las obras y los *mayalis* o reuniones de sabios.[55]

En 1270, el dominico Humberto de Romans recomendaba la formación de una colección de libros encadenados para ser leídos por los frailes en un lugar tranquilo del monasterio.[56] Poco a poco se produjo una monumentalización de las bibliotecas, motivada por las condiciones impuestas por los donantes, que exigían la construcción de un espacio para su conservación y consulta.[57] Son ejemplos de ello la biblioteca de la catedral de Toledo, promovida por Pedro Tenorio, la de la catedral de Ávila, por Alonso Fernández de Madrigal *el Tostado* o la del monasterio de Guadalupe por Gonzalo de Illescas.[58] En esta evolución del espacio librario, la biblioteca dejó de ser un depósito de libros para convertirse en un lugar de consulta y estudio, dedicado al conocimiento, condicionando tanto el mobiliario como la arquitectura en función de las nuevas necesidades a satisfacer.

En el caso de las librerías catedralicias, lo más habitual era que se tratase de salas alargadas con ventanales, ubicadas en las dependencias claustrales, cerca de la sala capitular y, preferentemente, en la planta superior, para disfrutar de un espacio más aislado del ruido y la humedad y con una mayor presencia de luz natural.[59] El mobiliario estaría condicionado por la consulta, compuesto por pupitres en los que estaban encadenados los libros más leídos y *armaria* o arcas para almacenar el resto de ejemplares, dando lugar a las «bibliotecas encadenadas», conservadas en lugares como la catedral de Lincoln (1419-1426) o la biblioteca de Cesena (1447-1452).[60] Fue a finales del siglo XV, con la aparición de la imprenta y el aumento de ejemplares en las bibliotecas, cuando se extendió el uso de las estanterías con los libros en posición vertical. Además, la necesidad de mejorar la formación del clero, impulsada por las reformas religiosas que tuvieron lugar en las últimas décadas del siglo XV castellano, influyó en el desarrollo y ampliación de las librerías catedralicias en ese periodo, entrando incluso en competencia con las de los centros universitarios.[61]

En cuanto a las librerías de universidades y colegios universitarios, se ha afirmado que se desarrollaron a partir de las directrices iniciadas en monasterios y catedrales.[62] Sin embargo, la existencia de ejemplos tempranos, como la del Merton College en Oxford (1373), ha conducido a situar el origen de las bibliotecas modernas en los colegios universitarios.[63] El análisis realizado por Campos (2013: 145), en el que compara la cronología de un buen número de bibliotecas catedralicias y universitarias europeas, le ha llevado a concluir que, en el caso castellano, aunque las librerías colegiales pudieron servir como referente para las catedralicias, ambos modelos participaron de unas preocupaciones intelectuales y arquitectónicas similares. También han de destacarse la librería del New College (1382-1386) en Oxford, la del Colegio de España en Bolonia (1367), la de la catedral de Toledo (1383), la de Lincoln (1419), la del Colegio de San Bartolomé de Salamanca (1418), la de la catedral de Burgos (1435) o la de Notre Dame de París (1446). En Castilla, la tendencia fue situar la biblioteca a la entrada del recinto, en la planta superior del cuerpo de fachada. Esta privilegiada ubicación tuvo su primer ejemplo en el Colegio de

55 Calvo Capilla, 2013.
56 Muñoz Cosme, 2004, p. 65.
57 Fernández Fernández, 2008, p. 136.
58 Fuentes Ortiz, 2018.
59 Campos Sánchez-Bordona *et al*., 2013.
60 Muñoz Cosme, 2004, p. 66.
61 Campos y Teijeira, 2009.
62 Clark, 1901, p. 111.
63 Pevsner, 1980, p. 110.

San Bartolomé de Salamanca, generando todo un modelo que se repitió y fue evolucionando en construcciones posteriores como el Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1486), el Colegio de San Gregorio (1488) en la misma ciudad, el Colegio de San Ildefonso en Alcalá de Henares (1499) o, incluso, la propia Universidad de Salamanca (1475 y 1509). Estas construcciones colegiales fueron generalmente anteriores a las catedralicias del mismo periodo, en el que se originan las librerías de las catedrales de Salamanca (1486), Ávila (1490) y León (1492).

Atendiendo a casos concretos, conviene destacar algunos ejemplos de obispos castellanos que orientaron sus labores de promoción artística hacia los espacios del saber. Todos ellos entrarían dentro de lo que definimos como «perfil del obispo promotor», cumpliendo una serie de criterios como: proceder de una familia noble, haber cursado estudios universitarios, encontrarse próximo a la corte con cargos políticos que permitiesen recibir rentas extraordinarias y contar con unas ideas reformadoras que redundasen en su promoción artística.[64]

Gil de Albornoz (h. 1302/3-1367), cardenal y arzobispo de Toledo, además de legado pontificio, fue uno de los prelados más destacados del siglo XIV, muy estudiado desde la historia política y eclesiástica[65] y también en su papel como promotor de obras de arte.[66] Llevó a cabo numerosas empresas, tanto en tierras italianas como castellanas, algunas tan relevantes como la capilla de San Ildefonso en la catedral de Toledo (h. 1352).[67] Sin embargo, interesa incidir en la fundación del Colegio de España o de San Clemente en Bolonia en 1365, destinado a residencia de los estudiantes hispanos que acudiesen a la ciudad italiana.[68] Diseñado por el cardenal, junto al *ingegnerius* Matteo Gattapone da Gubio, el colegio cuenta con una estructura sencilla, en torno a un gran patio central rodeado por galerías porticadas (figura 2), y un eje de simetría determinado por la capilla, opuesta al acceso principal. Las veinticuatro celdas se distribuyen en las alas norte y sur de ambas plantas, mientras que en la inferior se encuentran el refectorio y las escaleras, ubicándose en la planta alta dos de las aulas, las habitaciones del rector y una biblioteca, a la que Albornoz donó todos los libros de su colección personal. Lo más interesante de este conjunto es que su distribución es el resultado de trasladar las necesidades funcionales de su uso académico. Hay divergencia de opiniones respecto al origen de este modelo. Rückbrod (1977: 27) estableció una relación con la inspiración monástica, señalando el caso del convento dominico de San Marcos de Florencia como el primer ejemplo conservado de claustro rodeado de celdas individuales. Sin embargo, otros como Winckelmann (1979: 37) o Kerscher (1991) lo han vinculado con la arquitectura civil, mientras que Serra (2006: 22 y 2009: 179), —considerando que la fundación de la cartuja de Villeneuve-les-Avignon por Inocencio VI, en 1352, podría ser el ejemplo más cercano a la iniciativa de Albornoz— sugirió que el concepto claustral de las cartujas podría haber influido en este tipo de planta con celdas individuales. En cualquier caso, San Clemente generó un modelo que fue exportado a Castilla y al resto de Italia,[69] no solo en lo material,

64 Olivares Martínez, 2013a, pp. 167-180.

65 Beneyto Pérez, 1986 y García-Valdecasas, 2010, pp. 426-433.

66 Cros Gutierrez, 2018 y Serra Desfilis, 2009, pp. 169-195.

67 Serra y Marías, 2005 y Parada López de Corselas, 2018a.

68 Kiene, 1983; González-Varas Ibáñez, 1998; Serra Desfilis, 1992, 2006 y 2013 y Parada López de Corselas (ed.), 2018b.

69 También tuvo repercusión en el ámbito italiano. Un ejemplo es la Sapienza de Pisa y el proyecto no realizado de Giuliano da Sangallo para la Sapienza de Siena. Kiene, 1988.



Figura 2
Patio principal del Colegio de España, Bolonia.

sino que legó sus estatutos, redactados en 1369 y reformados en 1377, utilizados para la elaboración de constituciones como la del Colegio de San Bartolomé de Salamanca o el de Santa Cruz de Valladolid.[70]

En cuanto a la promoción de bibliotecas capitulares en catedrales castellanas, deben ser mencionadas las de Toledo y Burgos. En Toledo, fue Pedro Tenorio (h. 1328-1399),[71] prelado de amplia formación y, generalmente, estudiado en relación con la espléndida capilla de San Blas, el fundador de la biblioteca capitular, en el contexto de la construcción del claustro por el maestro Rodrigo Alfonso.[72] Al igual que otros arzobispos, realizó una generosa donación de libros en 1383, pero, en su caso, mandó construir una *solepnissimam librariam* «en que se pusiesen [los libros] e fueron puestos en sus cadenas».[73] La referencia documental localizada por Nickson (2015: 198) sitúa al maestro Juan de Valencia trabajando en la obra de la librería a comienzos de 1383.[74] El espacio original no se ha conservado debido a las intervenciones en tiempos de Cisneros, pero se trataría de una librería encadenada, ubicada en el claustro, que supuso un hito dentro del complejo catedralicio, puesto que la colección libraria dejó de estar almacenada en un mero depósito para pasar a estar custodiada en un «espacio del saber» preparado para la consulta de las obras y su estudio.[75] Respecto al caso burgalés, fue Pablo de Santa María (1353-1435), antiguo rabino de Castilla y, posteriormente, obispo de Burgos —con-

70 Beltrán de Heredia, 1958, pp. 187-224.

71 Suárez Fernández, 1953; Sánchez Palencia, 1988 y Miquel Juan, 2013.

72 Yuste y Passini, 2011; Gómez Canedo, 1944 y Gonzálvez Ruiz, 1973, 1997 y 1998.

73 Gonzálvez Ruiz, 1973, p. 53.

74 ACT, Obra y Fábrica 760, fol. 55r.

75 Gonzálvez Ruiz, 1973, p. 54.

tando con una importante faceta literaria y erudita—,[76] quien no solo acometió un amplio proceso de mejora de la fábrica de la catedral de Burgos, construyendo los palacios del Sarmental, sino que edificó el primer espacio destinado a librería catedralicia hacia 1426.[77] Esta se ubicó en el ángulo sudeste del claustro alto, con acceso desde la capilla del Corpus Christi, siendo un espacio rectangular con ventanas, amueblado con bancos y mesas y sometido a un régimen de control y uso. Además del alfarje, decorado con la flor de lis dorada sobre campo de sinople —heráldica utilizada tanto por Santa María como por su hijo Alonso de Cartagena—, debe destacarse la presencia de dos largas inscripciones bajo esta cubierta. Ambas inscripciones han sido transcritas y estudiadas por Teijeira (2013: 218). Son fragmentos procedentes de los Salmos, el Libro de la Sabiduría y el Libro de los Proverbios, cuidadosamente escogidos con el objetivo de ensalzar la importancia de la adquisición de la sabiduría. El contenido de ambas inscripciones resulta apropiado para la función de este espacio y es similar a los textos utilizados en otras librerías de cronología posterior.[78] Por otro lado, Martín Martínez de Simón (2013: 365 y 1061) ha incidido en que se trata de un artesonado poco frecuente en la provincia, solo comparable a los templetes funerarios de Oña. Al igual que en la librería toledana, gracias al documento de donación de libros por parte de Pablo de Santa María en 1431, sabemos que se trataba de una librería encadenada, en la que los libros se conservarían «sujetos con su cadena y sin que nadie pueda sacarlos bajo pena de excomunión».[79] Las actuaciones de Santa María resultan interesantes en relación con nuestro objeto de estudio, puesto que Alonso de Burgos suele situarse durante su juventud en el entorno de los Cartagena, incluido el convento dominico de San Pablo de Burgos, donde el obispo burgalés ubicó su enterramiento.[80]

Siendo prácticamente contemporáneo a Pablo de Santa María, otro de los principales prelados castellanos promotores de espacios del saber fue el arzobispo de Sevilla, Diego de Anaya (1357-1437),[81] si bien la historiografía ha atendido principalmente a su faceta de diplomático.[82] De origen salmantino, fue en esta ciudad donde llevó a cabo sus grandes fundaciones: la capilla funeraria en el claustro de la Catedral Vieja (1422-1437)[83] y el colegio universitario, ambos encomendados a San Bartolomé.[84] Las obras del desaparecido Colegio de San Bartolomé de Salamanca se iniciaron en 1413, habiendo sido inaugurado, en 1418, tras el regreso del prelado del Concilio de Constanza, un viaje que le permitió conocer el Colegio de España en Bolonia. Sin embargo, la influencia del centro boloñés en el salmantino se ceñiría a cuestiones de organización y administrativas, reflejadas en el cambio que se produjo en las constituciones en los años treinta, dado que el edificio estaría prácticamente terminado en 1418. Resulta complicado reconstruir la estructura del colegio medieval, derruido en la segunda mitad del siglo XVIII. Según la propuesta de Rupérez (2013: 168), estaría organizado en torno a un patio central, con celdas para quince colegiales, cocinas y refectorio. La

76 Serrano y Pineda, 1942; Rosenstock, 2002 y Fernández Gallardo, 1993.

77 Ramos Merino, 2003, p. 183 y Teijeira Pablos, 2013.

78 Carrero Santamaría, 1999 y 2013.

79 Teijeira Pablos, 2013, p. 212.

80 Casillas García, 2003.

81 Lahoz Gutiérrez, 2015, pp. 291-300.

82 Ruiz de Vergara, 1661; Rodríguez-San Pedro, 2007; Villarroel González, 2010 y Monsalvo Antón, 2014.

83 Carrero Santamaría, 2004, p. 63; Martínez Frías, 2012 y Lahoz Gutiérrez, 2014.

84 Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, 2003 y Rupérez Almajano, 2003 y 2013.

capilla estaba abovedada y ocupaba las dos plantas del edificio, ubicándose en el lienzo de la fachada principal, mientras que la librería —que albergó la biblioteca de Diego de Anaya, una de las más selectas de su tiempo—,[85] en la planta superior, ocupaba el lateral meridional del colegio.

Según Pereda (2000: 31), el Colegio de San Bartolomé es el verdadero origen de la arquitectura universitaria española, «el eslabón de una cadena de edificios construidos alrededor de patios con galerías, un modelo palaciego que, como ya intuyera Pevsner, habría de desarrollarse en España antes de seguir haciéndolo en Italia durante la segunda mitad del siglo XVI». De hecho, el modelo que Anaya implantó, mediante San Bartolomé, se impuso prácticamente al mismo tiempo en otro edificio salmantino: el del Estudio General o Universidad de Salamanca (1415-1433). El edificio actual comenzó a construirse en 1415, en el lugar que ocupaban ciertos edificios de los alrededores de la catedral. Para Pereda (2000: 33), la obra habría contado con dos fases constructivas, estando la primera terminada en 1433, y otra que tendría lugar dos décadas después; momento al que se atribuye el núcleo que hoy podemos contemplar, coincidiendo con el periodo de maestrescuela de Alfonso de Madrigal *el Tostado*.[86]

Este desarrollo tipológico coincidió con la eclosión de colegios y universidades que tuvo lugar en el tránsito a la Edad Moderna. Del mismo modo, tal y como ha estudiado Rupérez (2013: 193) y a partir de las investigaciones de Lobo (2015), el más claro reflejo del modelo arquitectónico del Colegio de San Bartolomé fue el Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1486-1491), que copiaba la disposición del primero. Dicha disposición puede encontrarse también en otros centros salmantinos, como en el Colegio de Fonseca o en el proyecto de Juan de Álava para el Colegio de Cuenca.

Precisamente, ese será el último ejemplo que cierre nuestra nómina de edificios del saber, el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, fundado por el cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495), arzobispo de Toledo y uno de los personajes más influyentes de la corte de los Reyes Católicos, en la que desarrolló una vertiente más política que eclesiástica.[87] Su labor como promotor artístico es muy extensa y la historiografía ha tendido a situar las iniciativas artísticas de su familia en la posición de introductores del Renacimiento italiano en la Península.[88] En todo caso, dejando a un lado muchos de sus relevantes encargos, como la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, tallada por Rodrigo Alemán,[89] o la fundación del Hospital de Santa Cruz en Toledo, es interesante destacar el Colegio de Santa Cruz de Valladolid.[90] Fundado en 1483, la construcción de este colegio mayor para estudiantes de escasos recursos comenzó en 1486, si bien se desconoce el nombre del arquitecto que proyectó la obra, en ocasiones identificado con Juan Guas. También han aparecido, relacionados con ella, los maestros Juan de la Riba y Pedro Polido. Azcárate (1962: 12) sugirió que, por un error de lectura, podría tratarse de Juan de Ruesga, una hipótesis continuada por Alonso (2010).

85 Villaseñor Sebastián, 2012.

86 Rodríguez Cruz, 1990, p. 83. Un repaso más reciente en Castro Santamaría, 2013.

87 Villalba Ruiz de Toledo, 1988 y Vilches Vivancos, 1994.

88 A esta tarea dedica su tesis doctoral Cristina Castro, bajo la dirección de la doctora Pérez Monzón. Tormo y Monzó, 1917; Azcárate Ristori, 1962; Díez del Corral, 1987; Nader, 1986; Andrés Ordax, 1992; Martínez Taboada, 1992; Muñoz Jiménez, 1995; Marías Franco, 1998 y Pereda Espeso, 2009.

89 Heim, 1995 y Pereda Espeso, 2002.

90 Gómez Moreno, 1925; Agapito y Revilla, 1934; Cervera Vera, 1982; Sobaler Seco, 1989; Andrés Ordax y Rivera Blanco (coords.), 1992; Zalama Rodríguez, 2004; Andrés Ordax, 2015 y Lobo, 2015.

Según la crónica de Salazar y Mendoza,[91] el prelado viajó a Valladolid, junto a los Reyes Católicos, en septiembre de 1488, por lo que habría visitado las obras del colegio y, aparentemente, se disgustó por la escasa importancia del edificio —que quizás encontró demasiado austero— y no por su estilo, algo que se ha interpretado *a posteriori*.[92] Lo que allí vio le llevó a ejecutar ciertos cambios en el proyecto que implicaron la intervención de otro arquitecto, Lorenzo Vázquez de Segovia,[93] quien modificó la fachada otorgándole un nuevo aspecto «al romano», lo que sirvió para que fuera considerado por la historiografía como el «introductor del Renacimiento en Castilla» (figura 3).[94] La obra estaría finalizada en 1491, según reza la lápida del zaguán.[95] El Colegio de Santa Cruz está formado por estancias articuladas en torno a un patio cuadrangular con arquerías, de un modo similar al de los colegios de San Clemente en Bolonia o San Bartolomé en Salamanca (figura 4).

En el cuerpo de fachada, en la planta baja se ubicaban un zaguán y, a ambos lados, el aula de grados y la capilla, todo abovedado en crucería; y en la planta superior la librería. En contra de lo que la historiografía venía afirmando, Lobo (2013) ha propuesto, a partir de los documentos de la intervención de Domingo de Ondategui en 1754 —momento en el que se añadió un tercer piso—, que la librería o biblioteca no ocuparía todo el cuerpo de fachada, sino que la capilla, cubierta por bóveda de crucería, contaría con altura completa, al igual que en el Colegio de San Bartolomé de Salamanca. En el cuerpo opuesto se encontrarían la cocina y el refectorio, ubicándose las celdas en los paños transversales. Tras la relectura de su composición, puede afirmarse que este colegio constituyó el refinamiento de un prototipo concretado al inicio del siglo xv en el de San Bartolomé de Salamanca, según la reciente investigación de Rupérez (2013). Compartirían la entrada en eje la capilla, de altura total a la derecha, y la biblioteca, ocupando la planta superior del cuerpo delantero en la fachada restante. Por tanto, el lugar de este colegio en la evolución de la arquitectura universitaria española debe ser reevaluado.

El acercamiento a estos cinco prelados castellanos ha permitido ver cómo existieron unas dinámicas comunes dentro de su labor como promotores de espacios del saber, tanto librerías catedralicias como colegios universitarios. Todos ellos cumplían con una serie de rasgos inherentes a los prelados más proclives a ejercer esta labor de promoción artística. Fueron, posiblemente, sus ideas reformadoras las que impulsaron a nuestros obispos a acometer estas empresas ligadas a la arquitectura del saber, con el objetivo de mejorar la formación del clero, ensalzando, por tanto, la importancia del conocimiento. Las jerarquías alcanzadas por estos prelados y la posesión de unas rentas muy elevadas facilitaron la consecución de sus obras y la participación en ellas de artistas relevantes, permitiendo el desarrollo de tipologías novedosas acordes a la

91 Otro aspecto a tener en cuenta sería la veracidad de los datos aportados por Salazar y Mendoza en su obra escrita en 1625, ya que se basa en la redactada por Francisco de Medina y Mendoza a mediados del siglo xvi, en la que no figura la anécdota de la supuesta suspensión de las obras. Botella Sorribes, 2004, p. 250.

92 Zalama Rodríguez, 2004, p. 135.

93 Lampérez y Romea, 1916, p. 56 y Gómez Moreno, 1925. Se documenta un primer pago a Lorenzo Vázquez en Valladolid, en 1490; véanse San Román, 1931, p. 153 y Lobo, 2015, p. 194. Marías Franco (1989: 254) se muestra escéptico. Gómez Moreno sugirió la posible intervención del conde de Tendilla, pero Hernández Castelló (2016) considera que resulta difícil mantener tal teoría con las fuentes conservadas, sobre todo, teniendo en cuenta los intereses artísticos de Tendilla, que pareció mostrarse únicamente interesado por las obras del convento de San Francisco de Granada.

94 Gómez Moreno, 1925 y Azcárate Ristori, 1962.

95 Sobaler Seco, 1989, p. 336. «petrus de me/ ndoca, cardi/nalis hispan/ie. mccccxci.» Molina de la Torre, 2013, p. 752.



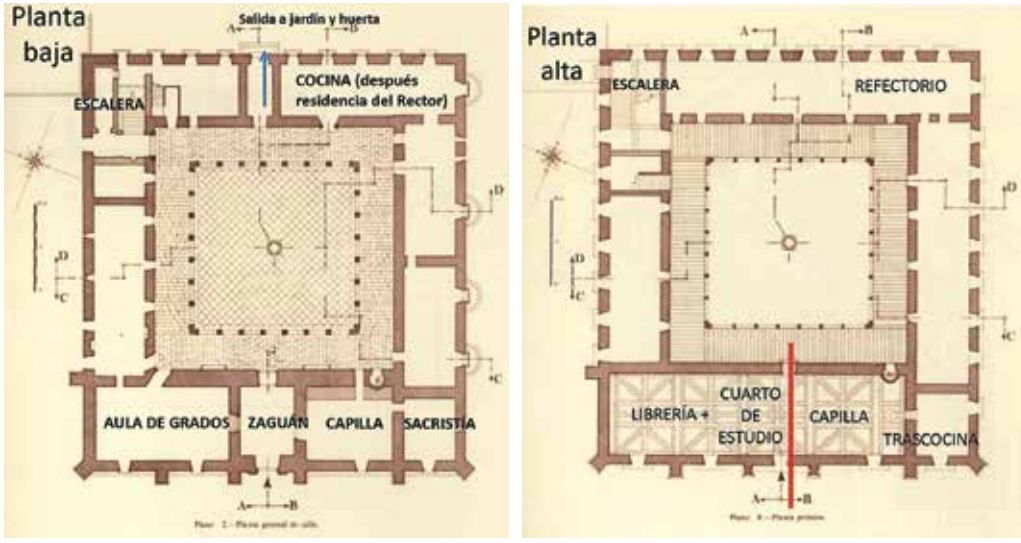


Figura 3

Fachada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid.

Figura 4

Planta del Colegio de Santa Cruz de Valladolid.
Indicaciones en relación con la función de los espacios sobre planta de Luis Cervera.

importancia de la empresa. Además, sus fundaciones se convirtieron en un medio óptimo mediante el cual mostrar su magnificencia y contar con un legado que garantizara la pervivencia de su memoria.

El análisis de los casos de estos obispos reformadores, que acometieron empresas artísticas orientadas a mejorar la formación del clero, en las que se ensalzaba la importancia del conocimiento, pone de manifiesto que la fundación del Colegio de San Gregorio de Valladolid en 1487, por Alonso de Burgos, se encontraba en una senda, ya iniciada por Gil de Albornoz en la segunda mitad del siglo XIV, que unía el episcopado y la promoción del conocimiento.

Fray Alonso de Burgos, *hechura e criança de sus alteças*[96]

El origen de fray Alonso de Burgos se ha situado tradicionalmente en las montañas de la provincia de Burgos, en su límite con Cantabria,[97] aunque Díaz Ibáñez (2016b: 106) estima más probable su nacimiento en la propia ciudad de Burgos (figura 1). No se conoce el «honesto y noble linaje»[98] al que pertenecía, y tampoco hay evidencias de su pertenencia a una familia de conversos, a pesar de su repetidamente insinuado parentesco con los Santa María. Según Goyri (1878: 168), procedía de padres judíos y se habría convertido al catolicismo en su infancia, aunque otros autores lo desmienten, igual que su parentesco con los Santa María. Para Gómez Bravo (1778: 368), «procedía de honesto y noble linaje», pero, según Cantera Burgos (1952: 522), pertenecía a la familia de conversos de los García de Santa María de Burgos, afirmando que era sobrino de Alonso de Cartagena. Pereda (2010: 185), remitiendo a las notas del padre Hoyos, ha señalado que «el Santo Oficio investigó si había lazos de sangre con los Cartagena, pero lo encontró limpio».

La única relación con esta familia sobre la que existe un acuerdo es la del servicio que les prestó en su juventud, cuando se habría encontrado bajo su protección. De hecho, Alonso de Palencia —cronista de Enrique IV—[99] lo presenta en su obra como discípulo de fray Martín de Santa María, maestro en Teología, prior del convento de San Pablo de Burgos (1430-1435) y confesor de Pedro Fernández de Velasco, primer conde de Haro.[100] Dichas referencias demuestran que, desde los inicios de su carrera eclesiástica, Alonso de Burgos se movió en los principales círculos de poder de la ciudad de Burgos, algo que le pudo facilitar la exitosa carrera eclesiástica que aún estaba por comenzar. La cercanía al entorno de los Santa María suele ampararse, igualmente, en la similitud de las armas de dicha familia con el escudo de fray Alonso, compuesto por una flor de lis de oro sobre

96 El primer acercamiento a su biografía lo realizó fray Juan López en un capítulo; véase López, 1613, III, fol. 388. Algunas de las obras que recogen un estudio biográfico son: Mártir Rizo, 1627; Touron, 1746, fols. 693-697; Gómez Bravo, 1778; Alonso Getino, 1916; Arriaga, 1928, vol. I; Díaz Ibáñez, 1995 y Sanz Sancho, 2002. Se incluye una semblanza de carácter prosopográfico en Nogales Rincón, 2009, pp. 1998-2000. Ningún autor menciona la posible fecha de nacimiento ni la edad en el momento de su muerte, si bien, en el *DHEE* señalan el año 1415, sin aparente apoyo documental; véase Aldea, Marín y Vives (eds.), 1973, p. 295. Destaca la reciente compilación de Díaz Ibáñez, 2016b.

97 Algunas fuentes mencionan las montañas del valle del Mortera, nombre que podría haber dado lugar al apodo con el que era conocido, fray Mortero, aunque también podría deberse a sus afanes constructivos. López, 1613, fol. 388.

98 Gómez Bravo, 1778, p. 364.

99 Alonso de Palencia [h. 1500], ed. de A. Paz y Melia, 1904, década II, libro II, cap. I, p. 237.

100 Documento firmado en Medina de Pomar el 24 de junio de 1438. AHN, Nobleza, Frías, C. 238, D. 51.



Figura 5

Heráldica de Alonso de Burgos. Detalle de la portada del colegio de San Gregorio de Valladolid.

campo de sinople con bordura cargada de cuatro cruces de la orden de Santo Domingo (figura 5).[101] Este emblema heráldico resultó un elemento crucial para la perpetuación de su memoria personal.

Fray Alonso tomó el hábito y profesó como dominico en el convento de San Pablo de Burgos, aunque recibió los grados de la orden en el convento de San Pablo de Valladolid,[102] donde completó su formación, adquirió el título de maestro en Teología y fue lector. En 1449 consta como prior del convento de San Pablo de Burgos, y también hay noticias de que lo fue del convento de San Pablo de Valladolid, una ciudad que le brindó la oportunidad de acceder a la vida política.[103]

Alonso de Palencia incidió —no sin cierta sorna— en la reconocida elocuencia de fray Alonso como orador:

> Alcanzó el joven Alfonso entre los religiosos de San Pablo de Valladolid cargo más elevado de lo que su erudición merecía, comenzó luego a buscar el favor del vulgo con sermones de más petulancia que doctrina, y para suplir con cierta hipocresía lo que la falta de instrucción le rebajaba, adoptó un rostro severo y andar majestuoso, muy contra lo que exigía su natural, y contra lo que ordinariamente ocurre en los años juveniles. En sus sermones tronaba con más indignación que los otros predicadores contra la liviandad y corrompidas costumbres de los cristianos, con lo que alcanzó entre el vulgo singular opinión de virtuoso por aquellos días en que el rey D. Alfonso, enemigo de D. Enrique, entró en la noble villa de Valladolid [...]. Aquel fervor con que predicaba a los pecadores la enmienda de la vida como que disimulaba los propios errores.[104]

También relató la temprana adhesión del dominico a la causa de la futura reina Isabel, en primer lugar, junto a su hermano Alfonso y, posteriormente, al lado de la Católica. Y es que Alfonso, ya erigido como rey tras la Farsa de Ávila, habría conocido a Alonso de Burgos en junio de 1465 durante una visita a Valladolid, momento en el que fray Alonso obtuvo permiso para acompañar al nuevo monarca en su lucha contra Enrique IV.[105] Según narra, fray Alonso participó en la batalla de Olmedo junto a las tropas de Alfonso (1467), de quien fue confesor —al menos desde 1465—[106] y tras cuya muerte pasaría a apoyar a la princesa Isabel. Se trata de un dato de gran relevancia, que confirma su apoyo a Alfonso en 1465 y que antes de ser confesor de Isabel I lo fue de su hermano, demostrando como la estrecha relación con su causa se remontaba a este temprano momento. El cronista presenta a Alonso de Burgos como un hombre de carácter colérico, pero a la vez consejero de gran confianza de la reina, citándolo entre los que califica de «principales cortesanos y aduladores», junto a Gonzalo Chacón y Gutierre de Cárdenas.[107] De hecho, este autor relata varios episodios de enfrentamiento entre fray Alonso y otros personajes, como el del heraldo de armas portugués al que desvistió arrancándole las desafiantes armas castellanas que portaba, o el de Fernando de Alarcón, un criado del arzobispo Alonso Carrillo, con

101 Fernández de Madrid [1559], ed. de M. Vielva Ramos, 1932, p. 516. Resulta similar al de la familia Santa María, pero es el propio del apellido Burgos, muy común en la homónima ciudad. Fernández del Pulgar, 1679, fol. 138; García Carraffa, 1925, p. 150 y Mogrobejo Ladrero, 1995, p. 80.

102 López, 1613, fol. 388 y Arriaga, 1928, fol. 19.

103 Documento del 22 de septiembre de 1449 (AHN, Clero, C. 188, 15), citado por Díaz Ibáñez, 2016b, p. 3.

104 Palencia, 1904, década II, libro II, cap. I.

105 *Ibidem*.

106 El documento es una merced hecha por el rey Alfonso, previa súplica de fray Alonso de Burgos, su confesor, a favor de Diego de Santander y su hermana Constanza García. AGS, EMR, Mercedes y Privilegios, sección 1.ª, 105-77. Martín Postigo, 1975, p. 582 y Morales Muñiz, 1988, p. 313. Su transcripción completa en Olivares Martínez, 2014a.

107 Palencia, 1904, década III, libro I, cap. III.

quien se peleó con un báculo en 1472, en presencia de la princesa Isabel. En ambos casos, el cronista insiste en que si el castigo no fue mayor para nuestro prelado se debe al gran favor que le tenía la reina.[108]

Esta precoz fidelidad fue, en gran medida, el origen del favor y la posición que obtuvo años más tarde.[109] Alonso de Burgos pasó a formar parte del Consejo privado de la princesa Isabel en Madrigal, e incluso celebró la misa de velaciones de los Reyes Católicos, el 19 de octubre de 1469, en Valladolid.[110] La inicial relación se consolidó en una gran cercanía a los futuros monarcas, hasta el punto de valerle diversos cargos políticos y eclesiásticos, siempre al servicio de la realeza. Desde 1473 aparece en la documentación como «capellán mayor y del Consejo de la Princesa de Asturias»,[111] en cuya proclamación como reina, el 13 de diciembre de 1474, pudo haber estado presente.[112] De hecho, ya en marzo de 1473, Fernando había solicitado sin éxito la intercesión de su padre, Juan II de Aragón, con el objetivo de conseguir la provisión del obispado de Catania para Alonso de Burgos.[113] Este hecho evidencia cómo Isabel y Fernando trataron de recompensarle con una dignidad episcopal en el único reino que verdaderamente poseían, el de Sicilia. En la carta insiste en que «parece que si non fuese proveydo de aqueste obispado, todas las gentes dirían que yo era ingrato, pues a persona que tanto servido me ha ninguna mercet fasta aquí le he fecho en que mantener se pueda», y el 27 de enero de 1474 Fernando solicita de nuevo esta provisión.[114]

Su posición se fortaleció tras la subida al trono de Isabel y Fernando, quienes le concedieron un privilegio en 1475, dados «los muchos e buenos e leales e grandes e señalados e continuos servicios que el reverendo padre maestre fray Alonso de Burgos confesor e capellán mayor de mi la Reyna e de nuestro Consejo de largos tiempos acá nos ha fecho e face de cada día».[115] Además, en esos años, Isabel lo agasajó «por merced» con ciertos objetos que procedían del tesoro de Enrique IV, en relación con su cargo de capellán mayor, como dos breviarios o una sortija de oro con una turquesa «que le manda dar para cumplir su servicio a la reina».[116] Y es que el cargo de capellán mayor, encabezando la capilla real,[117] implicaba una gran responsabilidad, puesto que, además de atender al servicio religioso del conjunto de la corte y gozar de un papel representativo en ciertas ceremonias, ejercía como un eficaz instrumento de la monarquía para influir en la política eclesiástica. Algunas de estas ceremonias fueron el bautizo de la infanta doña María en la iglesia mayor de Córdoba (7 de julio de 1482) o la celebración de las honras fúnebres por Isabel, reina de Portugal y princesa de Castilla, en la iglesia mayor de Valladolid (3 de septiembre de 1498), entre otras muchas.[118] Fernández de Córdova (2002: 177) ha insisti-

108 *Ibidem,* década II, libro VIII, cap. V y década III, libro III, cap. VI.

109 Olivares Martínez, 2014b, pp. 417-435.

110 Paz y Melia, 1914, p. 421; Serrano y Pineda, 1943, p. 107 y Casillas García, 2003, p. 499.

111 Según el documento de 17 de abril de 1473, recibía por dichos cargos 35 mrs. diarios de ración y 17 000 mrs. anuales de quitación, un total aproximado de 30 000 mrs. anuales. AGS, Casa y Descargo de los Reyes Católicos, sección X, Casa y Sitios Reales, 11-2. Transcripción en Olivares Martínez, 2014a, p. 50.

112 Azcona, 1964, p. 212.

113 Carta publicada por Paz y Melia, 1914, p. 125.

114 *Ibidem,* p. 157.

115 AGS, EMR, MyP, sección 1.ª, 44-57. La situación económica de la Corona no era la más favorable; aun así, el 12 de noviembre de 1475 se le otorgó un privilegio de 100 000 mrs. anuales. Olivares Martínez, 2014b, pp. 51-52.

116 20 de marzo de 1476 y 25 de enero de 1477. Ladero Quesada, 2005a, pp. 864 y 870.

117 Sobre la capilla real, véase Nogales Rincón, 2009.

118 *Comisión para que se permita a Alonso de Burgos oficiar las ceremonias por la reina de por Portugal en la iglesia colegial de Valladolid* (3-IX-1498, Valladolid). AGS, RGS, 3-IX-1498, fol. 272. Las diversas ceremonias en las que tomó parte fray Alonso han sido detalladas por Díaz Ibáñez, 2016b.

do en que dicho cargo implicaba una jurisdicción eclesiástica propia, exenta del control episcopal. Debido al carácter itinerante de la corte, el capellán real era la cabeza jerárquica de un núcleo jurisdiccional autónomo. Estando fray Alonso en dicho cargo, se le concedieron ciertas bulas y gracias, hasta convertir al capellán mayor en el presidente de un tribunal político-eclesiástico para resolver casos de clérigos rebeldes, además de incluirlo en organismos decisorios de la corte, asumiendo el carácter honorífico del cargo.

Algo similar debe resaltarse respecto a la función de confesor real, una de las figuras —generalmente vinculada a las órdenes mendicantes— encargadas de cuidar del alma y la conciencia del monarca.[119] Su cometido no se limitaba a administrar el sacramento de la penitencia, sino que los confesores llegaban a convertirse en verdaderos consejeros íntimos de los monarcas, gozando de su plena confianza y, al mismo tiempo, con una gran proximidad al poder regio.[120]

A pesar de que desconocemos la fecha de nacimiento de fray Alonso, dada su trayectoria, podemos hablar de «una carrera episcopal tardía, desarrollada en plena madurez».[121] Esta andadura comenzó en 1476, cuando fue elegido obispo de Córdoba tras haber sido presentado por la reina.[122] Sin embargo, no hizo su primera entrada en la ciudad como obispo hasta octubre de 1478, cuando participó en una aclamación festiva acompañando a los monarcas.[123] Este retraso se debió a que, pese al nombramiento, quiso continuar al lado de la reina en la campaña de Extremadura (1477) y en Sevilla (1478),[124] donde tomó parte de la Asamblea General del Clero, convocada por los reyes, con el objetivo de asegurar la provisión de obispados por nombramiento real, excluir a cualquier extranjero de la concesión de beneficios eclesiásticos de Castilla y hacer preceptiva la residencia en el lugar en que se ocupase el beneficio.[125] En la misma ciudad participó en el nacimiento de la Inquisición, mediante la bula *Exigit Sincerae Devotionis,*[126] y se convirtió en pesquisidor real sobre los conversos de Sevilla. Por último, también se le asignó el cargo de ejecutor eclesiástico de la concesión para nombrar dignidades, que consistía en poder presentar por una sola vez a un beneficiado para una canonjía, una dignidad, las prestameras o beneficios simples de hasta cierto valor y para cuatro beneficios curados en favor de otros cuatro frailes mendicantes en las iglesias catedrales y metropolitanas de Castilla y León, excepto en las regidas por un cardenal.[127]

En todo caso, pese a su implicación en la puesta en marcha de los tribunales de la Inquisición en Sevilla (1480) y Córdoba (1482),[128] ciertos datos extraídos de la documentación —además de su más que probable origen converso— nos llevan a pensar que fray Alonso era un firme defensor de los conversos sinceros. Valtanás lo incluyó, junto a Juan de Torquemada, fray Hernando de Talavera o Diego de Deza, entre los religiosos que no habían defendido la imposición de los estatutos de limpieza de sangre.[129] Este tipo de estatutos

119 Fernández de Córdova, 2002, p. 191.

120 Sobre los confesores en la Castilla Trastámara, véase Arquero Caballero, 2016.

121 Díaz Ibáñez, 2016b, p. 12.

122 Fue elegido el 19 de agosto de 1476, pero la entrega de los bienes de la mesa episcopal se realizaba tras la confirmación papal, dada por Sixto IV el 30 de abril de 1477. Sanz Sancho, 2006, p. 92; Eubel, 1914, p. 136 y Touron, 1746, fol. 693.

123 Sainz de Baranda (ed.), 1848, p. 139 y Gómez Bravo, 1778, fol. 368.

124 Gómez Bravo, 1778, fol. 365 y Sainz de Baranda, 1848, p. 130. En Sevilla, estuvo presente en la firma de la capitulación de los reyes con el duque de Medina Sidonia. AGS, Patronato Real, 11-38.

125 Fita Colomé, 1893; Villalba Ruiz de Toledo, 1984 y Díaz Ibáñez, 1995, p. 310.

126 La bula del 1 de noviembre de 1478 entró en vigor el 27 de septiembre de 1480. Gómez Bravo, 1778, p. 368 y Rábade Obradó, 2004, p. 282.

127 Sanz Sancho, 2002, p. 661 y Díaz Ibáñez, 2016b.

128 Díaz Ibáñez, 2016b.

129 Valtanás [texto de 1557], 1963, p. 157.

obligaban a todo postulante de monasterios o colegios universitarios a demostrar que su linaje era de cristianos viejos, aunque en la Orden de Predicadores hubo cierta falta de unidad sobre esta cuestión, ya que la admisión de judíos conversos fue prohibida y aprobada en reiteradas ocasiones entre 1489 y 1501.[130] De hecho, esta exigencia se había establecido en varios colegios mayores, como los de Santa Cruz de Valladolid (1488), San Clemente de Bolonia (1488) o San Antonio de Sigüenza (1497), así como en el monasterio de Santo Tomás de Ávila (1496), para el cual Torquemada obtuvo, del papa Alejandro VI, la bula que le permitió imponer este estatuto.[131] Sin embargo, en los estatutos del Colegio de San Gregorio de Valladolid, cuando se trata la admisión de los colegiales, se señala lo siguiente:

> Hordenamos que agora e de aquí adelante non sea hecha nin se haga diferencia nin distinçion alguna en la admisyon e resçebimiento de los dichos colegiales mas que todos sean igualmente resçevidos seyendo de yguales meritos e sufiçiençia agora se diga que vienen de la gentilidad agora vengan del judaísmo agora desciendan del linaje de moros o paganos o de otra qualquier gente o nasçion pues que por el lavado del baptismo son todos regenerados y hechas nuevas criaturas en ihesuchristo commo el apostol lo dize y por que afirmar y tener lo contrario podría ser especie de eregia.[132]

Se trata de una rotunda afirmación que confirma el punto de vista de nuestro prelado sobre la admisión de conversos, tanto en la orden como en el colegio, planteando, incluso, que defender otra postura sería dudar del sacramento del bautismo. Esta argumentación se encuentra en la línea de lo manifestado en los escritos de otros importantes teólogos y prelados castellanos del siglo XV, como Lope de Barrientos *(Contra algunos cizañadores de la nación de los convertidos del pueblo de Israel),* Juan de Torquemada *(Tractatus contra madianitas et ismaelitas)* o Alonso de Cartagena *(Defensorium unitatis christianae)*.[133]

Su trayectoria y actividad demuestran que el papel de fray Alonso en la corte fue fundamental en la primera década del reinado de los Reyes Católicos. De hecho, en 1480, además de estar presente en la jura del príncipe Juan,[134] fue proclamado presidente del Consejo de la Santa Hermandad, alcanzando una posición de poder en una institución clave para el nuevo Estado castellano, que desempeñaba funciones policiales, judiciales e incluso militares y que ocupó hasta 1498, año en que desapareció la Hermandad.[135] Adicionalmente, los reyes solicitaron para él la provisión de la abadía de Alcalá la Real —de patronato regio—, un puesto de confianza en previsión del papel que desempeñaría este enclave en la guerra de Granada.[136]

La llegada de Alonso de Burgos al obispado de Cuenca no fue fácil, dado que se vio envuelta en un conflicto entre la Corona y el papa Sixto IV.[137] En agosto de 1479, tras la

130 Beltrán de Heredia, 1939, p. 50.

131 Sicroff, 1985, p. 119; Hernández Franco, 2011, p. 88. Pereda Espeso (2010: 187) insinuó una diferencia de criterio entre fray Alonso y Torquemada, que podría haber aumentado el enfrentamiento en San Pablo y que trataremos más adelante.

132 Una copia de las primeras constituciones dictadas por Alonso de Burgos en 1499, hasta hace poco inéditas, se custodia en AHN, Clero secular-regular, carpeta 3500 (post. 3125). Recientemente, Díaz Ibáñez (2016a: 60-63) las ha transcrito y ha realizado una edición crítica; este autor desarrolla el conflicto de los estatutos de limpieza de sangre llegando al siglo XVI.

133 Díaz Ibáñez, 2016b, n. 159.

134 Del Pulgar, 1943, cap. XCVI, p. 425.

135 Lunenfeld, 1970 y Ladero Quesada, 2005. En 1480 consta una libranza de 50 000 mrs., como parte de «ayuda de su costa» de 150 000 mrs., por carta de libramiento de 10 de marzo. Ortego Rico, 2013, vol. II, p. 98.

136 AGS, RGS, leg. 148012, 14. Juan Lovera, 1996 y Garrido Espinosa de los Monteros [texto de 1731], 1996, pp. 13 y 38.

137 Sobre el poder de los obispos conquenses, véase Díaz Ibáñez, 1996. Además, su autor señala la existencia de un sello de cera roja de Alonso de Burgos en un documento de 11 de abril de 1485, en Córdoba, que contiene el nombramiento del obispo de Cuenca para entender en las causas sobre conservación de bienes eclesiásticos del cardenal Mendoza. ACT, I.5.C.1.16/L.

muerte del hasta entonces obispo de Cuenca, Antonio Jacobo de Véneris, cardenal de San Clemente, el Sumo Pontífice realizó la provisión de la iglesia de Cuenca en Rafael Sansoni Riario, cardenal de San Jorge y su sobrino, de diecinueve años. Los monarcas no estaban de acuerdo con esta decisión, al tratarse de un religioso extranjero al que, con anterioridad, se le habían asignado diversos beneficios de las iglesias españolas que los reyes desaprobaban.[138]

Se trata de un conflicto que se alargó durante intensos años de negociaciones diplomáticas entre el papa y los monarcas, incluyendo el envío de embajadas a Roma. Esta situación tuvo lugar en un momento de gran interés para la política religiosa de los Reyes Católicos, entre la Asamblea General del Clero celebrada en 1478 y las Cortes de Toledo de 1480. La provisión de obispados por nombramiento real se había convertido en una prioridad para los monarcas antes de iniciarse el problema conquense, y, de hecho, en una embajada enviada en 1478, habían exigido una promesa formal de que ninguna provisión sería expedida en Roma sin su antecedente presentación. Francisco de Santillana, obispo de Osma, fue el embajador que ocupó la primera línea en la negociación con Sixto IV, hasta que el pontífice lo encerró violentamente en el castillo de Sant'Angelo.[139]

Mientras tanto, la diócesis de Cuenca fue administrada por Gabriel Condulmario, arcediano de Alarcón, protonotario apostólico y consejero real, a quien, antes de su muerte, el propio Véneris había arrendado los frutos del obispado por 4000 ducados anuales. Fue el rey Fernando quien informó al cabildo conquense de que iban a pedir la revocación de la provisión del cardenal de San Jorge, ordenándole además que, si les presentaban las bulas pontificias, prendiesen a aquel que las trajese. El cabildo se vio inducido, finalmente, a firmar una concordia el 19 de diciembre de 1479, en la que los reyes justificaban su conducta asegurando que su objetivo era proveer a las iglesias de personas dignas y fiables para conservar los bienes eclesiásticos. Ciertos conflictos con el cabildo llevaron incluso a la encarcelación del nuncio papal, Francisco Ortiz.

Las negociaciones continuaron con avances notables a partir de 1481, mediante la intercesión del comendador Gonzalo de Beteta, alcaide de Soria, y de Alfonso de San Cebrián, vicario provincial de los dominicos. Los reyes se mantuvieron inflexibles en cuanto a la provisión de Cuenca en Alonso de Burgos, así como en otras peticiones con las que pretendían satisfacer las necesidades de todos los interesados. Domingo Centurión, mercader genovés, se convirtió finalmente en el representante papal, nombrado con ánimo de buscar la concordia. Esta se produjo en Córdoba el 3 de julio de 1482, y en ella se concedió la iglesia de Cuenca a Alonso de Burgos, la de Salamanca al cardenal Riario, la de Osma al cardenal Mendoza y la de Córdoba al obispo de Osma, poniendo fin a todos los litigios surgidos a cuenta de dichas provisiones. No se trataba de una concesión general en cuanto a la presentación o suplicación de obispados, pero, al menos, terminó con la tensión que había reinado en las relaciones entre monarquía y pontificado durante los tres últimos años. La bula que confirmaba el traslado de Alonso de Burgos a Cuenca está fechada a 8 de julio del mismo año,[140] aunque fue en octubre cuando se lo nombró obispo de Cuenca, tras haber sido revocada por el papa la provisión inicialmente hecha al cardenal Riario.[141]

138 Conflicto narrado por Del Pulgar, 1943, vol. I, pp. 452-455. Azcona, 1960, pp. 109-136.

139 Azcona, 1960, p. 113.

140 Sanz Sancho, 2006, p. 665.

141 Gómez Bravo, 1778, p. 371.

La prelatura de Alonso de Burgos en Cuenca fue breve pero fructífera, pues conservamos un importante documento que ha dejado constancia de parte de su labor en la diócesis: las constituciones sinodales del obispado conquense, otorgadas en octubre de 1484 e impresas poco después de su promulgación en Huete. Se trata de un documento fundamental, dado que es una de las primeras obras impresas en el territorio de la diócesis de Cuenca y el único ejemplar de aquella edición que se conserva en la British Library de Londres. Estas constituciones, estudiadas por Díaz Ibáñez (1995), se inscriben en el último periodo de la reforma eclesiástica de la Castilla del siglo XV, que se abre con el Concilio de Aranda de 1473 y coincide con el reinado de los Reyes Católicos. Se trata de una actuación ligada a los asuntos tratados en la Asamblea General del Clero de Sevilla, en la que Alonso de Burgos había estado presente.[142] Su participación en estas reuniones y la convocatoria de sínodos, tanto en Córdoba como en Cuenca, muestran la preocupación del dominico por la reforma eclesiástica. De hecho, fray Alonso convocó un sínodo previo en 1482, en la villa episcopal de Pareja, presidido por el vicario general del obispado de Cuenca, ya que quiso conocer el estado de su nueva diócesis poco después de su nombramiento.[143]

De los asuntos tratados en el sínodo de 1484 interesa especialmente la normativa relativa a la formación intelectual y pastoral del bajo clero, una preocupación constante para Alonso de Burgos, que tuvo consecuencias incluso en su promoción artística con la fundación del Colegio de San Gregorio de Valladolid en 1487. Otros temas abordados fueron el concubinato, el atuendo de los clérigos, las obligaciones eclesiásticas y el cuidado y limpieza de los ornamentos y objetos litúrgicos de las iglesias, así como normativas referentes a los laicos acerca de la catequesis, la comunión o el silencio en los templos, entre otros. Además, realizó importantes disposiciones en beneficio de las fábricas parroquiales o de la catedral, consecuencia de las penas impuestas a los clérigos.[144] Según ha estudiado Díaz Ibáñez, parece que Alonso de Burgos tuvo ciertos conflictos con el cabildo, que reclamó en 1500 un pontifical con ornamentos que el dominico no había llegado a entregar, acusándolo de haber exigido al clero del obispado una gran suma de dinero para el capelo y de no haber invertido dinero en la reparación de las fortalezas conquenses.[145]

Finalmente, el 26 de agosto de 1485, fue anunciado el traslado de fray Alonso a la sede episcopal palentina, aunque no tomó posesión del cargo, mediante un provisor, hasta el 23 de marzo de 1486, cuando Juan de Ortega, provisor de Villafranca y canónigo palentino, en nombre de Alonso de Burgos, presentó las bulas pontificias y el poder episcopal.[146] Palencia, ciudad de señorío episcopal, fue la cúspide de su *cursus honorum*. Ocupaba el cuarto o quinto lugar en percepción de rentas en el escalafón del reino, por lo que era uno de los obispados más deseados.[147] La fastuosa entrada en la ciudad del dominico como conde de Pernía, título asociado al cargo de obispo, es narrada por numerosos autores como la última en la que se hizo una ceremonia que implicaba la presencia de «judíos y moros»:[148]

142 El texto de esta asamblea de 1478 fue publicado por Fita Colomé (1893). La principal obra acerca de la reforma eclesiástica es de Azcona (1960).

143 Díaz Ibáñez, 1995, p. 310.

144 Palomo Fernández, 2002, vol. II, p. 57.

145 Díaz Ibáñez, 2016b.

146 *Ibidem,* n. 80. Eubel (1914, II: 210) lo sitúa en abril.

147 El señorío episcopal era compartido entre el obispo y el cabildo. Ladero Quesada, 1984, p. 8.

148 Sobre este tipo de ceremonias, véase Polanco, 1998.

> Los moros con diversas danzas y invenciones, y los judíos iban en procesión cantando cosas de su ley, y detrás venía un rabí que traía un rollo de pergamino en las manos, cubierto con un paño de brocado, y esta decían que era la Torah, y llegado el obispo él hizo acatamiento como a ley de Dios, porque diz que era la santa Escritura del Testamento Viejo, y con autoridad la tomó en las manos y luego la echó atrás, por encima de sus espaldas, a dar a entender que ya era pasada.[149]

Durante su pontificado, como era habitual en Palencia, dada la naturaleza de señorío episcopal de la ciudad, se produjeron conflictos económicos y jurisdiccionales entre el obispo y sus provisores, el concejo y algunos vecinos.[150] Además, debido a sus frecuentes ausencias, contó con la ayuda de varios clérigos y parientes en el gobierno y administración de la ciudad: Cristóbal de Merodio, Diego de Santander, Juan de Arce y Antón García.[151]

Su llegada a Palencia supuso un cambio respecto a su papel en la corte, ya que progresivamente se redujeron las menciones del dominico en documentos y crónicas, aunque aparece puntualmente junto a los monarcas en algunos actos.[152] A partir de este momento, fray Alonso otorgó prioridad a sus proyectos arquitectónicos, tras fijar su residencia en Valladolid. Sabemos que fray Alonso vivía en esa ciudad y que habitó en el colegio, dado que dejó constancia de ello en una de las cláusulas de su testamento: «Mandamos que sean vendidas, e se vendan por los dichos nuestros testamentarios las casas que nos ovimos comprado a los herederos de Doña María Manrique, adonde nos viviamos e moravamos antes que nos passassemos a vivir a este nuestro Collegio».[153]

En esos años, su brillante trayectoria eclesiástica aparentó estancarse al alcanzar el episcopado palentino, una sede que habitualmente era lugar de paso para otros prelados que finalizaban su carrera en Burgos, Toledo o Sevilla. De hecho, resulta especialmente interesante la fallida tentativa con la que podría haber culminado su trayectoria episcopal en la sede burgalesa. Una noticia documental localizada por Díaz Ibáñez da cuenta de que, en 1495, tras la muerte de Luis de Acuña, obispo de Burgos, el cabildo burgalés propuso a fray Alonso como candidato para sustituirlo.[154] Sin embargo, los Reyes Católicos, en contra de la tendencia a favorecer a fray Alonso que habían mostrado décadas atrás, propusieron al papa la sede burgalesa a favor de fray Pascual de Ampudia, prior del convento de San Pablo de Burgos, que finalmente la obtuvo en enero de 1496.

En todo caso, el contacto con los monarcas continuó siendo una realidad. Es más, gracias al apoyo y mediación regios,[155] consiguió cuanto necesitaba para poner en marcha su proyecto «para hacer un colegio de religiosos», incluyendo la petición de ayuda económica a Roma para la dotación del mismo. Estas palabras aparecen en una instrucción de los Reyes Católicos acerca de negocios que debían tratarse en Roma con Su Santidad, en la cual se solicita ayuda:

149 Fernández de Madrid, 1559, p. 342 y Fernández del Pulgar, 1679, fol. 139.

150 Se ha conservado bastante documentación acerca de estos conflictos, estudiados por Díaz Ibáñez, 2016b.

151 *Ibidem*. En las notas 100 a 103 se puede encontrar información sobre cada uno de estos clérigos.

152 El 29 de junio de 1486 estuvo en la catedral junto a la reina, esperando la entrada del rey Fernando en Córdoba; véase Del Pulgar, 1943, cap. CXCII, p. 241. El 7 de agosto del mismo año presidió la reunión de los miembros de la Capilla Real en Medina del Campo; véase Nogales Rincón, 2009, p. 490.

153 López, 1613, fol. 396.

154 Debo el conocimiento de este documento y de su contenido al doctor Díaz Ibáñez. «Dieron rasón e nombraron para yr a sus altezas, para lebar la suplicaçión a sus altezas que seyendo ellos servydo… eligiesen por perlado al señor obispo de Palençia.» Archivo Capitular de Burgos, Registro de Actas 30, fol. 468v. Díaz Ibáñez, 2016b, n. 89.

155 En el *Libro Redondo* de Burgos, de 1483, durante la visita de la reina y el príncipe Juan, se dice sobre Alonso de Burgos: «A quien tanto estimaba y tan bien protegía la reina Isabel». Serrano y Pineda, 1943, p. 211.

> Otrosy por que ~~el obispo de Cuenca~~ \Alonso de Burgos, obispo de Palençia/, nuestro confesor e capellán mayor querría mucho faser un collegio de çiertos religiosos e para la edyficaçión e dotaçion del non puede buenamente, basta lo que de lo suyo puede faser [...] nos querramos que lo que al dicho obispo toca se espediese lo más prontamente que se pudiese [tachado en el original].[156]

Además, continuó intitulándose como confesor y capellán mayor del rey y de la reina, y miembro de su Consejo hasta el fin de sus días, utilizando esa fórmula incluso en su testamento, otorgado el 24 de octubre de 1499, unos días antes de su muerte, que tuvo lugar en Valladolid el 8 de noviembre del mismo año.

Un recorrido por su promoción artística

La promoción artística de fray Alonso aumentó en paralelo al incremento de sus ingresos y, por tanto, a su ascenso en el *cursus honorum*.[157] Esto implica una mayor presencia de sus armas y, en la misma medida, de su memoria, especialmente en las últimas sedes que ocupó: Cuenca y Palencia.

Se conocen pocos aspectos de las empresas artísticas desarrolladas durante su periodo cordobés. No contamos con noticias documentales sobre este particular en la catedral de Córdoba. Sabemos que en 1480 se ejecutaba una sillería de coro alto y bajo para la capilla de Villaviciosa de la catedral de Córdoba, pero figuraba como un encargo del cabildo a Guillermo Alemán y Francisco de Holanda, por tanto, sin vinculación aparente con fray Alonso. Además, consta con una fecha incisa, 1486, que podría ser el año de terminación.[158] Como abad de Alcalá la Real, hay noticias de que se construyó una capilla y un retablo en el que figurarían sus armas,[159] la flor de lis de oro sobre campo de sinople, con bordura de oro cargada con cuatro cruces de la orden de Santo Domingo, anteriormente descrita.

Durante el breve periodo en el que Alonso de Burgos ocupó la sede episcopal de Cuenca, no hubo tiempo de realizar demasiadas intervenciones en ese templo.[160] Además de la duración de su prelatura, los cargos de fray Alonso en la corte de los Reyes Católicos le impidieron estar en la diócesis de manera permanente. De hecho, en el documento de cesión de una capilla de la catedral (1483), fray Alonso delegó en Gabriel Condulmario para que, junto con el cabildo, decidiese sobre el destino de la capilla, argumentando que desconocía las costumbres de la iglesia de Cuenca: «Porque no somos tanto informado de la costumbre de la dicha nuestra Iglesia y porque todas estas cosas vos sois más informado [...] porque al presente somos impedidos de otros negoçios mas arduos que tocan al serviçio de Dios nuestro Señor y del rey e reina».[161]

Ante la ausencia de documentos, debemos atender a las evidencias conservadas.[162] El escudo de armas de Alonso de Burgos se encontraba distribuido en varios lugares de la

156 Este documento no está fechado, pero, por la rectificación en el cargo del prelado, podría situarse en 1486. AGS, Patronato Real, 16-2.

157 Olivares Martínez, 2014b.

158 Nieto Cumplido, 1998, p. 548.

159 Según figura en unas anotaciones del siglo xix sobre uno de los manuscritos que se conservan del texto de Garrido Espinosa de los Monteros, la capilla construida por Alonso de Burgos era la que a comienzos del siglo xix albergaba al Señor de la Misericordia; Garrido Espinosa de los Monteros, 1996, pp. 13 y 38.

160 Olivares y Palomo, 2013.

161 ACC, Archivo de la Catedral de Cuenca, Institucional, caja 7, leg. 37, n.º 774. Palomo Fernández, 2002, vol. II, pp. 57 y 132-133. La transcripción completa del documento en ACC, doc. n.º 44, pp. 321-324.

162 No se han conservado las actas capitulares entre 1465 y 1485, ni el libro de cuentas de fábrica correspondiente a los años de fray Alonso.

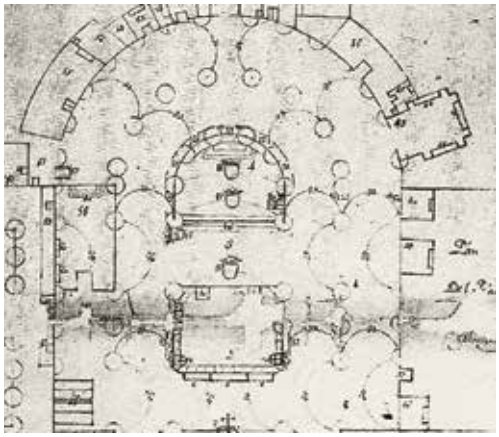








Figura 6

Detalle de clave de bóveda, catedral de Cuenca. Fotografía de Gema Palomo. Detalle del plano de Ascencio de Morales. AHN, Estado, leg. 3.190.

Figura 7

Escudos de Alonso de Burgos procedentes del triforio, catedral de Cuenca. Fotografías de Gema Palomo y Diana Olivares.

catedral de Cuenca, según el *Plano topográfico* realizado por Ascencio de Morales (1750), aunque, tal y como indicaban las palabras con las que se iniciaba este capítulo, el autor no identificase al propietario de las armas.[163] Uno de ellos se encuentra dibujado en la clave del arco por el que se accedía al primitivo coro, pudiendo evidenciar que durante su episcopado realizó un nuevo cerramiento para el mismo, con su sillería recientemente ampliada.[164] Actualmente se conserva una clave con las armas de Alonso de Burgos en la bóveda sexpartita inmediata a la cabecera, pero quizá no en su ubicación original, ya que se trata de una clave de madera que parece superpuesta sobre la original de piedra y ha debido de ser sido repintada en algún momento (figura 6). Ahora exhibe una flor de lis de oro sobre campo de azur y bordura roja, sin cruces de Santo Domingo. López (1613) también señalaba su presencia en este lugar, aunque era impreciso respecto a su ubicación e ignora la identidad del propietario: «En la nave nombrada de los Reyes, que es donde está el coro, y más adelante, pasado el crucero, en dicha nave mayor hay un escudo de obispo de sólo una flor de lis de oro en campo azul y tampoco se sabe de qué obispo es».[165] Su aspecto se asemeja a un escudo pendiente de la clave de un arco que podría haber sido reubicado durante las intervenciones del siglo XVIII en la capilla mayor. Morales (1715) también señaló una agrupación de escudos de Alonso de Burgos —hoy desaparecidos— en los cuatro pilares situados a la entrada de la catedral, zona completamente renovada por Lampérez.[166] Se trata de un lugar preeminente que quizá podría asimilarse a un reacondicionamiento de la desaparecida galería de los Doce Pares abierta a la plaza. Posiblemente sería un pasadizo relativamente ancho ubicado a los pies del templo, abierto a la plaza de Santa María por un lado y a la nave del Perdón o de los Reyes —nave central— por el otro, comunicando ambas galerías del triforio.[167]

Además, Lampérez dejó constancia —mediante fotografías anteriores a su intervención— de la presencia del escudo de Alonso de Burgos en el antepecho tardogótico del triforio de la nave central.[168] Afortunadamente, se han conservado dos escudos de piedra de fray Alonso de Burgos —con restos del triforio que se situarían a ambos lados de la nave—, que tienen restos de policromía —rojo en bordura y capelo, amarillo y negro en la tracería superior— y miden 55 cm de ancho por 83 cm de alto (figura 7).[169] Sin noticias documentales, la intervención podría deberse a un reacondicionamiento general del templo que habría incluido el antepecho del triforio, realizado en piedra con tracerías tardogóticas.

Este tipo de encargo está en la línea de la actuación contemporánea de Luis de Acuña, obispo de Burgos entre 1457 y 1496, en su catedral, quién encargó a Juan de Colonia antepechos tardogóticos para cerrar un triforio del siglo XIII.[170] No fue la única ocasión

163 Véase n. 10 de AHN, Estado, leg. 3190. *Plan de la Santa Yglesia Cathedral de Cuenca* (se dio a conocer en Palomo Fernández, 2002, vol. I, p. 177). Es un plano topográfico realizado en 1750 por Ascencio de Morales tras su visita a Cuenca, acompañado de una relación numerada de capillas, altares, puertas, etc.

164 En el número 11 del *Plan de la Santa Yglesia Cathedral de Cuenca* (en adelante *Plan*): «Escudo con una flor de lis que está sobre la verja del coro, en la clave de el arco mirando abajo». Palomo Fernández, 2002, vol. I, p. 181 y notas 382-383. La hipótesis aparece expresada con mayor extensión en Olivares y Palomo, 2013, pp. 102-103.

165 López, [1787] 1949, vol. I, p. 276.

166 En el n.º 80 del *Plan:* «Quatro escudos con flores de lis que están a la entrada de la nave de los Reyes, sobre las columnas, en las partes que se señalan». Palomo Fernández, 2002, vol. I, p. 181 y n. 384.

167 *Ibidem*, p. 257 y n. 716.

168 La imagen fue publicada en Goddard King, 1922.

169 El número de borlas asciende a cuatro, pero en estos años la heráldica no era todavía estable. Los escudos fueron localizados por Gema Palomo en una sala de la catedral utilizada como trastero, bajo la capilla Honda, y publicados por primera vez en Olivares y Palomo, 2013.

170 Andrés Ordax, 2008, p. 222. Como síntesis de la promoción artística de este prelado, véase Payo y Martín, 2014.



Figura 8

Cáliz de Alonso de Burgos sin ostensorio. Museo Diocesano de la Catedral de Cuenca.

en la que fray Alonso tomó como referencia las obras de Acuña en la catedral burgalesa. Hacia 1488 encargó a Gil de Siloe y Diego de la Cruz un retablo para su capilla funeraria en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, que, según el *Libro Becerro,* debía ser «en la misma forma que el retablo que habían hecho en la Yglesia Cathedral de la ciudad de Burgos por orden y mandato del Señor Obispo della».[171] Es evidente, dado su origen y su papel en la corte, que el dominico conocería perfectamente las obras promovidas por Acuña y, de hecho, hay constancia documental de que estuvo en Burgos en mayo de 1483, acompañando al cardenal Mendoza en la visita que hicieron a la ciudad Isabel la Católica y el príncipe Juan.[172] Puede que, cuando asistiese en septiembre a la ceremonia inaugural que refrendaba el inicio de las obras de la girola de la catedral de Cuenca, fray Alonso ordenara que se acometiesen las obras del triforio.[173] Ya que tanto los escasos años de gobierno como su continua ocupación al servicio de los reyes no le habrían dado la oportunidad de acometer obras de importancia, quizá trató de dejar alguna marca personal con esa pequeña intervención.

El último elemento del templo conquense que se puede vincular con Alonso de Burgos es un cáliz —convertido en custodia tras la adición de un viril en el siglo XVII—[174] expuesto en el Museo Diocesano de Cuenca, en el que está presente su escudo de armas (figura 8). Aunque se desconoce cómo llegó a esta ciudad, es probable que lo hiciera después de que el cabildo conquense reclamase los objetos de plata y otros ornamentos que todo obispo estaba obligado a dejar a la Iglesia. Y es que, el 27 de noviembre de 1499, el cabildo conquense otorgaba licencia a Juan López de Cigales, canónigo, para reclamar a los testamentarios o herederos de Alonso de Burgos, ya fallecido, ciertas piezas de orfebrería: «Una capilla nueva, asi de plata commo ornamentos e todas las otras cosas que pertenesçen para una capilla nueva que dixeron que devía a la dicha iglesia por aver seydo obispo della».[175]

Es una pieza de gran calidad, realizada en plata dorada con esmaltes translúcidos azules, verdes, rojos y blancos, y relacionada con la escuela toledana. Cruz Valdovinos (1992: 27) propuso su datación hacia 1485, aunque, a mi juicio, la horquilla cronológica debe ampliarse, ya que pudo ser enviado tras la muerte de fray Alonso. Este autor ha hecho hincapié en la excepcionalidad de los esmaltes, puesto que se conocen pocas piezas de esta época que conserven figuras esmaltadas, ya que lo más frecuente es ver esmaltes decorando los escudos de armas.[176] El cáliz es de especial riqueza por los esmaltes sobre oro de la rosa y el gollete, así como por la gran labor escultórica en el nudo y en los relieves del pie, además de la abundante figuración. Las medidas del cáliz, sin el viril, son de 33 cm de altura, 22 cm de diámetro en su base y 11 cm de diámetro en la copa; y, según el inventario de bienes catedralicios de 1584, la pieza pesaba «nueve marcos, cinco onzas», algo más de 2200 g.[177]

171 AHN, Códices, libro 1260, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid,* fols. 263-264.

172 Serrano y Pineda, 1943, p. 211 y Díaz Ibáñez, 2003, pp. 124-125.

173 Hipótesis desarrollada con mayor extensión en Olivares y Palomo, 2013, pp. 105-106.

174 Esta sobrecopa está marcada en Cuenca por Juan de Castilla, platero catedralicio, durante el tercer cuarto del siglo XVII. Cruz Valdovinos, 1992, pp. 27.

175 ACC. Secretaría. Actas Capitulares, sign. A. 12, fol. 86r. Cabildo del 27 de noviembre de 1499. Palomo Fernández, 2002, vol. II, doc. n.º 126, pp. 379-380. Episodio desarrollado en Díaz Ibáñez, 2016b, p. 15.

176 Hernández Perera, 1956; Sanz Pastor, 1966; Bermejo Díez, 1977, p. 378; Cruz Valdovinos, 1982, p. 80; Monedero y Albendea, 1983, p. 145.

177 Para un análisis más completo, véase Olivares y Palomo, 2013, pp. 107-115.





Figura 9

Virtudes: Obediencia, Fe, Templanza, Esperanza, Caridad, Fortaleza y Justicia.
Detalle del cáliz de Alonso de Burgos. Museo Diocesano de la Catedral de Cuenca.

Figura 10

Detalle del manuscrito de Aristóteles de Rouen, ms. I, 2, fol. 17v,
Bibliothèque Municipale de Rouen.

El pie se adorna con seis figuras sedentes que he interpretado, junto a Palomo Fernández (2013), como representaciones alegóricas de las virtudes, según la iconografía desarrollada en Francia y Flandes durante el siglo XV (figura 9). Esta iconografía gozó de gran fortuna durante el siglo XV, con especial repercusión en los monumentos funerarios, en los que esta alegoría se asociaba a las bondades del difunto. El tipo iconográfico desarrollado en este periodo es algo diferente del que solía utilizarse durante los siglos XIII y XIV, cuando las virtudes no portaban atributos y se acompañaban de los vicios. Las virtudes se convirtieron en protagonistas, siendo representadas triunfantes, sentadas o de pie. Se introdujo una nueva clasificación que distinguía las teologales —Fe, Esperanza y Caridad— de las cardinales —Fortaleza, Justicia, Prudencia y Templanza—, aunque el número de virtudes podía variar en función de las necesidades de la obra de arte que se quisiera ilustrar. A mediados del siglo XV surgió, en los ambientes francés y flamenco, un nuevo tipo de virtudes simbólicas cargadas de atributos difíciles de descifrar, que habría llegado a Castilla mediante la circulación de manuscritos iluminados. Los manuscritos conservados con relación a este tipo iconográfico son libros de horas y compilaciones históricas, realizadas entre 1430 y 1480, que terminaron por extenderlo por toda Europa. Por ejemplo, un libro de horas parisino (h. 1430) conservado en la Pierpont Morgan Library; un manuscrito hecho para sir John Falstolf (h. 1450), acompañado por una versión francesa del *Breviloquium de Virtutibus* de John of Wale; un libro de horas de Jan van Amerongen conservado en Bruselas (1460); una compilación histórica escrita por Jacques d'Armagnac, duque de Nemours (h. 1470) —la representación encabeza la traducción del tratado de Martin de Braga *Formula Vitae Honestae,* conocido como *De Quatuor Virtutibus Cardinalibus,* erróneamente atribuido a Séneca (BnF, Ms. Françaois 9186, fol. 304)—; y el manuscrito de Aristóteles de la Biblioteca de Rouen (segunda mitad del siglo XV, ms. 927. Bibliothèque Municipale de Rouen) (figura10). Esta exitosa iconografía se extendió, llegando a ser utilizada en otras artes figurativas, si bien, hacia 1500, los artistas llevaron a cabo una selección entre estos sobreabundantes atributos, suprimiendo los más extravagantes, como los tocados, y conservando lo esencial. Dicha solución conllevó que los atributos en las distintas series de virtudes, tanto en Francia como en Flandes o en Castilla, fueran variables y más difíciles de identificar.[178]

A partir de los atributos que portan pueden identificarse: la Obediencia, con un yugo; la Fe, bendiciendo y con un cáliz; con dos atributos que se funden en una imagen, la Esperanza, con una pala, y la Templanza, que sujeta un freno de caballo; la Caridad, portando corona y señalando un corazón ardiente; la Fortaleza, que sostiene una torre con tres ventanas; y la Justicia, con una gran espada hacia arriba.[179] Entre ellas, se intercalan seis bajorrelieves que representan a los reyes de Judá y, en la parte inferior del fuste, pequeñas figuras esmaltadas de seis santas mártires,[180] junto a un nudo de mazonería con los doce apóstoles. La copa consta de nueve gallones, también esmaltados, con figuras de ángeles portadores de las *arma Christi,* mostrando uno de ellos el escudo de Alonso de Burgos (figura 11).[181]

178 Mâle, 1922, p. 309; Tuve, 1963; O'Reilly, 1988 y Voelkle, 1990. Sobre este particular, realicé una ficha iconográfica para la docencia. Disponible en línea: https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/virtudes-simbolicas [consulta: 11-06-2019].

179 Tanto el tema iconográfico como la identificación de las virtudes han sido desarrollados con mayor detalle en Olivares y Palomo, 2013.

180 Santa Catalina de Alejandría con corona, rueda y espada, Santa Apolonia con las tenazas, Santa Bárbara con la torre y Santa Lucía con un cuenco en la mano. Dos santas no han podido identificarse, la primera de ellas porta un libro y la segunda no muestra atributo.

181 En orden hacia la derecha, los siguientes portan dos flagelos, la túnica, la cruz, el martillo y los clavos, la escalera, la lanza, la columna y, por último, las tenazas para quitar los clavos y el portaesponjas.



Figura 11

Ángeles. Detalle del cáliz de Alonso de Burgos.
Museo Diocesano de la Catedral de Cuenca.

Se trata, por tanto, de una pieza de gran calidad y singularidad, características presentes en las empresas artísticas de Alonso de Burgos llevadas a cabo, principalmente, a partir de 1488. La capacidad del prelado para encargar obras de plata de calidad fue destacada, de hecho, por Cruz Valdovinos (1992: 32), recordando la donación realizada a la catedral de San Antolín de Palencia de la desaparecida imagen, relicario en plata blanca, del patrón del templo.

El periodo más prolífico de nuestro prelado, en el campo de la promoción artística, coincidió con su llegada a la diócesis de Palencia en 1486. A pesar de que residía en Valladolid, durante su episcopado se produjo un gran avance en la fábrica de la catedral.[182] Esto se debe a que en 1486 obtuvo un favor pontificio que facultaba al cabildo palentino a aplicar la mitad de los frutos de los beneficios del obispado durante 35 años, para avanzar en las obras de la fábrica catedralicia, en su mayor parte «sin tejado y a medio cubrir», en el momento en el que se redactó el documento.[183] Desafortunadamente, al igual que en Cuenca, no se conserva el libro de actas capitulares correspondiente a parte de su episcopado, desde 1487 a 1493. Bartolomé de Solórzano, cuya trayectoria analizaremos

182 La actuación en Palencia ha sido estudiada por Ara Gil, 1989a.

183 «Quod ecclesia pro maiori parte discoperta est et iusta magnitudem edificorum inceptorum vix pro media parte constructa existit», 1 de diciembre de 1486. El impuesto se denomina «media annata». Agapito y Revilla, 1896, p. 32; San Martín Payo, 1954, p. 21; Martínez y Payo (eds.), 2011, p. 233.

más adelante, trabajaba como cantero en la catedral desde 1466 y consta como maestro mayor desde 1488, acompañándose de Rodrigo de Astudillo en el puesto de aparejador y asentador de la obra de cantería desde octubre de 1493.[184]

En ese momento, la cabecera ya estaría cubierta y las bóvedas de los brazos del transepto concluidas, obras que, al igual que la decoración de las portadas de los Novios, de Santa María o del Obispo y la de San Juan o de los Reyes, a ambos lados del crucero, se llevaron a cabo, al menos parcialmente, durante el episcopado del dominico. La puerta de los Novios se atribuye a Bartolomé de Solórzano y se habría realizado durante el episcopado de Diego Hurtado de Mendoza, aunque cuenta también con el escudo de fray Alonso de Burgos, por lo que podría situarse hacia 1485.[185] Martín González (1988: 12) ha hecho hincapié en cómo Alonso de Burgos tuvo claro el papel de la escultura en la decoración de las fachadas, comenzando a desarrollar este aspecto en Palencia, para después llevarlo a cabo en Valladolid. De hecho, Ara Gil (1989a: 94) incluso sugirió semejanzas estilísticas entre las portadas palentinas y algunas figuras de la fachada del Colegio de San Gregorio.

Además, la percepción del legado de Inés de Osorio en 1492 incrementó las arcas de la catedral y permitió la remodelación de los dos muros laterales de la capilla del Sagrario, para ubicar allí el sepulcro de esta dama. Una noble palentina que falleció, viuda y sin hijos, el 20 de junio de 1492, por lo que legó todos sus bienes a la catedral de Palencia. Con su donación se compraron treinta capas de damasco blanco y un gran retablo de plata para la capilla del Sagrario, donde se ubicó su sepulcro, realizado por Alonso de Portillo.[186]

El arcediano de Alcor recogió la noticia del cierre del crucero de la catedral, situándolo en marzo de 1497, durante la maestría de Bartolomé de Solórzano.[187] La bóveda del crucero de la catedral de Palencia, de crucería estrellada con terceletes y combados, además de veintiuna claves con las armas de Alonso de Burgos e Inés de Osorio, ha atraído la atención de numerosos investigadores que discuten su autoría.[188] Esto se debe a que, tradicionalmente, se ha considerado como la primera bóveda española con combados, aunque sería realmente la primera en la que los combados traspasaron los límites de la zona polar para abarcar toda la superficie de cobertura (figura 12).[189]

Pese a que existen distintas corrientes de opinión, la hipótesis más ampliamente aceptada es que Simón de Colonia —en su habitual labor de tracista— habría diseñado una bóveda de combados para cubrir el crucero, aunque se considera que la ejecución fue llevada a cabo por Bartolomé de Solórzano, como maestro de obras de la catedral. Hoag (1985: 32) propuso que Solórzano podría haber sido el encargado de materializar una traza realizada por Simón de Colonia, ya que el resto de su obra no evidencia, en su opinión, una destreza suficiente como para haberla diseñado. Esta hipótesis ha sido generalmente aceptada por

184 En las actas de 1485 a 1487, Bartolomé de Solórzano aparece como cantero, y en 1488 el cabildo lo contrató como maestro mayor de la obra de la catedral, aunque lo había sido previamente en 1472. Vielva Ramos, 1923, p. 19; Ara Gil, 1989a, pp. 93-94 y Rumoroso Revuelta, 2010.

185 Rumoroso Revuelta, 2010, p. 372.

186 Ara Gil, 1989a, p. 87.

187 Gómez Martínez (1998: 92) ha afirmado que este hecho tuvo lugar en 1496, sirviéndose del manuscrito de la *Silva Palentina* conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (ms. 339, fol. 163v). Como no he tenido oportunidad de consultar el manuscrito, por el momento utilizo la fecha que aparee en la versión editada: «En el año siguiente de mccccxcvii, en el mes de marzo, se acabó de cerrar el crucero de Sant Antolín, de Palencia, que es una obra muy alta y solemne». Fernández de Madrid, 1559, p. 515. También se recoge la fecha de 1497 en Fernández del Pulgar, 1679, p.134.

188 Una buena síntesis de esta polémica en Rumoroso Revuelta, 2010.

189 Gómez Martínez, 1998, p. 92. Un panorama más reciente sobre las bóvedas de combados en Martín Martínez de Simón, 2014.



Figura 12
Bóveda del crucero. Catedral de Palencia.

autores posteriores como Zalama (1990: 171), Gómez Martínez (1998: 92), Alonso Ruiz (2011: 58) o Martín Martínez de Simón (2014: 103). Otros autores, como Martínez (1988: 52) o Díaz Pinés (1994: 132), han defendido la autoría de Solórzano, ante la ausencia de documentos que justifiquen la presencia de Colonia en Palencia y los pagos realizados a Solórzano. García Cuetos (2006: 93), por su parte, ha señalado que las bóvedas ejecutadas por Solórzano en la catedral de Oviedo a partir de 1490, con decoración de bolas en los combados, podrían ser un paso previo al crucero palentino. Sin embargo, Caso (1999: 113) calificó de sencillas las bóvedas realizadas por Solórzano en Oviedo, indicando que fue «una bóveda de terceletes su máxima apuesta por el barroquismo».

Uno de los motivos que ha llevado a descartar la autoría de Solórzano para este diseño es que su obra se relaciona con un tipo de bóveda de crucería estrellada de diseño simple —como el de las capillas de Santa Catalina o San Jerónimo— en el muro norte, entre ambos transeptos, o las cubiertas de los brazos del crucero.[190] Colonia ya había sido enviado en 1495 a la catedral de Sevilla por el anterior obispo palentino, Diego Hurtado de Mendoza, para trazar la capilla de la Antigua, y también realizó varios encargos para Alonso de Burgos en Valladolid, tanto en el Colegio de San Gregorio como en San Pablo, por lo que su paso por Palencia encajaría perfectamente entre ambas intervenciones. Aunque debe tenerse en cuenta que en un acuerdo capitular de 1508 se hace referencia, con relación a Bartolomé de Solórzano, a «las obras y cruzero que fizo en la dicha yglesia de Palencia».[191]

190 Ara Gil, 1989a, p. 95.

191 ACP, Libro de acuerdos capitulares, 1501-1510, fol. 178v, 11 de febrero de 1508. Alonso Ruiz, 2011, p. 58.

Para Gómez Martínez (1998: 94), la elección de este novedoso diseño para cubrir el crucero responde a la pretensión de ofrecer una alternativa al cimborrio como cierre de un espacio privilegiado. Además, este autor ha considerado que se trata de «la madre de todas las bóvedas de crucería estrelladas construidas en lo sucesivo», puesto que, además de los caireles que festonean los nervios —rasgo propio de las obras de Colonia—, aparecen los terceletes incurvados y el esquema floral de cuatro pétalos, dos de contorno circular y dos conopiales, un diseño que tuvo un gran influjo en la obra de Juan Gil de Hontañón. La mayoría de los caireles se han perdido, pero se conservan restos; incluso puede apreciarse el ramillete de tres granadas, motivo ornamental frecuente en la época.

También se ha atribuido a Colonia el diseño de la bóveda que cubre la capilla de la Inmaculada, construida en la misma catedral de Palencia durante el episcopado de fray Alonso, como lo evidencian las armas del prelado, que campean en la clave principal de la bóveda, junto a los de doña Inés de Osorio y el maestrescuela Cristóbal de Merodio.[192] En ella pueden encontrarse los característicos terceletes cruzados en sus arranques, que Colonia ya había utilizado en la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, además de los combados. Se ha considerado una obra demasiado atrevida para la producción habitual de Solórzano y, además, se encuentra entre las bóvedas de rampante abombado.[193]

La principal aportación de fray Alonso al templo palentino fueron las generosas donaciones económicas. Tras el cierre del crucero, en septiembre de 1498, donó 500 000 mrs. para la fábrica de la catedral.[194] Un año después, realizó una donación *inter vivos* de 1 500 000 mrs. para hacer una claustra principal «que se labre de muy buena cantería y que sea fecha en toda perfeçion», con la condición de que aparecieran sus armas en las claves.[195] Dos días antes de su muerte, el 6 de noviembre del mismo año, añadió a dichas donaciones la suma de 500 000 mrs.[196] Finalmente, el claustro se erigió entre 1505 y 1529, tras el contrato establecido por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca con el maestro Juan Gil de Hontañón.[197] Pese al ligero retraso que sufrió la construcción del conjunto respecto a la fecha de las donaciones, las armas de fray Alonso se hicieron tallar en algunas de las claves, según lo previsto.

Dada la extensa duración del episcopado palentino de fray Alonso, contamos con otras promovidas en este templo. Por ejemplo, la reja principal de la capilla del Sagrario, atribuida a Luis de Paredes —autor de la reja de la capilla burgalesa de Luis de Acuña—, en cuyo remate campea el escudo del prelado junto al del cabildo.[198] A pesar de que no se han conservado, hay constancia de distintas piezas que fueron donadas por el dominico a la catedral, principalmente de platería. Entre ellas, el desaparecido relicario de San Antolín, una imagen en plata blanca de 30 marcos de peso, perdida en 1760, cuya descripción se conserva en un inventario de 1525 y que sustituía a otro anterior, continente de la preciada reliquia del patrón de la ciudad:[199]

192 Rumoroso Revuelta, 2010, p. 378.

193 Gómez Martínez, 1998, p. 93 y Martín Martínez de Simón, 2013, p. 428.

194 En 1498, el cabildo dio un poder a Juan de Tordesillas y a Juan de Peñaranda, obreros de la fábrica, para que recibiesen los 500 000 maravedís. 18 septiembre 1498, ACP, Actas Capitulares, Libro 34, fol. 67r. Citado en Ara Gil, 1989a, p. 86 y Martínez y Payo (eds.), 2011, p. 241.

195 ACP, armario I, leg. 1, n.º 9. *Donación de dos cuentos de mrs. que el Ilmo. D. Alonso de Burgos hizo a esta Fábrica para la obra de los claustros.* San Martín Payo, 1954, p. 21 y Ara Gil, 1989a, p. 86. Se conservan otras copias de las donaciones de 1499 procedentes del convento de San Pablo de Valladolid. AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

196 AHN, Clero secular-regular, carpeta 3499 (post. 3125).

197 Hoyos Alonso, 2016, pp. 333-347.

198 Gallego de Miguel, 1988, p. 47.

199 San Martín Payo, 1954, p. 223.

> La imagen de Sant Antolín de plata blanca con su libro y amito con su diadema y casulla y en el pie las armas del obispo don Alonso de Burgos que lo dio y ocho angeles que tienen los escudos y ocho pilares entre los dichos escudos, y el cuerpo hueco con su portezuela detrás, y dentro la reliquia de la espalda de Sant Antolín y una palma de plata en la mano.[200]

También hay noticias de «un cáliz grande de plata dorado [...] el pie redondo labrado de cincel con un escudo de una flor de lis y su patena toda dorada»,[201] un portapaz rico de plata sobredorada y otras cosas para la sacristía; además de «el ornamento del Sr. Obispo de Burgos».[202] Silva (1998: 142) ha sugerido que entre esas «otras cosas para la Sacristía» podría haberse encontrado el díptico de la catedral de Palencia realizado por Pedro Berruguete, aunque afirma que no hay documentación que lo avale, y que bien podría haber sido un encargo del predecesor de fray Alonso, Diego Hurtado de Mendoza. En cuanto al ornamento episcopal, Ara Gil (1989a: 92) señala que se han conservado dos dalmáticas con los escudos de fray Alonso bordados sobre un fondo de terciopelo rojo reformadas en el siglo XVIII, pero a mi modo de ver, y a la luz de lo publicado por Martínez (2011: 511), las armas que aparecen en esas dalmáticas serían las del cabildo (tres flores de lis) y no las de nuestro prelado.

Fray Alonso de Burgos, según le correspondía como obispo palentino, contribuyó, en gran medida, tanto al avance de la fábrica como al enriquecimiento de la catedral con sus donaciones, pero la permanente presencia de su escudo de armas y el encargo de obras tan fundamentales para el templo, como la cubierta del crucero, el suntuoso relicario del patrón de la ciudad, San Antolín,[203] o el claustro, que se construiría posteriormente con su legado, han de entenderse igualmente como medios para hacer perdurar su memoria.

La labor de fray Alonso en las sedes episcopales que ocupó no se limitó a la promoción artística, sino que también llevó a cabo diversas actuaciones sobre la propia legislación episcopal, en el marco de la reforma religiosa que estaba siendo impulsada por los Reyes Católicos.[204] Se preocupó por reformar las diócesis que presidía, una manera adicional de perpetuar su memoria en el ámbito episcopal. Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos señalar cómo, durante su episcopado cordobés, hizo visitas pastorales por toda su diócesis en 1479 e insistió en el establecimiento de un Tribunal de la Inquisición que, finalmente, se instituyó en Córdoba en 1482;[205] también celebró al menos un sínodo diocesano, en el que se abordó el vestido, porte y corona de los clérigos.[206] Hemos visto que, en Cuenca, además del sínodo celebrado en Pareja, han perdurado las constituciones sinodales de 1484, en las que se trataba la formación cultural del bajo clero, el concubinato o el atuendo de los clérigos.[207] Su labor en la sede palentina se evidencia a partir del sínodo de Diego de Deza de 1500, que transmitió doce constituciones de Alonso de Burgos, procedentes del sínodo convocado en Va-

200 ACP, armario IV, leg. 89, año 1524, tomado de Ara Gil, 1989a, p. 91.

201 *Ibidem,* fol. 14, tomado de Ara Gil, 1989a, p. 92.

202 *Ibidem,* fol. 17.

203 Ya lo señaló Ara Gil (1989a: 91): «No hay duda de que, si deseaba dejar recuerdo suyo en la iglesia, nada mejor que el relicario para la reliquia más apreciada por los palentinos».

204 El texto de referencia sobre esta reforma es Azcona, 1960.

205 Gómez Bravo, 1778, p. 368.

206 Sanz Sancho (2002: 663) realiza esta deducción a partir de la lectura de las Constituciones del Obispado de Córdoba, justificándola debido a que ese tipo de asuntos se suelen abordar en los sínodos.

207 Las analiza y transcribe Díaz Ibáñez, 1995. Se trata de una actuación ligada a los asuntos que habían sido tratados en la Asamblea General del Clero de Sevilla.

lladolid en 1490.[208] Además, trató de que arcedianos y arciprestes visitaran de manera estrictamente pautada la diócesis en su lugar y sometieran al clero a un examen con el objetivo de garantizar su nivel.[209]

Durante su episcopado palentino, el desaparecido convento de San Pablo de Valladolid[210] fue de los beneficiarios de fray Alonso, un lugar fundamental para su trayectoria, en cuyos terrenos estableció su gran fundación. Si bien se trata de un conjunto monástico que requeriría un estudio monográfico aparte, señalaremos algunos aspectos de esta construcción, que contaba con un edificio relativamente sencillo a la llegada de Alonso de Burgos a la sede palentina. Los dominicos se habían instalado en 1276 en unos terrenos concedidos por el concejo a instancias de la reina Violante y, en un primer momento, se construyeron instalaciones de poca entidad arquitectónica, utilizándose como iglesia una ermita existente en ese lugar bajo la advocación de la Virgen del Pino. Por ello, durante mucho tiempo, esta especie vegetal figuró en el escudo de armas del convento.[211] Poco después, estas construcciones comenzaron a ser sustituidas por otras de mayor envergadura, gracias a la ayuda de personajes como María de Molina, que costeó la primera iglesia conventual a finales del siglo XIII. Fray Juan de Torquemada, cardenal de San Sixto desde 1439, favoreció que San Pablo se convirtiese en uno de los focos reformadores de los dominicos en Castilla, y financió la reconstrucción de un templo que se arruinaba a partir de 1445, erigiendo el cuerpo de la iglesia con la capilla mayor y otros edificios conventuales.[212] En 1485, a la llegada de fray Alonso a la sede palentina, la cabecera y el crucero estaban abovedados en piedra y eran más altos que la nave, que, con capillas entre contrafuertes, estaría cubierta de madera; además, en el brazo sur del crucero existía una capilla dedicada a una imagen del crucifijo.

Sabemos que, entre 1489 y 1490, nuestro prelado mandó derribar el claustro de San Pablo, por amenazar ruina, y lo reedificó en dos plantas.[213] Además, hay noticias de que encargó la portada (figura 13), rejas, retablos, tribunas, refectorio, portería, sala baja y alta y hospicio, entre otros, «siendo cada una dellas digna de la magnificencia de un Rey».[214] Todo ello se describe en el *Libro Becerro:*

> Hizo de planta el claustro y sobreclaustro, la mayor parte del salón, alto y baxo, la librería, capítulo, refectorio, hospicio, enfermería antigua, retablo y coro antiguo, reja de la capilla mayor, portería y el primer cuerpo de la primorosa fachada de la iglesia. Y en lugar de la Capilla que se le dio de el Crucifixo, hizo la que hoy tiene, frente de la de el dicho Colegio. Consta de las escrituras antecedentes, de algunas notas de los libros de este depósito y de el rótulo que su Ilma. mandó poner alrededor de el claustro y sobreclaustro, del cual se guarda una copia en este referido depósito.[215]

Cuando la capilla funeraria de Alonso de Burgos estaba muy avanzada se comenzó la portada, que serviría de acceso a dicha capilla en el crucero de la iglesia de San Pablo (figura 14), y la de la nueva capilla del Crucifijo, al otro lado del crucero (figura 15). Además, según la descripción de Lorenzo Vital de 1517, dentro de la iglesia de San Pablo

208 García y García (dir.), 1997, p. 442.

209 Arranz Guzmán, 2003, p. 322.

210 Sobre esta construcción, véanse Paz Espeso, 1897; Agapito y Revilla, 1911; García Chico, 1953-1954; Martín González, 1963, pp. 263-265; Palomares Ibáñez, 1970, 1973, 2013 y 2015; Ara Gil, 1977, 1995 y 1999; Castán Lanaspa, 1998, pp. 195-219; Andrés Ordax 2006 y 2006-2007 y González Fraile, 2009.

211 Palomares Ibáñez, 1973, p. 97.

212 Castán Lanaspa, 1998, p. 198.

213 *Libro Becerro del Convento de San Pablo de Valladolid,* AHN, Códices, leg. 1261, fol. 6, n.º 7.

214 López, 1613, fol. 389

215 AHN, Códices, leg. 1261, fol. 19, n.º 5.



Figura 13

Portada de la iglesia de San Pablo de Valladolid.

existiría un interesante y magnífico coro, a manera de tribuna realizada en piedra y provisto de esculturas, algunas de las cuales podrían corresponderse, según Ara Gil (1994: 330), con las ubicadas en el segundo cuerpo de la portada del templo:

> También está muy tallado en piedra el sitio donde los religiosos cantan el servicio divino, a saber: sobre un trinquete o púlpito que está en mitad de la nave de la iglesia, hecho y asentado sobre seis gruesas pilastras artificialmente talladas de follajes, escudos y personajes, de tal modo y tan bien que es un placer mirarlo; y creo que gentes de extranjeras naciones las han labrado, pues, si fuesen de la nación, se verían por la ciudad obras suyas.[216]

La apariencia actual de esta portada monumental es consecuencia de la ampliación, en diferentes épocas, de un proyecto primitivo encargado a Simón de Colonia por fray Alonso de Burgos y terminado hacia 1502. La mayoría de ellas están asociadas a la intervención del duque de Lerma, Francisco de Rojas y Sandoval, que en el año 1600 había adquirido el patronato del convento de San Pablo de Valladolid, con derecho a establecer el panteón familiar en la capilla mayor del templo.[217]

Originalmente, habría sido proyectado para un edificio que no tenía la altura actual, ya que las bóvedas de crucería de la nave se construyeron en la primera mitad del siglo XVI. De hecho, el *Libro Becerro* de San Pablo señala que fray Alonso costeó «el primer cuerpo de la primorosa fachada»,[218] ya que el resto pertenecería a una intervención posterior del duque de Lerma, con la que se habrían añadido los tres cuerpos superiores, incorporando el frontispicio anterior como remate; por lo que lo realizado por Colonia se corresponde con el cuerpo bajo y el frontón. Fue Ara Gil (1994 y 1995b) la primera en proponer transformaciones previas a la intervención del duque de Lerma, puesto que las bóvedas de la nave pertenecen a la primera mitad del siglo XVI y existen fuentes gráficas,previas al duque, en las que aparece el templo y en las que se puede apreciar que la nave era ya alta, como el dibujo de la ciudad de Valladolid realizado por A. Wyngaerde, antes de 1563, o el grabado de Hogenbergh a partir de dibujos de Hoefnagel, para el libro *Civitates orbis terrarum* de G. Braun, anterior a 1572. Según esta autora, el esquema reticulado de la parte alta de la fachada se habría realizado durante el siglo XVI, con esculturas desiguales, debido a que se habrían reutilizado elementos del interior de la iglesia. A partir de 1600, el duque de Lerma realizó intervenciones como la sustitución de las armas de Alonso de Burgos por las suyas, la elevación de los muros perimetrales para sanear las bóvedas, que requirió elevar la fachada y, con ello, redistribuir nuevamente las piezas de escultura gótica, rellenando los espacios libres con grandes escudos del duque y relieves de profetas de estilo clasicista. Esta reforma terminaría hacia 1616, cuando mandan «blanquear y limpiar la portada desde lo nuevo hasta el suelo», para que la parte nueva no contrastara con la vieja.[219]

La portada ha sido comparada, en repetidas ocasiones, con la cercana del Colegio de San Gregorio, puesto que comparten ciertos aspectos como la importancia concedida al escudo de los Reyes Católicos, en el espacio central del frontón, y la abundante decoración escultórica que cubre toda la superficie. En cuanto al programa iconográfico, estudiado por Ara Gil, estaría destinado a ofrecer una visión paradisíaca realizando una exaltación de la orden de los dominicos, con la presencia de santas como Catalina de

216 García Mercadal, 1999, pp. 673-674.

217 Palomares Ibáñez, 1970 y 2015.

218 AHN, Códices, leg. 1261, fol. 19, n.º 5.

219 Martín González, 1963, p. 264. En el proceso de edición de este trabajo se ha publicado la siguiente investigación al respecto: Pérez Gil, 2019.





Figura 14

Portada de la capilla del colegio. Iglesia de San Pablo de Valladolid (izquierda).

Figura 15

Portada de la nueva capilla del Crucifijo. Iglesia de San Pablo de Valladolid (derecha).

Alejandría y Catalina de Siena y santos como san Pedro Mártir o santo Tomás de Aquino, entre otros.[220] Destaca la decoración del espacio interior del gran arco carpanel en la parte inferior de la fachada, especialmente el conjunto escultórico que representa la coronación de la Virgen entre ángeles músicos, a la que asiste fray Alonso de Burgos como donante, acompañado por los santos Juanes y por ángeles que, en su momento, portaron su escudo de armas. Este tema iconográfico estaría interpretado según una variante de gran difusión en la Alemania de finales del siglo XV, en la que María recibe la corona de la Santísima Trinidad, arrodillada entre el Padre y el Hijo. Ara Gil (1994: 332) ha sugerido que podría proceder de Alonso de Burgos la idea de coronar la fachada con una cruz de hierro sobre el *yamur* o triple manzana, símbolo del poder musulmán que se yergue sobre los alminares o las cúpulas.

Las intervenciones de Alonso de Burgos, tanto en el edificio del convento de San Pablo como en su iglesia, y especialmente en su fachada, se enmarcan en un ámbito muy concreto de reforma de la orden. Quizás este aspecto sea uno de los que más interés revisten de cara a futuras investigaciones, puesto que la fachada de San Pablo se ha trabajado desde la iconografía y calidad de su talla, pero no lo suficiente en el marco de un contexto de reforma del clero, asociado a la reforma del propio convento y a la fundación de un colegio universitario dominicano adyacente. Además, tanto la presencia constante de las armas de nuestro prelado, incluyendo su propio retrato en lugares tan representativos como la portada de la iglesia, como la insistencia en destacar su nombre, cargos e iniciativa constructiva en inscripciones como la que rodeaba el claustro, fueron dispositivos que pretendían que perdurase su memoria también en uno de los principales conventos dominicos castellanos, como era el de Valladolid. La transcripción de dicha inscripción es la siguiente:

> El muy reverendo y magnífico señor don fray Alonso de Burgos por la divina gracia obispo de Palencia, Conde de Pernía, obispo que primeramente fue de Córdoba y Cuenca, Maestro de Teología, confesor y capellán, servidor y hechura de los muy altos y serenísimos Príncipes, invictísimos y muy católicos y de gloriosa e inmortal memoria, don Fernando e doña Isabel, nuestros señores, Rey y Reina de Castilla y Aragón y de Sicilia, etc. Deseando restituir y poner a Dios en su santo templo, como leal siervo y despensero suyo, aunque de su misericordiosa mano indigno, para hacer algo en su honra, loa y gracia y de su santo nombre y ensalzamiento del culto divino, que aceptable y grato sea, y acordándose de la crianza, doctrina y letras que en esta santa casa hubo en su mocedad y de cómo en ella comenzó el santo oficio de la predicación y de los actos escolásticos y grados que en ella hizo y recibió, y cómo de ella le sacaron los grandes de estos reinos para entender y remediar las discusiones y discordias que entre ellos había, lo cual todo sucedió en servicio de Dios y de sus Altezas, deliberó hacer en ella y edificó a sus expensas este claustro y sobreclaustro.[221]

Por último, debe mencionarse la existencia de un sello de fray Alonso de Burgos, conservado en el Archivo Catedralicio de Toledo, puesta de manifiesto por Díaz Ibáñez (figura 16).[222] Se trata de un sello monofaz de cera roja biojival o de mandorla —una tipología especialmente utilizada por las dignidades eclesiásticas—, procedente de un documento de

220 Ara Gil, 1977, pp. 275-279 y 1994, p. 331.

221 AHN, Códices, leg. 1261, fol. 19, n.º 6. Palomares Ibáñez, 1973, p. 119. Mártir Rizo había transcrito esta inscripción señalando las obras que fray Alonso habría financiado en el monasterio de San Pablo de Burgos, pero el P. Hoyos consideró que habrían confundido San Pablo de Burgos con San Pablo de Valladolid; véanse Mártir Rizo, 1627, p. 176 y Arriaga, 1928, vol. I, p. 29.

222 Archivo Catedralicio de Toledo, I.5.C.1.16; Aroz Pascual, 1984; S. I. Catedral, Biblioteca Capitular, 0-149 I-IV, p. 485; Díaz Ibáñez, 1996, p. 84 y 2016b, n. 54.



Figura 16
Sello. Archivo Catedralicio de Toledo, I.5.C.1.16.

1485, cuando fray Alonso todavía era obispo de Cuenca.[223] Su estado, algo deteriorado, apenas permite intuir lo que en él se representa. En una microarquitectura, a modo de retablo, se muestra a Cristo resucitado saliendo del sepulcro, bendiciendo con la mano derecha y flanqueado por lo que podrían ser dos ángeles. Una figura episcopal orante —que ha de identificarse con el propio fray Alonso— y un escudo con las armas del prelado se ubican en lo que sería el banco de ese retablo. Es un sello «de retablo» de leyenda única —aunque resulte ilegible—, pero, al igual que el esquema general del sello, se encuentra en la línea de los sellos episcopales del periodo.[224] Desde el último tercio del siglo XIV es frecuente representar al prelado en actitud orante y rodeado de elementos espirituales, respondiendo al influjo de las corrientes reformistas que abogaban por un modelo de obispo entregado a la pastoral y cumplidor de los deberes específicamente religiosos que le estaban encomendados.[225] Según ha estudiado Vilain (2015: 74), se encuentra dentro de una tendencia sigilar europea, en un momento en el que la concepción de un espacio unitario del campo del sello cambió, dando paso a un espacio compartimentado mediante microarquitectura, donde el obispo se relega a un margen y aparece dirigiendo su oración hacia el patrón de su diócesis.[226]

223 Es un documento del 11 de abril de 1485, en el que, como juez y ejecutor apostólico, subdelegó sus poderes en el abad de Montesión, los priores de San Agustín y del Carmen, en Toledo, el deán y chantre de la colegiata de Talavera, el tesorero de San Vicente de la Sierra y el subdeán de Santa Leocadia de Toledo para que interviniesen en orden a preservar la inmunidad de los bienes eclesiásticos de la archidiócesis toledana. Díaz Ibáñez, 2016b.

224 Fernández-Xesta y Vázquez, 2016, p. 98 y Cabanes Catalá, 2006.

225 Aroz Pascual, 1984, vol. II, p. 486; en Díaz Ibáñez, 1996, p. 84.

226 En la última década se ha desarrollado la tendencia de incluir los estudios de sellos entre aquellos desarrollados desde la historia del arte, especialmente en el ámbito francés, generando publicaciones como las de Gil y Chassel (eds.), 2011 y Gil *et al.*, 2014, pp. 293-312.

Durante el siglo xv, y en el ámbito de la perpetuación de la memoria, las donaciones suponían un medio más por el cual transmitir un mensaje a un público más amplio. Dado que la capilla funeraria resultaba un lugar semiprivado, las donaciones a instituciones, bien para mejorar construcciones, bien para sufragar misas por el alma del difunto, permitían al donante trasladar una imagen de sí mismo digna de ser recordada.[227]

Al final de su vida, Alonso de Burgos realizó numerosas donaciones que financiarían diversas construcciones, aparte del legado de alhajas y ornamentos para el colegio.[228] Unos 8 000 000 de mrs. quedaron en poder de Cristóbal de Merodio —su confesor y camarero— para ser repartidos; y, aparte de los mencionados 2 000 000 de mrs. para la catedral de Palencia, constan otras partidas, como 2 000 000 de mrs. para «reparos» en el monasterio de San Pablo, 600 000 mrs. para construir un corredor desde el colegio a la capilla, que debía ir «desde la ventana del zaguán fasta el cubo de la capilla, que es donde están los ornamentos», o «una gruesa cantidad», que ascendió a 200 000 mrs. para edificar la capilla funeraria de sus padres en el monasterio de San Pablo de Burgos.[229] La mayoría de estas donaciones fueron confirmadas en el testamento y se dirigieron a cerrar ciertas cuestiones relativas a la fábrica del colegio y a mejorar el monasterio de San Pablo de Valladolid.

El 8 de noviembre de 1499, fray Alonso de Burgos falleció en Valladolid, tras haber otorgado testamento el 24 de octubre del mismo año. Pudo hacerlo gracias a la facultad apostólica para testar sus bienes presentes y futuros, concedida por Sixto IV, el 10 de febrero de 1478, tras la súplica realizada por los Reyes Católicos.[230] El testamento ha llegado hasta nosotros mediante dos vías: una copia manuscrita sin data conservada en la Real Academia de la Historia,[231] que parece un traslado del siglo xvii, recientemente transcrita y estudiada en detalle por Díaz Ibáñez (2017), y la edición realizada por fray Juan López en su obra de 1613.[232]

En este rico documento, compuesto por un total de 55 cláusulas, se enumeran donaciones para redimir cautivos y vestir a pobres, junto a mandas destinadas a miles de misas de réquiem, vísperas y vigilias de difuntos, así como numerosas asignaciones a templos y monasterios de distintas órdenes. Las mandas para misas y vigilias se encargaron en los monasterios reformados, que viven en observancia, de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, San Benito y San Jerónimo del obispado de Palencia. Las indicaciones más completas son las que se dan al cabildo de Palencia, 90 000 mrs. «para que se compre cierta renta para que cada año hagan aniversario el día de su fallecimiento, antenoche, e vigilia e misa de réquiem con las candelas [...] que la renta se reparta por los que estuviesen presentes en los oficios e pongan la tumba entre coro y coro, como se suele hazer en el aniversario del primero dia de los meses».[233] Sin ánimo de detallar todas las mandas, también destinó dinero para casar doncellas y mujeres pobres y para que se rogase por el alma de personas «envergonçantes». Algunos de los beneficiados fueron los monasterios

227 Sobre la función social de las donaciones, véase Bijsterveld, 2001.

228 La mayoría de las referencias proceden de la donación del 29 de octubre de 1499, también recogidas en un traslado realizado, el 9 de mayo de 1502, por encargo del convento de San Pablo. AHN, Códices, leg. 1261, fol. 18, n.º 4; AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, transcrito en García Chico, 1953-1954.

229 AGS, CCA, Cédulas, libro 4, 195-3, 15 octubre 1500. Sería la capilla de Santa Catalina o «de la Resurrección», en la que se enterró a su sobrina. Casillas García, 2002, p. 250.

230 AHN, Clero secular-regular, leg. 7852. La alusión en el testamento a la facultad apostólica se consideraba imprescindible para otorgar plena validez legal al documento. Díaz Ibáñez (2017: n. 48).

231 *Traslado del testamento de Alonso de Burgos*. Biblioteca de la Real Academia de la Historia, colección Salazar y Castro, F-18, fols. 139r-160r.

232 López, 1613, fols. 391-405.

233 *Ibidem*, fol. 395.

de San Francisco, San Agustín, la Trinidad, la Merced, Santa Clara y San Quirce, todos ellos de Valladolid, así como otros monasterios y parroquias de Valladolid y Palencia

Resulta especialmente relevante la cuantiosa manda, que asciende a un millón de maravedís, destinada a la redención de cautivos. Pero no solo la gran cantidad de dinero, sino que fray Alonso designó como responsable a fray Hernando de Talavera y, además, insistió en que, una vez liberados, los cautivos debían acudir a su capilla funeraria con el fin de colocar encima de la portada sus lienzos y señales, así como rogar por su alma. El acto de redención adquiría especial importancia, como ritual escenificado, en una ceremonia que tendría lugar en la capilla del colegio, donde quedaría constancia del agradecimiento de los cautivos castellanos liberados a su benefactor. Además, como ha estudiado Díaz Ibáñez (2017: 11), fray Alonso quiso dejar a las órdenes de los trinitarios y mercedarios al margen de su donación, con el fin de centrar en su persona todo el protagonismo.

Gran parte de las mandas del testamento terminan con las mismas palabras: «Porque rueguen a Dios por nuestra anima».[234] Según ha señalado Díaz Ibáñez (2017), en el libro cuarto de los *Diálogos* de Gregorio Magno se expone cómo las almas que estaban sometidas a la purificación del Purgatorio debían ser ayudadas por los vivos a través de sufragios, limosnas y misas, un texto de sobra conocido por fray Alonso, no solo por haber puesto el colegio de Valladolid bajo la advocación de este Padre de la Iglesia, sino que, además, lo cita expresamente en el propio testamento.

Con el mismo objetivo de asegurar la salvación del alma, fray Alonso de Burgos, según era costumbre,[235] había instituido, en 1489, doce capellanías ligadas a su capilla funeraria, compuestas por un capellán mayor y once clérigos obligados a decir seis misas al día, que vivían junto a la capilla y se financiarían con una serie de juros legados por el dominico. Las capellanías fueron eliminadas por Diego de Deza tras la recepción de la bula apostólica del 31 de marzo de 1502, que le permitía modificar los estatutos del colegio, siendo aprobados los nuevos el 20 de julio 1502. Deza adujo que los capellanes «no habían vivido honestamente» y que el suelo se había dado «para religiosos de la orden de Santo Domingo e no para clérigos».[236] También destacan 1000 florines de oro destinados a veinte cálices de plata dorada, «con nuestras armas cinceladas»,[237] para las iglesias del obispado que no tuviesen plata. Cada cáliz sería de tres marcos de plata, junto a veinte cajas de plata para la custodia del cuerpo de Cristo, de un marco cada una. Este tipo de dotaciones, iguales y con la presencia de las armas de fray Alonso, además de una donación, no dejan de ser una exhibición de su memoria en el territorio del obispado palentino, una táctica adicional de prolongación de la memoria individual de este prelado. Esta dinámica sigue el mismo tipo de estrategia que el desarrollado por los Velasco con la fórmula de la capellanía para mantener su memoria en lugares específicos del territorio bajo su órbita.[238]

Además, el Colegio de San Gregorio y su capilla fueron nombrados herederos de «lo restante», designando a la reina Isabel «Señora, Patrona, Protectora y Defensora del dicho Colegio y Colegiales de él, e de la dicha Capilla e Capellanes»,[239] la cual aceptó el

234 La práctica de solicitar la oración a distintos grupos sociales, iglesias e instituciones es fruto de la fuerte implicación de los laicos en la liturgia en este periodo. Van Bueren, 2005, p. 14.

235 Molénat, 1986.

236 AHN, Códices, leg. 909. El origen de los juros fue tratado en Olivares Martínez, 2014b, p. 428.

237 Unos 375 000 mrs. López, 1613, fol. 395.

238 Paulino Montero, 2015, p. 452

239 López, 1613, fol. 398.

patronato el 26 de septiembre de 1500.[240] Resulta llamativo, como bien ha puntualizado Díaz Ibáñez, que en ninguna cláusula se mencione de forma explícita el deseo de ser enterrado en su capilla funeraria, ni el hábito con el que debía ser amortajado, aunque se pueda dar por sobreentendido.[241] Del mismo modo, es de gran interés que el testamento de fray Alonso presente numerosas similitudes con el de Pedro González de Mendoza (1494), con alusiones a la certeza de la muerte, comparables limosnas para casar doncellas y liberar cautivos y la solicitud de que los Reyes Católicos fuesen protectores de su Colegio de Santa Cruz, entre otras.

En cuanto a las donaciones y el testamento, podemos concluir que se trataba de sumas muy elevadas: 8 000 000 de mrs. en las donaciones de octubre y casi 7 000 000 de mrs. en sus generosas mandas testamentarias, «equiparables a las de algunos de los más grandes dignatarios de la Iglesia castellana en ese momento».[242] Unas cantidades nada despreciables que fray Alonso, una vez más, habría invertido en mantener viva su propia memoria, para que, junto a la memoria material, las oraciones, misas y capellanías ofrecidas en sufragio por su alma, perpetuasen el recuerdo de su fundador. De hecho, alcanzó sus objetivos en este sentido, ya que, según la relación de fray Domingo Díaz, en 1820 se seguía cantando el responso por el alma de fray Alonso.[243]

Puede concluirse que, pese a que la fortuna historiográfica de Alonso de Burgos, prelado y miembro de la corte de los Reyes Católicos, haya sido tan escasa y tardía, el estudio detenido de su trayectoria ha revelado la importancia de la relación de confianza y servicio que mantuvo con los monarcas durante toda su vida, propiciándole los cargos y rentas que consiguió alcanzar. Gracias a ello, pudo desarrollar una intensa labor como promotor artístico en paralelo a su *cursus honorum,* siendo las aportaciones más destacadas aquellas relativas a las catedrales de Cuenca y de Palencia, así como el monasterio de San Pablo de Valladolid, junto al cual erigió su principal obra: el Colegio de San Gregorio.

240 Una copia de la cédula se guardaba en el archivo del colegio. AHN, Códices, libro 1260, fol. 265; Arriaga, 1928, vol I, pp. 138-139.

241 Díaz Ibáñez, 2017, p. 23.

242 *Ibidem,* p. 24.

243 La *Relación topográfica antigua y moderna y variaciones del insigne Colegio de San Gregorio de Valladolid del Orden de Predicadores* fue escrita por el dominico fray Domingo Díaz entre 1816 y 1828 y publicada en Arriaga, 1928, vol. III, p. 259.

San Gregorio de Valladolid en la historiografía artística

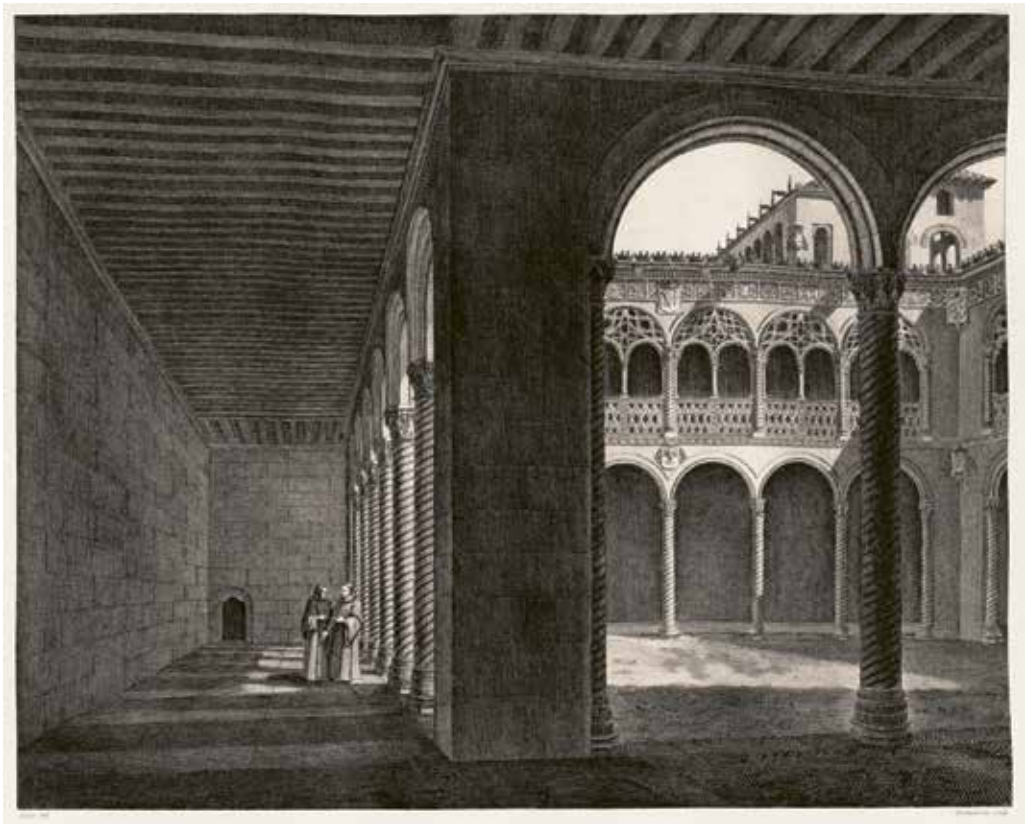


Figura 1

Patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Laborde, A. de. *Voyage pittoresque et historique de l'Éspagne,* vol. 2, Paris, Didot L'Ainé, 1820, planche XXXI.

Como sabeys, es la mas singular obra que hay en todos nuestros reinos.[1]

A pesar de la inexistencia de estudios exhaustivos que hayan profundizado en la singularidad y relevancia histórico-artística del Colegio de San Gregorio de Valladolid, la bibliografía relacionada con esta institución es abundante. Sorprende especialmente la falta de un trabajo que hubiese abordado el estudio arquitectónico del conjunto, realizando una reflexión razonada acerca de la posible autoría y las particulares circunstancias que rodean la fundación de esta institución colegial. En este capítulo se realizará una síntesis de las aportaciones de mayor interés por orden cronológico.

Iniciamos el recorrido con los relatos de viajeros que visitaron la ciudad de Valladolid durante el siglo XVI.[2] Pese a que no se trate de historiografía artística, considero que estas noticias, además de ser relevantes, demuestran cómo, desde el momento de su construcción, el Colegio de San Gregorio resultó un conjunto lo suficientemente llamativo como para dejar constancia escrita de su exuberancia y riqueza.

Antonio de Lalaing llegó en 1502 a Valladolid, acompañando a Felipe I *el Hermoso,* y visitó tanto el convento de San Pablo como el colegio. Su relato reviste gran interés, ya que es una de las pocas descripciones que hacen referencia al desaparecido monumento funerario del prelado, además de aportar las medidas del retablo mayor. Del mismo modo, destacó lo bien provista que estaba la biblioteca, deteniéndose en las propiedades que nuestro prelado había dejado para sustento del colegio y sus colegiales:

> Su biblioteca está bien provista de libros. Estudian las artes liberales y la teología. Allí construyó dicho obispo una capilla donde está enterrado en sepulcro de alabastro, sobre el cual hay siete u ocho personajes de alabastro retratados del natural, como el rey, la reina, la princesa de Castilla, hermana del archiduque, el príncipe don Juan su marido, el comendador mayor, y encima está sentado un obispo de pontifical. El retablo tiene treinta pies de alto y dieciocho de ancho, todo de madera, tallada y dorada ricamente.[3]

En 1517, Lorenzo Vital visitó Valladolid acompañando al joven Carlos I en su primer viaje a España.[4] Vital ofrece, como ya señaló Pereda (2010: 184), una curiosa biografía de Alonso de Burgos en la que mezcló elementos de la vida de distintos personajes contemporáneos. Tras afirmar que «colegio y monasterio son los más bellos y ricos lugares que se podrían encontrar», demostrando la exuberancia del conjunto, indicó que estos edificios, realizados en piedra, destacaban en una ciudad en la que «la mayor parte de las casas e iglesias están edificadas de tierra», precisando que se trataba de construcciones distintas a «la manera de las iglesias de este país, que son bajas y oscuras», encontrándose más próximas a las de Flandes, por ser «altas y claras y amplias». Además, señala

1 *Orden a Garcí Laso de la Vega, capitán y embajador en Roma, para que interceda ante el papa a fin de conseguir licencia para anexar ciertos beneficios y préstamos simples a la dotación del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* 1494. AGS, CCA, Cédulas, libro 1, 135, 2.

2 García Mercadal, 1999 y Huerta Alcalde, 1990.

3 García Mercadal, 1999, vol. 1, pp.423-424.

4 *Ibidem,* pp. 672-674.

que ambas portadas monumentales son «tan suntuosas que no se pueden ver iguales». Aparte de alabar los retablos de la iglesia de San Pablo y de la capilla del colegio, como «cosa exquisita» con ricos dorados y pinturas, señala la presencia de obras «bellas ricas y suntuosas» en la clausura y de una gran cantidad de relicarios, joyas, libros ricos y ornamentos litúrgicos que contribuían a generar una sensación de gran riqueza.

Resultan de especial interés las descripciones de dos elementos que se encontrarían en el interior de ambos templos. En el caso de la iglesia de San Pablo, menciona un coro de religiosos cuya descripción recuerda a la propia portada de San Gregorio.[5] En la capilla del colegio, Vital ofrece el último testimonio sobre el primitivo monumento funerario de fray Alonso de Burgos, indicando que se situaba «en mitad de la iglesia» y que contaba con la siguiente forma: «un pináculo todo de alabastro, de veinticuatro pies de alto, y hay en él un piso hecho a manera de una logia, de cuatro pies de alto». Más adelante volveremos a esta descripción, pero si hay algo que debemos destacar es el valor que tienen las noticias que aporta acerca de elementos desaparecidos y la admiración que le generó la contemplación de un conjunto en cuya descripción se repiten las palabras «cosa exquisita», «riqueza», «belleza» o «hermoso», insistiendo en que «tan maravillado estaba, de tal modo me parecía estar en un paraíso».

El siguiente testimonio es proferido por Andrea Navagero, diplomático y humanista italiano que viajó por España entre 1524 y 1526. Además de indicar que el objetivo del colegio era la formación de frailes de la orden de Santo Domingo e insistir en las numerosas rentas que legó el obispo fundador —habiéndose perdido ya su nombre—, apreció la suntuosa fábrica de piedra labrada y los ricos artesonados cubiertos de oro, así como la existencia de una «galería con extensas y apacibles vistas»,[6] identificada por Huerta (1990) con los corredores de la azotea, construidos en 1524. En esta misma centuria, Dámaso de Frías proporcionó, en su *Diálogo de Alabanza a Valladolid* (1582) —una conversación simulada entre dos viajeros—, una imagen de San Pablo y San Gregorio similar a las mencionadas, insistiendo en que eran obras dignas de ir a ver «por su hermosura de edificio y por la grandeza de las riquezas»;[7] al igual que Enrique Cock, que acompañó a Felipe II en su viaje de 1592 y destacó la «rica y curiosa librería»[8] del colegio. Cerrando ya el siglo XVI, Diego Pérez de Messa, en el *Segundo Libro de las Grandezas de España* (1595), ensalzó la fundación de fray Alonso señalando que su suntuosidad y grandeza eran indescriptibles, calificando el colegio de «monstruoso y de extraña majestad». Interesa especialmente la descripción de los aposentos de los colegiales, indicando que son «grandes y lindísimos». La tónica general demuestra cómo todos los visitantes de la villa de Valladolid quedaban, por lo general, asombrados ante la riqueza y exuberancia del edificio que albergaba el Colegio de San Gregorio, siendo especial objeto de alabanza la elaborada talla en piedra y las numerosas posesiones legadas por el fundador a su colegio.

En esta misma línea continuaron los viajeros y humanistas que escribieron sobre del colegio en fechas posteriores. Podemos destacar el testimonio del portugués Pinheiro da Veiga (1605), cuyas impresiones se recogen en la *Fastiginia:*[9] «Es una joya de oro y la más linda pieza y bien acabada, en su tamaño, que hasta ahora vi, porque por dentro y por fuera es un ramillete». El relato de Baltasar de Monconys, viajero francés interesado por la ciencia que visitó Valladolid en 1628, ofrece una mención a las armaduras de madera, alabando su elaboración y el dorado que las cubre. Además, dejó constancia de la repetición de la flor de lis y describió

5 *Ibidem*, p. 673.

6 Huerta Alcalde, 1990, p. 53.

7 *Ibidem,* p. 89.

8 *Ibidem,* p. 104.

9 Pinheiro da Vega, 1916, p. 194.

el retablo de la capilla y una cátedra de piedra, «como suspendida en el aire, de la que se hace gran elogio»,[10] al lado del retablo y la presencia de un sepulcro de mármol, «que está en el medio de la capilla», y se correspondería con el realizado por Felipe Bigarny.

Durante el siglo XVII, además de los relatos de los viajeros, existen otras obras escritas que llevaron a cabo un acercamiento más profundo al Colegio de San Gregorio, gestadas en el seno de la Orden de Predicadores. La primera de ellas es la *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* (1613), escrita por fray Juan López. Además de recoger una transcripción del testamento de fray Alonso de Burgos, el autor dedicó varios capítulos a la historia del colegio, relatando desde una breve biografía de su fundador, hasta su muerte y el proceso de aceptación del patronato del colegio por parte de la reina. López (1613: 406) aportó varios datos que, desde entonces, fueron asumidos por la historiografía, como las fechas de inicio y fin de la construcción del colegio, 1488 y 1496, y narró la llegada de fray Andrés de Burgos en 1496, instituido como rector por el propio fray Alonso. El obispo de Monópoli transcribió parcialmente varios de los documentos más valiosos con relación a la fundación de este colegio, e incluso dejó constancia de los cambios ejecutados por Diego de Deza, sucesor de fray Alonso en el cargo de obispo de Palencia, quien en 1502 eliminó las capellanías instauradas por Alonso de Burgos y aumentó el número de colegiales. Podemos decir que conformó una historia de la fundación del colegio y de sus primeros pasos como institución de enseñanza de la orden, si bien el aspecto artístico y monumental del edificio pasó desapercibido para fray Juan López.

En 1634, el dominico Gonzalo de Arriaga —de origen salmantino, colegial y posteriormente rector en Valladolid— escribió su *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* aunque esta no vio la luz hasta la edición llevada a cabo por José M.ª Hoyos en 1928.[11] Originalmente, la obra fue compuesta en un solo volumen con la *Historia del Convento de San Pablo de Burgos,* contando cada uno de los relatos con dos libros. Se trata de un texto de gran interés debido a la labor de recopilación de datos llevada a cabo por su autor, recogiendo noticias del colegio y sus egresados más ilustres hasta 1634. Resultan relevantes algunas de las apreciaciones que transmite acerca del aspecto del colegio. Arriaga (1928: 81) señaló que la fábrica «parece nueva, hermosa, de faz lucida y de las más bizarras de toda España, celebrada y admirada de los extranjeros, fue en sus principios el *non plus ultra* del arte». Además, afirma que el general de la orden, fray Vicente Bandelo, se admiró mucho cuando visitó el colegio, describiéndolo como «insigne, maravilloso e admirable y hermosísimo, si lo había en todo el mundo». De esta obra, destaca el capítulo dedicado a la fábrica material del edificio, ubicado en unos terrenos donados por el convento de San Pablo, en el que indicó que las obras se desarrollaron entre 1488 y 1496. Además, señala que en aquel momento era prior el maestro fray Alonso de San Cebrián, e incluso transcribe parte del documento de donación, fechado en Salamanca el 23 de noviembre de 1486.[12]

Todos los datos aportados por este autor son de gran precisión, puesto que se apoyan en la documentación original, que en aquel momento todavía se conservaba de manera íntegra a disposición del dominico. Además, en uno de los capítulos, incluye el testamento de fray Alonso. En cuanto a la fábrica del colegio, se trata de la descripción más extensa

10 Huerta Alcalde, 1990, pp. 226-227.

11 Arriaga, 1928, vol. I; 1930, vol. II y 1940, vol. III. Hoyos recogió una breve biografía de Gonzalo de Arriaga, que murió en 1656 siendo rector del Colegio de San Gregorio. Arriaga, vol. I, pp. 11-13.

12 *Ibidem,* p. 83.

y antigua conservada. Arriaga inició su recorrido describiendo las famosas «cadenas de San Gregorio» —que aún hoy día dan nombre a la calle y que entonces la recorrían sobre treinta y cinco pilares de piedra— y la portada principal, concluyendo que la presencia de las armas reales era un medio para agradecer a los monarcas los beneficios recibidos. Algunas de las noticias de interés aportadas por Arriaga, de las que nos iremos sirviendo a lo largo de este estudio, son la descripción de la rica puerta de madera que permitía el acceso al colegio, las dos aulas y su decoración, la crestería del patio principal, las inscripciones o el aspecto que tuvo el antiguo aposento de los capellanes, entre otros. En definitiva, la *Historia* escrita por Gonzalo de Arriaga se constituye como una obra primordial para el conocimiento del colegio, tanto del aspecto edilicio como de la propia institución.

Pocos años después, hacia 1637, Juan Antolínez de Burgos —considerado pionero en la historiografía vallisoletana— concluyó su *Historia de Valladolid,* aunque la obra no se publicó hasta 1887.[13] Después de referirse a las obras promovidas por nuestro prelado en San Pablo, pasa a tratar acerca del Colegio de San Gregorio, indicando que la fábrica se concluyó en 1496.[14] Resulta llamativa la mención a los estatutos del colegio, fechándolos a 3 de noviembre de 1496, puesto que señala otros colegios que utilizaron el mismo reglamento: Santo Tomás de Sevilla, Santo Tomás de Alcalá de Henares, el Colegio y Universidad de Orihuela y Santo Tomás de Coímbra, entre otros. De nuevo, supone que la presencia de las armas reales en la portada, «de las más célebres que hay en España», se debe a la cesión del patronato del colegio a los monarcas. Entre sus aportaciones, destaca la transcripción de la inscripción que rodeaba el claustro bajo del convento de San Pablo:

> El muy Reverendo y Magnífico Señor Don Alonso de Burgos por la divina gracia obispo de Palencia, conde de Pernía, obispo que primero fue de Córdoba y Cuenca, maestro de teología, confesor y capellán mayor, servidor y hechura de los muy altos y serenísimos príncipes, invictísimos y muy católicos, de gloriosa e inmortal memoria, Don Fernando y Doña Isabel, nuestros señores, rey y reina de Castilla y de León y de Aragón y de Sicilia etc: Deseando restituir y poner a Dios en su santo templo como leal siervo y fiel despensero suyo, aunque de su misericordiosa mano indigno, para hacer algo a honra, loa y gloria de su santo nombre y ensalzamiento del culto divino que aceptable y grato le sea y acordándose de la crianza, doctrina y letras que en esta casa santa hubo en su mocedad, y de como en ella comenzó el oficio santo de la predicación y de los actos escolásticos y grados que en ella hizo y recibió, y como de ella le sacaron los grandes de estos reinos para entender y remediar las disensiones y discordias que entre ellos había, lo cual todo sucedió en servicio de Dios y de sus altezas, deliberó hacer en ella e hizo y edificó a sus espensas este claustro y sobreclaustro.[15]

Como una obra clásica dentro de la historiografía vallisoletana, debemos mencionar la *Historia de Valladolid* de Canesi,[16] que es, pese a situarse ya en 1750, como ha señalado Egido (1996: XLIX), un ejemplo de historia local y localista, «una crónica erudita que no llegó a encajar en las exigencias propias de la historiografía de la Ilustración». Dedicó un capítulo a la fundación del Colegio de San Gregorio, en el que ensalzó la labor de fray Alonso de Burgos como benefactor. En cuanto al colegio, destacó el patio principal, describiéndolo como «muy dilatado en su circunferencia»[17] e insis-

13 Antolínez de Burgos [texto de 1644], ed. de J. Ortega y Rubio, 1887.

14 *Ibidem,* p. 281.

15 *Ibidem,* pp. 276-277.

16 Canesi Acevedo [texto de 1750], 1996.

17 *Ibidem,* vol. 3. p. 57.

tiendo en la presencia de sus armas por todo el edificio. También indicó que todo estaba adornado hermosamente, haciendo hincapié en la «mucha plata y una grande librería» que el prelado había legado al colegio. Prestó especial atención a la capilla, por su carácter funerario, describiendo el sepulcro de fray Alonso como «un rico túmulo con su efigie episcopal, todo de alabastro», levantado en medio de la capilla más de una vara, con una reja con el siguiente rótulo: «Operibus credite».[18]

No puede faltar el relato de Antonio Ponz en su *Viage de España* (1783),[19] en el que describe el colegio como un edificio de estilo gótico e indica que la portada «es la sola comparable en su infinito trabajo y menudencia» a la del convento de San Pablo. El hecho de que se detenga en el sepulcro del prelado y lo describa como de «graciosas labores», «bellísimas y grandiosas formas de juiciosas y verdaderas expresiones con gracia y corrección»,[20] evidencia que se encontraba ante el elaborado por Bigarny y no ante una obra tardogótica, si bien lo atribuye a Alonso Berruguete.

El siglo XIX marcó el comienzo de los estudios histórico-artísticos modernos, no obstante, son unos años que se prestan a la convivencia con narraciones que, en una centuria de cambios en la materialidad del edificio debidos a los conflictos políticos, han resultado imprescindibles para conocer la evolución de nuestro colegio. La primera obra de este periodo a tener en cuenta es el *Diccionario* de Ceán Bermúdez (1800). Los datos recogidos acerca de los artistas que trabajaron en el colegio son escasos y poco acertados. Señala que Alonso de Berruguete fue el autor del sepulcro de fray Alonso, describiendo la obra realizada por Bigarny,[21] aunque situó a Felipe de Vigarny, o de Borgoña, trabajando en la capilla del colegio, sin especificar su función.[22]

Poco después se publicó el *Viaje artístico* de Isidoro Bosarte (1804), quien hizo una descripción bastante completa del colegio y, aunque centró su atención en la portada, que calificó de «invención artificiosa»,[23] también atendió al patio, que «corresponde en magnificencia a la fachada». Las noticias que ofrece acerca del desaparecido retablo de la capilla son de gran valor, lo califica de «quinta esencia de las sutilezas del goticismo», comparándolo con el de la Cartuja de Miraflores. En cuanto a la portada, se trata de la primera descripción que se detiene con tanto detalle, así como del primer autor en proponer una lectura adicional a la evidente relación con los Reyes Católicos.

Alexandre de Laborde, arqueólogo francés que viajó a España como agregado de embajada entre 1800 y 1805, escribió el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* tras recorrer la Península, elaborando cuatro volúmenes que se acompañan de 900 valiosos grabados. En 1820 publicó el tomo segundo, en el que realizó una descripción de Castilla a través de sus monumentos, encontrándose entre ellos el Colegio de San Gregorio de Valladolid, si bien, como el mismo autor apunta en el texto, el título del grabado estaba equivocado, puesto que no se refiere al convento de San Pablo, sino al propio colegio (figura 1).[24] Laborde realizó una descripción bastante detallada de la portada y la simulación de elementos vegetales, indicando, por oposición, que el patio es de un gusto más puro.[25] Por último, se detuvo en el sepulcro de Bigarny, señalando que se encontraba en medio del coro cubierto por un paño y que era un monumento

18 *Ibidem*, p. 61.

19 Ponz, 1789.

20 *Ibidem,* p. 51.

21 Ceán Bermúdez, 1800, pp. 132 y 139.

22 *Ibidem,* t. V, 228.

23 Bosarte, 1804, p. 108.

24 De Laborde, 1820, p. 22.

25 *Ibidem,* p. 22, planche XXXI: «Le cloître du collège représenté sur cette planche ne le cède en rien à la richesse de la façade, et est d'un goût plus pur».

de mármol, mostrando al prelado yacente y sosteniendo un libro, exaltando especialmente los bajorrelieves que adornaban el basamento. Respecto al autor, indica que la opinión general alude a Alonso Berruguete, pero Laborde se manifiesta contrario a esta cuestión.

En 1829, Ceán Bermúdez editó la obra inédita de Llaguno (†1799), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, incluyendo diversas adiciones.[26] En esta ocasión, al tratar del Colegio de San Gregorio, además de situar el inicio de las obras en 1488 y su duración en ocho años, Ceán atribuyó la obra a Macías Carpintero, vecino de Medina del Campo que se habría degollado en 1490, según el diario de los Verdesotos.[27] De nuevo, consideró que fachada, iglesia, retablo y patio pertenecen al gótico, admirándose por la multitud de adornos que cubren los muros y remitiendo a la descripción realizada por Bosarte. En cuanto al sepulcro de fray Alonso, Llaguno indica que Felipe de Borgoña lo habría realizado en mármol blanco en 1531.[28]

Una de las principales fuentes para conocer los cambios que tuvieron lugar en el edificio del Colegio de San Gregorio de Valladolid a comienzos del siglo XIX es la *Relación topográfica antigua y moderna y variaciones del insigne Colegio de San Gregorio de Valladolid del Orden de Predicadores,*[29] escrita por el dominico fray Domingo Díaz entre 1816 y 1828. Este fraile, según él mismo relata, nació en 1767 y en 1828 era regente del Colegio de San Gregorio de Valladolid, llevando ya quince años como lector de Teología.[30] El objetivo del autor era describir lo que había ocurrido en la fábrica material del colegio al que pertenecía, después de que el Capítulo provincial, celebrado en San Pablo de Valladolid en 1815, ordenase que se escribieran historias o anales de las cosas particulares que ocurriesen en los conventos. La primera parte de la *Relación* relata los destrozos que tuvieron lugar durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) y los posteriores intentos de reconstrucción, comparando el lamentable estado en el que se encontró el edificio, a su regreso en 1815, con la descripción realizada por Arriaga en 1634. De hecho, no solo se refiere al daño infligido al edificio por los soldados, sino también al que la propia población de Valladolid ejerció sobre muchos de sus elementos.[31] Además, Díaz mostró su tristeza por la gran laguna documental existente sobre el colegio y sus colegiales entre 1634 y 1800, debido a la pérdida de los libros de asiento. En la segunda parte de la *Relación,* el autor narra en primera persona la expulsión que sufrieron los colegiales tras el Decreto de Supresión de Regulares y Reforma de Monacales del 1 de octubre de 1820, los intentos por recuperar el Colegio de San Gregorio y los distintos usos dados al edificio. Sin embargo, uno de los datos aportados por Díaz ha llevado a engaño a parte de la historiografía del siglo XX. En esta *Relación,* publicada por Hoyos en 1940, Díaz realizó una lectura errónea de la inscripción de la capilla del colegio, encontrándose la errata en la fecha de inicio de las obras, habiéndose publicado MCCCCLXXXIIII,[32] en lugar de MCCCCLXXXVII, que sería la lectura correcta. Como veremos más adelante, dicho error —y la falta de inspección visual de la inscripción— generó ciertos problemas historiográficos posteriormente, ante la dificultad de cuadrar la cronología de la inscripción con la de la documentación.

26 Llaguno y Amírola [texto de 1829], 1977, p. 128.

27 La problemática de Macías Carpintero será tratada en detalle más adelante.

28 Llaguno y Amírola, 1977, p. 206.

29 Esta *Relación* ha sido publicada en dos ocasiones, primero de manera fragmentada y, posteriormente, por el P. Hoyos en su edición del texto de Arriaga, que ofrece de manera inédita la segunda parte. Agapito y Revilla, 1919 y Arriaga, 1940, vol. III, pp. 232-359. Según Hoyos, el original se encontraba en el archivo de la biblioteca conventual de Salamanca, sin catalogar.

30 Arriaga, 1940, vol. III, p. 232.

31 *Ibidem,* pp. 238-239.

32 *Ibidem,* p. 349.

Alcanzando la mitad del siglo, destaca la labor de recopilación llevada a cabo por Madoz en su *Diccionario geográfico-estadístico-histórico* (1845-1850). En la entrada de dicada al Colegio de San Gregorio, recoge el dato que atribuye la autoría del edificio a Macías Carpintero, aunque con un error en la grafía. Madoz (1845-1850: 199) alaba la construcción, afirmando que está «muy bien acabado, siendo su fachada sin duda la mejor que existe de este género en Valladolid». Al igual que Bosarte, se detiene en describir la portada del colegio, pero su relato se vuelve especialmente novedoso, puesto que es el primer autor que recoge la desaparición del sepulcro de fray Alonso y el retablo de la capilla durante la Guerra de la Independencia.

Por otro lado, resulta llamativo que, en algunas de las obras publicadas durante el siglo XIX dedicadas a la historia de Valladolid, como la de Matías Sangrador (1851),[33] apenas se mencione a Alonso de Burgos y la fundación del colegio, quedando esta, en muchos casos, reducida a frases de este tipo: «En 1488, Fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia, dio principio a la construcción del Colegio de san Gregorio y lo terminó en 1496».[34] De la segunda mitad de este siglo, debe destacarse el estudio que José María Quadrado dedicó al colegio en *Recuerdos y bellezas de España* (1865), acompañándolo de cinco valiosos grabados de Parcerisa que muestran el estado de la portada y el patio del colegio.[35] En primer lugar, recogió una serie de datos de otros autores. De hecho, en una nota indica cómo la noticia acerca de la muerte de Macías Carpintero en 1490 la tomó Ceán Bermúdez, en su edición de la obra de Llaguno de un diario manuscrito de los caballeros Verdesotos, regidores de Valladolid. Respecto a la portada, se muestra contrario a Bosarte, indicando que no encuentra la unidad de pensamiento relativa a los orígenes de la arquitectura propuesta por dicho autor, reconociendo el carácter ingenioso del conjunto y la «primorosa» ejecución de esta portada. Sin embargo, propone que su autor podría haberse inspirado, para las figuras de los salvajes, en «la fantasía escitada *[sic]* por aquellos años con el descubrimiento del nuevo mundo».[36] Además, se detiene en mencionar los estragos que estaba causando el tiempo en la crestería. En cuanto al interior, insiste en la presencia constante de las flores de lis y califica el patio de estudios de «semigótico», mientras que considera que los antepechos calados del patio principal son de una «mayor pureza en el estilo gótico». Aparte de dejar constancia de que la cornisa del patio procedía de una reforma de 1708, aún pudo transitar por el corredor que unía el colegio con la capilla, en la zona que acogería inicialmente el aposento de los capellanes y que el autor describe, antes de pasar a la capilla, lamentando los daños que ya estaban siendo infligidos al edificio, como la división en habitaciones de sus salas y el desmontado del gran artesonado que cubría la antigua biblioteca colegial.[37]

Con la llegada del siglo XX y el desarrollo de la disciplina de Historia del Arte en el ámbito académico, los estudios acerca del Colegio de San Gregorio de Valladolid se multiplicaron, puesto que, no solo se comenzó a abordar de manera monográfica, sino que incluso se desarrollaron trabajos específicos de ciertos aspectos del colegio, como la portada, la capilla o las restauraciones del edificio. El primero de ellos se debe a José Martí y Monsó, que en 1901 publicó un artículo dedicado exclusivamente a la capilla. Este estudio es de los primeros que se sirvieron de todas las fuentes documentales disponibles con el objetivo de realizar una investigación rigurosa, acompañándolo de una lectura crítica de

33 Sangrador y Vitores, 1851.

34 Ortega y Rubio, 1881, p. 206.

35 Quadrado, 1865.

36 *Ibidem*, p. 71.

37 *Ibidem*, p. 74.

las obras publicadas, como las de Pinheiro da Vega, Ponz, Bosarte, Llaguno o Ceán. En él abordó las cuestiones de mayor interés relativas a la capilla, desde la historia de su fundación al posible arquitecto. Por ello, se propuso buscar noticias acerca de Macías Carpintero, aunque sin mucho éxito. En cuanto al estilo, el autor indicó que la capilla se hizo «con manifiesto apego a la ornamentación gótica, aunque sin emplear ya el arco apuntado»,[38] considerando que se trataba de un periodo de transición al Renacimiento. Tras atender a cuestiones arquitectónicas, con especial interés por la sacristía —indicando que la puerta de acceso a la calle se realizó en 1862—, Martí y Monsó (1901: 47) dirigió su atención al desaparecido retablo, señalando que sus artistas habrían sido Diego de la Cruz y Guilles, o Guillén, después de haber consultado el *Libro Becerro*. Además, lo relacionó con el retablo encargado por Acuña para la capilla de Santa Ana, terminado en 1488, lo que encajaba, según su punto de vista, con las fechas de Valladolid. Respecto al monumento funerario, se refería directamente al realizado por Bigarny, incluyendo las descripciones de Arriaga y Bosarte y descartando la autoría de Berruguete. De hecho, propuso firmemente a Bigarny como autor de este sepulcro, identificándolo con Felipe de Borgoña.

Juan Agapito y Revilla dedicó al colegio diversas publicaciones en 1902, 1911, 1912 y 1919.[39] En su primera aproximación, además de calificar la portada del colegio como «amalgama del ojival decadente con el naciente plateresco», atendió a la figura de Macías Carpintero.[40] Tras sacar a la luz varias menciones documentales, en las que constaba trabajando en varias obras de la villa de Valladolid en 1496 y 1497, dio por falsa la noticia aportada por Ceán de la muerte de este maestro en 1490, poniendo en duda su supuesta fama y la autoría del colegio. El trabajo publicado entre 1911 y 1912 trató de ofrecer una visión completa del mismo,[41] habiendo sido el primero en reflexionar acerca de la elección de Valladolid como ubicación para esta construcción, así como en recoger datos relativos a la fundación y las donaciones realizadas por fray Alonso. El autor también acometió su propia descripción del edificio, comentando las funciones de las estancias y los cambios sufridos por las intervenciones posteriores, así como el patrimonio desaparecido. Encaró, incluso, la cuestión de la autoría, afirmando que Macías Carpintero habría trabajado en el colegio pero, muy posiblemente, en «aquellos artesonados mudéjares que tanta magnificencia dieron a la construcción»,[42] por lo que propuso buscar al autor de este conjunto entre los Colonia, Siloe, Cruz u otros maestros burgaleses. De este estudio, además del manejo de las fuentes documentales y la lectura crítica de las publicaciones anteriores, me interesa destacar cómo el autor se planteó cuál sería el papel del colegio dentro de la evolución de la arquitectura española, mostrando una voluntad de análisis crítico que va más allá de los enfoques localistas que abundaban aún en esos años. Su respuesta es la siguiente:

> Entre las construcciones ojivales de la decadencia y las mal llamadas platerescas —mal llamadas, porque las de orfebrería se inspiraron en las arquitectónicas, no éstas en aquellas— entre el sistema gótico y el del primer periodo del renacimiento cabe, por decirlo así, una primera manera transicional que representa la fábrica del Colegio de San Gregorio como tipo. Más gótica

38 Martí y Monsó, 1901, p. 43.

39 La publicación de 1919 ya ha sido citada, dado que se trata de la transcripción de esa primera parte de la *Relación topográfica* de fray Domingo Díaz; Agapito y Revilla, 1919.

40 *Idem,* 1902, pp. 248-251.

41 *Idem,* 1911 y 1912.

42 *Idem,* 1912, p. 279.

> la arquitectura de la capilla, por donde debió empezarse la obra, que el resto del Colegio, se une a la escultura tan íntimamente, que hace pensar en los retablos de piedra de la época en que Castilla dio tan buenos ejemplos: el Paular, la Cartuja de Miraflores ofrecen muestras galanas del periodo, son la despedida del estilo, mas hay que reconocer que San Gregorio es obra más tendenciosa. La portada tiene originalidad, pero es un calco de las composiciones ojivales análogas que perduran hasta bien entrado el siglo XVI [...] No podemos considerar como una maravilla arquitectónica la portada, no es un modelo acabado de composición, pero manifiesta bien su tendencia, y aunque sea ostentosa y pretenciosa, la miraremos con interés, porque cual ninguna otra señala los primeros pasos que conducen a una forma nueva, inspirada de distinto modo.[43]

Agapito y Revilla asumió el carácter de «obra de la escuela ojival» para San Gregorio y, en su argumentación, consideró que las «ingeniosidades de detalle y originalidades de conjunto» que aportaban «riqueza, magnificencia, exuberancia y fastuosidad» convertían al colegio en una de las obras más preciadas de Castilla en el siglo XV.

En 1911 se publicó el cuarto volumen de la *Histoire de l'art,* en la que Bertaux redactó un epígrafe sobre el arte de los Reyes Católicos, en el que propuso la utilización del exitoso término «estilo Isabel» para denominar el arte del periodo.[44] En las páginas dedicadas a San Gregorio, mencionó el desaparecido retablo de la capilla, realizado por Diego de la Cruz y el maestre Guillén hacia 1489, y afirmó que la portada del colegio era «el monumento más desconcertante de la época de los Reyes Católicos».[45] De la composición de la portada destacó la multitud de elementos profanos que la poblaban, la necesidad de no dejar ningún hueco, heredada de la estética islámica, y la traducción de las líneas arquitectónicas en ramas y elementos vegetales, sugiriendo similitudes con las fantasías desarrolladas en la arquitectura alemana contemporánea.

No podemos dejar de mencionar los siempre valiosos estudios de Vicente Lampérez, quien, ya en 1911, calificó el Colegio de San Gregorio de «monumento gótico-barroco»,[46] incluyéndolo en sus estudios sobre arquitectura civil. Este autor fue de los primeros en denominar este tipo de portadas como «lienzos ornamentados, retablos lujosísimos, pero nada estructurales»,[47] de carácter gótico pero con tendencia al «mahometismo», por la repetición de motivos. Del mismo modo, intentó profundizar en el origen del «naturalismo» presente en la forestal portada, que le daba un carácter «personal y extraño», indicando que la imitación de la naturaleza había sido un rasgo característico de todas las decadencias y que, en nuestro colegio, podría deberse tanto a la imitación de los libros de rezo de la época como a un especial simbolismo o, incluso, a un artista de personalidad potente.[48] Finalmente, Lampérez incluyó el Colegio de San Gregorio en su estudio *Arquitectura civil española* (1922), dentro del capítulo dedicado a «Universidades y colegios». En esta ocasión, descartó la autoría de Macías Carpintero y propuso la intervención de Enrique de Egas junto a artistas burgaleses, afirmando que Diego de la Cruz y Guillén habrían realizado el retablo de la capilla. En cuanto a la composición del colegio, la califica de «singular», sugiriendo una «disposición palaciana» del patio central y la presencia de un «gótico, aunque florido, todavía puro» en los interiores, que contrastan con la portada «del más abigarrado y barroco estilo Isabel», de carácter

43 *Ibidem,* p. 277.
44 Bertaux, 1911, p. 854.
45 *Ibidem,* p. 849
46 Lampérez y Romea, 1911, p. 191.
47 *Idem,* 1915, p. 3.
48 *Ibidem,* p. 5.

naturalista.[49] En todo caso, pese a considerarlo abigarrado, este autor insiste en que se trata de un monumento merecedor de «una página extraordinaria en la historia de la arquitectura peninsular».

Gómez Moreno publicó, entre 1911 y 1928, una pequeña obra trilingüe, de corte turístico, sobre la ciudad de Valladolid, en la que relacionó el Colegio de San Gregorio con las obras manuelinas portuguesas y sugirió, por primera vez, a Juan Guas como posible tracista del edificio.[50] En cuanto a Macías Carpintero, lo consideró el autor de las armaduras. Además, destaca la pérdida del retablo, labrado por Diego de la Cruz y Gil de Siloe, y del sepulcro, obra de Felipe Bigarny. Resulta especialmente llamativa esta mención a Gil de Siloe con relación al retablo, cuando el primero que lo identificó fue Mayer en 1922. Dado que esta publicación no tiene una datación fiable, lleva a pensar que sea un texto aproximadamente de 1923. Posteriormente, en su estudio *Sobre el Renacimiento en Castilla* (1925), incluyó el Colegio de San Gregorio entre las obras que materializaron el «renacer monumental» de Castilla, junto a San Juan de los Reyes en Toledo o la Capilla del Condestable en Burgos, «representando una expansión de magnificencia sobre la base tradicional»,[51] como parte de una etapa con «arranques fantásticos de originalismo», junto al palacio del Infantado de Guadalajara, la capilla de los Vélez en Murcia o el conjunto de retablo y sepulcro de la Cartuja de Miraflores. San Gregorio se incluiría en una corriente artística nacional que, según el autor, murió «víctima de su originalidad anárquica», considerando que, al entrar en contacto con las corrientes artísticas europeas —entendiendo por europeo, lo italiano—, «el arte español se disciplinó [...] rindió tributo a la superioridad cultural de Italia».[52] Además, indicó que San Gregorio recibió algunas influencias del vecino Colegio de Santa Cruz, como el almohadillado de la escalera o el entablamento del patio.

En 1928, José M.ª Hoyos llevó a cabo una edición corregida y aumentada de la *Historia del Colegio* de Arriaga, que alcanzó los tres volúmenes. Esta se vio acrecentada por los estudios críticos elaborados por el propio Hoyos, quien consultó todos los documentos relativos al colegio conservados en el Archivo Histórico Nacional y en las instituciones de la Orden de Predicadores. Este trabajo resulta un punto de partida de gran valor para nuestro estudio, puesto que no solo recuperó la *Historia* de Arriaga, sino que se molestó en contrastar los datos y generar su propio relato. Del mismo modo, la biografía de Alonso de Burgos constituyó el primer estudio biográfico moderno del prelado realizado atendiendo a las fuentes primarias, tratando incluso aspectos relativos a su promoción artística en Palencia o en San Pablo. Igualmente, reunió la transcripción de documentos fundamentales para la historia del colegio, como bulas, breves, privilegios e, incluso, un resumen de los estatutos, así como numerosas notas extraídas del *Libro Becerro*.[53] En el tercer volumen (1942), Hoyos recogió de forma íntegra la muy interesante *Relación topográfica* de fray Domingo Díaz, escrita entre 1816 y 1828.

Ese mismo año de 1928 se publicó en alemán la obra de Mayer *El estilo gótico en España,* que se tradujo al castellano un año después.[54] En este estudio, las referencias al

49 Lampérez y Romea, 1922, p. 156.

50 Gómez Moreno, s. f., p. 7. La fecha de publicación no aparece en el libro, por lo que en las bibliotecas dan horquillas aproximadas en su catalogación. La más antiguas de las dos que posee la BNE ha sido fechada entre 1911 y 1928 (VC/2368/17), los años en los que existió la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística.

51 Gómez Moreno, 1925.

52 *Ibidem,* p. 2.

53 Arriaga, 1928.

54 Mayer, 1929.

Colegio de San Gregorio prácticamente se limitan a su portada, que el autor relaciona con Simón de Colonia,[55] llegando incluso a asumir la autoría del edificio en su conjunto para este maestro burgalés.[56] Respecto a la portada, indica que su autor mezcló ideas naturalistas y elementos fundamentales con una configuración fantástica, reinterpretando motivos procedentes de los tapices junto al esquema de los retablos, estableciendo paralelismos con el de la Cartuja de Miraflores. Aparte de descartar a Macías Carpintero como maestro, Mayer afirmó que Gil de Siloe habría sido el autor del retablo de la capilla del colegio, tras identificarlo con el «maestro Guilles o Gilles»,[57] y se sirvió del relato de Lalaing para describir el desaparecido monumento funerario de alabastro de fray Alonso, que también consideraba atribuible a Siloe.[58]

Pocos años después, Filemón Arribas realizó un estudio sobre la presencia de Simón de Colonia en Valladolid (1933-1934), situándolo a partir de 1496 a las órdenes de Alonso de Burgos.[59] Su principal aportación es la transcripción e interpretación de dos documentos conservados en el Archivo General de Simancas, relativos a un pleito existente entre Simón de Colonia y los testamentarios de fray Alonso, debido a las obras contratadas por el artista en San Pablo y en la capilla del colegio. Además de asumir la autoría por parte de Simón de Colonia para la portada de San Pablo, estos documentos permitían atribuir al mismo maestro el desaparecido monumento funerario de Alonso de Burgos. Arribas aclaró que estaríamos ante un primer cenotafio de alabastro realizado por Colonia y descrito por Lalaing, que se diferenciaría del yacente realizado en alabastro o mármol y jaspe, encargado por el colegio a «Felipe de Borgoña» en 1531, proponiendo que el contrato con Bigarny se debiese al rechazo expresado por los testamentarios ante la obra ejecutada por Colonia.

A raíz de los documentos publicados por Arribas, Gómez Moreno dedujo en 1934 que el maestro Guillén, o Gilles —nombre extraído del *Libro Becerro* del colegio como autor del retablo de la capilla junto a Diego de la Cruz—, era Gil de Siloe.[60] Gracias a la mención del artista como perito, propuesto por Colonia para evaluar su trabajo en Valladolid durante el pleito con los testamentarios de fray Alonso, Gómez Moreno asumió que el autor del retablo de la capilla del Colegio de San Gregorio habría sido Gil de Siloe, relegando a Diego de la Cruz al ámbito de la policromía. Esta atribución tuvo gran trascendencia en la historiografía española, que por lo general hace referencia a esta publicación de Gómez Moreno y no a las previas de Mayer (1923 y 1929), a las cuales este autor tampoco alude.

Harold Wethey publicó, en 1936, un libro dedicado a la escultura tardogótica burgalesa, en el que asumió la identificación del maestre Gilles, o Guillén, con Gil de Siloe, siguiendo a Mayer.[61] De hecho, afirmó que Gómez Moreno estaba equivocado y que Gil de Siloe no sería el «Gil de Emberres» de la documentación de San Pablo, dado que era conocido como «maestro Gil o Gilles» lo suficiente como para no necesitar ese sobrenombre, cuando ni siquiera había seguridad del origen flamenco de este artista. Aunque dedicó un capítulo a la presencia de la escuela burgalesa en Valladolid, Wethey (1936: 111) consideró que no encontraba ni la personalidad de Simón de Colonia ni la de Gil de Siloe en la portada de San Gregorio.

55 Si bien, en 1922 había propuesto a Gil de Siloe y Diego de la Cruz como autores de la portada. Mayer, 1922, p. 9.

56 *Idem*, 1943, p. 160.

57 Identificación publicada en alemán en 1921 y en su estudio en castellano de 1923. Mayer, 1921-1922 y 1923.

58 *Idem*, 1943, p. 142.

59 Arribas Arranz, 1933-1934, pp. 153-166.

60 Gómez Moreno, 1934.

61 Wethey, 1936.

En 1935, el marqués de Lozoya definió el Colegio de San Gregorio como «un monumento verdaderamente desconcertante»,[62] considerando la portada una obra «delirante», que incluyó dentro de un estilo definido por el autor como «salvaje caballeresco», propio de la decadente sociedad de finales del siglo XV. Sugirió la atribución de la portada de San Pablo para Simón de Colonia, siguiendo a Mayer, y la del edificio, bien a Juan Guas —tras lo propuesto por Gómez Moreno— o a Macías Carpintero, contando con que muchos detalles escultóricos son propios del taller de Gil de Siloe.[63] Aunque no se trate de una obra muy exhaustiva, el autor buscó arrojar algo de luz sobre los distintos artistas que participaron en el colegio. Poco después, José Selva (1943) volvió a definir nuestro colegio como «el monumento más desconcertante de la época isabelina».[64] Además, relacionó la composición de la portada con la estructura de los retablos. En cuanto al edificio, destacó la esbeltez de las «columnas retorcidas» con relación al aspecto «recargado y macizo» del piso superior y propuso los nombres de Juan Guas y Simón de Colonia para la autoría del edificio, si bien consideró a Gil de Siloe como el maestro encargado de la ejecución de la portada.

En 1945 se publicó la primera guía del Museo Nacional de Escultura, con sede principal en el edificio del Colegio de San Gregorio desde 1933, realizada por Constantino Candeira y Pérez. Pese a que no se trata de un trabajo de investigación, recoge los datos más relevantes del colegio conocidos hasta ese momento y los puso a disposición del público general.[65] Tras una breve reseña biográfica de Alonso de Burgos, Candeira aceptó la construcción del edificio entre 1488 y 1496 y situó en ella a los maestros Juan Guas y Gil de Siloe, a la vez que consideró a Macías Carpintero como un artesano morisco. También identificó algunos elementos de la capilla como propios de Simón de Colonia y recogió la autoría de Gil de Siloe y Diego de la Cruz para el desaparecido retablo. El autor situó esta construcción en el «estilo Isabel», «un gótico en esencia, de orígenes bajo-germánicos, nacionalizado español».[66] Por otro lado, sorprende el contenido de la publicación de Martinell, dedicada a la arquitectura universitaria (1948), puesto que se limitó a repetir los mismos datos aportados por Lampérez en 1922, sin incluir las novedades que habían sido publicadas desde entonces.[67]

Esteban García Chico publicó, en 1950, un documento de gran trascendencia.[68] Se trata de una provisión real, de diciembre de 1488, en la que Alonso de Burgos solicitaba a los alcaldes de casa y corte que intercedieran en un conflicto con los maestros que construían su capilla funeraria, Juan Guas y Juan de Talavera, dado que el obispo consideraba que la obra era «mala y falsa».[69] Este documento evidenciaba la presencia de Juan Guas en las obras de la capilla del colegio. Para García Chico, que situó el inicio de las obras de la capilla en 1487, se trataba de la confirmación a la propuesta de Gómez Moreno, quien sugirió que el tracista del colegio habría sido Juan Guas.

En 1951, Francisco Antón dedicó un trabajo al Colegio de San Gregorio como «gran monumento isabelino».[70] Uno de sus objetivos fue reconstruir el proceso constructivo, por lo que situó el inicio de las obras en 1488, señalando que en 1489 la capilla se encon-

62 Lozoya y Peñalosa, 1945 [1935], p. 82.

63 *Ibidem*, p. 84.

64 Selva, 1943, p. 93.

65 Candeira y Pérez, 1945.

66 *Ibidem*, p. 10.

67 Martinell i Brunet, 1948, p. 10.

68 García Chico, 1949-1950, pp. 200-201.

69 El documento es el siguiente: AGS, RGS, leg. 48812, 131.

70 Antón, 1951.

traría bastante avanzada y el patio principal casi completo en 1492,[71] y con él la gran escalera, siendo la portada posterior a la conquista de Granada. Para Antón, la portada del colegio representaba «una exaltación y una apoteosis de la grande y victoriosa empresa» que había sido la conquista de Granada, dirigiendo el protagonismo hacia el granado y las armas de los Reyes Católicos. En todo caso, concluyó que habría sido Simón de Colonia el arquitecto del colegio, dado que estaba documentado el encargo a este artista de la portada y el retablo mayor de San Pablo y el sepulcro del obispo, admitiendo la presencia de Juan Guas en la capilla. En cuanto a la portada, se decantó por Gil de Siloe.[72]

En ese mismo año vio la luz la obra dedicada a la escultura castellana de los siglos XV y XVI de Beatrice Gilman Proske. Esta autora recogió las noticias ya publicadas acerca del desaparecido retablo de la capilla del colegio, realizado por Gil de Siloe y Diego de la Cruz, y situó el naturalismo de la portada, próxima a escuela de Gil de Siloe,[73] en una tendencia europea que se dio de manera más o menos simultánea en el siglo XV, destacando ejemplos como la torre de Jean sans Peur en París o el púlpito de Friburgo.[74] Por primera vez, estableció relaciones entre las formas de la portada y los grabados como posible fuente gráfica de referencia, sugiriendo conexiones con el frontispicio de la obra de Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam* (1486), diseñada por Erhard Reuwich de Utrecht, y con grabados florentinos que representan a *putti* vendimiando (h. 1460).

Torres Balbás, en el volumen del *Ars Hispaniae* dedicado a la arquitectura gótica (1952: 348), también se acercó al Colegio de San Gregorio. Adelantó la fecha de inicio de las obras a 1487, extendiéndolas hasta 1496, y propuso que, dada la presencia de Juan Guas en la construcción de la capilla, lo más probable es que las trazas del colegio al completo se debiesen a este arquitecto, indicando que Guas habría viajado de Segovia a Valladolid en dos ocasiones en 1487, quizá con el objetivo de trabajar en la obra de la capilla del colegio junto a Juan de Talavera.[75] Consideró que la portada, atribuida a Siloe, era un telón tratado como un gran retablo de piedra, equiparándola una vez más a las portadas de San Pablo y de Santa María de Aranda de Duero.[76]

En 1954, García Chico volvió a publicar un artículo con la transcripción parcial de dos documentos relativos al Colegio de San Gregorio.[77] Uno de ellos es la escritura de donación por la que fray Alonso de Burgos legó ciertas cantidades en octubre de 1499, con gran interés por las mandas que incluyó.[78] El segundo documento atañe a la construcción de los corredores de las azoteas, contratada con Gaspar de Solórzano y Lorenzo de León en 1524.[79] Ambos documentos eran inéditos y supusieron una gran aportación para el estudio del colegio. Las dos publicaciones de García Chico fueron republicadas dentro de un estudio sobre el arte vallisoletano en 1958.[80]

Unos años después, Wethey (1964: 295-305) dedicó un estudio a las escaleras del primer Renacimiento, en el que, a pesar de considerarla un ejemplo de los últimos tiempos del gótico, incluyó del Colegio de San Gregorio de Valladolid como modelo precursor de

71 De hecho, considera que los antepechos se tallaron después de 1492 y por eso están decorados con haces de granadas. Antón, 1951, p. 107.

72 *Ibidem,* p. 105.

73 Proske, 1951, p. 53.

74 *Ibidem,* p. 165.

75 Sin embargo, no señaló la fuente documental de la que había extraído esos datos. Torres Balbás, 1952, p. 333.

76 *Ibidem,* p. 326.

77 García Chico, 1953-1954.

78 AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

79 *Ibidem,* leg. 7852.

80 García Chico, 1958, pp. 5-12.

la escalera renacentista en tres tramos. Es una cuestión significativa que fue repetida en estudios específicos acerca de las escaleras del Renacimiento, dado que se tiende a situar en España el desarrollo de la escalera monumental. Ya en 1971, Azcárate publicó «Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenca en la corte de Isabel la Católica». En este artículo, optó por hablar de hispano-flamenco también para la arquitectura, «ya que son las dos raíces hispánica —el mudéjar— y la flamenca, las que la fundamentan».[81] Además, este autor se refiere al desarrollo de un taller homogéneo en torno a Valladolid y Palencia en los últimos años del siglo XV, que habría fundido influencias de las escuelas de Burgos y Toledo en las obras promovidas por Alonso de Burgos y, posteriormente, por Juan Rodríguez de Fonseca.[82] Entre las obras vinculadas a este estilo incluyó el Colegio de San Gregorio, contrapuesto a las novedades italianas iniciadas en el vecino de Santa Cruz, pero en cuya escalera encontró el perfecto ejemplo de las corrientes que se fundieron: lo hispano-flamenco en puertas y antepechos, la cubierta mudéjar y el almohadillado florentino.

Pocos años después, Lozano de Vilatela (1974) publicó un estudio dedicado, por primera vez, a desentrañar el contenido simbólico desplegado en la portada de San Gregorio, a la que considera una «portada-retablo». La autora fijó la construcción del colegio entre 1487 y 1496, indicando la intervención de Juan Guas en la capilla y atribuyendo la portada a Gil de Siloe, tal vez junto a Diego de la Cruz, con quien había contratado el retablo de la capilla. Como veremos más adelante, su principal aportación radicó en su propuesta de lectura simbólica, marcada por la finalidad docente del edificio, que condicionaría el desarrollo de un programa en torno a la adquisición del conocimiento.

Ara Gil ha trabajado en varias ocasiones sobre el Colegio de San Gregorio, con especial atención a la labor escultórica. La primera de ellas fue en 1977, dentro de la publicación de su tesis doctoral, donde ofreció un completo recorrido historiográfico de las distintas problemáticas del conjunto, así como numerosas aportaciones.[83] Además de resumir los principales rasgos biográficos de Alonso de Burgos, la autora analizó muy acertadamente los espacios del colegio, señalando las zonas que habrían sido restauradas y planteando cuestiones de autoría. En la capilla, dio por segura la intervención de Juan Guas y Juan de Talavera, además de la de Simón de Colonia en la sacristía, indicando que también habría realizado el corredor de la capilla. Estaría incurriendo en un error, dado que, en el documento original, transcrito por García Chico (1953-1954: 212), no se indica que el corredor tuviera que hacerlo el maestro Simón. Dicho maestro aparece citado en la manda previa de las donaciones, pero la relativa al corredor que unía el colegio y la capilla no señala quién debía fabricarlo, simplemente donaba una cantidad para su construcción: «Otrosy para fazer e que se faga un corredor...».

Para el edificio del colegio, tomó la fecha de 1488 como inicio de las obras, llegándose a plantear cuál habría sido la evolución del proceso constructivo y su autoría, sobre la cual no se posicionó pese a contemplar las distintas opciones plausibles.[84] El estudio que realiza del repertorio ornamental es muy cuidado y exhaustivo, estableciendo paralelismos con obras del panorama castellano. En cuanto a la portada, afirmó que estaría terminada en 1499 y que la relación estilística más fuerte se podía establecer con el taller de Gil

81 Azcárate Ristori, 1971, p. 212.

82 Señala dentro de este taller la figura de Bartolomé de Solórzano, sugiriendo que, dada su trayectoria, bien podría haber participado de las obras del Colegio de San Gregorio. Azcárate Ristori, 1971, p. 213.

83 Ara Gil, 1977.

84 *Ibidem,* p. 233.

de Siloe, si bien había ciertos rasgos de la escuela toledana y de los que habían trabajado en la portada de San Pablo. Por último, incluyéndolo dentro de su estudio sobre los sepulcros desaparecidos de la provincia, recogió los relatos de Lalaing y Vital, describiendo el monumento funerario de fray Alonso, para realizar una reflexión, por primera vez, acerca del tamaño y trascendencia que pudo tener dicha obra.[85] Sin afán de querer restar valor a un trabajo de gran solvencia e interés, esta autora se sirvió del relato de Díaz —publicado por Arriaga en 1940— para datar la capilla del colegio mediante la inscripción que recorre sus muros, sin realizar una inspección visual de la misma.[86] A partir de esta transcripción errónea, se le planteó la problemática de que las obras de la capilla se iniciasen en 1484, tres años antes de la propia toma de posesión del sitio, que tuvo lugar en 1487 según la documentación. Ara Gil incluso se preguntó si fray Alonso habría decidido establecer allí su capilla funeraria mientras era obispo de Cuenca, antes de haber tomado la decisión de fundar el colegio. Tras el intento de aclarar esta discordancia cronológica, una mala transcripción del siglo XIX, que había pasado desapercibida a la historiografía, se trasladó a un primer plano en los posteriores estudios sobre el colegio —por delante de los pocos documentos que han llegado hasta nosotros—, que desde entonces trataron de explicar por qué fray Alonso habría decidido fundar la que era la capilla del colegio y también su capilla funeraria, tres años antes de la fundación del propio centro.

Ara Gil abordó el estudio del Colegio de San Gregorio en publicaciones posteriores. En 1995, dentro de un estudio de carácter más general sobre el siglo XV en Castilla, volvió sobre cuestiones ya estudiadas, repitiendo que Simón de Colonia, además de construir la sacristía, el sepulcro de fray Alonso y el retablo de San Pablo, habría sido el elegido para construir el corredor que debía unir la capilla y el colegio, consolidando un error por una mala interpretación del documento de las donaciones.[87] En 1999, esta trasladó al contexto europeo las portadas de San Gregorio y San Pablo, reafirmando la autoría de Gil de Siloe para la del colegio, quien podría haber contado con la ayuda de canteros locales o del taller de la catedral de Palencia, y profundizando sobre el simbolismo de su iconografía.[88] Por último, en 2001, recopiló los datos ya conocidos sobre el colegio en una publicación de carácter más general dedicada a la escultura en la época de Gil de Siloe.[89]

Volviendo a la secuencia cronológica previa a la incursión en los trabajos de Ara Gil, hemos de dirigir nuestra atención a la producción de Eloísa García de Wattenberg, que además fue directora del Museo Nacional de Escultura entre 1968 y 1988. En primer lugar, quiero destacar una guía cuyo texto redactó esta autora en 1978.[90] En esta ocasión, además de la habitual reseña acerca de fray Alonso, se recoge la atribución del plan general del colegio a Juan Guas, así como las relaciones de este gótico final con la influencia alemana y la espiritualidad del mudéjar. Inscribiendo el conjunto dentro del «estilo Reyes Católicos», la autora describe la composición y posible uso de cada sala. Con relación a la capilla funeraria, esta guía consolida el error de lectura de la inscripción, incluso transformando la transcripción en MCCCCLXXXIV.[91] En cuanto a la portada, se afirma la autoría de Gil de Siloe y se establecen referencias generales con grabados y tapices. Destaca la sugerencia de identificación de las dos figuras masculinas de los extremos del dintel con los posibles artífices.

85 *Ibidem,* p. 326.

86 *Ibidem,* pp. 228-229.

87 *Idem,* 1995a, p. 167.

88 *Idem,* 1999, pp. 317-334.

89 *Idem,* 2001, pp. 178-180.

90 García de Wattenberg, 1978. Este mismo texto se repetirá en la edición de 1984.

91 *Ibidem*.

En 1985, García de Wattenberg publicó un estudio clave para el conocimiento de la fábrica del colegio.[92] Se trata del discurso que pronunció para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción en Valladolid, dedicado a las obras de restauración llevadas a cabo en San Gregorio hasta 1933, año en el que se convirtió en sede del Museo Nacional de Escultura. Fuente fundamental para mi investigación, esta publicación recopiló por primera vez la información relativa a las no pocas restauraciones sufridas por este edificio. Por ello, la gran labor de trabajo de archivo realizada por la autora es vital para conocer la situación en la que se encontraba el colegio a mediados del siglo XIX, tras la Desamortización, y qué cambios se habían llevado a cabo. Si bien adolece de una verdadera crítica de autenticidad, la cantidad de información aportada por esta autora, incluyendo la documentación gráfica, supuso una excelente base para que investigadores posteriores pudiesen profundizar en el conocimiento de esta fábrica. Dado que la capilla quedó fuera del anterior estudio, la autora le dedicó un nuevo trabajo en 1991.[93] Por ello, señaló la autoría documentada de Juan Guas y Juan de Talavera, así como la de Simón de Colonia para la sacristía y de Gil de Siloe y Diego de la Cruz para el retablo. Igualmente, aclara la circunstancia del sepulcro realizado por Simón de Colonia, aparentemente sustituido por otro de Bigarny. Por lo demás, repasó las distintas intervenciones que habían tenido lugar en la capilla, utilizando como fuente de referencia, para las inscripciones, la transcripción publicada por Hoyos, es decir, la de Domingo Díaz. Por primera vez aludió a la existencia de la Puerta de la Salve —que es constantemente mencionada en la poca documentación conservada— y a las problemáticas que generó este elemento entre el convento y el colegio. Además, incluyó los resultados de los análisis llevados a cabo sobre los restos que se encontraron en la fosa ubicada bajo la lápida con el nombre de fray Alonso, que resultaron ser del siglo XIX.

La obra publicada por Andrés Ordax (1989), de carácter general sobre el gótico en Castilla y León, es una muestra clara de cómo el error de lectura de la inscripción pasó a convertirse en dato incontestable, tomando la fecha de 1484 como referencia e intentando justificar por qué se habría iniciado la capilla antes incluso de tener la donación de los terrenos. Este autor procuró aclarar el proceso constructivo, señalando que la capilla habría sido construida por Juan Guas y Juan de Talavera entre 1484 y 1490, la sacristía hacia 1499, por Simón de Colonia, y que el patio principal se estaría construyendo hacia 1492, indicando los nombres tanto de Juan Guas como el de Bartolomé de Solórzano como posibles autores. Desde el punto de vista estilístico, consideró que la suntuosidad del edificio era propia del hispanoflamenco, aunque también la definió como obra tardogótica. En cuanto a la portada, a la que denomina «fachada-estandarte», consideró que se habría ejecutado, muy posiblemente, por Gil de Siloe entre 1495 y 1499, ofreciendo un emblema que alegorizaba el destino del colegio, dedicado a la formación intelectual de los dominicos y puesto bajo la protección de la monarquía. Pese al error de datación relativo a la capilla, es una muy buena síntesis con interesantes apreciaciones.

En su conocida obra sobre el siglo XVI, Fernando Marías (1989) realizó algunas referencias relevantes acerca del Colegio de San Gregorio y su papel en un momento de transición, como fueron los últimos años del siglo XV, considerando que algunos de sus elementos tuvieron una gran trascendencia para la arquitectura del siglo XVI. Es el caso

92 García de Wattemberg, 1985. 93 *Idem*, 1991.

de la apertura de los claustros o patios, que se dio tanto en el Colegio de San Gregorio como en el de Santa Cruz, por una posible influencia de los palacios castellanos, o la tendencia a monumentalizar espacial y lumínicamente, además de enriquecer con profusa ornamentación un espacio como el de la escalera, señalando el caso de San Gregorio como un referente para las futuras escaleras claustrales. En cuanto a la decoración, especialmente la localizada en la portada, que define como «portada-tapiz», Marías (1989: 136) opina que más que llegar a una saturación generalizada, esta pasó a desplegarse en zonas de carácter puntual, exteriorizando —en el caso de las portadas— un concepto de lujo y ornamento interior, como era el de los tapices o retablos, que se codifica como estructura propia.

Ya en 1990, Azcárate publicó su manual *Arte gótico en España,* de gran difusión, en el que incluyó el estudio de San Gregorio dentro del capítulo dedicado al «estilo hispano-flamenco». Como ya había argumentado en 1971, se refiere a un foco artístico generado en torno a las ciudades de Valladolid y Palencia, promovido por la confluencia de artistas procedentes de las escuelas toledana y burgalesa, que se revitalizó gracias a la presencia de canteros santanderinos y vascos. Azcárate (1990: 118) indicó que las proporciones del patio del colegio eran muy similares a las que tuvo el palacio del Infantado de Guadalajara antes de su reforma, contando con otros puntos en común, además de volver a sugerir la verosímil participación de Bartolomé de Solórzano en las obras del colegio.[94] Por otro lado, indicó que en la escalera se habría producido un giro hacia el estilo plateresco. Respecto a la portada, propuso su construcción en torno a 1495 y recogió la idea de un programa iconográfico, inspirado en grabados y alusivo a las enseñanzas teológicas —evocando un modelo inspirado en Raimundo Lulio—, ligado a Gil de Siloe, autor del desaparecido retablo de la capilla.[95] Sin embargo, consideró que la escultura de la portada de la capilla que comunica con San Pablo podría adscribirse al círculo de Simón de Colonia.[96]

Yarza publicó, en 1993, su estudio *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía,* en el que se acercó igualmente al Colegio de San Gregorio. Este autor consideraba a Guas y Colonia como los principales arquitectos que trabajaron en el colegio y a Siloe como autor del retablo de la capilla y de la portada. En uno de sus siempre certeros juicios, Yarza (1993: 216) señaló que el hecho de que la realización práctica de los elementos arquitectónicos fuese algo tosca, marcando cierta distancia con la producción de estos artistas de primera línea, podría indicar que la ejecución de la obra, menos refinada, se debería a un tercer arquitecto con fuerte personalidad. Ese mismo año vio la luz la completa obra de Domínguez Casas (1993). Aunque no trató directamente sobre el Colegio de San Gregorio, es posible extraer algunas referencias y conclusiones a partir de los estudios específicos de los distintos artistas: planteó la problemática del año 1484 como inicio de las obras de la capilla, señalando que es posible que la fecha estuviese equivocada, recopiló los datos de la provisión real de 1488 y dio por terminada la capilla en 1490, destacando la similitud entre la tribuna del órgano y la de San Juan de los Reyes desde el punto de vista estructural. Por otro lado, se decantó por Juan Guas al proponer un candidato para la autoría de las trazas del colegio, señalando coincidencias en el esquema estructural del patio con el del palacio del Infantado y la presencia de un

94 Azcárate Ristori, 1990, p.132.

95 *Ibidem,* p. 256. Sin embargo, en su estudio sobre la iconografía del salvaje (1948), había sugerido que la portada de San Gregorio habría sido ejecutada por Simón de Colonia. Azcárate Ristori, 1948, p. 94.

96 *Idem,* 1990, p. 258.

aparato propagandístico de la monarquía que respondería a propuestas emanadas desde la cúspide del poder, ejecutables por un maestro ligado a la Corona, como Juan Guas.[97] Además, recogió la noticia documental que situaba a Guas viajando a Valladolid en 1487, relacionándola con sus trabajos para Alonso de Burgos.[98] A Simón de Colonia lo situó en la capilla, ocupándose de la sacristía y del sepulcro de fray Alonso, sin descartar la colaboración de este maestro en la portada.[99] En cuanto a Gil de Siloe, le atribuyó el retablo de la capilla del colegio, realizado a partir de 1488 en trabajo conjunto con Diego de la Cruz, y, con bastante probabilidad, la portada, fechándola entre 1492 y 1499.[100]

El colegio aparece entre los bienes recogidos en el *Catálogo Monumental de Castilla y León,* coordinado por Rivera Blanco (1995: 842). En esta ficha, donde se cataloga como «edificio hispano-flamenco con influencias toledanas y burgalesas y con residuos mudéjares y ecos renacentistas», se recoge la información más relevante, su fundación por fray Alonso de Burgos en 1487 y su construcción, entre 1488 y 1496, tras las trazas de un desconocido arquitecto. Además de realizar una somera descripción del conjunto, se señala la participación de los siguientes artistas: Juan Guas, Gil de Siloe, Simón de Colonia, Juan de Arandia y Bartolomé de Solórzano. Pocos años después, en 1998, Jesús Urrea realizó un capítulo sobre el Museo Nacional de Escultura dentro de la *Guía de Valladolid*. En esta síntesis sobre San Gregorio, Urrea (1998) explicó algunos aspectos de la fundación, indicando que la carencia de documentación y la mezcla de elementos estilísticos dificultaban enormemente su atribución. Además de mencionar las restauraciones, señaló las similitudes con el palacio del Infantado, lo que le llevó a plantear la autoría de Guas, aunque valorando que también era posible encontrar motivos empleados por Bartolomé de Solórzano, ubicando a Gil de Siloe en la portada.

Ese mismo año salió a la luz el estudio de Castán Lanaspa *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid,* en el cual dedicó un capítulo a la capilla colegial.[101] De nuevo, reaparece el problema del error de lectura de la inscripción de la capilla como 1484. A partir de ahí, Castán comentó la autoría de Juan Guas y Juan de Talavera —así como la problemática surgida en 1488—, el encargo del retablo a Gil de Siloe y Diego de la Cruz y el del sepulcro, la sacristía y el corredor a Simón de Colonia. Por otro lado, realizó una descripción formal de los elementos constructivos de la capilla impecable y propuso la autoría de Simón de Colonia para la portada de acceso desde la iglesia de San Pablo. Fuentes Rebollo procedió, en 1999, a una relectura de los documentos publicados por Arribas en 1934, relativos al pleito de Simón de Colonia con los testamentarios del obispo,[102] desgranando el contenido de estos farragosos documentos que atañen a las obras encargadas por Alonso de Burgos a Colonia. Su principal aportación fue extraer cierta información y comprender el proceso que tuvo lugar a partir de unos documentos que habían sido transcritos solo parcialmente.

Ya en el año 2000, Röll publicó un artículo que ha tenido escasa trascendencia en la historiografía española.[103] Aunque no es una publicación especialmente rigurosa con los datos relativos al proceso constructivo, el interés de este estudio radica en la búsqueda

97 Domínguez Casas, 1993, p. 34.

98 *Ibidem,* p. 36.

99 *Ibidem,* p. 54.

100 *Ibidem,* p. 109.

101 Castán Lanaspa, 1998, pp. 146-155. En la historiografía del siglo xx es común que se incluya en los estudios de arquitectura solamente la capilla, y no el colegio entero, pese a tratarse de una fundación dominicana. Incluso tras haber sido un bien desamortizado, su carácter universitario ha provocado su inclusión en los compendios de arquitectura civil.

102 Fuentes Rebollo, 1998-1999.

103 Röll, 2000.

de un significado, para la portada del colegio, acorde a la función del edificio. En este trabajo, el autor reflexionó sobre la existencia de una iconografía propia de los espacios universitarios, basada en motivos seculares y eruditos, por lo que deja a un lado la idea de la exaltación del reino de Granada y busca establecer relaciones con dibujos y grabados que circulasen por Europa en este periodo. En ese mismo año, Jesús Urrea (2000) escribió un artículo sobre Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio en el que compiló la información disponible hasta el momento, incluyendo datos extraídos de fuentes documentales. Sin embargo, la falta de aparato crítico hizo que su contenido pasase prácticamente desapercibido. En 2001 volvió a recuperar todas las noticias conocidas acerca del desaparecido retablo de la capilla, incluyendo la identificación del Maestre Guilles con Gil de Siloe realizada por Mayer, que parecía haberse olvidado décadas atrás.[104] Gracias al relato de fray Domingo Díaz y a la documentación emanada de la Desamortización, Urrea fue capaz de localizar el Crucificado —de 2 m de alto— que coronaba el retablo de la capilla del colegio, realizado por Gil de Siloe, en la iglesia parroquial de Ciguñuela.

El trabajo de Hernández Redondo (2001) resulta fundamental. Se trata de un estudio que rescató el protagonismo de fray Alonso de Burgos como promotor, tanto del Colegio de San Gregorio como de otras obras. El autor no solo trató distintas facetas del prelado en este aspecto, sino que profundizó en la utilización de la obra de arte como signo de prestigio y medio de exaltación personal. Por lo demás, en cuanto al colegio, recogió los datos ya conocidos y quiso ahondar en los problemas de la testamentaría que evidenciaban los documentos publicados por Arribas, a los que sumó otros nuevos que demostraban la cercanía con la que fray Alonso seguía sus obras. Si bien no se trata de un estudio específico acerca del colegio, considero de interés mencionar, en esta secuencia historiográfica, el estudio de Rico Camps (2003) dedicado a las imágenes del saber en tiempos de los Reyes Católicos, puesto que incluyó la portada del colegio entre una serie de obras del mismo periodo en las que se produjo una exaltación del saber y el estudio. A partir de las hipótesis de Lozano de Vilatela y de Ara Gil, Rico realizó una interesante reflexión sobre la portada, señalando que ofrece una imagen del saber eminentemente visionaria y contemplativa.

Por otro lado, Ruiz Souza, dentro de sus publicaciones dedicadas a las relaciones entre Castilla y al-Ándalus, ha sugerido, en varias ocasiones, conexiones entre la arquitectura del Colegio de San Gregorio y la andalusí, que podrían haber motivado el particular desarrollo de la portada sobre el resto del edificio.[105] Las madrasas, como arquitectura del saber, y el paisaje monumental de al-Ándalus se convirtieron en un referente para la disposición y diseño de las fachadas castellanas para el autor, aunque el vocabulario formal cambiase radicalmente. Años más tarde (2014: 516) volvió a acercarse a la portada del colegio, sugiriendo que se trataba de una muestra de la pervivencia en piedra de lo efímero, una simulación de telas ricas que se plasmaron en esta obra, donde sugiere una metáfora sobre el origen del tejido.

En 2004, Miguel Ángel Zalama planteó muy acertadamente cómo la historiografía del siglo XX, en su deseo de encontrar lo antes posible las huellas del Renacimiento italiano en Castilla, había llevado a realizar el análisis de los colegios universitarios vallisoletanos de Santa Cruz y San Gregorio siempre por separado, cuando estos deberían haberse

104 Urrea Fernández, 2001, pp. 411-415.

105 Ruiz Souza, 2004, 2006 y 2012.

estudiado de forma paralela como obras de la arquitectura tardogótica hispana.[106] Se trata de un estudio con un enfoque muy necesario, que permite entender el contexto artístico en el que se construyeron ambos colegios. En lo que respecta a San Gregorio, recoge los principales datos relativos a su fundación y construcción e indica que se desconoce el autor de las trazas del colegio, suponiendo que tuvo que pertenecer a uno de los dos grandes centros artísticos del momento, Burgos o Toledo, representados por Siloe, Colonia y Guas, todos ellos trabajando bajo las órdenes del obispo en uno u otro espacio. El principal valor de este estudio es un enfoque que, acudiendo incluso a testimonios de viajeros y eruditos, sienta frente a frente dos edificios tardomedievales que historiográficamente habían sido tratados de manera totalmente opuesta, cuando, según el propio autor, podrían considerarse casi mellizos, cada uno con sus particularidades.

También trató de nuestro colegio Rui Lobo en su tesis doctoral (2010), analizándolo junto al de Santa Cruz, como había planteado Zalama.[107] En su acercamiento a la fábrica del colegio, atendió a las fuentes conservadas, destacando el carácter civil que le había otorgado la elección de una iconografía determinada para la portada, pese a la adscripción de la institución a una orden religiosa. En cuanto a su estructura, acometió por primera vez el intento de asignar una función a cada una de las salas a partir de las fuentes que se habían conservado, analizando una planta definida como «atípica».[108] Otro de los aspectos relevantes es la contextualización que realiza del edificio en función de otros colegios contemporáneos y previos, como el de San Bartolomé de Salamanca o el de Santa Cruz de Valladolid.

En ese mismo año de 2010 se publicó un estudio, llevado a cabo por Felipe Pereda, que ha tenido gran trascendencia en el ámbito académico.[109] Pese a haber generado cierta polémica, reactivó el interés por el conocimiento de esta obra. Se trata del último trabajo dedicado expresamente a desentrañar la interpretación de la portada del colegio, por lo que no se detiene especialmente en aspectos constructivos ni en el funcionamiento del edificio. De hecho, lo define como «un verdadero galimatías estilístico», recogiendo tanto la importancia del promotor como las noticias ya conocidas acerca de las intervenciones de Guas y Talavera en la capilla, Colonia en San Pablo, el sepulcro, la sacristía y el corredor de la capilla y Siloe y Cruz en el retablo. Se trata de un estudio muy erudito que vuelve a muchos de los puntos ya tratados, como la idea de los orígenes de la arquitectura, la del descubrimiento del nuevo mundo o el repertorio figurativo basado en fuentes gráficas, ofreciendo nuevas hipótesis que aúnan los distintos puntos de vista y evidencian otras lecturas posibles de un mismo tema. Una de sus principales aportaciones consiste en situar esta obra en un contexto europeo, dentro del fenómeno *Astwerk* (obra de ramas). En esta línea de trabajo se encuentra la monografía publicada por Kavaler (2012: 227), en la que ha incluido el Colegio de San Gregorio entre las obras que pertenecen a lo que denomina *Renaissance Gothic,* dentro del fenómeno *Astwerk,* y considerando su portada «la más sofisticada aplicación de esta imaginería vegetal».

También Pérez Monzón (2013: 526) se ha acercado a ciertos aspectos del Colegio de San Gregorio de Valladolid, mostrando especial interés por la asociación existente entre la cercana ubicación de una biblioteca y un lugar de enterramiento, al tratarse de una dinámica que se repite en otros ejemplos castellanos (San Juan de los Reyes, Toledo),

106 Zalama Rodríguez, 2004.

107 Lobo, 2010. Agradezco al autor que me proporcionase el manuscrito de su tesis doctoral.

108 *Ibidem,* p. 494.

109 Pereda Espeso, 2010a. El mismo texto fue publicado en inglés; *idem,* 2010b.

aragoneses (Poblet) y de al-Ándalus (Alhambra de Granada). La autora recoge el testimonio de Lalaing, respecto al monumento funerario de Alonso de Burgos, y compara la escena descrita con los cuadros de devoción del último periodo medieval, destacando el carácter parlante de este túmulo y el escenográfico presente en todo el colegio, desde los sugeridos cortinajes de la galería alta del patio a la propia portada principal. En la portada, Pérez Monzón (2013: 240) también ha propuesto ciertas similitudes con las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, volviendo a la idea de Antón acerca de una invocación de la conquista de Granada. En ese mismo año de 2013 publiqué una monografía, derivada de mi trabajo fin de máster, en la que traté de recopilar todos los datos disponibles acerca del Colegio de San Gregorio hasta esa fecha, incurriendo en el error de la inscripción de la capilla, que, afortunadamente, he tenido la oportunidad de subsanar en publicaciones posteriores.[110]

Fue Molina de la Torre, epigrafista, quién releyó la mencionada inscripción. En su estudio, que vio la luz en 2013, además de indicar que la fecha de inicio de las obras grabada en la inscripción era 1487, ofrece la transcripción completa del contenido de este friso que rodea la capilla.[111] Se trata de una valiosa aportación para la historiografía del Colegio de San Gregorio, que desmonta las teorías de que capilla y colegio fuesen una obra en dos tiempos, siendo incluso fray Alonso obispo de Cuenca, hipótesis que se habían trazado en torno a un error de lectura del siglo XIX, consolidado como dato irrefutable durante la segunda mitad del XX.

En 2014, varias publicaciones atendieron a distintos aspectos del colegio. Por un lado, destaca la obra de Ronda Kasl (2014: 71-76), que dedicó un epígrafe a la promoción artística de Alonso de Burgos. Esta autora se centró, básicamente, en el desaparecido retablo de la capilla del colegio realizado por Diego de la Cruz y Gil de Siloe, por lo que recoge las distintas descripciones y noticias que permiten conocer cuál fue su aspecto. Otra de estas publicaciones es la de Villaseñor (2014), quién, dentro de un estudio sobre la decoración marginal en el tardogótico, dedicó algunas páginas a analizar en detalle algunos de los motivos que pueblan la portada del Colegio de San Gregorio.

Por otro lado, destaca el estudio de Hernández Redondo (2014), que, trece años después, decidió retomar la figura de Alonso de Burgos y su principal fundación, el Colegio de San Gregorio. Con el subtítulo «Reflexiones y propuestas», el autor encabeza un trabajo en el que aúna las novedades que se habían ido publicando en los últimos años y propone una serie de hipótesis de trabajo acerca de distintos aspectos del colegio. Además de plantear la exaltación heráldica ejercida por fray Alonso, recogió la nueva lectura de la inscripción de la capilla, situando el inicio de sus obras en 1487 y cambiando, por tanto, el discurso sobre el proceso constructivo. En la misma capilla, el autor especula acerca de la funcionalidad de la tribuna del órgano, proponiendo que se tratase de parte del primitivo y desaparecido sepulcro del prelado. En cuanto al edificio, considera que Juan Guas sería el mejor candidato para haber dado las trazas y propone la ubicación de la residencia de fray Alonso de Burgos en la gran sala de la segunda planta, en conexión con la gran escalera. Respecto a la portada, se muestra en desacuerdo con la posibilidad de que estemos ante representaciones de habitantes del Nuevo Mundo, como había interpretado Pereda, y, entre otras propuestas, sugiere que la portada ya estaría terminada en 1496.[112]

110 Olivares Martínez, 2013a, 2014b y 2016.

111 Molina de la Torre, 2013b.

112 Hernández Redondo, 2014, p. 105.

Ese mismo año se publicó el estudio realizado por Durán Barceló sobre la librería del Colegio de San Gregorio.[113] Realizado desde las disciplinas de la biblioteconomía y la documentación, su aportación principal es la transcripción de un índice de la librería del colegio de 1827, conservado en el convento de San Esteban de Salamanca, y su análisis crítico, así como la identificación de un manuscrito que podría formar parte de la colección libraría del colegio.[114] Resulta de gran utilidad la descripción realizada de los legajos procedentes de San Gregorio conservados en diversos archivos, que hasta ese momento no contaban con ningún instrumento de descripción. Posteriormente, Theunissen (2015) presentó un estudio acerca de unos restos de sillería, principalmente misericordias, tallados en madera de nogal y dispersos en distintas colecciones europeas. La autora ha identificado estas piezas con la desaparecida sillería de la capilla del Colegio de San Gregorio, poniéndolas en relación con los restos conservados en la catedral de Valladolid.

Para finalizar, recojo las recientes publicaciones de Jorge Díaz Ibáñez (2016 y 2017), que, en su afán por reconstruir la biografía de fray Alonso de Burgos, también ha realizado valiosas aportaciones a la historia del colegio. Aparte del trabajo dedicado al testamento del prelado, ya comentado con anterioridad, el más relevante para la institución colegial es aquel en el que transcribió y analizó los primeros estatutos del colegio, conservados en al Archivo Histórico Nacional e inéditos hasta ese momento.

En el proceso de edición final de este texto (2019) salió a la luz una monografía dedicada al colegio, realizada por Hernández Redondo y editada por el Museo Nacional de Escultura, en la que se desarrollan algunas de las ideas expuestas por el autor en anteriores publicaciones, realizando una labor de síntesis de las últimas aportaciones realizadas por distintos autores en los últimos años acerca de esta construcción.

****

Tras este recorrido historiográfico, es posible extraer una serie de conclusiones que nos permiten saber qué se ha estudiado y cómo se han aproximado los estudiosos al Colegio de San Gregorio de Valladolid. En el siglo XVI principalmente, hemos recabado información de los relatos de viajeros que visitaron el colegio, los cuales incidían en la suntuosidad de esta fábrica y de su portada tallada en piedra. Durante los siglos XVII y XVIII hay dos tipos de obras, los relatos de viajeros y los estudios de carácter histórico, tanto ligados a la propia Orden de Predicadores como a la ciudad de Valladolid. En este periodo, los autores se detuvieron en las riquezas del colegio, destacando los artesonados cubiertos de oro y los exuberantes retablo, sepulcro y portada.

El siglo XIX supuso un gran cambio con numerosas aportaciones. Tras la obra de Ponz, en la que se indicó su carácter gótico, los autores comenzaron a atribuir las obras del colegio a distintos artistas. Si bien todavía hay algunos relatos de viajes, autores como Ceán, Llaguno o Quadrado comenzaron a otorgarle a sus escritos un carácter de estudio histórico-artístico que se desarrollará plenamente en el siglo XX. En estas obras hay menciones a la magnificencia del conjunto y también preciosas descripciones de los

113 Durán Barceló, 2014. Este trabajo puede consultarse en la BNE, con la signatura INV 017.1 (460) VALL.

114 Se trata del ms. 19439 de la BNE, un borrador autógrafo de las *Décadas* de Alfonso de Palencia. Durán Barceló, 2014, p. 15.

cambios que sufrió el colegio en esta conflictiva centuria. Por otro lado, comenzaron a reflexionar acerca del complejo simbolismo de la portada, superando la fase de la mera descripción.

Con la llegada del siglo XX, el conocimiento acerca del Colegio de San Gregorio aumentó exponencialmente. A partir de las publicaciones de Martí y Monsó, el primero en acudir a fuentes documentales, sirviéndose incluso del *Libro Becerro* y de los relatos de los viajeros, se empezó a construir una historia crítica de este edificio. Autores como él o Agapito y Revilla cuestionaron el papel de Macías Carpintero, hasta terminar por descartar su papel protagonista en esta obra. Fue el disparadero de un ir y venir de adscripciones de autoría, desde la sugerencia de Gómez Moreno acerca de Juan Guas, a la hipótesis de Mayer respecto a Simón de Colonia, para las trazas del edificio, o incluso la sugerencia de un tercer arquitecto propuesta por Yarza, un papel en el que algunos vieron a Bartolomé de Solórzano. Entre tanto, la aparición de documentos en los distintos archivos fue arrojando algo de luz sobre esta cuestión, especialmente los publicados por García Chico —que permitieron saber que Juan Guas y Juan de Talavera estaban trabajando en la capilla del colegio en 1488 y Simón de Colonia en la sacristía en 1499— y por Arribas —que demostraban que fray Alonso había contratado con Colonia el monumento funerario y el retablo y la portada de San Pablo, además de terminar de situar a Gil de Siloe junto a Diego de la Cruz trabajando en el retablo de la capilla—.

En cuanto a la nomenclatura del estilo arquitectónico al que pertenecía, fue cambiando en paralelo al desarrollo de la historiografía artística, desde el «gótico» al «ojival decadente y plateresco», pasando por el «estilo Isabel» y el «hispano-flamenco», hasta llegar al más actual «tardogótico». Este recorrido permite evidenciar que las publicaciones que han atendido a los aspectos puramente arquitectónicos no son especialmente abundantes. Pese a las importantes aportaciones que se han realizado en las últimas décadas, la mayoría de los autores han estado más centrados en comentar el carácter de transición del edificio, su aspecto desconcertante y exuberante, el complejo simbolismo de su recargada portada o la autoría de las distintas zonas del edificio.

Esta exhaustiva revisión historiográfica evidencia la necesidad de un estudio completo y metódico, que recoja todos los puntos de vista expresados con anterioridad en trabajos de distinto tipo y con diferentes orientaciones. El hecho de que se hayan llevado a cabo estudios de manera fragmentaria y sin atender al colegio como un todo, desde las columnas torsas hasta el desaparecido sepulcro o el granado que protagoniza la fachada, ha impedido la comprensión de este edificio de una manera unitaria, como principal fundación y legado de fray Alonso de Burgos, objetivo que pretendo alcanzar en los próximos capítulos.

El colegio como institución: fundación y financiación



Figura 1

Detalle del plano de Valladolid de Ventura Seco, 1750, AMV.

El objetivo de este capítulo es conocer algunos aspectos de carácter institucional relativos al Colegio de San Gregorio de Valladolid. Pese a que, en gran medida, estos han sido abordados por Díaz Ibáñez (2016a) en su estudio sobre los estatutos del colegio, considero necesario ahondar en alguno de ellos: la documentación conservada acerca de la fundación, los motivos que llevaron a fray Alonso de Burgos a fundar un colegio universitario en la villa de Valladolid o el origen de la financiación necesaria para promover esta obra.

La fundación del Colegio de San Gregorio en Valladolid por parte de Alonso de Burgos estuvo ligada a su llegada al obispado de Palencia. Su traslado a esta sede fue anunciado en agosto de 1485, aunque no tomó posesión del cargo hasta marzo de 1486, mediante un provisor, Juan de Ortega, canónigo palentino. Es muy probable que, en estos años de tránsito de una sede a otra, fray Alonso decidiese fundar su «collegio de religiosos». He situado los planes de fundación del colegio hacia 1485 o 1486, debido al documento que recoge, entre las instrucciones de los Reyes Católicos sobre los negocios que debían tratarse en Roma con el papa, la solicitud de ayuda para la dotación de un colegio de religiosos que Alonso de Burgos «querría mucho faser».[1] En dicho documento, el nombre de nuestro prelado aparece seguido del cargo «obispo de Cuenca», sin embargo, esas palabras están tachadas y, con una letra muy similar, corregidas a «obispo de Palençia». Ello me hace pensar que esta solicitud de ayuda a Roma, para la fundación y dotación del colegio con rentas eclesiásticas, sería uno de los primeros documentos relativos a los trámites de la fundación de esta institución, y que fray Alonso ya habría tenido presente la idea de fundar un colegio universitario durante su episcopado conquense.

Gracias a la intercesión de los monarcas, Alonso de Burgos obtuvo la bula de fundación el 15 de diciembre de 1487. Esta bula pontificia, otorgada por Inocencio VIII, contenía licencia para erigir y fundar un colegio de religiosos, en la villa de Valladolid, para dieciséis colegiales, frailes reformados de la orden de Santo Domingo, con facultad para tomar carne y anexionar préstamos que no superasen las 500 libras turonenses.[2] *El Libro Becerro* nos informa de otras dos bulas otorgadas por el mismo pontífice en 1488, la primera, del 20 de mayo, concedía facultad para unir al colegio préstamos y beneficios simples, y la segunda, de 9 de septiembre, permitía ampliar el número de colegiales de dieciséis a veinte y evitaba la enajenación de las alhajas del colegio.[3]

También se han conservado otras dos instrucciones de los Reyes Católicos, a sus representantes en Roma, para interceder por fray Alonso de Burgos en la petición al Sumo Pontífice de anexión de beneficios para el colegio. La primera de ellas, de mayo de 1493, iba dirigida a Diego López de Haro,[4] y la segunda, de septiembre de 1494, a Garci Laso de la Vega.[5] En ambos documentos, los monarcas se refieren a los servicios prestados por

1 AGS, Patronato Real, leg. 16, doc. n.º 2, fols. 6v-7r. Este documento ha sido datado de manera imprecisa por el Archivo de Simancas, entre 1481 y 1493. Dado su contenido y la corrección en el cargo de fray Alonso de Burgos, de obispo de Cuenca a obispo de Palencia, propongo su datación hacia 1485-1486. Publiqué la transcripción en Olivares Martínez, 2014a, doc. n.º 6.

2 La bula original se encuentra en el Archivo Histórico Dominicano de la Provincia de España, con la signatura D-25. Clemente Real e Hidalgo Sánchez, 2013, p. 97, n.º 25. Se conserva una copia autorizada en AHN, Clero secular-regular, carpeta 3499, doc. 7. El documento está parcial o totalmente transcrito en Arriaga [texto de 1534], ed. de Manuel de Hoyos, 1928, vol. I, pp. 68-69. Beltrán de Heredia (ed.), 1967, vol. III, p. 433, n. 1511.

3 Además, el *Libro Becerro* recoge otras bulas relativas a distintos préstamos en pueblos cercanos. AHN, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid,* Códices, libro 1260, fol. 375. Arriaga, 1928, pp. 69-73. Se conserva copia autorizada de estas bulas en AHN, Clero secular-regular, carpeta 3499, docs. nºs 9-13.

4 AGS, Patronato Real, leg. 16, doc. 57, fols. 10r-10v.

5 AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, libro 1, fol. 135, 2.

Alonso de Burgos y a «los hedifiçios que hase en la villa de Valladolid asi en el Collegio que allí hedifica commo en la Capilla e monasterio de Sant Pablo de la dicha villa». La petición de 1493 hace referencia a un memorial donde constan las peticiones, sin señalar más detalles; y la de 1494 especifica la solicitud de anexar préstamos y beneficios simples hasta 150 000 mrs. de renta anual. De este documento debe destacarse una interesante mención al colegio, pues lo describe como «la mas syngular obra que hay en todos nuestros reinos».

Como resultado de estas solicitudes, el 6 de mayo de 1495, el pontífice Alejandro VI otorgó al colegio una nueva bula que extendía las anteriores, permitiendo ampliar los préstamos hasta las 750 libras turonenses.[6] Y, aunque no contamos con el documento de solicitud, el mismo papa dio facultad al colegio, el 8 de enero de 1498, para fundar doce capellanías y cuatro acólitos.[7] Estas capellanías fueron revocadas el 4 de junio de 1505, con la expulsión de los capellanes tras la solicitud de fray Diego de Deza, sucesor de Alonso de Burgos en el cargo de obispo de Palencia, que invirtió esas rentas en proveer al colegio con diez nuevos colegiales.[8] Por último, entre la documentación pontificia, debe destacarse la bula del 18 de mayo de 1501, pues facultaba al rector del colegio a dar grados académicos y permitía asalariar lectores «aunque sean de otra religión o seculares».[9]

Atendiendo a las razones que motivaron la fundación colegial, volvemos la mirada al análisis de la promoción artística de Alonso de Burgos, en la que se pudo comprobar cómo esta se incrementó precisamente a raíz de su llegada al obispado de Palencia, un periodo en el que dejó de tener tantas responsabilidades políticas asociadas a la corte. Parece que nuestro prelado, tras alcanzar una buena posición en su *cursus honorum,* optó por dirigir sus esfuerzos hacia una fundación como San Gregorio. Al igual que ocurría con otros promotores, se producía una combinación entre las motivaciones espirituales y las personales, que confluían en una fundación piadosa con finalidad educativa, en la que la memoria del fundador se vería ensalzada y su alma salvada gracias a los rezos, en este caso de frailes y colegiales.

Arriaga (1928: 62), en el primer capítulo de su *Historia del Colegio,* afirmaba que nuestro prelado habría tenido la intención de fundar un hospital, pero, finalmente, había optado por un colegio, dada su inclinación a «las obras espirituales» y a «la luz de la verdad». Además, ofreció cuatro motivos que habrían movido al dominico a fundar San Gregorio: el interés por acrecentar una iglesia conformada por hombres doctos y señalados en virtud y observancia; el amor a la patria española; la voluntad de que la orden de Santo Domingo tuviera un centro de estudio equiparable a los de París y Bolonia; y el deseo de que se extendiera el estudio de la doctrina de Santo Tomás.

En cualquier caso, teniendo en cuenta que la vocación por el estudio era uno de los fundamentos de la Orden de Predicadores, la decisión de fundar un colegio en el que frailes dominicos reformados pudieran alcanzar los grados universitarios se presenta como una motivación más que suficiente. De hecho, el propio fray Alonso lo expresa en el preámbulo de los estatutos del colegio (1499). Las primeras frases aluden a esa duda señalada por Arriaga entre la fundación de un colegio o un hospital, puesto que el prelado afirma que «aviendo consideraçion que a ninguno ama Dios syno al que mora con la

6 AHN, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid*, Códices, libro 1260, fol. 376.

7 *Ibidem,* fol. 376.

8 *Ibidem,* fols. 378-379.

9 *Ibidem,* fol. 377.

sapiença»,[10] se había planteado que sería un mejor servicio «entender en el estudio de las letras sagradas que non en la salud de las ánimas particulares, porque lo uno tiene causa perpetua y lo otro temporal».[11] Es decir, que la fundación de un colegio universitario en el que se formasen predicadores serviría mejor a Dios que la de un hospital, puesto que esta última hubiera favorecido una salvación temporal y no perpetua, como lo era la predicación de la fe.

Esta introducción, además, nos remite al precepto salomónico que proclama que «Dios solo ama a quien convive con la sabiduría» (Sabiduría 7, 28), una referencia bíblica que, junto a otras similares, había sido utilizada en distintas ocasiones para justificar la construcción de espacios relacionados con el saber. Por ejemplo, la librería de la catedral de León (1492), con un texto procedente de la salutación a Salomón;[12] la de la catedral de Ávila (1495-99), con un letrero en el que se reprodujo uno de los Proverbios, atribuidos a Salomón, en el que se describen las alegrías del sabio;[13] o la desaparecida inscripción ubicada en la entrada de la librería toledana de San Juan de los Reyes, que combinaba una *invocatio* a los Reyes Católicos con otro pasaje de los Proverbios, acudiendo, de nuevo, a la figura de Salomón.[14] Es más, la propia Universidad de Valladolid adoptó la cita en latín del libro de la Sabiduría, *Sapientia aedificavit sibi domum*, como lema, posiblemente a finales de la Edad Media.[15] Podemos decir que el obispo de Palencia se decantó por fundar su propia «casa de la sabiduría».

Volviendo a los estatutos del colegio, Alonso de Burgos insiste en que su objetivo es formar a frailes, de la observancia de la orden de Santo Domingo, «dispuestos e capaçes para la çiençia y para predicar la palabra de Dios»[16] y convertirlos en «maestros doctores predicadores y enseñadores» de la doctrina evangélica. Es más, muchas de las normas expresadas en los estatutos están dirigidas a que los colegiales estén centrados en el estudio, puesto que el éxito de esos frailes como predicadores era el principal objetivo de esta institución. Así, señala lo siguiente: «Por quanto nuestra yntençión a seydo y es por todas las vías que podamos estender e acresçentar el estudio de las letras e honrrar a los varones doctos y letrados, por el serviçio de Dios y por el provecho universal que dello resulta».[17]

La fundación del Colegio de San Gregorio, que tuvo lugar en un momento clave del reinado de los Reyes Católicos, en plena reforma religiosa, estaba encaminada a formar una élite intelectual dentro de la Orden de Predicadores. Los monarcas estaban interesados en promover tanto la mejora de la formación del clero como un modelo educativo supraestatal, encabezado, en gran medida, por los arzobispos de Toledo como grandes fundadores universitarios.[18] Por tanto, la ayuda prestada por los reyes a nuestro prelado

10 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 80.

11 *Ibidem*.

12 «Verdad era lo que yo había oído en mi país sobre ti y tu sabiduría» (Reyes 10, 6). Carrero Santamaría, 2013, p. 248.

13 «Beatus homo qui invenit sapientiam, et qui affluit prudentia. Melior est acquisitio eius negotiatione argenti, et auri primi et purissimi [fructus eius]. Pretiosior est cunctis opibus [et] omnia quae desiderantur huic non valent comparari. Longitudo dierum in dextera [eius] et in sinistra illius divitiae et gloria. Viae eius viae pulchrae, et omnes [semitae illius pacificae]» (Proverbios 3, 13-17). Carrero Santamaría, 1999a, p. 155.

14 «Ferdinandus et Elisabet, principes Hispaniarum semper Augusti semperque invicti in hoc suo coenobio construentes bibliothecam, congregaverunt de regionibus libros praetiosisimos. Aedificaverunt domum Sapientiae, quae iuxta portas stans clamitat: si quis est parvulus insipiens veniat ad me ut comedat panem intellectus», basado en el texto de Proverbios 9, 1-5. García y Portela, 1999, p. 29.

15 Martínez Llorente, 1996 y Rico Camps, 2003, p. 261.

16 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 81.

17 *Ibidem*, p. 96.

18 Aguadé Nieto, 2004, pp. 17-62.

con relación a este proyecto se apoya no solo en su prolongada relación de servicio, sino también en el hecho de compartir la preocupación por la formación intelectual. Y es que el principal motivo por el que fray Alonso arguye haber fundado el colegio es la intención de mejorar la formación del clero castellano y, especialmente, de la Orden de Santo Domingo.

Arriaga (1928: 80) también aludió a las razones por las que fray Alonso se habría decantado por la villa de Valladolid para fundar su colegio, a partir de una información contenida en las bulas. Por una parte, Valladolid era uno de los lugares más insignes de los reinos, formaba parte del obispado de Palencia y, además, era asiento de los reyes y corte. Por otra, contaba con la segunda universidad del reino, después de la de Salamanca, y también con el convento de San Pablo, cabeza de la reforma observante. Las posteriores argumentaciones a este respecto no difieren mucho de las elaboradas por Arriaga en 1634. Agapito y Revilla (1911: 241) fue el primer autor en reflexionar acerca de la elección de Valladolid, una ciudad que ensalzó debido al movimiento intelectual que en ella había tenido lugar a finales del siglo xv. Este autor se muestra contrario a los que habían considerado que Alonso de Burgos no había elegido las ciudades de Palencia o de Burgos por su mala relación con el cabildo palentino y el concejo burgalés, encontrando un motivo de mayor peso en el auge de la Universidad vallisoletana.

La elección de Valladolid por parte de dos figuras relevantes del entorno de los Reyes Católicos, como eran el cardenal Pedro González de Mendoza, arzobispo de Toledo, y fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia, para fundar los dos principales colegios universitarios del momento no fue casual. Valladolid, en ese «anuncio de una capital que no existe»,[19] comenzó a adquirir importancia como núcleo urbano desde comienzos del siglo xv.[20] Su situación central, con una posición estratégica entre Burgos, León, Segovia y Toledo —entre otras razones— motivó la frecuente visita de la familia real a esta ciudad,[21] que llegó a superar los 20 000 habitantes durante la segunda mitad del siglo xv.[22] Además, en esta villa se ubicaban relevantes centros de las principales órdenes religiosas, que fueron el eje del movimiento reformista observante en muchos de estos conventos.[23] Con ello, la corte tuvo una presencia casi permanente en la ciudad, convirtiéndose la plaza del convento de San Pablo en el centro del nuevo barrio aristocrático desde tiempos de Juan II.[24] También la Chancillería Real se instaló progresivamente en Valladolid, ubicándose en el palacio de los Vivero en 1485,[25] por lo que fue convirtiendose en una ciudad eminentemente administrativa,[26] que se enriquecía progresivamente gracias al comercio de lana.[27] Muestra de esa riqueza son los datos aportados por Igual, quien ha indicado que en el año 1495 los valores de las alcabalas vallisoletanas revelan una estructura puntual del consumo urbano, marcada por el gran peso del sector suntuario y el de la construcción, contando con una gran presencia de mercaderes extranjeros —sobre todo italianos y flamencos—, con negocios vinculados a la importación de paños y otros artículos de lujo y a las actividades de préstamo.[28]

19 Yarza Luaces, 1993, p. 322.

20 Sobre el crecimiento de la ciudad desde el siglo xiv, véase Valdeón Baruque, 1980 y 1999 y Del Val Valdivieso, 1999.

21 Agapito y Revilla, 1911, p. 241 y Rucquoi, 1987, pp. 21-52 y 519-524.

22 Igual Luis, 2014, p. 101.

23 Martínez Sopena, 2004, pp. 39-59.

24 Urrea Fernández, 2003.

25 Varona García, 1981.

26 Yarza Luaces, 1993, p. 323.

27 Suárez Fernández, 1980.

28 Igual Luis, 2014, p. 102.

Todas estas circunstancias derivaron en un progresivo desarrollo de la Universidad, puesto que se hacían necesarios buenos oficiales, administrativos para la corte y de justicia para la Chancillería. La villa de Valladolid contaba con un Estudio General o Universidad, en funcionamiento desde el siglo XIII,[29] que en esos años estaba tomando gran fuerza, con una clara orientación hacia los estudios de Derecho, puesto que Teología no se implantó hasta 1417. De hecho, en las últimas décadas del siglo XV se construyó un nuevo edificio, demolido en 1909.[30] Los de Santa Cruz y San Gregorio fueron los dos primeros colegios universitarios de la ciudad, dos instituciones relevantes cuya fundación implicó la disminución del poder y autonomía de la Universidad. Ambas fundaciones se englobaban dentro del proyecto político iniciado por los Reyes Católicos, mediante el cual pretendían controlar todas las instituciones con personas de confianza, formadas en sus mismos ideales y objetivos.

Además del creciente peso de la villa de Valladolid y la pujanza de su Universidad, no debe olvidarse otro motivo de peso, la presencia del convento de San Pablo, un centro que fue cabeza religiosa de la reforma y en el cual fray Alonso había completado su formación e, incluso, había sido prior. San Pablo contaba con un *Studium* desde finales del siglo XIV, cuya fundación estaría relacionada con la transformación, en 1346, de la Universidad vallisoletana en *Studium Generale,* encontrándose en ese momento bajo la jurisdicción del abad de la colegiata. Dado que entonces la Universidad no contaba con Facultad de Teología propia, los dominicos optaron por instituir un *Studium* particular, dotándolo con cátedras de Teología, Filosofía, Lógica y Gramática, donde el propio fray Alonso se habría formado y que perduró tras la fundación del Colegio de San Gregorio.[31] Era una acción habitual también para otras órdenes, como los trinitarios, que fundaron su propio *Studium generale* en Valladolid en 1428. Podría resultar chocante que Alonso de Burgos decidiera fundar un colegio para religiosos, cuando San Pablo contaba con su propio *Studium*. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el Colegio de San Gregorio, amparado por la Corona, contaba con una categoría diferente.[32] No solo se concedió al rector del colegio la facultad de otorgar grados académicos equiparables a los de la Universidad de Valladolid, sino que, quedando bajo el patronato regio, no se trataba de una fundación exclusiva de la Orden de Predicadores, sino que los monarcas lo incluyeron, de algún modo, bajo su paraguas, pudiendo ejercer un cierto control sobre el centro en el que se formarían predicadores procedentes de todos los conventos castellanos, aquellos que en unos años ocuparían los cargos más representativos del Estado.

El Colegio de San Gregorio fue construido sobre unos terrenos donados por el convento de San Pablo, «agradecidos a las muchas onrras y favores que havían recibido del Ilmo. Sennor Dn. Dr. Alonso de Burgos y la gran suma de dinero que su Illma. havía gastado en hazer el claustro y sobreclaustro, la librería [...]».[33] Por lo tanto, se trataba de un solar relativamente irregular, contiguo al propio monasterio de San Pablo de Valladolid, ubicado en una zona que, a finales del siglo XIII, cuando se asentó la orden, se encontraba extramuros. Sin embargo, a comienzos del siglo XVI, la plaza de San Pablo se convirtió en uno de los focos artísticos y políticos de la población (figura 1).

29 Sánchez Movellán, 1989.

30 Agapito y Revilla, 1910 y Prieto Cantero, 1989, pp. 645-648.

31 Díaz Ibáñez, 2016b.

32 Vasallo Toranzo (2018: 442) ha relacionado la fundación del colegio con los frustrados intentos de los monarcas por reformar el convento dominico de San Esteban de Salamanca en 1475.

33 AHN, Códices, libro 1260, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid,* fol. 263; Arriaga, 1928, p. 82.

Siendo prior de San Pablo el maestro fray Alonso de San Cebrián y con licencia del vicario general, fray Alonso de Paredes, del 23 de noviembre de 1486, se otorgó el documento de donación de los terrenos el 9 de enero de 1487.[34] Dicho documento indica que el convento de San Pablo hizo donación *inter vivos* al obispo de la «dicha capilla del crucifixo e de cierto sitio para fazer e edificar el collegio que el dicho Sennor obispo queria fazer e edificar». El 30 de enero de ese mismo año, Antón García de Córdoba, canónigo de Palencia y contador del obispo, tomó posesión del sitio de la capilla y el colegio, un acto que aparece descrito en el documento de donación:

> Tomaron por las manos al dicho Anton Garcia, e lo metieron dentro de la dicha capilla del crucifixo, e dixeron que lo ponian e pusieron en la tenencia e posesión e quasi possession de la dicha capilla. La qual dixeron que le daban e dieron libre esenta e sin altar e sin bulto e sin edificio alguno enella, salvo solamente las paredes para q*ue* su sen*n*oria del dich*o* S*enn*or Obispo, o quien su poder oviese pueda derribar las tapias della de canto e las fazer edificar e rreedificar e poner enella las armas de su sen*n*oria e altar e todas las otras cosas que en la dicha capilla se pudiesen fazer. E luego el dicho S*enn*or Antón Garcia en el dicho nombre del dicho S*enn*or obispo e por su sen*n*oria e para el anduvo por la dicha capilla sollandola con sus pies e echo fuera de ella al dicho Prior e frailes e dixo que tomava e aprehendia e tomo e aprehendio la tenencia e posesion e quasi posesion della.[35]

Esta donación fue confirmada por un documento emanado del convento de San Pablo y firmado el 9 de julio de 1488 en Valladolid, pero no debió ser suficiente para fray Alonso. No era la primera vez que la capilla del Crucifijo cambiaba de manos, por lo que, en 1499 —posiblemente con el objetivo de evitar que la propiedad de la capilla o incluso del sitio del colegio pudiera revertirse de nuevo—, Alonso de Burgos tomó la precaución de añadir una cláusula a las donaciones realizadas al convento vallisoletano: para recibir el dinero destinado a la fábrica del monasterio y otras donaciones, el prior y el convento de San Pablo debían otorgar una escritura de derecho que consintiese y aprobase la donación del sitio y fundación de la capilla y del colegio.[36]

Como consecuencia de dicha cláusula se obtuvo la *Escritura de consentimiento, aprobación, ratificación y confirmación, otorgada por el convento de San Pablo de Valladolid de todas las escrituras antes otorgadas a favor de fray Alonso de Burgos en orden a la donación del sitio y suelo en que edificó la capilla y Colegio de San Gregorio, en recompensa de los edificios que en dicho convento hizo dicho señor fundador,*[37] signada el 21 de marzo de 1504. En el documento se insiste en lo justo de esta suerte de intercambio, dado el valor de los gastos que el obispo había hecho en las obras del monasterio:

> Con los dichos gastos e con otras validadas e prestamos e limosnas que de mano del dicho Sennor obispo avian avido e sabían que estavan muy bien prestados los dichos suelos mucho mas de lo que valían e mereçían mayor quel dicho monasterio no tenía nesçesidad de los dichos suelos e aun de mas de todo lo suso dicho avia el dicho sennor obispo mandado les dar los dichos çient myll mrs para las necesidades del dicho monesterio de los quales ahora tenia mucha nesçesidad e que les pareçia que les heran cosa muy nesçesaria.[38]

34 Arriaga, 1928, p. 83.

35 En el AHN se conserva un pliego de documentos sin foliar que recoge las cláusulas de la donación del sitio del colegio. AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

36 *Ibidem*, leg. 7874.

37 *Ibidem*, leg. 7871.

38 *Ibidem*.

La *Escritura* fue confirmada mediante una bula otorgada por Alejandro VI el 14 de marzo de 1501, y aprobada por el general fray Vicente Bandelo en Roma, el 20 de julio de 1501, y en Valladolid, el 14 de octubre de 1504, calificándo al centro de «Collegium insigne, mirabile, pulcherrimum, si est in orbe terrarum».[39] Según ha indicado Beltrán de Heredia (1939: 52), la congregación debió resistirse a la admisión del colegio en la provincia de España, debido al carácter suntuoso y a los muchos privilegios y dispensas que se habían concedido a los colegiales, aunque fue aceptado en el Capítulo de septiembre 1502, en Jerez de la Frontera, por imposición del general de la orden.[40] Con estos documentos quedaba blindada la propiedad del terreno en el que se habían erigido capilla y colegio.

Fue precisamente la donación de la primitiva capilla del Crucifijo la que ocasionó un conflicto con fray Tomás de Torquemada (1420-1498).[41] Sobrino del cardenal Juan de Torquemada (1388-1468), tomó los hábitos en el convento de San Pablo de Valladolid, donde estudió Teología y alcanzó el cargo de prior, siendo nombrado más tarde prior de Santa Cruz de Segovia. Sus biógrafos han incidido en su observancia, austeridad, prudencia y severidad. No quiso aceptar el cargo de maestro de su provincia y rechazó el Arzobispado de Sevilla, pero fue confesor y miembro del Consejo de los Reyes Católicos y tomó parte activa en la implantación del Santo Oficio, ocupando desde 1483 el cargo de inquisidor general de Castilla y Aragón.[42] Su tío, el cardenal Juan de Torquemada, había invertido, a mediados del siglo xv, grandes cuantías en la fábrica del monasterio dominico de San Pablo de Valladolid.

> Acatando e mirando los grandes bienes e limosnas e mrs quel muy reverendísimo padre de buena memoria don fray Juan de Torquemada [...] dando nos de façer e edificar e acabar del todo el cuerpo principal del dicho monesterio como para otras capillas e edifiçios muy grandes e muy largos e muy costosos que estaban por façer [...] se acabo por do el dicho monesterio se enoblesçio e demás desto que dicho es el dicho sennor cardenal [...] nos dio e envio de Roma fasta aquí al dicho monesterio muchas e muy preçiosas reliquias de muchos santos e mártires guarneçidas en grandes vasos de oro e de plata e otras muchas joyas e cosas preçiosas [...]. Assimismo nos dexo muchos volumenes de libros para reformaçion de nuestra santa fe catholica quel dicho sennor cardenal ordeno e compuso.[43]

A modo de agradecimiento, como después harían con Alonso de Burgos, el convento donó la capilla del Crucifijo —situada a la derecha del crucero de la iglesia de San Pablo— y otra capilla frontera al hermano del cardenal y regidor de la villa de Valladolid, Pedro Fernández de Torquemada.[44] La cesión se formalizó el 13 de octubre

39 AHN, Códices, libro 1260, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid,* fol. 263. Arriaga, 1928, pp. 84 y 147.

40 *Ibidem,* p. 145.

41 Las primeras referencias biográficas se encuentran en las crónicas de la orden: López, 1613, fols. 365-370; si bien, la mayoría proceden de la literatura dedicada a la Inquisición: García Rodrigo, 1877, pp. 110-116; Sabatini, 1913; Suárez Fernández, 1965; Lea, 1983, pp. 198-202; Kamen, 1992, pp. 183-185 y Huerga Criado, 1987. Son también referencias de interés: Alonso Getino, 1916; *DHEE,* p. 2576 y Martínez Peñas, 2007.

42 El conflicto y posible rivalidad entre fray Alonso de Burgos y fray Tomás de Torquemada ha sido tratado por los siguientes autores: Beltrán de Heredia, 1972, pp. 291-301 y Pereda Espeso, 2010, p. 186.

43 Estas aparecen mencionadas en el documento, justificando la necesidad de la donación. *Escripturas tocantes a la capilla de Sancto Domingo y a un pedazo del cruzero en favor de Pedro de Torquemada. 13 octubre 1474.* AHN, Clero secular-regular, libros, 17400 [traslado del siglo xvi].

44 La documentación señala que ya se encontraba sepultada en dicha capilla Mencía Ortega, esposa de Pedro Fernández de Torquemada y madre de fray Tomás. AHN, Clero secular-regular, libros, 17400 [traslado del siglo xvi].

de 1474, mediante carta de donación firmada por su hijo, fray Tomás de Torquemada, como prior del convento de San Pablo.[45]

El mencionado conflicto se inició en 1488, cuando la capilla del Crucifijo fue cedida a Alonso de Burgos para la construcción del colegio. En el *Libro Becerro* de San Pablo se justifica el cambio de propiedad sugiriendo que el convento no se había «hecho cargo de la donación que catorce años antes habían hecho de las capillas, ni de los beneficios recibidos del Cardenal».[46] Desconocemos las causas directas que motivaron esta decisión, pero resulta poco factible considerar un olvido de tal magnitud; entre otros aspectos, debido a las previsibles consecuencias de esta acción. Aparte de la más evidente, de la mano de fray Tomás de Torquemada, el convento de San Pablo se vio inmerso en un conflicto por la percepción de unas rentas.

Por su testamento, Pedro Fernández de Torquemada había otorgado al monasterio una huerta en la villa de Valladolid, con la condición de que si el monasterio le quitaba la capilla, la huerta «retornase e volviese a sus herederos e subçesores».[47] La huerta fue arrendada al cardenal Mendoza para la erección del Colegio de Santa Cruz, y el convento de San Pablo continuó percibiendo las rentas de tributo y censo, y, para evitar devolver esa propiedad, otorgó a los Torquemada, ya en diciembre de 1502, la capilla de Santo Domingo, ubicada entre la capilla mayor y la capilla del Colegio. Las rentas ascendían a 1550 mrs. y dos pares de gallinas. Según el *Libro Becerro,* «no consta que se tomase posesión hasta el año de 1600»[48] por Álvaro Ortega de Torquemada, pero el mencionado documento de 15 de diciembre de 1502 señala que se encontraba presente Pedro de Torquemada, nieto de Pedro Fernández de Torquemada.

El cambio de propiedad de la capilla desencadenó una serie de acciones por parte de Tomás de Torquemada, ya prior de Santa Cruz de Segovia e inquisidor general, tras haber sido precisamente él —en su cargo de prior de San Pablo— el que había formalizado las escrituras de la capilla en la que sus padres habían sido sepultados. El agravio no se limitaba a su actuación como prior, sino también a su memoria familiar. La consecuencia más evidente fue el traslado de sus esfuerzos como promotor artístico a otras fundaciones, el convento de Santa Cruz de Segovia y el de Santo Tomás de Ávila, consagrado al estudio, ambos estrechamente vinculados con el Santo Oficio.[49]

Sin embargo, el gesto más llamativo y firme fue la obtención de un breve pontificio de Alejandro VI en 1496, por el cual se impedía, bajo pena de excomunión, que el convento de San Pablo de Valladolid pudiese solicitar ningún beneficio tras la muerte de Torquemada o exigir alguna de las donaciones de ornamentos y alhajas hechas a los conventos de Segovia y Ávila.[50] La necesidad del documento radica en que el escenario habitual habría sido que fray Tomás, como hijo de San Pablo, hubiese destinado parte de sus bienes

45 El *Libro Becerro* indica que se estaría formalizando, mediante escritura, una cesión que existía desde tiempo atrás. AHN, Códices, libro 1261, *Libro Becerro del convento dominico de San Pablo de Valladolid,* fol. 49.

46 *Ibidem*.

47 AHN, Clero secular-regular, libros, 17400.

48 AHN, Códices, libro 1261, *Libro Becerro del convento dominico de San Pablo de Valladolid,* fol. 50.

49 Son obras ligadas al entorno de Juan Guas y con programas iconográficos que aluden a las principales preocupaciones de la orden: la Inquisición y la monarquía como protectora, el apostolado, la predicación y la observancia; Carrero Santamaría, 1999b, 2001 y 2003; Campderá Gutiérrez, 2006 y Caballero Escamilla, 2009.

50 Queda constancia de dichas bulas del 12 de noviembre de 1496 en Bremond y Ripoll, 1729-1740, vol. 4, pp. 125-126.

al convento en el que había tomado los hábitos. Parece clara la voluntad del inquisidor de retirar todo su apoyo al convento vallisoletano, lo que se vio reforzado con el traslado a Ávila de los restos paternos que habían quedado en San Pablo:

> Suplicandole el convento que hiziese algo en el pues era hijo del no lo quiso hazer diciendo que los frailes lo avian errado en admitir a que hiziese alguna obra en casa el obispo de Palencia, fundador del collegio, y que el hiziera la casa sino fuera porque al obispo se le había dado la capilla del crucifxo que era del hermano del cardenal y también era deudo suyo.[51]

A continuación, han de ser abordados los estatutos del Colegio. Además de ser un documento jurídico, revisten un gran interés debido a que permiten conocer la regulación interna, la función de determinados espacios e incluso aspectos litúrgicos. Se trata de una valiosa fuente que aporta una gran cantidad de información. De hecho, en los capítulos dedicados a la crítica de autenticidad y a la composición del edificio, se presentarán como una sólida base para desentrañar ciertas cuestiones acerca de este edificio.

Los primeros estatutos han llegado mediante una copia conservada en el Archivo Histórico Nacional,[52] transcrita y estudiada por Díaz Ibáñez (2016a). No se indica la fecha ni el lugar de promulgación, si bien en el AHN han sido datados hacia 1499 y Arriaga (1928: 101) señaló que fueron «formados por el fundador, firmados de su mano y otorgados en Valladolid, a 3 de noviembre de 1499». En todo caso, teniendo en cuenta las constituciones recogidas y algunos de los asuntos sobre los que legislan, han de ser los estatutos originales, puesto que en ellos constan cuestiones modificadas por Diego de Deza en 1502 y 1504.[53] Según Díaz Ibáñez (2016a: 64), los estatutos de San Gregorio, redactados por fray Alonso con la colaboración de algún jurista o teólogo dominico, habrían tomado como modelo los de los colegios de Santa Cruz de Valladolid y San Bartolomé de Salamanca, por lo tanto, también indirectamente los de San Clemente de Bolonia, ya que Diego de Anaya se habría servido de ellos para componer los del colegio salmantino.

Dado que contamos con el trabajo de Díaz Ibáñez, me limitaré a resaltar los aspectos más interesantes del contenido de estos estatutos, que pueden ofrecer respuestas a las preguntas que surgen en torno a este colegio. Sumando un total de 91 estatutos, el texto comienza con un extenso preámbulo, en el que el fundador invoca a la Trinidad y aparece con su habitual intitulación, la misma de la que se sirve en la inscripción de la capilla y en la que se presenta como «hechura e criança de sus altesas»: «Nos don Alfonso de Burgos, por la graçia de Dios y de la Sancta Yglesya de Roma obispo de Palençia, conde de Pernía, capellán mayor e confesor de los muy altos e muy poderosos ynvictísymos prínçipes el rey don Fernando e la reyna doña Ysabel, nuestros señores, e del su consejo, e hechura e criança de sus altesas».[54]

Tras dirigirse a los colegiales, el prelado expone que decidió fundar un «colegio de pobres escolares religiosos en esa muy noble villa de Valladolid», para favorecer el estudio de las Sagradas Escrituras y la Teología entre los hombres capacitados, pero sin recursos, religiosos dominicos que debían formarse como predicadores. Además, insiste en que fue él quien lo fundó, enderezó y edificó «a nuestras propias costas, desde el suelo y desde el

51 Beltrán de Heredia, 1972, p. 298 y AHN, Clero secular-regular, libros, 17400.

52 AHN, Clero secular-regular, carpeta 3500/5 (post. 3125).

53 Dicha modificación pudo hacerla gracias a la bula apostólica expedida por Alejando VI en Roma, el 30 de marzo de 1502; Arriaga, 1928, p. 448.

54 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 80.

primer fundamento».[55] En esta primera parte, señala que puso el colegio bajo la invocación de San Gregorio, «pontífice muy exçelente y uno de los muy sanctos dotores de la Yglesia de Dios» (estatuto 1) y evidencia la necesidad de guarnecer esta institución mediante unos estatutos, ya que el colegio estaba «casy absoluto e acabado y poblado de onestos colegiales»,[56] indicando, por tanto, que aún había obras en marcha en el momento de redactar este texto. Arriaga (1928: 67) justificó la advocación a San Gregorio señalando que la devoción de fray Alonso por el Pontífice Magno se debía a su inteligencia y manejo de la Sagrada Escritura, así como la prodigiosa moralidad de sus escritos, que servirían de ejemplo e inspiración a los colegiales. Una de las disposiciones más importantes señala que el colegio quedaría tras su muerte bajo el patronato de la reina y, por debajo de ella, el del concejo y el corregidor de Valladolid (estatuto 71). La delegación del patronato del colegio en la reina Isabel evidencia el interés de nuestro prelado por proteger institucionalmente al colegio, pero también por preservar un grado de autonomía respecto a otras instancias religiosas como pudiese ser el prior de San Pablo.[57]

La normativa atañe a los veinte colegiales que formaban el colegio y debían vivir según la observancia regular dominica (estatuto 2), demostrando el apoyo que fray Alonso profesaba a la reforma observante de la orden. Uno de los aspectos desarrollados es el de las condiciones de admisión, regulando la edad y la formación previa de los candidatos. Debían ser «ombres dispuestos e capaçes para la çiençia y para predicar la palabra de Dios» (estatuto 3), tener entre diecinueve y veintiocho años y contar con conocimientos en gramática y lógica, suponiendo una preferencia demostrar nociones adicionales en artes y teología (estatuto 10). El tiempo previsto de estancia era de un máximo de seis años (estatuto 90), pudiendo establecer una prórroga en casos excepcionales. Además, se señala el número de plazas de colegiales asignadas a cada uno de los monasterios dominicos reformados castellanos, indicando expresamente que se permitía el acceso a conversos (estatuto 6), a diferencia de otros colegios que sí contaban con un estatuto de limpieza de sangre, como el de Santa Cruz de Valladolid.

En el colegio se impartían lecciones de Teología, Lógica, Filosofía natural y moral, Biblia y cánones, realizando conclusiones diariamente; además, los colegiales podían acudir a las cátedras del Estudio de Valladolid (estatuto 14). La formación impartida a estos frailes dominicos permitió, según Díaz Ibáñez (2016a: 67), que, durante las primeras décadas del siglo XVI, el Colegio de San Gregorio tomase el relevo de París, conformándose como centro de formación de teólogos de la provincia dominicana de España.

Algunas de las cuestiones reguladas eran la normativa de residencia,[58] las vacaciones y ausencias permitidas de los colegiales (estatuto 88), la elección de rector y consiliarios,[59] la organización académica de los estudios o, incluso, el ritmo de la vida religiosa y las celebraciones litúrgicas en el colegio y su capilla, que ya incluían los rezos por el alma del fundador y la celebración de las diferentes fiestas y ceremonias (estatutos 18 a 21). Del mismo modo, se tienen en cuenta normas referentes a las comidas (estatutos 28 y 29), el cierre nocturno del colegio (estatuto 70) y su limpieza (estatutos 39 y 41). También estaban reguladas las relaciones con los frailes del convento de San Pablo (estatutos 79 y 80)

55 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 80.

56 *Ibidem*.

57 *Ibidem*, p. 57.

58 Estas normas impedían que los colegiales entrasen en el resto de las celdas, salvo en la del rector, obligándoles a dormir únicamente en su cámara. Estatutos 35 y 36.

59 Según el estatuto 22, se celebraba anualmente el día de san Miguel en septiembre.

y los seglares de la villa, especialmente con las mujeres (estatutos 56 y 57), así como el control de las rentas y gastos del colegio (estatutos 44, 45 y 77) y, por supuesto, el castigo a los colegiales que incumpliesen las normas (estatuto 73).

Entre todas las constituciones, me gustaría destacar la relativa a la vestimenta. El estatuto 25 señala que rector y colegiales deben vestir con el hábito de los frailes dominicos observantes, llevando cosida a la parte delantera de la capa una insignia con las armas de Alonso de Burgos, lo que reafirma la voluntad del prelado por hacer perdurar su memoria, incluso mediante las capas de los propios colegiales. Asimismo, resultan de especial interés las constituciones relativas a la limpieza, puesto que enumeran las distintas estancias y nos permiten conocer parte de la circulación del edificio: los colegiales de las celdas de arriba tenían que barrer sus celdas, la librería y los corredores, y los de las celdas bajas, sus celdas, la sala de los Actos y la escuela, mientras que los servidores atendían los corredores bajos y el patio, y el cocinero la cocina, el refectorio y la escalera principal; el rector era el encargado de supervisar la limpieza de la librería, especialmente atendida en este estatuto número 39. También serán de utilidad los estatutos 50 y 51, que se refieren a la utilización de espacios desaparecidos. Algunos de ellos son el aposentamiento de los capellanes, en el que se realiza la distinción entre la zona del colegio y la de la escuela, o el relativo a la azotea, donde los colegiales se «pueden sobir a recrear».

En definitiva, los estatutos del Colegio de San Gregorio de Valladolid, otorgados por Alonso de Burgos, presumiblemente el 3 de noviembre de 1499, pocos días antes de su muerte, dotaron a esta institución de un cuerpo jurídico que reguló su funcionamiento en los primeros años de su existencia. Además, se trata de una valiosa fuente para el estudio de la historia del colegio y de la composición del propio edificio, revelándonos detalles que permiten comprender el desarrollo de la fábrica material. Por último, hemos de señalar que estos estatutos sirvieron de modelo para otros colegios, como el de Santo Tomás de Sevilla, fundado por Diego de Deza en 1518, o el de Santo Tomás de Alcalá, por fray García de Loaísa en 1545.[60]

Antes de finalizar este capítulo, ha de ser abordada una aproximación al coste de la fundación del colegio, así como el origen de la financiación requerida para su puesta en marcha.[61] El estudio de la vertiente económica en el proceso de encargo y creación de la obra de arte ha sido tradicionalmente descuidado en el periodo medieval, a pesar de que la información que puede aportar resulta cardinal para comprender el contexto en el que fue concebida.[62] En el caso de Alonso de Burgos y la suntuosa edificación de San Gregorio, esta circunstancia se presenta especialmente enigmática, dado que el prelado no pertenecía a un gran linaje, a diferencia de otros promotores contemporáneos como el cardenal Mendoza o el arzobispo Carrillo. A pesar de ello, consiguió sumar las rentas suficientes como para realizar una serie de encargos equiparables a los llevados a cabo por miembros de la alta nobleza. De hecho, el origen de su riqueza ya fue objeto de reflexión por parte de fray Juan López (1616: 389): «Con todo esto, las rentas y gracias parecen poco para tan grandes gastos. Que solo los que hizo en el colegio, pedían más renta y más hazienda, quanto mas llegándose a esta obra otras tan señaladas».[63]

60 Arriaga, 1928, pp. 107-109.

61 Este aspecto lo desarrollé en Olivares Martínez, 2014b.

62 Destacamos la excepción del epígrafe que dedica a este tema Barrio Gozalo, 2014.

63 También lo señaló Hoyos: «Es cosa que a primera vista no se puede explicar tan fácilmente, cómo pudo allegar tan crecidas sumas». Arriaga, 1928, p. 33.

Dado que previamente han sido abordados los cargos ocupados por Alonso de Burgos, en esta ocasión señalaré las rentas que he podido localizar, relacionadas con cada una de las ocupaciones que alcanzó nuestro prelado. En el primer documento que demuestra una percepción económica por parte de Alonso de Burgos —del 17 de abril de 1473—,[64] aparece su ración y quitación como «capellán mayor y del Consejo» de la princesa de Asturias: 35 mrs. diarios de ración y 17 000 mrs. anuales de quitación, un total aproximado de 30 000 mrs. anuales.[65] Esta cantidad supuso el inicio de la mejora de su situación antes de la proclamación de Isabel como reina el 13 de diciembre de 1474.[66]

A pesar de que las condiciones económicas de la Corona no eran las más favorables, su posición se fortaleció tras la subida al trono de Isabel y Fernando. El 12 de noviembre de 1475 se le otorgó un privilegio de 100 000 mrs. anuales, dados «los muchos e buenos e leales e grandes e señalados e continuos servicios que el reverendo padre maestre fray Alonso de Burgos confesor e capellán mayor de mi la Reyna e de nuestro Consejo de largos tiempos acá nos ha fecho e face de cada día».[67]

El 19 de agosto de 1476 fue elegido obispo de Córdoba tras haber sido presentado por la reina,[68] lo que no fue óbice para que continuase acompañándola. En 1478 tomó posesión del obispado[69] y percibió ciertos beneficios impositivos como obispo de Córdoba.[70] También recibió bula para testar sus bienes, y es que, según López (1613: 389), tuvo una gran enfermedad e hizo con licencia del papa un largo testamento, pero sanó y mandó a su mayordomo que cumpliese todo lo ordenado.[71] Además, participó del nacimiento de la Inquisición y se convirtió en pesquisidor real sobre los conversos de Sevilla.[72] En lo que respecta a las rentas, Córdoba era uno de los principales obispados del reino, aunque no alcanzase a Toledo o Sevilla. En 1510, la mesa episcopal ascendía a 1 836 979 mrs.,[73] y, pese a que en 1478 la cifra sería inferior, indica que el volumen de rentas percibido por nuestro obispo aumentó notablemente con este nombramiento. En esos años, el contacto con la corte era continuo, prueba de ello es que, en 1480, Alonso de Burgos fue proclamado presidente del Consejo de la Santa Hermandad, cargo por el que percibió 200 000 mrs. anuales hasta 1498, año en que desapareció la Hermandad.[74]

64 AGS, Casa y Descargo de los Reyes Católicos, Sección X, Casa y Sitios Reales, 11-2.

65 La «ración» era un cobro diario por los servidores de oficios y la «quitación» se cobraba en una o varias veces al año por empleados de la corte; Ladero Quesada, 1973, p. 53. Las quitaciones de los capellanes reales oscilaban entre 4000 y 11 000 mrs., y las raciones entre 11 y 30 mrs., por lo que eran superiores a la media; Nieto Soria, 1989, p. 27. Su percepción se constata en 1476; véase Ortego Rico, 2013, vol. I, p. 606. Agradezco al doctor Ortego la ayuda prestada en la interpretación de los datos económicos.

66 Azcona, 1964, p. 212.

67 AGS, EMR, MyP, Sección 1.ª, 44-57. Este juro, situado en las alcabalas de Burgos, se convirtió en uno de 80 000 mrs. tras las Declaratorias de Toledo; Matilla Tascón, 1952, p. 86 y AGS, EMR, MyP, Sección 2.ª, 130-56.

68 Lo habitual era la elección capitular, aunque implicaba intervención regia. La entrega de los bienes de la mesa episcopal se realizaba tras la confirmación papal, dada por Sixto IV el 30 de abril de 1477. Sanz Sancho, 2006, p. 92; Eubel, 1914, p. 136 y Touron, 1746, fol. 693.

69 La toma de posesión fue por poderes el 10 de enero de 1478. Gómez Bravo, 1778, p. 365.

70 Ciertas licencias de saca del pan y una confirmación de privilegios a la iglesia de Córdoba. AGS, RGS, leg. 147801, 108 y Sanz Sancho, 2002, p. 663.

71 10 de febrero de 1478. Arriaga, 1940, vol. III, p. 416.

72 La bula del 1 de noviembre de 1478 entró en vigor el 27 de septiembre de 1480; Gómez Bravo, 1778, p. 368 y Rábade Obradó, 2004, p. 282.

73 Cabrera Muñoz, 1978.

74 Lunenfeld, 1970 y Ladero Quesada, 2005. En 1480 consta una libranza de 50 000 mrs., como parte de «ayuda de su costa» de 150 000 mrs., por carta de libramiento de 10 de marzo. Ortego Rico, 2013, vol. II, p. 98.

Además, el 22 de diciembre, los reyes le solicitaron la provisión de la abadía de Alcalá la Real, un puesto de confianza que suponía una vía adicional de ingresos, la tercia del abadiato.[75]

La llegada a la sede conquense en 1482 implicó un nuevo aumento en las rentas procedentes de la mesa episcopal.[76] Por otro lado, en los sumarios de pagos de la Hacienda Real estaba prevista la retribución de altas sumas, en concepto de ayuda de costa y quitación, a Alonso de Burgos entre los años 1479 y 1482,[77] pero no hay constancia de su percepción hasta 1484, con una ayuda de costa de 170 000 mrs., además de la previa ración y quitación de 30 000 mrs., alcanzando unos ingresos anuales de 200 000 mrs. como capellán mayor.[78] El aumento de las rentas de nuestro prelado y la mejora de las arcas reales facilitaron el inicio de su actividad como destacado promotor artístico.

Con su nombramiento como obispo de Palencia en 1485, fray Alonso alcanzó la cúspide de su *cursus honorum,* en una sede que ocupaba el cuarto o quinto lugar en percepción de rentas en el escalafón del reino, lo que hacía de Palencia uno de los obispados más deseados.[79] Según Marineo Sículo (1534: XXIIIr), las rentas de la diócesis, durante el siglo XVI, ascenderían a 13 000 ducados, que equivalen a 4 875 000 mrs., si bien, en ese momento, las de Cuenca habían aumentado a 16 000 ducados y las de Córdoba se situarían en 12 000 ducados anuales. En todo caso, estamos ante una nueva y productiva fuente de ingresos que revirtió en el aumento exponencial de la promoción artística de nuestro prelado, quién fijó su residencia en Valladolid y otorgó prioridad a sus proyectos arquitectónicos, en los que invirtió todas sus rentas.

Buena parte de la financiación del colegio radicaría en los préstamos concedidos por Roma tras la emisión de varias bulas, incluyendo la de fundación, obtenidas gracias a las sucesivas peticiones de ayuda económica realizadas por los Reyes Católicos. Este sistema de financiación también fue utilizado por nuestro prelado tras su llegada a la sede palentina, para la que obtuvo un favor pontificio que facultaba al cabildo de Palencia a que, durante treinta y cinco años, aplicase la mitad de los frutos y rentas de los beneficios no curados del obispado para avanzar en las obras de la fábrica catedralicia, en su mayor parte sin tejado y a medio cubrir, facilitando así el gran avance que se produjo en las obras durante su episcopado.[80] No obstante, y pese a que se trataba de una obra contemporánea a la del colegio, en septiembre de 1498, el obispo donó 500 000 mrs. para la fábrica de la catedral.[81] Dicha cuantía se completó un año después cuando, en octubre de 1499, realizó una donación *inter vivos* a la catedral de 1 500 000 mrs., para hacer una claustra principal «que se labre de muy buena cantería y que sea fecha en toda perfeçion»,[82] que se completó con 500 000 mrs. que añadió dos días antes de su muerte.

75 AGS, RGS, leg. 148012, 14; Juan Lovera, 1996 y Garrido Espinosa de los Monteros, 1996, pp. 13 y 38.

76 En 1479, Véneris había arrendado los frutos de la mesa episcopal conquense a Gabriel Condulmario por 4000 ducados anuales (cerca de 1 500 000 mrs.); Díaz Ibáñez, 2003, p. 59.

77 Los sumarios publicados eran previsiones de gasto anuales, no implica que dichas rentas llegaran a ser percibidas; Ladero Quesada, 1973, pp. 259-317. Las «ayudas de costa» las concedía el rey para sufragar determinadas situaciones o hacer una merced; *Ibidem,* p. 54.

78 El documento de 1492 recoge pagos desde 1484; AGS, Casa Real, Obras y bosques, Serie 2, 102-285.

79 Ladero Quesada, 1984, p. 8.

80 El impuesto se denomina «media annata»; Agapito y Revilla, 1896, p. 32; San Martín Payo, 1954, p. 21 y Martínez y Payo (eds.), 2011, p. 233.

81 18 septiembre 1498, citado en Ara Gil, 1989a, p. 86 y Martínez y Payo (eds.), 2011, p. 241.

82 San Martín Payo, 1954, p. 21 y Ara Gil, 1989a, p. 86. Esta fue realizada entre 1505 y 1529, tras el contrato de Juan Rodríguez de Fonseca con Juan Gil de Hontañón.

En esos años, Alonso de Burgos continuó sirviendo a los Reyes Católicos. De hecho, llegó a prestar dinero para las causas de Granada y Nápoles, como obispo y a título personal, mediante la cesión de bienes. Las deudas contraídas por lo soberanos con el dominico alcanzaron cifras extraordinarias: 4 750 000 mrs., como «particular», para la guerra de Granada (1489-1492),[83] 3 387 466 mrs. de plata, joyas y tapicería tomados para la Guerra de Nápoles en 1497,[84] 280 300 mrs,[85] o 240 000 mrs., resultado de un préstamo para la Guerra de Granada.[86] Por otro lado, parece que los monarcas continuaron ayudando a fray Alonso. Cabe pensar que las previsiones de libranzas extraordinarias de la Receptoría General para el obispo de Palencia, de 450 000 mrs. en 1491, 1492 y 1494[87] —además de la habitual de 200 000 mrs.—, coincidiendo con los años de construcción del dicho colegio, pudieron haber estado destinadas a contribuir a su fábrica. Con la vista puesta en la finalización del colegio, Alonso de Burgos trató de asegurar su mantenimiento con medidas como renunciar en el colegio y los capellanes de su capilla a los privilegios que poseía, además de obtener diversos préstamos para asegurarse de que la institución tuviera una base económica fuerte.[88] Estos consistían en 20 000 mrs. renunciados previamente por la familia Silva, recogidos junto a otro juro de 20 000 mrs.,[89] 80 000 mrs. que le habían sido otorgados en 1475 y reducidos en 1483, recogidos junto a 46 000 mrs. renunciados por María de Luna y otros 20 000 mrs. del juro de emprestado concedido en 1495.[90]

Tras la autorización pontificia de 1488, el 14 de noviembre de 1489 el papa confirmó la anexión al colegio de los préstamos de Cisneros, Villodre y Villaverde, y el 15 de octubre de 1491 otorgó facultad para anexar los de Moleras y Zafrón, resignados por Cristóbal de Merodio.[91] Además, el 22 de octubre de 1499, el prelado confirmó la donación de los préstamos que, por concesión apostólica, tenía en Flores de Ávila, Hontiveros, Cabezas de Alambre, Talabán, Moleras y Zafrón, Villaverde de la Armuña, Cisneros, Espinosa de Villagonzalo y Villodre, con la condición de que cada año se gastasen 50 000 mrs. en la reparación del edificio.[92]

Gracias a un interesante documento elaborado por los contadores mayores del reino hacia 1503,[93] dirigido a los recaudadores de alcabalas y tercias, podemos conocer el valor y origen de los juros perpetuos situados sobre las rentas que, por privilegio real, había reunido el Colegio de San Gregorio: 20 000 mrs. de juro perpetuo cada año, situados sobre diversas rentas de alcabalas y tercias en los obispados de León y Astorga y en Boadilla de Rioseco; 126 000 mrs. de juro perpetuo cada año, situados sobre ciertas rentas y alcabalas de la ciudad de Burgos, cantidad a la que Alonso de Burgos había renunciado a favor de los capellanes del colegio; y 20 000 mrs. de juro perpetuo anuales, situados

83 Ladero Quesada, 1973, p. 325.

84 De Andrés Díaz, 2004, p. 317.

85 Deuda cobrada en 1479 como obispo de Córdoba, fruto del empréstito de 1476; se desconoce si era un préstamo a título personal o de la diócesis; Ortego Rico, 2012, p. 173.

86 Juro de emprestado de 20 000 mrs. sobre las alcabalas de la villa de Olivares el 23 de marzo de 1495. AGS, EMR, MyP, Sección 2.ª, 130-42.

87 Los sumarios no tienen confirmación de percepción, pero la situación económica de la Corona había mejorado notablemente respecto al inicio del reinado; Ladero Quesada, 1973 y 2009, pp. 631-635.

88 Sobre los préstamos que poseía el colegio a la muerte del fundador, véase Arriaga, 1928, p. 98.

89 20 marzo 1496. AGS, EMR, MyP, Sección 1.ª, 31-41.

90 3 febrero 1497. AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, I, 124.

91 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 52. Este autor se sirve de AHN, Códices, libro 1260, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid*, fol. 376, n.os 6, 7 y 8.

92 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 52 y Arriaga, 1928, p. 41.

93 AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, primera época, leg. 124, sin numerar.

sobre las alcabalas de la villa de Olivares, en el Infantazgo de Valladolid, juro que pasaría a la Corona una vez que esta devolviese al colegio los 280 000 mrs. que años atrás había prestado como ayuda para financiar la guerra.[94]

Aunque parece claro que las rentas acumuladas por este prelado, a lo largo de su vida, fueron empleadas en sufragar los gastos derivados de estas empresas arquitectónicas, no contamos con una documentación completa que informe de los ingresos y gastos derivados de esta construcción; si bien es posible esbozar las cuantías que estaríamos manejando, gracias a breves menciones a ciertas cantidades en los documentos conservados, relativos a la fábrica del colegio y a las donaciones que realizó en 1499. Las obras en su capilla funeraria, aneja a la iglesia de San Pablo y convertida en capilla del colegio, se iniciaron en 1487. En un documento de 1488, en el que se alude a la negligencia de sus maestros por haber hecho «obra mala e falsa e non tal qual deba ser»,[95] no se señala la cantidad inicial contratada, pero sí que «incurrieron en pena de 2000 doblones de oro para el Obispo», unos 1 500 000 mrs., cantidad probablemente inferior a la ya abonada. En estos años se contrató un retablo para la capilla con Gil de Siloe y Diego de la Cruz, que, según el *Libro Becerro,* debía ser de la misma forma que el que habían hecho en la catedral de Burgos.[96] Desconocemos cuánto costó, pero sí tenemos noticia de los costes del retablo que Siloe llevó a cabo para Luis de Acuña, más de 1 500 000 mrs.;[97] el gasto en Valladolid pudo haber sido similar. Según estimó Arribas en 1496, Simón de Colonia empezó a trabajar en las obras contratadas con Alonso de Burgos —la portada y el retablo de la iglesia de San Pablo y la sepultura del obispo para la capilla— por una suma de 2 000 000 de mrs., a lo que se unieron 200 000 mrs. en concepto de mejoras.[98]

En sus últimas semanas de vida, Alonso de Burgos realizó numerosas donaciones que financiarían construcciones —aparte del legado de alhajas y ornamentos para el colegio— y, aunque las menciones a los distintos destinos son escuetas, resultan de gran utilidad para cuantificar los gastos asociados a cada intervención. La mayor parte de las referencias proceden de la escritura de donación del 29 de octubre de 1499,[99] según la cual, 8 000 000 de mrs. quedaron en poder de su confesor y camarero, Cristóbal de Merodio, para ser repartidos. Aparte de los mencionados 2 000 000 de mrs. para el claustro de la catedral de Palencia, y 2 000 000 de mrs. para reparos en el monasterio de San Pablo, constan otras partidas. El documento enumera las cantidades donadas, especificando el destino de cada cuantía. Aunque las menciones son escuetas, resultan de gran utilidad para cuantificar los gastos asociados a cada intervención realizada, tanto en el colegio como en el monasterio. La relación de lo donado es la siguiente:

94 Olivares Martínez, 2014a, pp. 66-70 y Díaz Ibáñez, 2016a, p. 53.

95 AGS, RGS, 1488, 12-131. Documento publicado por García Chico, 1949-1950, p. 200.

96 No se hace referencia al año del contrato. El siguiente punto comienza: «En el año de 1489, concluida dicha Capilla...», por lo que se trataría de una fecha anterior. AHN, Códices, libro 1260, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid,* fols. 263-264.

97 Documento de 1492 transcrito en López Mata, 1950, p. 300.

98 Estos datos se han extraído de varias ejecutorias con relación a un pleito que se dio, tras la muerte del obispo, entre los Colonia y sus testamentarios. Arribas Arranz, 1933-1934 y Fuentes Rebollo, 1998-1999. Hernández Redondo (2001: 434) indicó que la portada a la que se refiere, tradicionalmente interpretada como la principal de San Pablo, podría ser la que comunica la iglesia de San Pablo con la capilla funeraria de fray Alonso. Teniendo en cuenta que el coste total para el conjunto de la portada, el retablo y la sepultura no es excesivamente alto, quizás la interpretación tradicional deba ser revisada.

99 Donaciones recogidas en un traslado realizado el 9 de mayo de 1502, por encargo del convento de San Pablo, para solicitar su cobro a los testamentarios. AHN, Códices, libro 1261, fol. 18, n.º 4 y AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, transcrito en García Chico, 1953-1954.

Concepto	Mrs.
Prendas para la capilla (a cobrar de un juro de heredad de 146 000 mrs.)	50 000
Terminar la sacristía de la capilla (enmaderar el suelo, el tejado de arriba de la bóveda, poner puertas y ventanas y pintar el suelo)	4000
Hacer un corredor desde la ventana del zaguán hasta el cubo de la capilla donde han estado los ornamentos	600 000
Hacer la almona para la huerta	100 000
Empedrar media calle delante del colegio	100 000
Reforma del brocado que se hace en Florencia y otros dos ornamentos	1 600 000
Hacer la enfermería del convento de San Pablo, que les falta	15 000
Pagar vidrieras y pinturas del claustro del monasterio, que ahora se pinta	4000
Poner vidrieras en la capilla mayor, ventanas en el crucero del monasterio y gradas en el altar mayor	500 000
Dorar y pintar la tribuna del monasterio	400 000
Acabar la capilla nueva y colocar el crucifijo	300 000
Derribar las paredes de las entradas delante de las puertas del monasterio, aderezar el suelo y poner mármoles y cadenas en la calzada, con una cruz rica y forrada a buena distancia	300 000
Poner suelo de vigas en la sala de la portería del monasterio y hacer ventanas	100 000
Labores de reparaciones de los cimientos del monasterio	500 000
Comprar renta de 30 000 mrs. para futuras reparaciones del monasterio	100 000
Comprar renta para reparaciones y ornamentos de la capilla funeraria de los padres de fray Alonso en el monasterio de San Pablo de Burgos[100]	200 000

No contamos con una nómina similar de gastos sobre la fábrica del edificio del colegio, pero, probablemente, se tratase de valores equiparables, ya que todo se hizo en piedra y las estancias se cubrieron con magníficos artesonados dorados, algunos de los cuales aún se conservan. Es posible que fuese una cifra elevada, quizás similar a esos 8 000 000 de mrs. que legó en las señaladas donaciones de octubre de 1499, o a los casi 7 000 000 de mrs. que pueden sumarse al revisar sus generosas mandas testamentarias. En ese mismo testamento nombró a la reina Isabel patrona, declarando que nunca había querido otra cosa que el servicio de su alteza y solicitando su intercesión para que hubiese paz entre San Pablo y San Gregorio, «en quien he edificado e gastado lo que su alteza sabe».[101] De este modo, puso su obra en manos de la que había sido su gran valedora y principal medio para culminar su realización.

La presencia de las armas reales en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, como veremos cuando nos acerquemos a su fábrica, resulta inusual dado que no se trataba de una fundación regia y que tampoco fue lugar de residencia de los monarcas. El estudio del origen de la financiación de Alonso de Burgos, para llevar a cabo sus empresas arquitectónicas, me ha llevado a comprobar que el origen de sus cuantiosas rentas fueron los propios Reyes Católicos, unas rentas debidas a la prolongada relación de fidelidad y servicio del dominico con Isabel la Católica. Y es que, sin formar parte de ninguno de los grandes linajes castellanos, fray Alonso consiguió —gracias a sus servicios a la Corona— ascender y posicionarse como si lo fuera, tanto en cargos políticos y religiosos como en rentas y en promoción artística. Es muy posible que la presencia de las armas reales en la principal fundación de Alonso de Burgos fuese, en cierto modo, una expresión plástica de los frutos de la relación entre reyes y prelado, así como de la posición que había logrado alcanzar.

100 Según un documento de la testamentaría, ascendería a 200 000 mrs. AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, libro 4, 195-3, 15 octubre 1500. Sería la capilla de Santa Catalina o «de la Resurrección». En ella se enterró a su sobrina Mencía de Santander. Casillas García, 2003, p. 250.

101 López, 1613, fol. 401. Su testamento se encuentra transcrito en los folios 391-405.

En cuanto a la cuestión económica, después de analizar los ingresos que fue percibiendo, podemos calcular que recibiría, al menos, unos 500 000 mrs. anuales de la Hacienda Real, derivados de sus servicios a la Corona, dejando fuera de este cálculo las sumas recibidas a partir de las diversas mesas episcopales y del abadiato de Alcalá la Real; además de los beneficios provenientes de los préstamos del propio colegio, que posiblemente revirtieron en sus obras. Resulta complicado cuantificar de manera precisa sus rentas totales por la falta de documentación,[102] pero sí se ha podido comprobar cómo su promoción artística fue creciendo en paralelo a su ascenso económico. Esto demuestra la voluntad e interés de nuestro prelado por invertir sus beneficios en acrecentar los distintos proyectos arquitectónicos.

A pesar de haber ahondado en el origen de sus rentas, la contraposición de estas con los cuantiosos gastos que pudo tener y las generosas mandas testamentarias que legó —al igual que señalaron en su momento desde López hasta Hoyos— hacen que sigan resultando insuficientes para cubrir tan gran desembolso. Aunque, por el momento, no hemos encontrado respaldo documental, López afirmó, en 1613 —y, siguiéndole, muchos otros—, que: «Aunque es muy puesto en razón que tenía buena parte en la confiscación de los bienes de los Moros y Judíos que dexaban la Fe, que viendo los Reyes quan santamente disponía lo que venía a sus manos, se lo darían». Quizás la utilización de bienes enajenados complementara en gran medida las rentas de fray Alonso, aunque si así fuera, estaríamos hablando de nuevo de una cesión económica por parte de los monarcas.

Tras la muerte de fray Alonso en 1499, el colegio contaba con una estructura jurídica propia y unas rentas y préstamos que sustentaban la institución y le permitían una continuidad futura. El colegio quedó en manos del rector, fray Andrés de Burgos —maestro en Teología y pariente de fray Alonso—, y sus consiliarios, bajo el amparo de la reina Isabel como patrona y con la garantía de que los ejecutores de su testamento saldarían sus deudas con su patrimonio y garantizarían las donaciones estipuladas, poniendo siempre por delante los derechos del colegio.

En su testamento, Alonso de Burgos nombró una serie de testamentarios o ejecutores, los encargados de cumplir las últimas voluntades del finado y garantizar que su legado, materializado en el Colegio de San Gregorio, saliera adelante tras la muerte de su fundador conforme a su mandato. Fueron personas muy próximas a su entorno: su confesor, fray Pedro Arcediano, maestro en Teología, el licenciado Gonzalo González de Illescas, consejero real, y su criado y camarero Cristóbal de Merodio, maestrescuela de Palencia y capellán mayor de la capilla del colegio.[103] A los tres les otorgó plenos poderes para ejecutar todo lo contenido en el testamento y pagar las posibles deudas a su cargo. Ellos fueron los receptores de sus bienes y rentas, con los que debían satisfacer las distintas cláusulas del testamento y cualquier otra deuda adicional, quedando como heredero para lo restante el Colegio de San Gregorio y su capilla.

102 *Ibidem,* fol. 389.

103 Díaz Ibáñez, 2017, p. 144 y testamento, fol. 157r-v. Alonso de Burgos reconoció en su testamento el importante papel que Cristóbal de Merodio había desempeñado en la gestión diaria del colegio y sus rentas.

Hacia una crítica de autenticidad

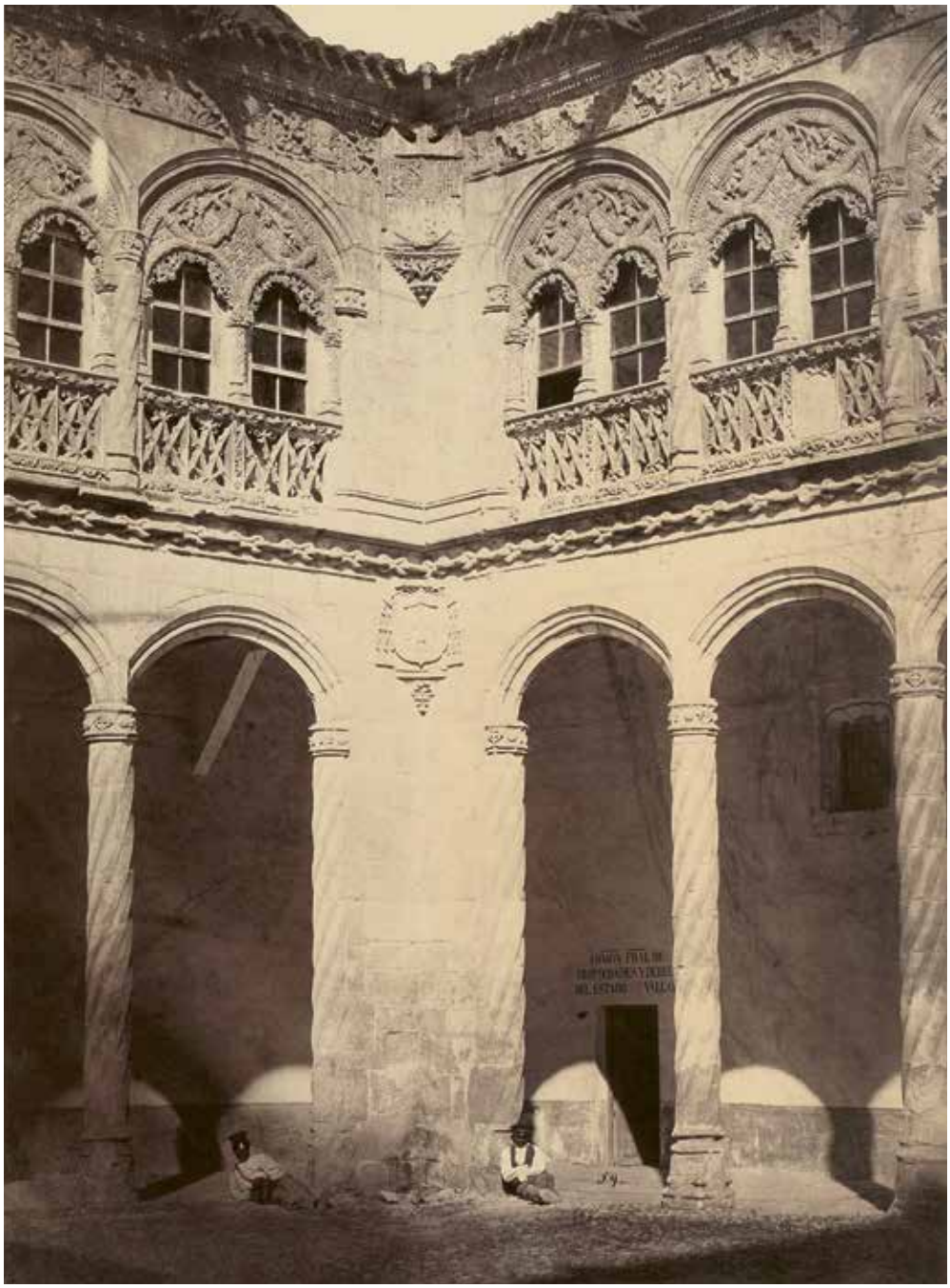


Figura 1

Patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Fotografía de C. Clifford, 1858. BNE: 17/30/29.

El edificio fundado por Alonso de Burgos ha sufrido numerosas modificaciones que comenzaron pocos años después de su construcción. El siglo XIX fue el periodo en el que la fábrica original sufrió más cambios, no obstante, gracias a las intervenciones restauradoras llevadas a cabo en las últimas décadas de ese siglo, hoy podemos contemplarlo en un estado relativamente semejante al que debió tener en 1496, cuando entraron los primeros colegiales. Las diversas actuaciones realizadas en el Colegio de San Gregorio han sido analizadas minuciosamente para conocer con la mayor precisión posible qué partes son originales y cuáles han sido modificadas.[1]

El principal objetivo de este capítulo es realizar una crítica de autenticidad de esta construcción, organizada en función de los distintos espacios del colegio y basada en todas las noticias documentales, sobre las distintas reformas y proyectos de restauración de los que ha sido objeto, recogidas en una investigación de mayor calado.[2] Por ello, comenzaremos identificando las principales fuentes consultadas para conocer las intervenciones llevadas a cabo en el edificio, condicionadas por la situación del mismo en cada periodo histórico. A continuación indicaremos los datos conocidos sobre su fábrica durante el siglo XV, para terminar recorriendo los distintos espacios de esta construcción, señalando los cambios más significativos.

Antes de nada, considero necesario realizar una descripción sumaria del edificio, para comprender las diversas modificaciones que serán comentadas a lo largo del capítulo. El Colegio de San Gregorio de Valladolid es actualmente la sede principal del Museo Nacional de Escultura, por lo que su distribución interna se encuentra condicionada por tal función, si bien se conservan buena parte de los espacios que conformaron el colegio a finales del siglo XV.

Según puede apreciarse en el plano de Ventura Seco (figura 1 del capítulo anterior), su ubicación era contigua al monasterio de San Pablo, del cual solo se ha conservado la iglesia, precisamente la construcción más próxima al colegio, ya que la propia capilla colegial se abre al transepto de la iglesia monástica. Por lo demás, el colegio se articula en cuatro núcleos que serán abordados en lo sucesivo: capilla, patio de estudios, patio principal y sus estancias y azoteas (figura 3 del capítulo siguiente). Tras atravesar la portada se entra en el patio de estudios que, como se analizará en el capítulo quinto, sirvió para delimitar las distintas áreas del colegio, sirviendo esencialmente a las aulas. Desde este se puede acceder a la capilla, cruzando un patio en el que se ubicaron una serie de construcciones hoy desaparecidas. Del mismo modo, y en dirección opuesta a la capilla, es posible acceder al edificio principal del colegio, que acoge el grueso de las estancias en torno al patio principal y conecta con el edificio de las azoteas, que ha sido muy modificado desde su construcción. Como se describirá con detalle en el capítulo siguiente, dicho edificio destaca por su singular composición, ya que dos de sus lados se encuentran organizados en dos alturas y los otros dos en tres, disponiendo en ellas tanto los espacios más representativos, la sala de los Actos, el refectorio o la biblioteca, como las estancias del prelado y las celdas de los propios colegiales.

1 Para seguir de manera detallada el proceso de las restauraciones desde siglo XIX hasta 1933, véase García de Wattenberg, 1985. Dicha publicación, junto a la consulta de la documentación de archivo (AGA, AHPV, RABASF, IPCE), ha servido de base para la redacción de este capítulo.

2 Durante la realización de mi tesis doctoral recopilé noticias relativas a la restauración del colegio, estableciendo un recorrido cronológico que excede los objetivos de esta publicación, en la que he optado por presentar los resultados de dicha investigación, la crítica de autenticidad del edificio.

Vicisitudes del edificio y su documentación

Las primeras noticias sobre el Colegio de San Gregorio se corresponden con documentos aislados de los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI que se complementan con relatos de los viajeros, si bien uno de los principales problemas es la pérdida de la mayoría de la documentación que componía el archivo del colegio. A falta de algunos libros de asiento, el archivo conservó su contenido hasta la destrucción que tuvo lugar durante la Guerra de la Independencia. Afortunadamente, algunos documentos se conservaron, entre ellos el *Libro Becerro del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* compuesto en 1769 por fray Vicente Velázquez y conservado, junto a otros documentos procedentes de San Gregorio y San Pablo, en el Archivo Histórico Nacional.[3] También resulta relevante la documentación procedente de otros archivos, como el Histórico Provincial de Valladolid,[4] o bien las noticias que pueden extraerse de testimonios del siglo XIX, referentes a intervenciones previas en el edificio.

Asimismo, la *Relación topográfica antigua y moderna y variaciones del insigne Colegio de San Gregorio de Valladolid del Orden de Predicadores,*[5] escrita por el dominico fray Domingo Díaz entre 1816 y 1828, es una fuente primordial para comprender los cambios que tuvieron lugar en el edificio del colegio a comienzos del siglo XIX,[6] ya que el autor describió lo que había ocurrido en la fábrica material tras los destrozos que tuvieron lugar durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), incluyendo los intentos de reconstrucción. Estos datos se han visto complementados con los libros de recibo y gasto del colegio conservados en el AHN, que recogieron las partidas para las obras llevadas a cabo en el edificio.[7] Además, entre el 18 de mayo de 1821 y el 2 de junio de 1823, los dominicos tuvieron que abandonar el colegio y entregarlo al Estado, unos años en los que la fábrica sufrió ciertos destrozos debido a sus distintos usos como escuela de niños, presidio y alojamiento de tropas, uno de los más dañinos, ya que utilizaron la madera del edificio para hacer leña. En 1823, por tanto, se daría un nuevo periodo de reformas.

Finalmente, el 18 de agosto de 1835, en el contexto de la Desamortización, una comunicación del conde de Cabarrús[8] instó al rector del Colegio de San Gregorio a que sus colegiales, al igual que todos los regulares que habitaban en los monasterios y conventos de Valladolid, abandonasen inmediatamente estos lugares y pasasen a vestir de clero secular. A partir de ese momento, el Colegio de San Gregorio pasó a ser propiedad del Estado, y su falta de uso se convirtió en una de las causas de su deterioro. Las primeras referencias sobre el estado general del colegio y la necesidad de iniciar su restauración tuvieron lugar entre 1844 y 1845, en el seno de la Comisión Provincial

3 La referencia del AHN es Códices, libro 1260. Disponible en la plataforma PARES del Ministerio de Cultura y Deporte.

4 García Chico (1946) extrajo varias noticias entre los fondos de protocolos de este archivo.

5 Esta «relación» ha sido publicada en dos ocasiones, primero de manera fragmentada y, posteriormente, por el P. Hoyos en su edición del texto de Arriaga, que nos ofrece de manera inédita la segunda parte e indica que el original se encontraba en el archivo de la biblioteca conventual de Salamanca, sin catalogar; Agapito y Revilla, 1919 y Arriaga, 1940, vol. III.

6 Este fraile dominico, según él mismo relata, nació en 1767 y en 1828 era regente del Colegio de San Gregorio de Valladolid, llevando ya quince años como lector de Teología. Arriaga, 1940, vol. III, p. 232.

7 Resultan de especial interés los libros 17303, 17305, 17306, 17319 y 17320, correspondientes a los años 1808-1835. AHN, Clero secular-regular.

8 Esta aparece transcrita en Arriaga, 1940, vol. III, pp. 360-361.

de Monumentos de Valladolid, dependiente de la Comisión Central de Monumentos.[9] Dicha Comisión pasó a depender de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1857.[10] Mediante la lectura de los libros de actas de las sesiones y otros oficios y documentos conservados, es posible comprobar la creciente preocupación de la Comisión Provincial por el estado del «bellísimo edificio» y el uso destructor al cual estaba destinado.[11]

Es posible imaginar cuál sería el aspecto aproximado del edificio hacia 1844 gracias a las litografías —siempre con cierta idealización— de Jenaro Pérez Villaamil en la *España Artística y Monumental*. En aquellos años, parte del Colegio de San Gregorio estaba ocupado por el presidio peninsular. Durante el verano de 1845, tras haber comprobado la destrucción de los claustros del adyacente convento de San Pablo por parte de la Dirección General de Presidios, con el objetivo de establecer un presidio-modelo, la Comisión Provincial comenzó a realizar instancias para evitar que San Gregorio tuviera el mismo destino. Para ello, solicitaron que este edificio, cuyo estado era calificado habitualmente de lastimoso,[12] fuera concedido a la Academia de Nobles Artes de Valladolid, esgrimiendo que se trataba de un «precioso modelo de arquitectura en su género»,[13] además de que «ocupándolo las oficinas no podría lograrse esto por tener que dividirse e interceptarse muchas piezas como la de la biblioteca».[14] En 1846, el director general de Presidios solicitó la cesión definitiva de San Gregorio,[15] ofreciéndose a conservarlo realizando reparaciones para las que se serviría de los reclusos.

Como ya señaló García de Wattenberg (1985: 12), el verdadero problema era la escasez de dinero, puesto que la Comisión no podía hacerse cargo de la inversión que suponía restaurar el colegio, a menos que fuese concedido formalmente a la Academia de Nobles Artes, junto a los fondos necesarios para su habilitación como su sede. Finalmente, gracias a la oposición ejercida por la Comisión Central, se consiguió que el edificio no fuese adjudicado a Presidios, pero tampoco correspondió a la Academia, sino a oficinas de la Intendencia de la Provincia. La titularidad del edificio quedó adscrita al Gobierno de Valladolid hasta los últimos años del siglo XIX, por lo que muchas de sus estancias fueron restauradas y adaptadas como oficinas y viviendas, con el correspondiente deterioro de la distribución original. Todos los procesos de restauración tuvieron un desarrollo bastante lento debido a la burocracia que implicaban, desde la solicitud del proyecto, su aprobación por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —que había sustituido a la Comisión Central de Monumentos— y la aprobación del presupuesto y recepción del dinero necesario para que fueran llevados a cabo.

El paso fundamental para la consolidación y conservación del colegio, ocupado por las oficinas del Gobierno Civil, las habitaciones del gobernador, la Sección de Hacienda,

9 Se trata de oficios relativos a los objetos procedentes de conventos suprimidos, que quedaron reflejados en las actas de sesiones del año 1845. Archivo de la RABASF, leg. 2-54-6: Comisión Central de Monumentos. Comisiones provinciales de Monumentos. Valladolid. 1835-1879. Sección 3.ª. Edificios: expediente n.º 47 y leg. 2-54-7: Comisión Central de Monumentos. Comisiones provinciales de Monumentos. Valladolid. 1844-1878.

10 Las distintas instituciones implicadas en la restauración monumental de este periodo han sido analizadas en Ordieres Díez, 1995, pp. 69-96.

11 Todos los libros de actas de esta Comisión se conservan en el AHPV, Comisión Provincial de Monumentos, caja 274; así como un gran volumen de documentación relativa a esta Comisión Provincial de Valladolid.

12 AHPV, CPM, caja 274, libro 1, 27 de enero de 1846.

13 Archivo de la RABASF, leg. 2-54-6. Oficio del 16 de diciembre de 1845.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*. Oficio del 8 de julio de 1846.

la de Fomento y las Secretarías de las Juntas de Agricultura y Beneficencia, fue su declaración como Monumento Nacional en 1884.[16] La documentación emanada de dicho proceso ofrece datos valiosos sobre el estado del edificio en esos años.[17] Con el nombramiento de Teodosio Torres, en diciembre de 1884, como arquitecto director de las obras de restauración del colegio comenzó una nueva etapa para este edificio, iniciada con la redacción del *Proyecto de restauración del patio principal del ex-Colegio de San Gregorio de Valladolid,* presentado por Torres el 13 de junio de 1885.[18] Posteriormente, Antonio Bermejo llevó a cabo otro proyecto de intervención entre 1892 y 1898, que atendió a las armaduras, crestería y consolidación de distintos espacios, así como a obras de saneamiento y habilitación de la planta principal.[19] Fue precisamente este arquitecto el que se interesó por que se le otorgase un nuevo destino a este edificio, «más apropiado para su perfecta conservación»,[20] que no fuese el de viviendas u oficinas, como, por ejemplo, el de albergar el Museo y la Escuela de Bellas Artes, entonces en el Colegio de Santa Cruz.

Ya en 1901 comenzaron las gestiones para trasladar el Museo Provincial de Valladolid al Colegio de San Gregorio, con peticiones de comisiones del Ayuntamiento, la Diputación y el Rectorado, quienes también solicitaron el traslado de la Escuela de Artes e Industrias del Colegio de Santa Cruz, donde querían que se ubicase la residencia del gobernador civil, la Delegación de Hacienda y otras oficinas.[21] La Comisión de Monumentos se opuso al traslado de las obras por el riesgo que suponía para estas, aparte de considerar que se había invertido una gran suma para habilitar el Colegio de Santa Cruz como museo y escuela.[22] Por ello, el primer destino para el Colegio de San Gregorio en esta nueva etapa fue el de instituto, función para la cual se habilitaron las distintas estancias, además de ubicar un jardín botánico, un gimnasio y un campo de juegos en la zona de la huerta, e instalar el servicio de agua en el edificio.[23] Sin embargo, en 1908, el piso alto fue destinado a alojar las clases de la Universidad mientras se llevaban a cabo las obras proyectadas en su edificio, por lo que el rector solicitó realizar reformas en la capilla para que fuera de utilidad a esta institución, ya que en aquel momento estaba ocupada por el Archivo de la Diputación.[24] En estos años el colegio continuó teniendo diversos usos, y, a pesar de que en 1924 la Comisión solicitó instalar un museo en el edificio, en 1927 parte del colegio fue ocupado por la Escuela Normal de Maestros y la Delegación de Hacienda,[25] incluyendo una serie de viviendas

16 La declaración llegó por real orden de 18 de abril de 1884, encomendando la inspección y custodia del edificio a la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8227, doc. n.º 2.

17 Archivo de la RABASF, leg. 4-45-2. La Comisión de Monumentos de Valladolid remite un informe para que se declare monumento nacional el exconvento de San Gregorio de aquella ciudad, 16 de marzo de 1884. Informe redactado por Saturnino Cabradilla, 15 de agosto de 1883. Aprobado por Junta de Comisión el 3 de marzo de 1884.

18 AGA, caja 31/8228; pero no se conservan los planos y dibujos a los que se refiere el arquitecto en su memoria.

19 *Proyecto de obras de reparación del ex-Colegio de San Gregorio de Valladolid.* AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, carpeta 40, 15 de noviembre de 1892.

20 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8227, 12 de septiembre de 1898.

21 AHPV, CPM, caja 274, libro 5, 31 de enero de 1901.

22 García de Wattenberg, 1985, p. 62.

23 *Presupuesto de ampliación de las obras del ex-Colegio de San Gregorio de Valladolid. N.º 33. Año de 1902.* AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8231, fechado el 5 de agosto de 1902.

24 García de Wattenberg, 1985, p. 63 y AHPV, CPM, caja 274, libro 5, 30 de mayo de 1910.

25 García de Wattenberg (1985: 63) sitúa este hecho en 1929, pero en la documentación hemos encontrado una referencia que apunta a que el 12 de noviembre de 1927 se hizo entrega del colegio al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 65/00287, expediente 1565/1, 13 de junio de 1930.

que provocaron el deterioro del mismo por la presencia de cocinas, chimeneas y hogueras, incluso después de desalojar la Escuela de Maestros en 1930.[26] De hecho, hasta marzo de 1932 estuvieron instalados en el edificio el archivo y otras dependencias de la Diputación Provincial, además de algunos empleados de Hacienda.

El 26 de abril de 1932, Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes, comunicó a Francisco de Cossío, director del Museo Provincial de Valladolid —entonces ubicado en el Colegio de Santa Cruz— el traslado del mismo al Colegio de San Gregorio,[27] puesto que allí se podría instalar adecuadamente, tras dar por finalizada la cesión en usufructo de la capilla a los pades dominicos y que esta se convirtiese en una sala más del futuro Museo Nacional de Escultura. Este nuevo y definitivo destino para el edificio del Colegio de San Gregorio conllevó reformas que adecuaron las estancias a las funciones propias de un espacio expositivo, y para ello se solicitó al arquitecto Emilio Moya que redactara varios proyectos.[28] En junio de 1933 tuvo lugar la inauguración del Colegio de San Gregorio como museo, aunque quedaron pendientes de habilitar algunas dependencias necesarias para el funcionamiento de esta institución, por lo que continuaron las obras de adaptación.[29]

La nueva etapa, inaugurada con el cambio de función del edificio, lo fue también en materia de restauraciones. A partir de ese momento las intervenciones fueron dirigidas a problemas concretos. A pesar de que se conservan varios escritos de 1944, solicitando la elaboración de un plan de reparaciones relativas a la conservación de cubiertas, preservación de humedades y otros trabajos,[30] los siguientes proyectos de los que tenemos noticia pertenecen a la década de los sesenta.[31] A partir de 1970, Luis Cervera Vera fue el encargado de continuar con las actuaciones de restauración del edificio,[32] a las que seguirían las de Ignacio Represa Bermejo en la década de 1980,[33] así como otras dirigidas a la limpieza y consolidación de la fachada.

Después de estas intervenciones, la renovación completa del edificio, como Museo Nacional de Escultura, tuvo lugar entre 2002 y 2008, de la mano de los arquitectos Nieto y Sobejano.[34] Antes de que se iniciase esta restauración global, fueron encargados

26 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 65/00287, expediente 1565/1, 22 de marzo de 1932. AHPV, CPM, caja 274, libro 5, 29 de enero de 1930.

27 El texto completo está publicado en García de Wattenberg, 1985, p. 64.

28 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/4891, leg. 13226-15 y 16; caja 31/4892, leg. 13226-3 y 6 y caja 65/00287, expediente 1565/1. Los proyectos se conservan en el AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/4892, leg. 13226-5, noviembre de 1932. *Obras para la instalación del museo en el Colegio de San Gregorio de Valladolid.*

29 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/4891, leg. 13226-13. *Proyecto de obras en el Museo* Nacional *de Escultura,* octubre de 1934.

30 AGA, caja 65/00287, expediente 1565/1. *Museo Nacional de Escultura-Valladolid. Obra de conservación y reparación en el antiguo Convento de San Gregorio,* 23 de mayo y 17 de junio de 1944.

31 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/0253.

32 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/0183. *Proyecto de Restauración del Colegio de San Gregorio. Museo de Escultura (Valladolid)*. Luis Cervera Vera, diciembre 1970.

33 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)51/1943. *Proyecto básico y de ejecución de obras de restauración de antecapilla. Museo Nacional de Escultura de Valladolid,* junio 1982, Ignacio Represa Bermejo, 14 612 512 pesetas.

34 La documentación se encuentra en la Subdirección General de Obras, perteneciente a la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Hemos podido consultarla parcialmente; un informe final de esta renovación se encuentra en *Renovación (2.ª fase) del Conjunto de San Gregorio. Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura, Ministerio de Cultura, 2006. Disponible en línea: http://www.culturaydeporte.gob.es/giec/obras/concluidas/museos/mnevalladolid.html [consulta: 15-06-2019].

varios estudios sobre el estado del edificio: informe preliminar sobre el estado del Museo Nacional de Escultura,[35] informe sobre la caracterización y estudio del deterioro de los materiales pétreos,[36] estudio sobre el estado de conservación de las armaduras de madera,[37] así como un levantamiento histórico y una fotogrametría del conjunto.[38] Este último proyecto planteó una intervención integral, con grados de intensidad en función de las necesidades de cada espacio, con el fin de adaptarlo a su función de Museo Nacional.

La fábrica del colegio

En primer lugar, atenderemos a los datos relativos a la construcción del Colegio de San Gregorio de Valladolid, que se habría iniciado en el año 1487, según indica la inscripción de la capilla (figura 2).[39] Un proceso iniciado en noviembre de 1486, cuando se concedió la licencia de la donación del sitio del colegio y la capilla por parte del vicario general fray Alfonso de Paredes, y continuado en enero de 1487, tras formalizar la donación y realizar el acto de toma de posesión de los terrenos por parte de Antón García de Córdoba, hasta que en julio de 1488 se confirmó la donación mediante la firma de las escrituras y la aprobación del convento.

De hecho, solo se ha conservado evidencia documental relativa a las obras de este espacio, que sitúa allí a los maestros Juan Guas y Juan de Talavera en 1488, habiendo dado las obras por acabadas. Se trata de una petición de comisión a los alcaldes de Casa y Corte, solicitada por Alonso de Burgos ante el Consejo Real, para que la obra de su capilla, encargada y pagada a los canteros Juan Guas y Juan de Talavera, fuera revisada «a vista de maestros». Según se describe en el documento, fray Alonso consideraba que «la obra que fysyeron en la dicha capilla es mala e falsa e non tal qual deva ser por que dis en la dicha obra por non ser tal fa fecho asyento y aberturas por muchas partes y que junto a esto la dicha capilla e obra tyene tales defectos que está en peligro».[40] El prelado insistía en que habían incurrido en pena de 2000 doblas de oro para el obispo —unos 1 500 000 mrs.—, cantidad probablemente inferior a la ya abonada, que no se menciona. A pesar de no señalar la suma inicialmente contratada, el documento contiene algún dato relativo al

35 Informe técnico para el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Informe de Patología Estructural en edificios del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Informe preliminar sobre el estado de los materiales pétreos del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Laboratorio Central de Estructuras y Materiales, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, diciembre de 2000, Clave CEDEX: 12-400-7-016.

36 Informe técnico para el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Informe de Patología Estructural en edificios del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Informe sobre la caracterización y estudio del deterioro de los materiales pétreos del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Laboratorio Central de Estructuras y Materiales, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, junio de 2002, Clave CEDEX: 12-402-7-018. Este concluye que uno de los principales problemas de la piedra en el patio y las galerías es la presencia de agua (por filtraciones y capilaridad), con el correspondiente deterioro que esta provoca.

37 *Estudio sobre el estado de conservación de las armaduras de madera presentes en el Colegio de San Gregorio, sede del Museo Nacional de Escultura de Valladolid,* Segovia, Artelán Restauración S. L., 1998.

38 La fotogrametría y el levantamiento histórico fueron realizados por miembros del Laboratorio de Fotogrametría Arquitectónica de la Universidad de Valladolid. Toda la documentación se encuentra en la Subdirección General de Obras, perteneciente a la Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

39 Molina de la Torre, 2013.

40 AGS, RGS, leg. 148812,131. 1488, 12, 4. Valladolid. Este documento, transcrito parcialmente por García Chico (1949-1950), confirmaba la participación de Juan Guas en esta capilla, que ya había sido atribuida por Gómez Moreno.



Figura 2

Fragmento de la inscripción de la capilla que menciona el año de inicio de las obras. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

contrato: «Dicho obispo se convino con Juan Guas e con Juan de Talavera canteros para quellos fysyeren a destajo su capilla de cal y canto con su tribuna y estribos e otras aderençias por çierto preçio e por çierta forma segund quiso e otras cosas mas largamente dicen se contyene en las condiçiones».[41]

Lo más reseñable de este documento es el encargo a Juan Guas y Juan de Talavera, ambos llamados «maestros de mis obras»[42] por la Reina Católica, así como el dato que indica la deuda de 55 000 mrs., que los testamentarios de Alonso de Burgos tenían con este maestro de obras del alcance de la capilla del colegio. Resulta significativo que uno de los pocos documentos conservados, relativos a la fábrica del edificio y su capilla, sea un documento de conflicto entre el promotor y los maestros, lo que demuestra que el dominico estuvo pendiente del transcurso de las obras encargadas y de la calidad de su ejecución.

La fecha de referencia para el inicio de las obras ha sido situado por la historiografía, de manera general, en 1488, a partir de la afirmación de López (1613: 406): «Començo a edificar el señor obispo Fr. Alonso de Burgos este insigne colegio el anno de 1488 y acabole dentro de ocho annos, que fue el anno de 1496». Esta cronología coincide con la firma de las escrituras de donación por parte del convento de San Pablo y con la recepción de dos bulas en favor del colegio, una para unir préstamos y beneficios simples y otra para ampliar el número de colegiales de deciseis a veinte.[43] Lamentablemente, no hay más noticias documentales acerca del proceso de la fábrica del colegio, a excepción de ciertas referencias a que la obra se estaba llevando a cabo. Un ejemplo de ello son las dos peticiones de ayuda al papa, que los Reyes Católicos solicitaron a los embajadores en Roma en 1493 y 1494.[44]

41 *Ibidem.*

42 AGS, CRC, 755,4. *Minuta a los testamentarios de Alonso de Burgos, obispo de Palencia, para que paguen los salarios a Juan de Talavera,* octubre de 1503.

43 Ambas bulas son recogidas en Arriaga, 1940, vol. III, pp. 416-417. Una copia autorizada de los documentos puede consultarse en AHN, Clero secular-regular, carpeta 3499 (post. 3124 y 3125).

44 AGS, Patronato Real, 16-57 y AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, libro 1, 135-2.

El documento, de 1493, indica que el colegio estaba entonces en proceso de construcción: «Ya sabeys quanto don Alonso de Burgos obispo de Palençia nuestro Capellan mayor nos ha servido y sirve y los hedifiçios que hase en la villa de Valladolid asi en el Collegio que allí hedifica commo en la Capilla e monasterio de Sant Pablo de la dicha villa».[45] Y en el de 1494, los monarcas ensalzan la fundación, mostrando que valoraban la obra emprendida por nuestro prelado:

> Ya sabeys las obras y edificios que ha fecho en su colegio en la villa de Valladolid el reverendo en Cristo Padre el obispo de Palencia nuestro Capellan mayor e de nuestro consejo para que aprendan Teologia perpetua çierto numero de religiosos de la orden de Santo Domingo. Como sabeys es la mas syngular obra que hay en todos nuestros reinos e allende del edificio ser tal por el fruto que del se espera en ellos es que dios nuestro sennor será mucho servido e su santa fe católica ensalzada e porque para la dotaçion el dicho obispo quería anexar.[46]

A la muerte de Alonso de Burgos, en 1499, el colegio estaría prácticamente terminado, con los colegiales viviendo en él desde 1496, así como el propio prelado. Los documentos próximos a su fallecimiento nos indican que aún se estaban ejecutando ciertas labores, como la finalización de la sacristía o el empedrado de la calle. Uno de ellos indica que ordenó que se empedrara «la media calle que está delante del dicho colegio desde la puerta principal del dicho su colegio», mostrando interés por que la entrada del colegio se adecuara a la categoría del edificio que antecedía.[47] En ese sentido, es fundamental la escritura de donación *inter vivos* de 22 de octubre de 1499, mediante la cual Alonso de Burgos había legado al colegio las alhajas de oro y plata y otros ornamentos. En ella se enumeran distintos elementos, desde la cruz de plata dorada hasta las imágenes, los cálices y los brocados. Incluye la confirmación escrita de que los ornamentos, entregados por fray Alonso a su camarero, Cristóbal de Merodio, fueron recibidos por el rector del colegio, fray Andrés de Burgos, y dos colegiales y consiliarios al día siguiente.[48]

Además, en el testamento ordenó que se derribasen las casas y se limpiasen el suelo y los solares comprados frente al colegio, para hacer «plaça e delantera para mayor ornato, e ermosura del dicho nuestro colegio, lo cual fasta aquí no se a puesto en obra, mandamos [...] se haga en ellos la dicha plaza e delantera, por mexor arreo e apariençia del dicho nuestro colegio».[49] Esta cuestión resulta de gran interés, ya que, pese a que se trate de una modificación realizada tras la muerte del prelado, indica un interés determinado por llevar a cabo una intervención de ordenación urbana en el entorno del colegio, que pretendía ensalzar la propia fundación que antecedía y, espcialmente, la magnificente portada que daba paso al colegio.

Transformaciones de las estancias a partir del siglo XVI[50]

Iniciaremos el recorrido por el edificio desde el exterior, desde donde podemos afirmar que la *portada* ha sufrido pocos cambios. Estos se limitan al deterioro de la piedra causado por la lluvia y por el robo de los canalones durante la ocupación francesa. También se perdieron la puerta de madera descrita por Arriaga (1940, III: 246) y las cadenas que

45 AGS, Patronato Real, 16-57.

46 AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, libro 1, 135-2.

47 AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

48 AHN, Clero secular-regular, carpeta 3499 (post. 3125).

49 Díaz Ibáñez, 2017.

50 En este apartado se escriben en cursiva los nombres de las diferentes estancias para facilitar su identificación y localización.

daban nombre a la calle y unían treinta y cinco pilares de piedra a lo largo de la misma. En 1851, el Cuerpo de Ingenieros Civiles regularizó las luces del muro sudeste.[51] Parte de la crestería de la fachada exterior se derrumbó en 1891, por lo que fue desmontada por el arquitecto Antonio Bermejo, quien reconstruyó una parte correspondiente a la fachada principal, además de intervenir en buena parte de las armaduras del edificio en proyectos sucesivos.[52] En 1964, Anselmo Arenillas restauró la portada y reprodujo la crestería en piedra caliza artificial en la zona del muro, a la izquierda de la portada. El zócalo de piedra de la fachada también fue restaurado en 1967, cuando se taparon los huecos de luces de la fachada que no tenían servicio.[53] Finalmente, entre 1983 y 1985 se restauró la portada escultórica, con especial atención al pináculo izquierdo,[54] además de haberse sometido a labores de limpieza en la intervención de 2008.

El *patio de estudios* organizaba la zona de la escuela y, según los dibujos de Wyatt,[55] llegó a contar con una segunda planta completa. Tenison (1853) indicó que durante su visita el patio se encontraba en plenas obras: «The hall was entirely in ruins when we were there, preparatory to being fitted up in Modern Spanish Style».[56] Ello hace pensar que la ornamentada ventana que aparece en el piso alto habría sido fruto de una reconstrucción de los años cincuenta del siglo XIX (figura 3). Aunque no está documentado, la decoración de la ventana parece apuntar a un elemento historicista. Las cubiertas y alfarjes se restauraron en 1891, y en 1892 Bermejo consolidó el triple arco en piedra y reconstruyó los dos pilares ruinosos, además de enlosar el patio.[57] Por su parte, García de Wattenberg (1985: 45) señala que se refieren al frente del patio de entrada, que tenía piso principal, y que las goteras habían afectado tanto a ese piso como al de la planta baja y archivo de la Sección de Fomento. Esto podría ser una alusión a ese segundo piso del patio de estudios que se podía apreciar en los dibujos de Wyatt y que parece intuirse en una de las fotografías publicadas en la edición de la obra de Arriaga.

El *aula de Cano* aún conservaba su alfarje y había contado con una cátedra y una sillería alta y baja del siglo XVIII.[58] Durante el Trienio Liberal (1820-1823) se eliminó la pared que separaba este general del refectorio, tapiándose su puerta, de acceso desde el patio de estudios, si bien todo ello fue restituido a partir de 1823.[59]

51 Archivo de la RABASF, leg. 2-54-7. Carta dirigida al duque de Veraguas, vicepresidente de la Comisión Central de Monumentos, 22 de enero de 1851.

52 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8227, n.os 85-89 y 98; AHPV, CPM, caja 274, libro 5, 18 de mayo de 1891; AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, carpeta 38, 24 de julio de 1891 y AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, carpeta 39, 10 de junio de 1892.

53 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/0120. *Obras de reparación de la fachada de San Gregorio. Valladolid. Museo Nacional de Escultura,* Anselmo Arenillas Álvarez, septiembre 1966, 747 984,98 pesetas.

54 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/0874. *Proyecto de restauración de esculturas y relieves de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, José María Cabrera, 1983. Este proyecto también puede encontrarse en el Archivo del IPCE: PI 646/7. *Proyecto de restauración de esculturas y relieves de la fachada del Colegio de San Gregorio (MNE)*. C. 731, José María Cabrera, 1983. Además, se complementa con el dosier administrativo del que se infiere la problemática que tuvo lugar con relación a la empresa adjudicataria; Archivo del IPCE: BM 246/4. *Museo Nacional de Escultura (Colegio de San Gregorio), Fachada, 1979-1981*. GA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/126. *Obras de emergencia de la portada del museo de San Gregorio de Valladolid,* Ignacio Gárate Rojas, 1984-1985.

55 Wyatt, 1872, p. 11: «Valladolid, small patio de San Gregorio, Plate 5».

56 Tenison, 1853, p. 389.

57 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, carpeta 37, año 1891. Las intervenciones continuaron en 1892: AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, carpeta 40, 15 de noviembre de 1892.

58 Arriaga, 1940, vol. III, p. 247.

59 *Ibidem*, p. 305

El *general de Física,* con una portada del siglo XVI, fue modificado en el XVIII, con un cambio en la armadura de madera, y antes de 1808 aún contaba con el pavimento de madera, una cátedra y una sillería antigua.[60] En algún momento del siglo XIX se arruinó, y actualmente la puerta se abre a un patio del convento de San Pablo.

La desaparecida *puerta de la Salve* existió desde la fundación del colegio, y hasta 1648 sirvió como vía de comunicación entre el Colegio de San Gregorio y el convento de San Pablo, siendo fuente de conflictos entre ambas instituciones. Su función era permitir que los frailes pudieran acudir a las lecciones del colegio y que los colegiales que lo desearan accedieran al monasterio a unas horas determinadas. Según el *Libro Becerro,*[61] esta puerta fue mandada abrir por Diego de Deza en 1500. Sin embargo, en una sentencia del obispo Deza, del 15 de octubre de 1500, se hace referencia a ella señalando que «quedó abierta desde el fundamento del dicho colegio», aclarando que se concibió en la primitiva fábrica del colegio y describiendo su función. El fragmento completo indica lo siguiente:

> Para que se comunicasen los Religiosos conventuales con los Religiosos colegiales en las leçiones y exerçiçios del estudio la qual estovo con dos llaves, una de parte del convento e otra de parte del colegio mucho tiempo por mandado del dicho señor obispo fundador del dicho colegio. Et después no huvo o vimos relación fue cerrada de cal y canto por çierto enojo que el padre fray Diego Madaleno Prior que a la sazon era del dicho monesteryo ovo con alguno o algunos colegiales e procuro con el dicho señor obispo que se cerrase, por ende mandamos que se abra como de antes estava o sy mas como de se puede dar enojo lo haze por dentro del monesteryo. Y que se pongan las dos llaves de las quales tenga la una por el dicho monesteryo por quien asi la encomendase y la otra que tenga el Rector e colegiales o quien en el dicho Rector quisiere y que esta puerta se abra de mandando lo el dicho prior del monesteryo una hora antes de comer e otra después de comer que les escogiese para que aquellas horas entren por la dicha puerta los frailes que enviasen a oyr lecciones o otros exerçiçios de ciencia en el escuela del dicho collegio e que a ninguna otra hora se abra la dicha puerta sy no fuese por conçierto e acuerdo de ambas las partes.[62]

Por tanto, estaba prevista en el plan original de Alonso de Burgos y desde entonces contó con dos llaves, una en San Pablo y otra en San Gregorio, hasta que debido a ciertas divergencias entre frailes y colegiales se tapió. En 1500, Deza se limitó a ordenar que volviera a abrirse, otorgando una serie de indicaciones sobre las horas y casos en los que debía estar abierta. Estaría ubicada detrás del presbiterio de San Pablo y comunicaría con un pequeño corral o patio, donde un muro mediaba entre el colegio y el convento. Desde ahí, los frailes accederían a la zona de aulas del colegio, la escuela, muy posiblemente a través del muro sudoeste del patio de estudios.

En un documento de 1557 se aclara que el nombre de la puerta tiene su origen en que los colegiales entraban por ella a la Salve, aunque también la usaban los religiosos del convento para acceder a los estudios del colegio. Además, la ubica en el espacio: «La puerta es la que hoy sirve al corralillo de la sacristía y está tras el camarín del altar maior, donde hay una pared de mampostería que le divide del que allí tienen dicho Colegio».[63] Todo ello me ha llevado a

60 Arriaga, 1940, p. 247.

61 *Libro Becerro del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* AHN, Códices, libro 1260, fol. 311.

62 AHN, Clero secular-regular, leg. 7874-7875. *Sobre la llave de la Reja del Colegio. Caxon 2. Numº 10. Año de 1500.* Sentencia del Illmo. don fray Diego de Deza, obispo de Palencia.

63 El texto, procedente de unas hojas sueltas que parecen ser un borrador del *Libro Becerro,* menciona un poder del Colegio, dado el 6 de octubre de 1557, para pedir licencia para cerrar la puerta de la Salve. AHN, Clero secular-regular, leg. 7852.



Figura 3
Ventana del patio de estudios. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

situar la puerta de la Salve cerca de la zona central de la cabecera de San Pablo, tras señalar que se ubicaría detrás del camarín del altar mayor. Esto concuerda con una descripción de las casas de los familiares del colegio en un documento de 1541.[64] En la actualidad se conservan unos vestigios que podrían coincidir con la puerta de la Salve (figura 4).

En ese lugar perdura un escudo de Alonso de Burgos cuya factura parece de pleno siglo XVI. Desconocemos con qué estancia del colegio comunicaría exactamente, aunque podría haber conectado con algún espacio intermedio que, a su vez, se abriese al patio de estudios. Según Arriaga (1928: 445), la puerta fue tapiada el 30 de junio de 1648. Este autor no llega a describir el general de Metafísica, que sí aparece en fuentes posteriores. Ello me conduce a pensar que la entrada desde la puerta de la Salve al colegio pudo hacerse a través del patio de la capilla y también del patio de estudios. Tras el tapiado de la puerta, aprovechando el antiguo lugar de paso, habrían decidido construir allí la nueva aula o general de Metafísica, descrito por Díaz,[65] que desapareció en 1908.

En el espacio que hoy media entre el patio de estudios y la capilla se ubicó un *corredor de dos alturas* mandado construir a partir de las donaciones de 1499. Tenía que ser «obra maravyllosa sobre sus pillares e arcos e sobrearcos e bien hancho e pintado»[66] y cerraría las puertas que daban al *aposento de los capellanes,* si bien el documento no indica quién debía ser el autor encargado de ejecutar la obra. De esta construcción solo se conservan las huellas que dejó contra el muro frontero, visibles tras la última restauración (figura 5).

64 AHN, Clero secular-regular, leg. 7871. *Parte del suelo de la Sacristía. Caxon 2. numº 8. Año de 1541.*

65 Arriaga, 1940, vol. III, pp. 232-359.

66 AHN, Códices, libro 1261, fol. 18, n.º 4 y AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, transcrito parcialmente en García Chico, 1953-1954.

Los distintos testimonios recogidos, como el de Lalaing o el de Arriaga (1928: 87), indican que ese corredor estaría decorado con armaduras doradas y azules, decoradas con flores de lis.[67] Funcionaba como vía de paso entre el colegio y la capilla, además de lindar con lo que inicialmente fue el aposento de los capellanes, un espacio reaprovechado como zona de celdas para colegiales tras la supresión de las capellanías, en 1502, por Diego de Deza, quien aumentó el número de colegiales de veinte a treinta. Dicho aumento se hizo efectivo tras la recepción de la bula apostólica del 31 de marzo de 1502, a partir de la cual Alejandro VII, a ruego de la reina Isabel, permitía modificar los nuevos estatutos, que se aprobaron el 20 julio 1502. Deza adujo, para justificar la supresión de las capellanías, que los capellanes «no habían vivido honestamente» y que el sitio y suelo se habían dado «para religiosos de la orden de Santo Domingo e no para clérigos».[68]

Esta construcción tenía al menos dos alturas, puesto que señala la existencia de un salón alto y formaba ángulo con la fábrica de la capilla. Durante la Guerra de la Independencia desaparecieron puertas, ventanas, baldosas de piedra y peldaños de madera.[69] En 1815 comenzó a arreglarse, dividiendo el salón bajo para utilizarlo como sacristía y clausurando el alto, al que solo se accedería desde las llamadas celdas de «la Campanilla», unas obras que coinciden con los registros de varias partidas de materiales (yeso, ladrillos, cal, arena) y pagos de jornales por la obra de la sacristía nueva.[70] En 1883 aún seguía en pie, puesto que se menciona en el informe para solicitar la declaración de Monumento Nacional,[71] pero en 1885 solo se conservaba la fachada de sillería. En la última intervención se rebajó el nivel del suelo de este patio, abriendo los huecos del muro que habían sido tapiados.

La *capilla* ha sufrido bastante con el paso del tiempo. La primera gran pérdida debió tener lugar a comienzos del siglo XVI, cuando se desmontó el monumento funerario de Alonso de Burgos descrito por Lalaing y Vital, quedando el yacente encargado a Bigarny, que se encontraba rodeado por una reja. Según la descripción de Arriaga (1928: 88-89), estas rejas, formadas por balaustres de hierro con bolas de bronce y escudos de armas, contaban con la siguiente inscripción:

> Illustrissimus ac Rmus. D. D. Fr. Ildephonsus de Burgos ex Praedicatoria stirpe, Episcopus Cordubensis, Cochensis ac Palentinus, Catholicorum Regum Ferdinandi ac Elisabeth a Concionibus, a secretis, a Confessionibus, Capellanes major atque Elemosynarius, magni humus ac percelebris Collegii a fundamentis constructor, legislator ac magnificus dotador, semper victurus, atque operum eximius perennarrandus praeconio, hoc sub marmoreo quiescit simulacro. Obiit sexto idus Decembris, anno Domini 1499.

Parece que los nervios de las bóvedas estuvieron dorados inicialmente, como ahora, y en los siglos XVII y XVIII se hicieron algunas modificaciones en el mobiliario. En 1609, Melchor de Beya realizó para la capilla dos retablos, uno de santo Domingo y otro de san Gregorio, por encargo del propio colegio.[72] Hacia 1780 se sustituyó por primera vez la barandilla de la tribuna, con la colocación de balaustres de hierro. Tras la ocupación francesa se perdieron gran parte de los elementos que caracterizaban este magnificente

67 García Mercadal, 1999, vol. I, pp. 423-424.

68 AHN, Códices, libro 909. Una transcripción parcial en Arriaga, 1928, pp. 157-162.

69 Arriaga, 1940, vol. III, p. 248.

70 AHN, Clero secular-regular, libro 17305. *Libro de gasto ordinario,* 1815-1818, junio de 1818.

71 Archivo de la RABASF, leg. 4-45-2.

72 García Chico, 1946, vol. II, pp. 260-262. La signatura referida por el autor es n.º 679, fol. 1060.



Figura 4

Posibles restos de la puerta de la Salve. Presbiterio de la iglesia de San Pablo de Valladolid.



Figura 5
Lienzo de muro que une la capilla y el patio de estudios. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

espacio:[73] el sepulcro tallado por Bigarny, la reja que lo rodeaba, el retablo mayor de Siloe y Diego de la Cruz, la sillería original del siglo XV, los cajones de la sacristía, la reja de la puerta hacia la iglesia de San Pablo, la barandilla del coro, los ornamentos litúrgicos y hasta la campana. En cuanto a los ornamentos, muchos habían sido vendidos por el colegio a lo largo de los siglos. De lo descrito por Arriaga, en 1808 se conservaban seis cálices de bastante peso, otro pequeño con el que se decía misa en el oratorio o sobresacristía —vuelven a hacer mención al espacio superior de la sacristía como oratorio— y demás elementos de plata labrada, pero prácticamente ninguna de las piezas textiles mencionadas, a excepción de un juego de casullas. Nada de esto sobrevivió al paso de los franceses, señalando que «hasta la campana de la espadaña y las de ayudar a misa perecieron» y que muchas piezas fueron malvendidas, como dos misales nuevos.[74]

Los retablos colaterales se conservaron parcialmente, pero la gradería del altar mayor fue desmontada, al igual que todo el embaldosado de la capilla, el coro y la sacristía. Díaz denunció que varias piezas del sepulcro del fundador, entre ellas el yacente, fueron a parar a la catedral, pero allí dejaron que se deteriorasen. Los demás fragmentos se aprovecharon para dos altares colaterales, dividiendo la lápida de jaspe que sostenía la estatua del fundador para formar la mesa de estos altares. Posiblemente uno de esos jaspes sea el banco que actualmente se sitúa en el acceso a la capilla.

Los dominicos llevaron a cabo diversas labores de rehabilitación de la capilla después de 1815, que implicaron el encargo de un nuevo retablo, más pequeño, un púlpito de hierro, vidrieras y las gradas del altar, que antes ocupaban todo el ancho de la capilla

73 Arriaga, 1940, vol. III, p. 249.

74 *Ibidem,* p. 255.

y quedaron reducidas a un derrame. A través de los libros de gasto ordinario del colegio de estos años podemos seguir las intervenciones llevadas a cabo en la capilla.[75] En ellos aparecen los pagos realizados al carpintero por el retablo mayor, varias cruces, atriles de altar y la reparación de las tallas de santo Domingo y de san Agustín, así como la colocación de un retablo bajo el coro, entre febrero y mayo de 1820. También consta un pago a Marceliano, el vidriero, por las vidrieras de la capilla y el tránsito, quizás refiriéndose al corredor que la conectaba con el colegio. Junto a estos gastos, he localizado otras noticias de compras de lienzo, encajes, hilo, libros y casullas, de cara a la inauguración de la capilla, que tuvo lugar en ese mismo año.

Dado que la barandilla del coro se había perdido, cuando acometieron su reconstrucción en 1820, los dominicos decidieron desmontar el antepecho de la tribuna del órgano, que «era de piedra labrada con muy curiosas molduras»,[76] ya que, como le faltaban algunas piezas, era «menos costoso y no menos lucido y gracioso continuar la barandilla del coro que componer lo que estaba maltratado, se hizo así, quitando toda la piedra y siguiendo la barandilla de hierro».[77] Por último, los huesos del fundador se recogieron en una caja de madera y se colocaron en el lugar del sepulcro, cubriéndolo con una lápida de pizarra que aún se conserva.[78] Cuando se levantó la lápida, en 1985, apareció una fosa construida en piedra que debió de estar cubierta con bóveda, de donde se sacó una caja de plomo que estaba dentro de otra de madera. Todos los restos fueron analizados, pero, según el informe del Instituto Nacional de Toxicología, ninguno pudo pertenecer a los restos del fundador. Los restos contenidos en la caja de plomo pertenecían a un bebé de dieciocho meses fallecido después de 1830.[79]

Durante el Trienio Liberal, la capilla estuvo totalmente sellada, sin comunicación con San Gregorio ni con San Pablo hasta que se habilitó su iglesia, el 27 de enero de 1822, habiendo sido utilizada desde entonces como comulgatorio y cementerio de legos seglares.

Entre 1859 y 1860, la capilla se sometió a una restauración por parte del Gobierno provincial, en la que se arreglaron agujas, cornisa y crestería, se talló en piedra una nueva barandilla para la tribuna, se instalaron nuevas vidrieras y se abrieron dos puertas laterales, posiblemente las que comunican capilla y sacristía, y una puerta al Mediodía, quizá aquella por la que se accede actualmente desde el colegio.[80] Además, Hoyos informó de que, al desmontar el altar el 18 de julio de 1892, se encontró un plomo detrás del retablo, con un documento que exponía el alcance de la intervención en la capilla, entre 1859 y 1860, en la que se talló en piedra el antepecho de la tribuna y se abrieron tanto la actual puerta de acceso a la capilla, en el muro sur —la puerta nueva al Mediodía—, como las dos laterales que comunican capilla y sacristía:

75 AHN, Clero secular-regular, libro 17319, *Gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio,* 1816-1831, febrero, marzo y abril de 1820.

76 Arriaga, 1940, vol. III, p. 252.

77 *Ibidem*.

78 Con relación a la lápida de Alonso de Burgos, Hoyos anota la referencia a los pagos en el Libro de Asiento de 1816-1831; AHN, Clero secular-regular, libro 17319: «Trescientos reales a las Monjas del Corpus por la lápida para el sepulcro del Obispo Fundador» (fol. 13); «Trescientos reales por arreglar y grabar la lápida del sepulcro del Fundador y pila del lavatorio» (fol. 14); «Dos mil reales al carpintero Narciso, que hizo el retablo mayor de la Capilla» (fol. 41). Este altar se halla hoy en la capilla antigua del Santo Cristo, a la derecha del crucero de la iglesia de San Pablo. Arriaga, 1940, vol. III, p. 350. También hemos encontrado esta referencia al pago por la lápida en AHN, Clero secular-regular, libro 17305, *Libro de gasto ordinario,* 1815-1818, septiembre de 1817.

79 García de Wattenberg, 1991, p. 303.

80 *Idem*, 1985, p. 14; Archivo de la RABASF, leg. 2-54-7 y AHPV, CPM, caja 274, libro 2, 4 de junio, 26 de agosto y 21 de diciembre de 1861.

> Se dio principio a la restauración de la Capilla de San Gregorio en 1.º de octubre del año 1859 y se concluyó en fin de setiembre de 1860 [...]. Habiendo hecho esta restauración con presidiarios, tanto la talla de los florones, como todo lo concerniente a la barandilla gótica y sus vidrieras; abrir la puerta nueva al Mediodía y las dos puertas laterales, dando el Gobierno 15 000 reales y [...] el que suscribe, como encargado de la obra [...] Valladolid, 30 de setiembre de 1860. Víctor García.[81]

Hay que tener en cuenta que la capilla había sido tapiada para evitar su profanación, por lo que tampoco resulta extraño que tuviesen que rehacer los vanos de acceso. En octubre de 1914, fue solicitada por el Ayuntamiento la rehabilitación del culto, cediéndosela al Arzobispado y encomendándosela a los padres dominicos por real orden de 15 de abril de 1915.[82] Se trató de una cesión en usufructo con validez hasta el 26 de abril de 1932, fecha en que se determinó la definitiva incorporación de la capilla al edificio del colegio. En ese momento se tapiaron la comunicación con San Pablo y la ventana alta que daba a la iglesia. Los antepechos de la tribuna fueron modificados una vez más, tras la anterior de 1860, posiblemente durante las restauraciones llevadas a cabo por Emilio Moya en 1933, dado que las fotografías nos muestran un cambio en la tracería.

La obra de la *sacristía* estaba siendo terminada por Simón de Colonia en octubre de 1499, ya que el dinero de las donaciones estaba destinado a enmaderar el suelo, cerrar el tejado y poner puertas y ventanas.[83] Tenía dos plantas: la inferior cubierta por un alfarje, y la superior por una bóveda de terceletes, donde se ubicaba un pequeño oratorio. En la inferior, los franceses abrieron una puerta en el lugar del lavatorio, que, pese a estar tapiada durante numerosos años, posteriormente se habilitó como acceso. Hacia 1820 hubo una controversia entre los colegiales. Se plantearon dejar abierto este nuevo vano para facilitar la entrada de seglares, pero, tras una serie de discusiones, decidieron tapiarla y mantener la reja de comunicación con la iglesia de San Pablo, por la que se accedería a la capilla en días señalados. Las palabras de Díaz evidencian que en 1820 aún se seguía rezando por el alma de Alonso de Burgos, al menos en el día de los Todos los Santos y de Difuntos.[84] En cuanto a la bóveda, se encontraba en muy mal estado durante el siglo XIX, debido a las filtraciones de agua, hasta que terminó por derrumbarse en marzo de 1890.[85] Las cubiertas de la capilla y la sacristía fueron restauradas en 1979 y 1980, liberando el óculo y la cornisa. En 1984 se restauró, finalmente, el interior de la sacristía, construyendo una falsa bóveda de terceletes en escayola y reformando la escalera de acceso al coro.[86]

La *sala de los Actos* ha conservado su alfarje original, aunque durante la Guerra de la Independencia se perdió el embaldosado de piedra blanca, la sillería de nogal tallada —posiblemente del siglo XV— y otros adornos de la sala.[87] Al final de esta sala, el *depósito* ya funcionaba como tal desde la fundación, puesto que en la escritura de donación, de octubre de 1499, se indica que los ornamentos donados se custodiaron en los «armarios de la capilla del depósito que está en el dicho collegio».[88] Los estatutos también se re-

81 Arriaga, 1940, vol. III, p. 363.

82 AHPV, CPM, caja 274, libro 5, 30 de octubre de 1916.

83 AHN, Códices, libro 1261, fol. 18, n.º 4 y AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, transcrito parcialmente en García Chico, 1953-1954.

84 Arriaga, 1940, vol. III, p. 259.

85 Archivo de la RABASF, leg. 4-45-2, 1 de abril de 1890.

86 Archivo del IPCE, PI 646/8. *Proyecto básico y de ejecución de obras de restauración en la antecapilla del colegio de San Gregorio. MNE. C-917,* Ignacio Represa Bermejo, 1983-1985. Otras intervenciones en AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (03) 115 26/01742.

87 Arriaga, 1940, vol. III, p. 267.

88 AHN, Clero secular-regular, carpeta 3500/4 (post. 3125).

fieren a este espacio como lugar de custodia de los libros que registraban la elección de rectores y consiliarios, guardados en «el arca del deposyto».[89] En la ocupación francesa fue utilizado como cárcel, por ello conservó la puerta de hierro que lo clausuraba. Al igual que el resto del colegio, estas salas fueron rehabilitadas sucesivamente a partir de 1815 y, de nuevo, en 1823.

El *refectorio* y la *cocina,* aunque conservaron sus alfarjes, también sufrieron pérdidas en 1808, con la desaparición de las mesas y asientos, así como la campana de la chimenea. El acceso directo a la cocina desde el patio principal había sido clausurado en algún momento, ubicándose en su lugar una alacena. Entonces, la cocina estaría comunicada con la zona de servicio, pero en 1823 volvió a habilitarse la entrada desde el patio principal. Los gastos pueden seguirse a través del libro de gasto, que refleja los pagos al albañil Antonio Corte por la compostura del refectorio y la cocina, por el corte de mesas de refectorio, asientos, puerta y bastidores de ventana, y al herrero por las cerraduras.[90] Las armaduras de todas estas salas fueron restauradas en 1933 por Emilio Moya.[91]

En cuanto al *patio principal,* contamos con la noticia de que, tras la muerte de Alonso de Burgos, su coronamiento fue encargado al maestro Juan de Arandia, por lo que estaríamos ante una primera modificación, posiblemente prevista en la fábrica inicial. Este dato se extrae de un pleito entre los testamentarios de Alonso de Burgos y los artistas Simón y Francisco de Colonia, según los cuales, a Juan de Arandia se le pagaron por dicho trabajo 20 000 mrs. más de lo que merecía, como agradecimiento a su testificación en el pleito a favor de los testamentarios; una obra que había sido prometida previamente a Pedro de Trillo, al cual también tuvieron que compensar económicamente por el agravio.[92] En 1630 se realizó una intervención de gran envergadura, en la que ya hubo que desmontar todo el patio, las columnas y los arcos, con el fin de asentar las basas y el resto de elementos, al igual que la cornisa y «todo lo que estuviese torcido»; se trata de una reparación del patio principal llevada a cabo, en 1630, por los maestros de cantería Bartolomé de Barrera, Hernando del Hoyo, Juan Alonso Ballesteros, Hernando Prieto y Domingo de la Puente.[93] Dos siglos después, Teodosio Torres mencionó, con relación a las columnas del patio principal, que «hace ya muchos años hubo necesidad de sustituir con otras piedras las basas y primeros trozos del fuste de las columnas del piso bajo y además el vuelo de la imposta por encima de la cadena».[94] Ya en 1708 se reformó completamente el coronamiento, se eliminó la faja de iniciales «F» e «Y», que se ubicaría justo encima de las divisas de yugos y flechas, que sí se han conservado, y es posible que tuviera alguna similitud con la cornisa que corona la Capilla Real de Granada. Finalmente, se instaló una nueva cornisa con dentellado de orden corintio. En un momento indeterminado, se engatillaron los cuatro paños del patio, sosteniendo las columnas y las cabezas de las vigas. Quizá fue entonces cuando se eliminó la inscripción que rodeaba los muros de la planta alta, así como una cenefa azul o negra, también desaparecida. Esta inscripción ya había sido transcrita por Arriaga en 1634:

89 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 88 (estatuto n.º 23).

90 AHN, Clero secular-regular, libro 17319. *Gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio,* 1816-1831, marzo y abril de 1817. Estos pagos también aparecen registrados en AHN, Clero secular-regular, libro 17305. *Libro de gasto ordinario,* 1815-1818, marzo de 1817.

91 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/4892, leg. 13226-6.

92 AGS, RGS, leg. 15051-216, fol. 7v.

93 García Chico, 1946, vol. II, pp. 173-174 y AHPV, n.º 1578, fol. 1281.

94 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228.

> A servicio e gloria de Nuestro Redentor e Salvador Jesucristo, a honor y alabanza de la gloriosa Virgen, Nuestra Señora, su Madre, e a ensalzamiento de la Santísima Fee Católica, e restauración de la Santa Religión de la Orden de Santo Domingo, titulada de los Frailes Predicadores, e a memoria de los muy altos, poderosos e cristianisimos Reyes, nuestros Señores, el Rey Don Fernando y la Reina Doña Isabel de Castilla, de León, Aragón, de Sicilia, que ganaron a Granada con todos sus Reinos [...]. El muy reverendo y magnífico Señor Don Alonso de Burgos, Obispo de Palencia, Conde de Pernía, Capellán Mayor e Confesor e fechura de Sus Altezas por haber sido como fue, fraile profeso de dicha Orden e Maestro en Santa Teología e Predicador famosísimo; viendo muy disminuida y caída dicha Orden, e carecer de letrados e aun de religiosos, para que predicasen e enseñasen nuestra Santa Fee Católica, fundó e fizo esta amplísima Casa del Colegio, para que en ella estén siempre jamás veinte religiosos de dicha Orden, con más de los servidores, que serán menester, elegidos y escogidos, los que tendrán el cargo de los naturales de cada una de las ciudades de estos Reinos, por proveer y henchir de letrados y predicadores a estos Reinos de Castilla. E dejóle todos los libros que están en la librería e el atavío e adorno de muchas imágenes e cruces e cálices y de otras muchas cosas de oro y plata e ornamentos de brocado y seda de diversos colores, e de todas las otras cosas que son menester para que los dichos Colegiales, con los Capellanes de su Capilla, digan y celebren los divinales oficios en la forma e manera que se contienen en los estatutos y reglas que fijo, e dotóle de rentas, así para los Colegiales e servidores, como para los Capellanes de la dicha Capilla, e bastantemente porque, por falta de las cosas necesarias para vestir, de comer y de otras, no cesasen ni se distrajesen de estudiar; e quiso e mandó que los dichos Colegiales estudiasen los Sacros Cánones e Artes, e la Santísima Teuología, porque en sus tiempos muchos trabajaban por ser letrados.[95]

Durante la ocupación francesa se sustrajeron los canalones de los tejados, por lo que el agua empeoró tanto la piedra como las vigas, generando numerosas goteras y problemas de deterioro estructural. También desaparecieron las baldosas que cubrían el suelo del patio y sus galerías, habiéndose empedrado en 1831 con piedra tosca. Entre 1815 y 1820 se hicieron varias intervenciones en el tejado, según evidencian las compras de clavos, machones, vigas y tejas reflejadas los libros de gasto,[96] aunque siguió dando problemas en los años siguientes, especialmente en el ángulo norte, intervenido durante la estancia de las milicias provinciales de Tuy, hacia 1822. Según Díaz, intentaron arreglar el tejado al haberse hundido «la lima del ángulo que cae al norte; pero nada consiguieron más que ponerlo en peor estado, pues levantada la teja y visto por el ingeniero que era obra de mucho coste, no quisieron emprenderla y así quedó aquel ángulo desmantelado, cayendo dentro las aguas hasta que nos reunimos y pusimos lima nueva».[97]

En esos años también se instalaron pesebreras que luego desaparecieron tras las reparaciones de 1823, momento en el que se repusieron las puertas y ventanas de las celdas y de las distintas salas. Para ello contrataron a un maestro de obras, Ramón Serrano, que les recomendó quitar la coronación del claustro, haciendo que salieran las aguas rectas, puesto que las entregas de las maderas estaban podridas y esto podría

95 Arriaga, 1928, vol. I, p. 295.

96 También constan jornales y pagos al «obrero Juan» y noticias, en 1819, de una «compostura del patio alto» por el carpintero. AHN, Clero secular-regular, libro 17320, *Libro de asiento del Regente del Colegio para gastos de alimentación,* 1814-1816, febrero de 1815. AHN, Clero secular-regular, libro 17305, *Libro de gasto ordinario,* 1815-1818. AHN, Clero secular-regular, libro 17319, *Gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio,* 1816-1831, junio de 1819.

97 Arriaga, 1940, vol. III, p. 304.

provocar la ruina de tejados y patio.[98] También se retejó y se compuso el podrido artesonado del patio, habilitando poco a poco cocina, refectorio, celdas y oficinas, y haciendo muchas reparaciones en suelos, tabiques y asientos. Algunas de estas intervenciones han quedado registradas en los libros de gasto, que recogen dinero para partidas de yeso, barro, adobes, ladrillos, baldosas, puertas y ventanas,[99] así como noticias de pagos al carpintero, Antonio, por la obra de la escalera para la azotea y el arca del depósito en enero de 1824, los trabajos en el cuarto de la portería y distintos encargos de puertas y ventanas en diciembre de 1824, además de la instalación de la sillería que se había conservado en San Pablo en octubre de 1825.[100]

Tras la Desamortización, el estado del patio debió de ser bastante precario, quedando numerosos testimonios que comunicaban su próxima ruina, agudizada con la instalación de un jardín, y evidente a través de las fotografías conservadas, tomadas por Clifford en 1854 y 1858 (figura 1) y por Laurent entre 1860 y 1864 (figura 6).

Una vez que el colegio fue declarado Monumento Nacional en 1884, se agilizaron los trámites para la restauración integral que Teodosio Torres llevó a cabo en el patio principal.[101] El arquitecto trató de señalar las causas del estado de ruina del patio principal: la excesiva ligereza y esbeltez de las arcadas y la mala calidad de la piedra empleada, procedente del valle del Esgueva, heladiza y poco resistente, aunque buena para la labra. Todo ello había provocado la pérdida de la verticalidad del propio patio. Para resolverlo, propuso deshacerlo y reedificarlo, asentando todo de nuevo, conservando los materiales en la medida de lo posible y tratando de remediar las causas que habían llevado al patio y a la armadura a su propia ruina, pero sin introducir variaciones en el trazado, la proporción y las formas de los elementos: columnas, arcos, impostas, antepechos, ventanas y friso. Para ello, «dejaría de hacerse la caja de entrega de las cabezas de los maderos de piso y se apoyarían en una cornisa saliente engatillándose a su vez a la fábrica lo que permitiría construir el muro de lleno en toda su altura consiguiéndose a la vez la inmovilidad con el atirantado».[102] Torres propuso una variante en la cornisa para remediar la intervención de 1708. En cuanto a las ventanas de la galería alta y los antepechos calados, los consideraba como «el elemento más importante de la decoración», por lo que no se planteó sustituirlos. También señaló cómo hasta entonces se habían cerrado con un tabique adosado por el interior, que se estaba desprendiendo, lo que generaba ventanas cuadradas que afeaban la construcción. Es posible apreciar este elemento en las fotografías de Clifford (1854-1858) y Laurent (1870). El arquitecto ofreció como solución montar unos bastidores de hierro que fueran de arriba abajo y cubrieran a la vez ventanas y antepechos para evitar el frío del invierno. Los materiales propuestos para la restauración fueron: caliza de Campaspero (Valladolid) para basas, fustes, capiteles y dovelas de la planta baja, además de la cornisa; caliza de Ontoria (Burgos) para columnas, friso y antepechos del piso alto; y caliza del valle del Esgueva (Valladolid) para las enjutas de los arcos y las losas de los tímpanos gemelos.

98 *Ibidem,* p. 324.

99 AHN, Clero secular-regular, libro 17303, *Gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio,* 1823-1835, agosto y septiembre de 1823, marzo y mayo de 1825.

100 AHN, Clero secular-regular, libro 17319, *Gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio,* 1816-1831. Destaca el pago directo a un «Arquitecto», sin señalar el nombre del mismo, junto a pagos por rejas y ventanas, en 1826. AHN, Clero secular-regular, libro 17303, *Gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio,* 1823-1835.

101 Con un presupuesto de 167 790,94 pesetas, este proyecto puede consultarse en AGA, caja 31/8228, pero, lamentablemente, no se conservan los planos y dibujos a los que se refiere el arquitecto en su memoria.

102 AGA, caja 31/8228.



Figura 6

Patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Fotografía de J. Laurent, 1860-1886. IPCE: Ruiz Vernacci, VN-00735.

Tras las reticencias mostradas por la Academia a algunas de las propuestas de Torres, como la utilización de caliza del valle del Esgueva, por ser heladiza, o la sustitución de la cornisa de coronación, debiendo mantener la de 1708,[103] se acometió la obra, cuyo presupuesto hubo de ampliarse en 1887, una vez que se concluyó la restauración de la mitad de las galerías del patio principal.[104] La memoria de este presupuesto revela datos fundamentales para comprender el estado del patio principal, dependiente en gran parte de esta intervención. Tras el desmonte de las piezas no fue posible reutilizar la mayor parte de la piedra por su deteriorado estado. Los materiales que se restituyeron, a pesar de que intentó preservar la forma y decoración de los originales, en el caso de los fustes o dovelas, se reemplazaron con otros de mayor calidad y dimensiones. Torres incide en que los fustes quedaron divididos en cuatro trozos de igual altura, a pesar de que los anteriores estaban compuestos por piedras de «pequeñas dimensiones y desiguales».

Finalmente, se sustituyeron prácticamente todos los elementos constructivos en piedra nueva, dado el mal estado de la que había sido empleada originalmente, sin introducir variaciones en el trazado, la proporción o las formas. El arquitecto logró conservar, al menos, la cornisa, tres escudos, dos pasamanos, nueve metopas, seis gárgolas y casi

103 También se determinó que la Junta de Obras estaría presidida por el presidente de la Comisión, es decir, el gobernador civil. García de Wattenberg, 1985, p. 23.

104 AGA, caja 31/8228. N.º 17 en la portada.

todos los tímpanos.[105] También se restauraron la armadura y la cubierta de las crujías que rodean el patio principal, y se eliminaron los tabiques que habían cerrado la galería con cristales y la dividían en departamentos.[106] En junio de 1888, la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid destacó la labor de Teodosio Torres en la restauración del Colegio de San Gregorio y solicitó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que fuera nombrado académico.[107] Entre los méritos que le atribuían, resalta que puso a disposición de la Comisión algunos restos del edificio, sobrantes tras la restauración del patio. Entre ellos, la Comisión eligió los que consideraron más apropiados para el Museo Arqueológico de Valladolid, ubicado en aquel momento en el Colegio de Santa Cruz de la misma ciudad y actualmente en el Museo de Valladolid, en el Palacio de Fabio Nelli (figura 7). Del año 1889 y, como muestra del estado del patio del colegio tras la finalización de las obras de restauración, destaca la fotografía de Junghandel, publicada en *Die Baukunst Spaniens* (figura 8). Durante la última intervención (2002-2008) se limpiaron todos los muros y se han recuperado algunos vanos que estaban cegados.

Las *celdas* o *cámaras,* alabadas por su gran tamaño y riqueza, se ubicaban en las distintas plantas alrededor del patio principal, según se puede comprobar en los estatutos. Diego Pérez de Messa señaló: «Los compartimientos, y aposentos de los colegiales, grandes y lindísimos. Las riquezas y ornamentos muchos y que no se puede desear más en ellos».[108] Además, se hicieron varias ampliaciones de la zona de alojamiento, por ejemplo, en 1545, cuando se construyeron tres celdas sobre el general de Física o cuando se habilitó como vivienda el salón alto de los corredores que unían el patio de estudios y la capilla. La obra de esas tres celdas se menciona en 1545, cuando el convento de San Pablo comenzó a edificar una azotea sobre la nueva sacristía, construida en el que había sido suelo del colegio (figura 23 del capítulo siguiente). Rector y colegiales se opusieron a dicha construcción, por restar luz a la sala del general y a «tres celdas que estaba fabricando dicho Collegio encima de dicha sala y General, que son las que al presente tienen los tres Famulos que sirven a dicho Collegio».[109]

A comienzos del siglo XVII, la celda del rector se encontraba en uno de los paños que daba a la huerta, posiblemente en la planta baja. Dicha noticia se puede extraer de un documento relativo a una campaña de construcción encargada por el procurador del colegio, fray Jerónimo Eliz, al maestro de cantería Miguel de la Fragua en 1608.[110] Según Díaz, a finales del siglo XVIII se rebajó la altura de las celdas con cielos rasos, además de realizarse divisiones interiores entre estudio y alcoba, abriendo balcones cerrados con rejas, que desaparecieron durante la Guerra de la Independencia y terminaron por transformarse en grandes ventanales.[111] Asimismo, en los libros de gasto del colegio podemos encontrar pagos al maestro Meneses, carpintero, por la realización de puertas y

105 Estos datos corresponden a una memoria realizada en la fase media de las obras, en mayo de 1887. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, n.º 17.

106 Los proyectos del arquitecto Teodosio Torres, con fecha de 1 de junio de 1887 y 15 de diciembre de 1888, se conservan en AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228. El coste definitivo ascendió a 236 142,23 pesetas. Otros documentos se encuentran en el mismo archivo, en la caja 31/8227, n.os 42-72.

107 AHPV, CPM, caja 274, libro 5, 11 de junio de 1888. Archivo de la RABASF, leg. 4-45-2, 19 de junio de 1888.

108 Huerta Alcalde, 1990, p. 116.

109 *Libro Becerro del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* AHN, Códices, libro 1260, p. 280.

110 García Chico, 1946, vol. I, p. 172. Este documento, transcrito por García Chico, se encuentra en el Archivo de Protocolos de Valladolid; la signatura aportada por este autor es n.º 678, fol. 657.

111 Arriaga, 1940, vol. III, p. 266.



Figura 7
Columnas procedentes del Colegio de San Gregorio. Museo de Valladolid.

ventanas para la celda rectoral y la del sacristán, así como la colocación de rejas en distintas celdas y en un salón, junto a cerraduras en puertas como la del refectorio o la de la alacena de la celda rectoral.[112] La carpintería que se había restituido a partir de 1815 volvió a perderse durante el Trienio Liberal, por lo que se encargaron nuevas puertas y ventanas para las celdas a partir de 1823. Se conocen pocos datos acerca de las celdas de la entreplanta, aunque en 1876 se hicieron unas obras en esa zona para habilitar oficinas.[113] Los documentos mencionan el desmonte de la escalera y su sustitución por una de ida y vuelta, por lo que muy probablemente se suprimió la escalera de caracol que daba servicio a esta zona. Los múltiples usos de este edificio modificaron especialmente las áreas de celdas, debido a la facilidad para ubicar oficinas en esos espacios. En la última intervención se han rehabilitado, adaptándolas a un uso expositivo y de despachos, pero conservando los muros de carga.

La *escalera* se conserva en un estado muy cercano al original, aunque el antepecho ha sufrido varias modificaciones, la primera hacia 1780, cuando se colocaron balaustres de hierro. Estos se perdieron durante la ocupación francesa, por lo que se sustituyeron por una barandilla de madera hacia 1820.[114] En 1860 se restauraron zócalos, pasamanos,

112 AHN, Clero secular-regular, libro 17305, *Libro de gasto ordinario,* 1815-1818, noviembre de 1815 y agosto de 1816.

113 AHPV, Protocolos, caja 18548, 16 de noviembre de 1876, n.º 326.

114 Arriaga, 1940, vol. III, p. 267.



Figura 8

Patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid tras la restauración. Fotografía de M. Junghändel, 1889. BNE: BA/6708 (23).

balaustrada y peldaños. Todo se hizo nuevo en piedra, siguiendo el diseño del zócalo general de la caja, y así ha llegado hasta nuestros días.[115] También se consolidó la armadura de madera, que ha sido restaurada en varias ocasiones.

La *librería,* cuya dotación quedó prevista por Alonso de Burgos en las donaciones de 1499 y constatada por Lalaing,[116] también fue alabada por viajeros como Cock (1592).[117] El documento de 1499, además, indica que con las rentas que dejaba el colegio habían de comprarse los libros que fueran necesarios para completar la librería, puesto que el obispo tenía «intención e volundad de que la librería de dicho colegio sea muy ynsigne e muy grande e aya enella mucha copia de libros [...] de pergamino e de letra de molde».[118] En 1577 se contrataron modificaciones con el escultor Manuel Álvarez,[119] que consistieron en añadir una sala a la librería, además de abrir un arco en las paredes, hasta los rincones, quizás similar al conservado, con decoración renacentista, en el trasdós del paso de la pieza alargada de la librería a la cuadrada del extremo oriental. El contrato

115 AHPV, CPM, caja 274, libro 2, 18 de noviembre de 1859. El primer presupuesto, para la escalera, ascendía a 34 152 reales de vellón, y el segundo, de la capilla, a 59 812 reales de vellón. Archivo de la RABASF, leg. 2-54-7, *Presupuesto de las obras de reparación que son necesarias ejecutar en el edificio de San Gregorio destinado en la actualidad a oficinas de Gobierno,* Valladolid, 8 de enero de 1860.

116 «Su biblioteca está bien provista de libros»; García Mercadal, 1999, vol. I, pp. 423-424.

117 Huerta Alcalde, 1990, p. 104.

118 AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

119 García Chico, 1946, vol. II, pp. 99-100. Dicho autor transcribió este documento conservado en el AHPV, con signatura n.º 798, fols. 331-332. Sin embargo, yo no he podido localizarlo, la signatura debe de ser errónea.

señala la decoración con flores de lis de los frontispicios y la presencia de columnas de orden corintio y friso ornamentado, elementos que pueden apreciarse en el dibujo de Carderera conservado en el Museo Lázaro Galdiano (figura 9).[120] A partir de este dibujo, que representa la sala oriental de la librería, vemos cómo otro arco parejo al que se abriría a la galería alta del patio, al igual que el arco que separaría la sala del ángulo meridional de la librería parece de proporciones mucho más anchas.

En la Guerra de la Independencia se perdieron gran parte de los libros y muebles de la librería, habiéndose conservado la puerta, según Díaz, aunque no ha llegado a la actualidad. También se sustrajeron muchas de las barras de hierro que sustentaban la gran armadura de madera de la estancia central.[121] Este espacio fue recuperado tanto en 1814 como en 1826, cundo los libros restantes fueron ubicados en la sala que Díaz llama antelibrería, donde antes estaban los retratos del fundador y de los Reyes Católicos.[122] En 1844, la armadura de la sala central de la librería todavía estaría en su lugar, así lo elogió Laureano de Arrieta en el informe para la Academia: «Son también muy costosas y de gran mérito las techumbres de todo el edificio y especialmente el artesonado de la Biblioteca, en el que parece que trató de agotar su ingenio el artista para hacerle superior a cuanto en esta clase de trabajo podía ejecutarse» (figura 9).[123] Esta habría sido desmontada entre 1845 y 1853, si bien se conservan en su lugar original las dos extremas que cubren las salas laterales, que han sido restauradas varias veces. La viajera inglesa Louisa King Tenison (1853: 388) relató cómo la gran armadura fue desmontada, porque pensaban que su estado era próximo al derrumbe, pero que, cuando llegó el momento de quitarlo, resultó estar más firmemente sujeto de lo que parecía:

> A long saloon, out of which two smaller ones opened at either end, had once a most gorgeous artesonado ceiling, but I grieve to have to say it exists no longer. For some reason or another, difficult to be accounted for, the people took into their heads it was falling, and in order to settle the matter without any trouble, it was taken down, but we were told that far from being in a ruinous condition when the workmen commenced operations, the pieces of wood of which it was composed were so firmly united, that they had the greatest difficulty in displacing them.

Junto a la puerta de la Salve existe otro espacio que aparece con frecuencia en la documentación y cuyo origen y funciones no han sido claramente estudiados. Esta construcción se corresponde con lo que en la documentación de época moderna y contemporánea suele aparecer denominado como *edificio de las azoteas* o *corredores de las azoteas* (figura 10). Se trata de una edificación, muy modificada, que ha tenido varias etapas constructivas. La primera de ellas resulta desconocida para nosotros y está condicionada por la documentación de las posteriores reformas. Como veremos más adelante, en 1524 se encargaron unos corredores que debían hacerse «sobre los arcos que agora están hechos».[124] Pese a que dicha documentación es de sobra conocida, nadie ha considerado esos arcos, que estaban construidos como parte de la primitiva fábrica del colegio.

120 *Biblioteca del colegio de San Gregorio de Valladolid,* n.º de inventario 9147, Museo Lázaro Galdiano.

121 Arriaga, 1940, vol. III, p. 268.

122 *Ibidem,* p. 351.

123 Archivo de la RABASF, leg. 2-54-6, *Noticia de los edificios, monumentos y objetos artísticos de la provincia de Valladolid, perteneciendo al Estado, que por la belleza de su construcción y antigüedad y mérito artístico deben conservarse*. Informe elaborado por Laureano de Arrieta, 2 de agosto de 1844.

124 AHN, Clero secular-regular, leg. 7852.



Figura 9

Biblioteca del Colegio de San Gregorio de Valladolid, Valentín Carderera. Museo Lázaro Galdiano, n.º inv. 9147.

Sin embargo, en la sentencia emitida por Diego de Deza en octubre de 1500,[125] anteriormente mencionada, hay dos referencias a esta azotea. El nuevo obispo de Palencia ordenó que se derribase «el corredor que el dicho señor obispo, que aya santa dicha, hizo en un suelo del dicho monesteryo sobre tres pilares de piedra que sale sobre el huerto que se dize de los novicios».[126] También mandó cerrar las ventanas de las celdas del colegio que daban al huerto del monasterio, para que los colegiales no se pudieran asomar hacia la huerta; lo mismo debía hacerse con «las quatro ventanas de la açotea Rica e alta del dicho colegio que estan hacia el dicho monesteryo y la una de dos fronteras que salen hasta la puerta de la huerta la que esta al lado»,[127] que ordenó clausurar con candados o clavos. Más adelante se repite la orden de quitar «el corredor mas alto que esta en la açotea rica por que esta en mucha manera sobre la huerta e otros aposentamientos del monesteryo». Todas estas referencias me llevan a pensar que la azotea rica y el corredor sobre tres pilares habrían sido dos espacios diferenciados, aunque mandados construir ambos por Alonso de Burgos. Observando los restos conservados, la arquería inferior de la zona de las azoteas podría identificarse con el corredor mencionado en el documento y la azotea rica, que constaría de un corredor más alto, con la construcción de dos plantas ubicadas entre dicha arcada y el muro del

125 AHN, Clero secular-regular, leg. 7874-7875, *Sobre la llave de la Reja del Colegio. Caxon 2. Numº 10. Año de 1500.* Sentencia del Illmo. don fray Diego de Deza, obispo de Palencia.

126 *Ibidem.*

127 *Ibidem.*

edificio principal del colegio. Por eso, en el contrato de 1524 se mencionaban, por un lado, «los arcos que agora están hechos» y, por otro, «la pared que junta con el azotea».

La azotea rica, por tanto, formaba parte de la primitiva construcción del colegio y estaba compuesta por una edificación elevada con cuatro ventanas y un corredor de dos plantas, que se corresponde con los dos niveles que actualmente conservamos. La función de la azotea, según los estatutos, era que «los colegiales se pueden sobir a recrear».[128] En 1524 se construyeron nuevos corredores, encargados por el rector fray Cristóbal de Toro a los arquitectos Gaspar de Solórzano y Lorenzo de Pean, por 310 ducados.[129] Estos debían ser «unos corredores de cantería en que sean pilares e arcos e coronaçion e gargoles quel dicho colegio conforme a la muestra».

Contamos con varios testimonios que ayudan a reconstruir el aspecto que pudieron ofrecer estos corredores, parcialmente desaparecidos. El primero de ellos es el del italiano Andrea Navagero (1524-1526): «La fábrica es suntuosa, de piedra labrada con ricos artesonados de oro, y entre otras cosas tienen una galería con extensas y apacibles vistas».[130] Arriaga, en 1634, ofrece una descripción más completa:

> La obra de las azoteas, vistas y corredores, es sin competencia primorosa: son cinco corredores, uno sobre otro y tienen de ancho o caída ochenta y un pies; el ancho (respecto de todos) o el largo de cada uno, es de cincuenta y siete pies; todo es de cantería; su labor de columnas estriadas, arcos de talla y escultura, coronación y górgonas, es igual, sino excede lo referido. Tiene cincuenta y tres pies de largo y proporcionada anchura la azotea o sala, que da vista a cuatro partes de Valladolid y sus hermosas campiñas, teniéndola dentro de sí un pabellón que la cubre, hecho un ascua de oro y, aunque [de] tierra, tiene la mayor altura.[131]

En definitiva, se trataría de un edificio de piedra de cinco alturas, con columnas torsas junto a la azotea o sala —un gran pabellón, probablemente hecho con muro de tapial—, cubierta por un artesonado dorado con vistas a cuatro partes de Valladolid. La principal fuente gráfica que puede arrojar algo de luz acerca de esta construcción es el dibujo realizado por M. D. Wyatt en 1869,[132] que se complementa con la descripción realizada por Díaz en el siglo XIX, quien señaló que la planta inferior se había tapiado antes de 1808, manteniéndose las otras cuatro plantas, aunque en un estado deteriorado. Hernández Redondo también ha considerado que en el grabado de Desmaisons en la obra de Laborde podría intuirse, por encima del patio, una galería que podría coincidir con los corredores de la azotea.[133] Allí se ubicarían las celdas de los sirvientes, la bodega, una ropería y una mesa de trucos. Según el diccionario de Sebastián de Covarrubias (1611), dicha mesa consistía en un

128 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 91 (estatuto n.º 51).

129 En el *Libro Becerro* consta como Lorenzo de Peán, posteriormente, tanto el P. Hoyos como García Chico (1953-1954) han transcrito este nombre como Lorenzo de León. Tras la consulta del documento original, he optado por utilizar la letra «p», resultando Lorenzo de Peán. *Libro Becerro del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* AHN, Códices, libro 1260, p. 269. La escritura de concierto se conserva en AHN, Clero secular-regular, leg. 7852.

130 Huerta Alcalde, 1990, p. 53.

131 Arriaga, 1928, p. 97.

132 Wyatt, 1872, p. 8: «Valladolid, Colegio de San Gregorio, Plate 3». Este dibujo ha sido dado a conocer en relación con el Colegio por Hernández Redondo, 2014, p. 110.

133 *Ibidem*. De Laborde, 1820, p. 22, planche XXI. Este autor no reproduce de manera tan fidedigna la realidad como otros grabadores. De hecho, aunque la imagen está etiquetada como si perteneciese al claustro del convento de San Pablo, se corresponde con el patio principal del colegio, según aclara el propio De Laborde en el cuerpo del texto.



Figura 10
Edificio de las azoteas. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

> juego que de pocos años a esta parte se ha introduzido en España y truxose de Italia, es una mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual sin ninguna arruga ni tropeçon, está cercada de unos listones y de trecho en trecho tiene unas ventanillas por donde pueden caber las bolas, una puente de hierro, que sirve de lo que el argolla en el juego llaman de la argolla y gran similitud con él, porque juegan del principio de la tabla, y si entran por la puente ganan dos piedras. Si se salio la bola por alguna de las ventanillas, lo pierde todo.

El conjunto sufrió bastante con la ocupación francesa, habiéndose destruido buena parte de los interiores, a excepción de la bodega.[134] La gran sala alta, cuya armadura dorada se desmontó a finales del XVIII, sobrevivió unos años más, pero terminó por desplomarse en 1824. En 1826 se reconstruyó este edificio, instalando allí un complejo de bodega, refectorio y cocina que se inauguró en 1827.[135] Sin embargo, tras la Desamortización, esta construcción se encontraría en estado ruinoso. De hecho, la Comisión Central de Monumentos aprobó que se reutilizaran los materiales de estos restos en la reparación del edificio principal.[136] Detrás de la zona ocupada por los corredores se construyó un pabellón anejo en 1965, que fue eliminado en 2002.[137] Posteriormente se

134 ARRIAGA, 1940, vol. III, p. 268.

135 *Ibidem,* p. 351. De dichas obras queda constancia en el libro de gasto del año 1826, en el que se describen partidas para yeso, cal, arena, ladrillo, tejas, vidrieras, madera, clavos, puertas y pagos de jornales. Se incluyen los nombres del carpintero, Narciso Somoza, y el herrero, Francisco Maudes. AHN, Clero secular-regular, libro 17319, *Gasto general de este insigne Colegio de San Gregorio,* 1816-1831.

136 Archivo de la RABASF, leg. 2-54-7: Carta al señor Ministro, 12 de junio de 1845.

137 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/0206, *Obras de construcción de un pabellón en el Museo Nacional de Escultura Policromada de Valladolid,* Anselmo Arenillas Álvarez, marzo 1965.

llevaron a cabo algunas reformas, como la puerta de piedra caliza moldurada con escalones, ubicada en la comunicación entre el colegio y el edificio de las azoteas en la planta alta, obra de Luis Cervera en 1974.[138] En la última restauración (2002-2008) este edificio se renovó completamente, habiendose mantenido exclusivamente la galería abierta al sur. Se construyó una nueva cubierta escalonada, recordando el posible perfil que podrían haber tenido las azoteas.

La *zona exterior* del colegio es la que ha sufrido mayores modificaciones y también de la que menos información poseemos. La huerta es uno de los espacios mencionados desde la fundación del colegio, y a donde, según los estatutos, los colegiales podían «salir a holgar».[139] Un área que también se menciona en la escritura de donación del sitio del colegio, de marzo de 1504.[140] Ubicada en la zona noreste de la finca, contaría con una almona,[141] y Vital señaló que estaba «todo lleno de buenas frutas y buenas hierbas».[142] Huerta y jardín fueron rehabilitados en 1814, pero volvieron a sufrir destrozos entre 1820 y 1823.

En esta zona, entre el edificio principal y las casas del conde de Gondomar, se situarían el resto de edificios de servicio, tanto los originales como los que se fueron construyendo con el tiempo: oficinas, pozos, un horno y otras estancias de almacenamiento y para preparar carne, pan, componer colchones o almacenar carbón.[143] Todos ellos fueron destruidos durante la ocupación francesa, según el relato de Díaz, quien menciona que en 1826 terminaron por derribarse para reaprovechamiento de materiales. También en esta zona se situaría el muro de tapial —posiblemente de la Edad Moderna, decorado con medallones—, que continuaba el muro de fachada y fue demolido en 1850.[144] Uno de los espacios que no hemos podido ubicar es el de las «nesçesarias» o letrinas, referido en los estatutos, pero sin más datos al respecto.[145] En la documentación se menciona otro espacio desaparecido que se intercambió con el convento en 1541: las casas para familiares y porcionistas del colegio, que se ubicaban en el solar donde se construyó la sacristía de San Pablo. Y es que, en 1541, el convento de San Pablo le cedió al colegio un corral para aves de la enfermería antigua, ubicado entre «el Azotea y el jardín de la sacristía del Convento»; a cambio, se le otorgó el suelo ocupado por unas casas para familiares y porcionistas del colegio, con el fin de ampliar la sacristía de dicho convento.[146] Por otro lado, de la erección de la mencionada sacristía, debido al pleito que generó entre el colegio y el convento, se deriva cierto volumen de documentación y argumentaciones relativas a distintas construcciones de ambas instituciones.[147] Una nota que parece del siglo XVIII completa la información, apuntando que la azotea a la que se refiere dicho pleito es lo que entonces llamaban «los cuartos del Duque». Finalmente, la sentencia del 13 de agosto de 1545 concluyó que el convento de San Pablo tenía derecho a continuar el edificio de la azotea y construir sobre el de la sacristía, con

138 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/0065.

139 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 91 (estatuto n.º 51).

140 AHN, Clero secular-regular, leg. 7871.

141 Según el documento de las donaciones, debía hacerse «de hierro e calçada e las otras cosas que fuere menester». AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

142 García Mercadal, 1999, vol. I, pp. 672-674.

143 Arriaga, 1940, vol. III, p. 262.

144 Archivo de la RABASF, leg. 2-54-7. Varios oficios y cartas del 14 de enero al 25 de febrero de 1851. AHPV, CPM, caja 268, 22 y 23 de noviembre de 1850 y 22 de enero de 1851, n.os 330, 331 y 336.

145 Díaz Ibáñez, 2016a, p. 90 (estatuto n.º 41).

146 AHN, Clero secular-regular, leg. 7871, *Parte del suelo de la Sacristía. Caxon 2. numº 8. Año de 1541.*

147 AHN, Clero secular-regular, leg. 7885-7886, *Sobre la Azotea de la Sacristía, Caxon 2, Numº 9, año de 1545.*

la misma altura que estaba hecho hasta ese momento, de ladrillo en las dos esquinas más altas y sin sobrepasar esa medida. Tampoco podrían ensancharla más, ni se podría hacer otra en ninguna parte de la sacristía. A cambio, se declaró que el convento no podría pedir que se cerrasen las ventanas que estaban en la azotea del colegio ni las de las celdas que daban al huerto de la enfermería. Desde entonces, todas las ventanas, tanto las del colegio como las del monasterio y las de sus edificios, se quedarían abiertas, sin poder solicitar que el otro las derribase ni cerrase.

En definitiva, esta crítica de autenticidad permite establecer qué elementos del siglo XV del colegio han llegado hasta el siglo XXI, a partir de la información extraída tanto de la documentación de las distintas intervenciones como de las fuentes gráficas. Dada la casi total ausencia de documentación relativa al proceso constructivo del colegio, esta fase del estudio ha tenido una gran importancia para el conocimiento del edificio en su conjunto.

Arquitectura: estructura y función



Figura 1

Patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid..

Después de haber analizado la fortuna historiográfica del Colegio de San Gregorio de Valladolid, profundizado en los aspectos institucionales ligados a su fundación y estudiado las restauraciones llevadas a cabo en esta construcción, el siguiente paso implica una aproximación a su arquitectura. El objetivo de este capítulo es deconstruir el edificio del colegio con el fin de estudiar la organización de sus estancias y su composición arquitectónica. La carencia de un estudio monográfico que trate estas problemáticas, según se puso de manifiesto en el segundo capítulo, justifica la necesidad de abordar estas cuestiones con detalle. En la segunda parte analizaré los elementos constructivos que, hasta el momento, no habían recibido la atención adecuada. Dicho análisis se revela fundamental para ahondar en la cuestión de la autoría, uno de los asuntos más controvertidos de este edificio.

Composición y organización del edificio

El Colegio de San Gregorio de Valladolid pertenece a una tipología arquitectónica relativamente nueva y en pleno desarrollo, la del colegio universitario. Habiéndose considerado el Colegio de España de Bolonia como el principal germen para este tipo de edificios, el de San Gregorio se inserta en una cadena de experiencias castellanas, precedida por el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, actualmente desaparecido, y el de Santa Cruz, en la misma ciudad de Valladolid.

San Gregorio constituye una obra singular en la arquitectura tardogótica hispana. A caballo entre la arquitectura civil y la religiosa, su estudio se ha visto condicionado por ese doble carácter: secular, al tratarse de una institución universitaria, pero también religioso, dado que era un colegio para frailes dominicos observantes. Retomando algunas de las cuestiones expuestas en el primer capítulo, la arquitectura universitaria europea no se caracterizó, durante la Edad Media, por una unidad tipológica ni estilística, sino por la voluntad de crear un espacio funcional. En el caso de los primeros colegios castellanos, probablemente porque todos fueron construidos durante el siglo xv, quizá sí resulta posible encontrar ciertos puntos en común. De hecho, en 1922, el propio Lampérez trató de definir un modelo de colegio universitario tipo, como ya vimos, en el que San Gregorio encaja bastante bien.

El referente más próximo, en cuanto a arquitectura universitaria, es el Colegio de Santa Cruz en Valladolid. Sin embargo, al comparar la distribución de las estancias de San Gregorio con las de Santa Cruz o San Bartolomé de Salamanca, es posible apreciar que el maestro que dio la traza se distanció de una tipología de planta que estaba consolidándose. Por ello, no debe olvidarse lo que estaba sucediendo en Castilla en esas últimas décadas del siglo xv, con vistas a otras construcciones que pudieron servir de base para el diseño de esta particular composición. Se trata de un momento crucial para el desarrollo de la arquitectura tardogótica, en el que merece especial atención la evolución de los castillos señoriales y palacios.

Por tanto, resulta fundamental acudir a la arquitectura de los castillos señoriales construidos durante el siglo xv. Debido a su carácter residencial destinado a una nobleza cortesana, algunos se articularon en torno a un patio porticado, aproximándose a lo que serían posteriormente los palacios urbanos. En cierto número de ejemplos se realizó una distribución desigual de las estancias en altura en función de las alas, de un modo similar

al que hemos visto en el colegio. Podemos hacer referencia a ciertos ámbitos en los que se han hecho estudios panorámicos recientes, como es el caso de Navarra. En ejemplos como las residencias señoriales de Arazuri, Marcilla o Artieda, cuyas dependencias se organizan alrededor de un patio, se ha puesto de manifiesto que la zona residencial se articularía en alas con distintos niveles, en «L» o en «U», estableciendo una diferencia respecto a la zona representativa.[1] Su estudio sistemático resulta complicado debido a que, como ha señalado Cooper, es frecuente que las dependencias palaciegas y domésticas hayan sido destruidas, habiéndose conservado únicamente la estructura militar del castillo.[2] A ello se suma el hecho de que muchos han sido restaurados de manera intensiva, así como la escasez de estudios académicos recientes.

Me interesa destacar el castillo de Manzanares el Real (Madrid), cuya construcción comenzó hacia 1475 Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado. Pese a estar a la espera de un estudio monográfico, contamos con algunos datos acerca de su construcción. Las obras se detuvieron tras la muerte del I duque en 1479, habiéndose reanudado hacia 1482 por Íñigo López de Mendoza, II duque, quien habría encargado su continuación a Juan Guas, maestro que en esas fechas estaba construyendo su palacio en Guadalajara.[3] Se ha considerado que este nuevo castillo tuvo un carácter más palaciego que defensivo, y, con ese fin, las estancias residenciales se articularon en torno a un patio cuadrado y el adarve se convirtió en una ornamentada galería. En 1488 ya estaría habitado, pues allí se firmaron los contratos relativos al retablo y sepulcro de la capilla de Álvaro de Luna de la catedral de Toledo.[4]

Dado su gran deterioro, el castillo fue restaurado por Vicente Lampérez en 1914, aunque su actuación se centró en el aspecto exterior y en la consolidación de los muros. Posteriormente, en los años sesenta, se realizaron varias intervenciones, dirigidas por el arquitecto José Manuel González Valcárcel, que dotaron al interior del castillo-palacio de su aspecto actual. Sin embargo, si acudimos a una fotografía publicada por Lampérez en 1916, es posible comprobar el estado de ruina en que se encontraba entonces la zona residencial, según describe el propio autor (figura 2).[5] En los muros se ven los mechinales de los antiguos pisos, algunas ventanas con sus bancos laterales y, en el suelo, restos de columnas estriadas que pertenecerían a la galería del patio central. Lampérez indicó que esta construcción habría estado compuesta de un patio con galerías y crujías en dos o tres de sus lados, donde se ubicarían las dependencias. A partir de los restos conservados, el arquitecto intuyó que una de las plantas de la galería tendría arcos conopiales, y la otra rebajados.

Atendiendo a esta imagen y a los restos de sus muros, se hace evidente que en uno de los lienzos hubo tres plantas, con sus correspondientes ventanas, y en el otro solamente dos. Avanzar cualquier hipótesis de mayor calado resultaría arriesgado teniendo en cuenta el conocimiento actual del edificio. En todo caso, es evidente el paralelismo entre la distribución en altura de estas estancias, diseñadas por Juan Guas, y la característica composición del Colegio de San Gregorio, precisamente singular por esta combinación de diferentes alturas en distintas alas, en función del uso y la jerarquía de las estancias que acogían. Quizá estemos ante otro punto de conexión entre el maestro Juan Guas y el Colegio de San Gregorio.

1 Martínez de Aguirre, 2015.

2 Cooper, 1991, p. 38.

3 De la Morena *et al.*, 1976, p. 127.

4 González Palencia, 1929, p. 118.

5 Lampérez y Romea, 1916, p. 38.

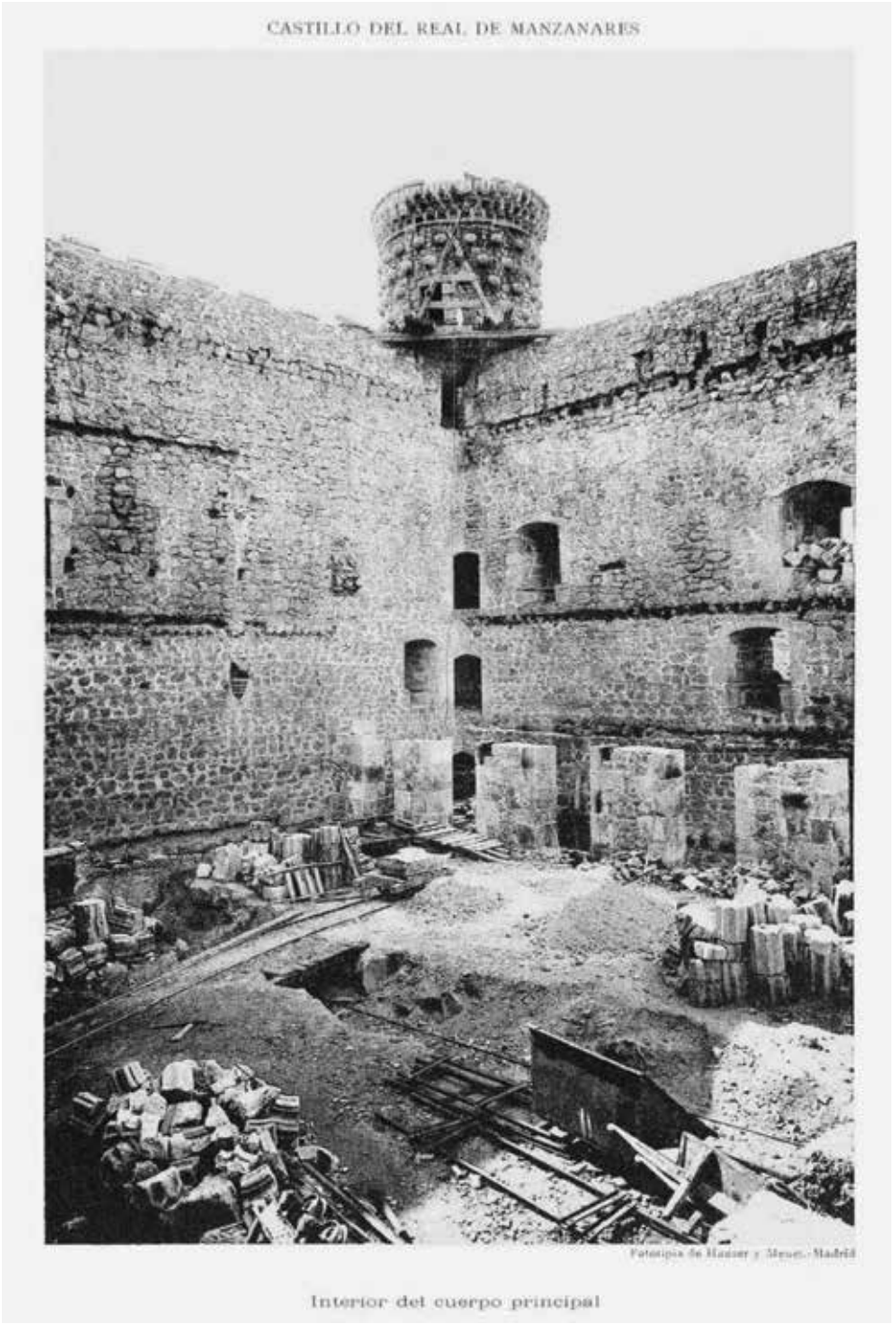


Figura 2

Fotografía del interior del castillo de Manzanares el Real en 1915. Lampérez Romea, V. *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares,* Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1916, p. 38.

El fenómeno de la especialización del palacio nobiliario que tuvo lugar en estos años, recientemente estudiado por Paulino (2013), se encuentra estrechamente vinculado con el tipo de composición adoptado en San Gregorio. Dicha autora ha incidido en lo problemático del estudio de los palacios nobiliarios del siglo xv en su contexto. Ello se debe tanto a las modificaciones sufridas en los edificios, que dificultan su estudio espacial y formal, como a la división tradicional de esta tipología por grupos estilísticos, separando los «mudéjares» toledanos de los renacentistas o italianizantes, y dejando a otros muchos, como el burgalés, aislados por la dificultad de encuadrarlos en uno u otro grupo.

La especialización y organización de los espacios que convergían hacia soluciones comunes, en el desarrollo de esa arquitectura palaciega, albergan numerosas similitudes con las dinámicas que se produjeron en nuestro colegio, atendiendo a la disposición de su planta. Paulino (2013: 528) describió, a partir del ejemplo de la Casa del Cordón en Burgos (1476), cómo se trataba de un palacio que planteó nuevos retos porque estaba respondiendo a nuevas necesidades: la integración en un complejo urbano que pretendía dominar, la fachada como exhibición pública del programa político y de los valores del linaje y la exigencia de cumplir la función de residencia real. Además de identificar la Casa del Cordón como modelo previo a la composición desarrollada en el palacio de Cogolludo hacia 1494, ahondó en el proceso de exteriorización de la vivienda con relación al desarrollo de un nuevo tipo de fachada que mira al exterior y cuenta una historia.[6] Parte de la complejidad de este modelo codificado radicaba en la separación entre la zona noble y la zona de servicios y en la presencia de una galería lateral abierta hacia un jardín.

La composición del Colegio de San Gregorio, como veremos, comparte más de un elemento con este tipo de arquitectura. Un claro ejemplo es la presencia de una escalera principal próxima a las escaleras de honor propias de los palacios, que proporcionaba el acceso a la planta alta, una planta noble. En el colegio, al igual que en los palacios, también es posible encontrar una diferenciación entre la zona noble, ocupada por los colegiales, y la zona de servicios, próxima a la cocina articulada en torno a un patio trasero.

Independientemente del vocabulario arquitectónico elegido, es posible encontrar una especialización y organización de los espacios que convergen hacia soluciones comunes como parte de la propia evolución arquitectónica hispana.[7] Por ello, la planta definida en nuestro colegio podría estar participando en paralelo a este proceso evolutivo de la arquitectura hacia la especialización. Se trata de un desarrollo progresivo que tuvo lugar durante todo el siglo xv, del que formaron parte el palacio de Fuensalida (h. 1440), el primero en incorporar una gran escalera para poner en comunicación la zona noble, el de los Vivero en Valladolid (h. 1440-1450), cuya escalera se reformó en 1485, los de Cárdenas en Ocaña (h. 1461) y Torrijos (h. 1482), la Casa del Cordón en Burgos (1476), el palacio del Infantado en Guadalajara (h. 1480) o el de Cogolludo (1494). Especialmente en los casos de Burgos y Cogolludo, se manifestó una especial innovación, guardando similitudes con la distribución de las salas principales de los palacios reales del momento, como el alcázar de Madrid.

6 El concepto de exteriorización de la vivienda ya fue aplicado por Bango, 1995, p. 106.

7 Paulino Montero, 2013, p. 536.



Figura 3
Patio de estudios del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

El proyecto arquitectónico de San Gregorio fue realmente novedoso desde el punto de vista de la organización de sus dependencias. En ella, la escalera desempeñó un papel fundamental, precisamente por el espacio tan grande que se le reservó, orientado a cumplir una función representativa ligada a la magnificencia arquitectónica. Para comprender las particularidades de esta composición, es necesario que nos acerquemos a la distribución de sus estancias.

El patio de estudios, el patio principal y sus dependencias

La gran portada del colegio, descentrada respecto al edificio principal, da paso al patio de estudios,[8] uno de los dos patios en torno a los cuales se organiza el resto de espacios (figura 3). Los estatutos del colegio (1499) se revelan como una fuente de gran importancia para entender la distribución del edificio, de cara a su funcionamiento como colegio universitario.[9] En ellos se realiza una distinción entre la escuela, articulada por el patio de estudios, y el colegio, por el patio principal, en torno al cual se distribuían las estancias residenciales (véase anexo). Esta diferenciación de espacios se marcó con relación a la propia circulación del colegio, ya que los estatutos establecían que los legos no podían ir más allá de la segunda puerta de la escuela, que sale al patio principal del colegio.[10] Es más, ni siquiera los capellanes podían entrar en la zona de colegio, «salvo en la escuela o en la sala de los Actos o en otra parte donde se leyere leçion de la çiençia que aprendiere el tal capellan».[11]

8 En 1634 consta como «patio fabricado para los estudios». Arriaga, 1928, p. 86.

9 Díaz Ibáñez, 2016a.

10 *Ibidem*, p. 94. Estatuto n.º 69.

11 *Ibidem*, p. 91. Estatuto n.º 50.

La escuela estaba formada por dos generales o aulas grandes, de las cuales solo hemos conservado la llamada aula de Cano, denominación posterior en honor al teólogo Melchor Cano (1536). La de Cano aún conserva tanto la portada de acceso, actualmente clausurada, como su alfarje original (figura 4). El segundo general, el de Física, se situaba tras la puerta ubicada frente a la entrada principal. Como vimos en el capítulo anterior, después de 1648 se construyó un tercer general, posiblemente en la zona a la que daba paso la puerta de la Salve. Según los distintos testimonios, estas aulas en las que se impartían las clases o lecciones contaban con una rica ornamentación: suelos de madera o azulejería, alfarjes dorados, cátedras y sillerías.

El patio de estudios también daba paso a los corredores, unas galerías cubiertas por armaduras de madera, decoradas con flores de lis, que comunicaban el colegio con la capilla. La galería que conectaba el patio de estudios y la capilla aún se encontraba en pie en 1883, aunque luego desapareció de las descripciones: «Después de cruzar una especie de vestíbulo, en cuyo techo brillan doradas flores de lis sobre fondo azul, se penetra en la célebre capilla».[12] Junto a ella se erigía una construcción, igualmente desaparecida, compuesta por una sala baja para distintos usos y el aposento de los capellanes, reconvertido en zona de celdas tras la supresión de las capellanías, en 1502, por Diego de Deza, aduciendo, entre otros motivos, que el suelo se había dado «para religiosos de la orden de Santo Domingo e no para clérigos».[13]

Esta distinción entre la zona de aulas y la de residencia no era usual en otros colegios universitarios como San Clemente de Bolonia o Santa Cruz de Valladolid, donde todas las estancias —académicas y residenciales— se articulaba en torno al patio central.

La organización del patio principal y sus estancias es, por su singularidad, lo más llamativo del conjunto. Hasta el momento nadie había reparado en su particular distribución de espacios, funciones y niveles. La aparente homogeneidad de sus cuatro galerías en torno a un patio cuadrado encierra, en realidad, una estructura en «doble L» que se aleja de lo habitual en monasterios y palacios coetáneos.

Las estancias de la planta baja en los lados sudeste y sudoeste, de considerable altura, albergaban el vestíbulo, la sala de los Actos, el depósito o archivo, el aula de Cano —con acceso desde el patio de estudios—, el refectorio, la cocina y la chimenea. La mayor anchura en planta de los lados SE y SO, respecto a los NE y NO, evidencia que son zonas de distinta importancia: 10,60 m de ancho en el lado SO respecto a 8,90 m en el lado NO. El vestíbulo era el espacio que conectaba ambos patios, por lo que sería un lugar de paso. No hay noticias acerca de esta pieza, pero lo más probable es que en ella se ubicase la portería, puesto que sobrepasarla implicaba acceder al colegio. Es más, la ventana con banco ubicada a una altura superior podría corresponder a una segunda planta de este vestíbulo o portería, en la que se situaría el aposento del portero.

La sala de los Actos era una pieza habitual en la arquitectura universitaria, también la encontramos en el Colegio de Santa Cruz —la llamada «aula Triste»— con una ubicación similar. Tiene un carácter representativo, puesto que en ella tendrían lugar los principales actos académicos de esta institución. Arriaga (1928: 96) indicó que era una «sala para ejercicios literarios “de a puerta cerrada”». Ha conservado el acceso desde el

12 Informe redactado por Saturnino Cabradilla para la declaración del colegio como Monumento Nacional, 15 de agosto de 1883. Archivo de la RABASF, leg. 4-45-2.

13 Arriaga, 1928, p. 157 y AHN, Códices, libro 909.



Figura 4

Aula de Cano (arriba) y *sala de los Actos* (abajo). Colegio de San Gregorio de Valladolid.

patio principal y el ornamentado alfarje original (figura 4). Según Díaz, contaría con una sillería tallada de nogal, con los respaldos embutidos y adornados con las armas de Alonso de Burgos, quizás del tiempo de la fundación.[14] Desde esta sala se accedía al depósito, el único espacio cubierto por bóveda de piedra en el conjunto del colegio. Este lugar se menciona indistintamente como depósito o archivo y se utilizaba para custodiar todo tipo de objetos de valor, desde los ornamentos a las escrituras y libros de inventarios. También se hace referencia a esta sala en la escritura de donación *inter vivos* de 22 de octubre de 1499, mediante la cual Alonso de Burgos donó al colegio las alhajas de oro y plata y otros ornamentos, incluyendo la confirmación escrita de que fueron depositados bajo tres llaves en los «armarios de la capilla del depósito del dicho sennor obispo que esta en el dicho collegio».[15] Se trata de la estancia más inaccesible y solo contaría con una pequeña ventana ubicada en la parte superior del muro.

En la panda sudeste del patio principal se encontrarían tanto el refectorio —la pieza más grande, conservando aún su artesonado— como la cocina —una estancia cuadrada a cuya trasera se encontraba el hogar con su respectiva chimenea—, espacio que en la actualidad ocupa una escalera. De estas estancias, aparte de las armaduras de madera, solo se conserva la ventana pasaplatos, que comunicaría cocina y refectorio, ya que todo el mobiliario se perdió en 1808.[16] A ambas salas se accedía desde el patio principal, aunque posiblemente la cocina contaba con una puerta, ubicada en el espacio de la chimenea, que permitiría establecer una comunicación con la desaparecida zona de servicio —donde se encontrarían el horno o el pozo, entre otras construcciones—, al noreste del edificio principal.

Entre estos espacios monumentales, y muy cerca de la comunicación con el patio de estudios, fue ubicada la gran escalera que servía de acceso a la planta noble. Ambas galerías alojaban en la planta alta espacios de gran dignidad: la librería y una estancia cuya distribución de vanos tripartita recuerda a las salas capitulares monásticas.

La librería, lugar especialmente estimado por fray Alonso,[17] ocupaba el lado sudeste de la planta noble, tras la fachada principal, como en el Colegio de San Bartolomé de Salamanca o en el vecino de Santa Cruz. Lobo (2015) ha demostrado que, inicialmente, la librería no ocuparía toda la primera planta del Colegio de Santa Cruz, ya que su actual dimensión se debe a una intervención posterior tras rebajar la altura de la capilla. Esta ubicación en altura, además de estar justificada por cuestiones prácticas —como la entrada de luz natural y la ausencia de humedad—, suele ponerse en relación con el ascenso hacia la sabiduría y el conocimiento.[18] No obstante, la ubicación de la librería en el piso superior era habitual en muchos conventos mendicantes, si bien desde el siglo XIV y durante el XV se extendió, al tiempo que se desarrollaba una tipología espacial dedicada al saber en el contexto catedralicio y universitario.[19] Con un acceso en recodo, la librería era uno de los espacios más magnificentes del conjunto, cubierta por armaduras doradas que en-

14 Arriaga, 1940, vol. III, p. 267.

15 AHN, Clero secular-egular, carpeta 3499 (post. 3125).

16 Arriaga, 1940, vol. III, p. 267.

17 En 1499 señalaba su «intención e volundad de que la librería de dicho colegio sea muy ynsigne e muy grande e aya enella mucha copia de libros [...] de pergamino e de letra de molde». Donaciones realizadas el 29 de octubre de 1499; AHN, Clero secular-regular, leg. 7872. También resulta curioso el especial interés por su limpieza, evidenciado en los estatutos; Díaz Ibáñez, 2016a (estatuto n.º 39).

18 La escalera de la Universidad de Salamanca es un ejemplo clave. Pereda Espeso, 2000, pp. 88-147 y Martínez Montero, 2014, p. 79.

19 Campos Sánchez-Bordona, 2013.



Figura 5
Estancias meridional (izq.) *y oriental* (dcha.) *de la antigua librería*. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

riquecían aún más estas dependencias, de por sí ricas gracias a su contenido (figura 5). Este espacio fue especialmente alabado por los viajeros, habiendo sido una de ellos Louise Tenison (1853: 388), que dio cuenta del desmontaje de la elogiada armadura de la pieza central, descrita por Arriaga (1928: 97), como «un ascua de oro».

Es difícil saber si originalmente ocupaba todo el cuerpo de fachada, como sin duda hizo a partir de las obras encargadas a Manuel Álvarez en 1577,[20] una reforma que posiblemente se vio motivada por el aumento del volumen de libros y la necesidad de un cambio de mobiliario. Así se habría mantenido hasta el siglo XIX, según se refleja en el mencionado dibujo de Carderera.[21] Cabe la posibilidad de que la sala cuadrangular, ubicada sobre la cocina, tuviese otra función originalmente, puesto que cuenta con un acceso independiente desde el patio principal, aunque no contamos con ninguna referencia al respecto. En cuanto a la colección de libros que albergaba, han llegado muy pocas menciones, debido a todos los sucesos que provocaron el deterioro de este espacio.[22]

Hernández Redondo (2014: 101) ha propuesto la hipótesis muy verosímil de que en la gran sala de la planta primera dispuesta sobre la panda sudoeste, a cuyo uso no habían atendido autores anteriores, estuviera situada la cámara residencial de Alonso de Burgos. Gracias a su testamento, sabemos que el prelado llegó a trasladarse al colegio: «Mandamos que sean

20 García Chico, 1946, vol. II, pp. 99-100. Además, Arriaga (1928: 97) también describe la librería de manera unitaria en 1634, formada por las tres estancias del cuerpo de fachada.

21 Carderera, Valentín. *Biblioteca del colegio de San Gregorio de Valladolid*, 1820-1880, n.º de inventario 9147, Museo Lázaro Galdiano.

22 Todas las referencias conservadas han sido recogidas por Durán Barceló, 2014. BNE: INV 017.1 (460) VALL.

vendidas, e se vendan por los dichos nuestros testamentarios las casas que nos ovimos comprado a los herederos de Doña María Manrrique, adonde nos viviamos e moravamos antes que nos passassemos a vivir a este nuestro Collegio».[23] En esta cláusula del testamento, el obispo manda vender las casas que había comprado y en las que había vivido hasta que se trasladó al Colegio de San Gregorio. El dinero de la venta se destinaba a arreglar las casas en mal estado que el obispado de Palencia tenía en Valladolid, en la calle Pero Barrueco.

La mencionada hipótesis, que sitúa la residencia de Alonso de Burgos en la planta superior, en conexión con la gran biblioteca y a continuación de la monumental escalera, no solo resulta coherente, sino que justifica el carácter palaciego de la planta alta. El acceso al salón residencial se realizaba por una puerta muy ornamentada entre ventanas de tracería calada, lo que distingue a esta pieza sobre el resto del edificio. La alcoba del obispo estaría emplazada en la celda del vértice occidental, comunicada con el salón y edificada sobre la sala del depósito, cubierta con la única bóveda de crucería.[24] La composición del edificio y el desarrollo decorativo del piso superior, con gran presencia de la flor de lis, apuntan a la residencia de fray Alonso como primer uso para estas estancias, que parecen obviarse en las descripciones conocidas. El interior de esta sala ha sido completamente modificado, ni siquiera conserva su armadura original, a diferencia de otros espacios.

El hecho de que este espacio residencial cuente con una sala intermedia de recepciones semipúblicas, comunicada con el dormitorio o alcoba, resulta similar a las estructuras de ciertos palacios castellanos, navarros y aragoneses, desarrolladas previamente en el contexto francés.[25] Es el caso castellano puede citarse el ejemplo de la Casa del Cordón y las habitaciones privadas de Felipe el Hermoso,[26] y, en cuanto a Navarra, es conocida la utilización del *retrait* en un momento temprano, a finales del siglo XIV, en los palacios de Olite y de Pamplona, que seguían un modelo impulsado por Carlos V en Francia, en los palacios de Vincennes y del Louvre.[27]

La gradación de las estancias, conectadas entre sí y que permitían graduar la privacidad en los espacios, comenzó a utilizarse en Castilla en el último cuarto del siglo XV, en el ámbito de las habitaciones reales. En aquellos años, la estancia más íntima comenzó a llamarse «retrete» en Castilla, mientras que en Navarra, por ejemplo, ya usaban la palabra *retrait* desde 1406.[28] Idealmente, la estructura constaba de una sala rica o de aparato, conectada con la antecámara, que a su vez daba paso a la cámara privada. De nuevo, se pone de manifiesto un vínculo entre la composición del colegio y la de los palacios contemporáneos.

La gran escalera se inscribe en la zona de mayor importancia, con acceso desde el patio principal y situada junto al vestíbulo que comunica con el patio de estudios (figura 6). Por el momento atenderé a su composición con respecto a la ordenación de espacios, ya que los elementos estructurales serán analizados en el siguiente epígrafe. Constituía un espacio magnificente a través del cual se accedía al piso noble, donde se ubicaban dos de las estancias más relevantes. La escalera se concibió como un lugar de representación que invitaba a la recreación, reflejaba la distinción y hacía ostentación social del poder

23 Díaz Ibáñez, 2016b, p. 31.

24 La sala ocupaba una superficie de 132,5 m², y la posible alcoba, con el suelo algo elevado, 49 m².

25 Sobre esta cuestión, resulta fundamental Whiteley, 1994. Atendiendo al contexto francés del siglo XIV, véase Salamagne, 2010.

26 Paulino Montero, 2013, p. 533.

27 Martínez de Aguirre, 2013 y 2015.

28 Paulino Montero, 2015, p. 347.



Figura 6

Escalera desde la planta baja. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

de sus promotores. Hasta ahora no había sido correctamente explicada, puesto que no se había comprendido que obedecía a un proyecto totalmente renovador con relación a la distribución de espacios, organizados en función de la específica tipología arquitectónica del conjunto.

Así resume Bonet Correa los conceptos gestados en las últimas décadas del XV y desarrollados en las escaleras de los siglos XVI y XVII:

> En los edificios españoles la escalera ocupa un lugar preferente [...] visible para todos los que atraviesan el umbral del zaguán. De ahí que, como los blasones, tenga que proclamar la dignidad y excelencias de los moradores. La escalera se convierte en segunda fachada, prospecto de la grandeza de ánimo o de fortuna del amo de la casa. En la mayoría de los casos resultan excesivas y desproporcionadas [...] se concedía primacía a esta parte del edificio en la cual, además de evidenciarse la grandeza de su propietario, se sugiere la riqueza y esplendidez de la planta noble a la que solo acceden algunos escogidos.[29]

El doble carácter de acceso y clausura de este tipo de escaleras, que actúan a modo de umbral, refleja las prescripciones de los estatutos de 1499. Además, resulta clave en la concepción aristocrática del ceremonial de la época, siendo vehículo de unión con respecto a la planta residencial.[30] Volviendo al concepto de umbral, aunque más adelante atenderemos a los aspectos formales, debe mencionarse la existencia de grandes goznes en el interior de ambas embocaduras, así como de espacio suficiente para encajar las hojas de unas puertas, lo que indica que podía cerrarse y no todo el mundo tendría acceso.

La profusión decorativa de la escalera se justificaría, al igual que su grandiosidad, mediante su papel en la distribución del edificio, puesto que, al conducir a estancias nobles, la escalera adquiere una gran ornamentación. Este elemento representa cómo se generaron ciertas semejanzas con la arquitectura nobiliaria del momento. La presencia de este tipo de escaleras y su decoración clasicista aparece en edificios de los siglos XV y XVI —aunque muchos se han perdido, destruido o sustituido sin perdurar memoria gráfica de ellos—, como la del palacio del cardenal Mendoza en Guadalajara, la del Colegio de Santa Cruz en Valladolid, la de la Casa del Cordón en Burgos[31] o la del palacio de Fuensalida en Toledo.

En todo caso, se trata de un ejemplo excepcional de escalera tardogótica por su monumentalidad, profusión decorativa y cualidad representativa, íntimamente ligada a su papel en el edificio y a los deseos de su fundador que, junto al arquitecto, decidió dotar a un edificio educativo y religioso de una «planta noble». La personalidad de fray Alonso de Burgos, orgulloso de la posición que había logrado alcanzar y celoso de las obras que encargaba, se trasluce en esta magnificente escalera, con una exaltación de su escudo de armas y, por ende, de su persona, difícil de superar por cualquier construcción coetánea. Siguiendo la tradición de las escaleras tardogóticas castellanas, la principal novedad en San Gregorio es precisamente esa monumentalidad que, mediante las dimensiones y la profusa ornamentación, tan bien representa la magnificencia pretendida por todo aquel que optase por la promoción artística a lo largo del siglo XV.

En la arquitectura monacal, la aparición de las galerías altas claustrales se justifica por el cambio de los dormitorios comunes a las celdas individuales propiciado por las órdenes mendicantes, pero no generaron grandes escaleras. En cambio, en la arquitectura

29 Bonet Correa, 1975, pp. 77-79.

30 Martínez Montero, 2013, p. 632 y 2014b, p. 73.

31 Conocida a través de descripciones, véase Paulino Montero, 2013, p. 530.

civil, la noción de planta noble conllevó el desarrollo de escaleras monumentales en los palacios franceses que se difundieron por otros reinos. La arquitectura nobiliaria palaciega del siglo XV en Castilla incorporó progresivamente los grandes patios regulares, en cuyas plantas nobles fueron ubicadas salas de aparato y galerías, como en la Casa del Cordón (Burgos) o en Cogolludo (Guadalajara).[32]

Frente a la ordenación en dos niveles de las alas que acabamos de comentar, las dos restantes contaban con tres plantas —baja, entreplanta y noble—, que acogían las celdas de los colegiales, el rector y los lectores. La del rector, a comienzos del siglo XVII, se ubicaba en uno de los paños que daba a la huerta, posiblemente en la planta baja.[33] Esta zona residencial de los colegiales estaría comunicada por una escalera más pequeña de caracol, desaparecida, ubicada en el ángulo septentrional, de la que perduran las puertas y ventanas en esviaje, en las plantas inferior, entreplanta y superior (figura 7). Estas estancias han sido muy modificadas debido a la instalación de oficinas y, posteriormente, a su adaptación como espacio expositivo. Las diversas fuentes recogidas describieron las celdas como cámaras espaciosas, de techos altos, gran tamaño y riqueza, que contarían con una ventana y el espacio de estudio diferenciado del de alcoba. Posiblemente, estarían cubiertas por alfarjes similares al conservado en la entreplanta, próxima a la zona que comunicaría con la azotea.

Resulta complicado determinar la distribución original de las celdas, especialmente las de la entreplanta. Atendiendo a la planta, en la que se pueden observar varios muros de carga, es posible que contase con un pasillo de comunicación, contra el lienzo del patio principal, al que se accedería desde la escalera de caracol y que articularía toda la planta. En él se encontrarían las nueve ventanas conservadas —una de ellas en esviaje, que serviría a la escalera— con sus asientos. Estas se corresponderían con las ocho celdas ubicadas en la entreplanta. Tanto en la planta baja, como en la superior, pueden identificarse ocho celdas, que, al igual que en la entreplanta, se corresponden con dos de las ventanas de los muros exteriores por cada celda. Las puertas originales próximas al muro de carga permiten realizar esa aproximación. En total, el edificio principal del colegio, según esta distribución, contaría con veinticuatro celdas. Un número apropiado, teniendo en cuenta que el colegio alojaría a veinte colegiales, más los lectores. No obstante, ya hemos señalado cómo la zona de celdas fue ampliada, al poco tiempo, en distintos espacios del conjunto, como el aposento de los capellanes, las nuevas celdas sobre el general de Física o incluso las ubicadas en las azoteas.

Sin embargo, San Gregorio no era específicamente un ámbito monástico, ni uno palatino. La disposición totalmente novedosa del edificio del colegio distribuyó los espacios en la «doble L» descrita. La superficie necesaria para las celdas se consiguió ordenándolas en tres alturas en una de las «L». De este modo, la otra quedaba disponible para los ámbitos de representación —incluyendo la escalera— más cercanos a los desarrollados de manera coetánea en los palacios nobiliarios.

Los dos núcleos de escuela y colegio conformaban las principales estancias del Colegio de San Gregorio, aunque este no estaría completo sin las restantes: capilla, azoteas, zona de servicio, jardín y huerta. No se ha conservado ningún vestigio del

32 Guillaume, 1985, p. 10. Para este autor, cada país adoptó una solución propia a dicho problema.

33 García Chico, 1946, vol. I, p. 172.





Figura 7

Puertas y ventana en esviaje que servirían a la escalera de caracol y a las celdas. Planta alta (arriba) y planta baja (abajo). Colegio de San Gregorio de Valladolid.

jardín, la huerta y la zona de servicio, pero esos espacios se ubicarían en la zona noreste, como era habitual en otros edificios similares. También sabemos, a partir de la documentación, que el colegio tuvo enfermería y «necesarias» o letrinas, pero no ha sido posible localizar ninguna referencia relativa a su ubicación. La enfermería aparece mencionada tanto en el estatuto n.º 30 como en el *Libro Becerro* del colegio, en alusión a una bula de 1516 que les permitía gastar en ropa para enfermería el dinero destinado a la compra de libros.[34]

El hecho de que la capilla y la azotea, con sus corredores, consten en planta como apéndices del edificio principal sí resulta una divergencia respecto a ejemplos contemporáneos. No obstante, es muy probable que se deba a la irregularidad de los terrenos disponibles, así como al condicionante que suponía que la capilla funeraria y colegial fuese a su vez una de las capillas de la iglesia de San Pablo.

La capilla

Este espacio, además de ejercer las funciones de capilla colegial, fue también la capilla funeraria de su fundador, Alonso de Burgos. Ubicada en el extremo sudoeste del conjunto (figura 8), su estructura y dimensiones estuvieron condicionadas por el terreno donado por el convento de San Pablo, correspondiente a la antigua capilla del Crucifijo de la familia Torquemada. En compensación, fray Alonso financió otra capilla dedicada al Crucifijo al otro lado del transepto de la iglesia de San Pablo. Esta ya aparece mencionada en un pleito entre Simón de Colonia y los testamentarios de Alonso de Burgos del siguiente modo: «Del arco e hedefiçio que se fizo para el cruçifixo çerca de la puerta de la claustra del dicho monasterio».[35] Conocida como capilla del Cristo, en 1573 pasó a Martín y Pedro de Duero, que picaron los escudos del prelado para colocar los suyos, aunque finalmente se vieron obligados a retallar las lises de Alonso de Burgos. La capilla se ha perdido, pero sí se conserva la portada de acceso desde la iglesia, de factura similar a la entrada de la capilla colegial.[36]

La elección de este espacio preeminente, en el brazo sur del crucero de la iglesia de San Pablo, también supuso toda una declaración de intenciones por parte de nuestro prelado, erigiéndose como principal benefactor del convento. Su objetivo era llevar a cabo una gran obra: «La qual dicha capilla assi mesmo su sennoria quiere magnificar y reedificar y hazer una de las mas notables capillas que aya en todo este reyno donde su sennoria quiere e acuerda elegir su sepultura e enterramiento».

Alonso de Burgos fundó esta capilla, dedicada a Cristo Crucificado, como un espacio magnificente que garantizara tanto la pervivencia de su memoria personal como, muy especialmente, la salvación de su alma. Precisamente es en este lugar donde se conserva la única inscripción del conjunto que ha llegado hasta nosotros, en escritura gótica minúscula formada, rodeando la capilla en la línea de arranque de las bóvedas en un doble friso (figura 2 del capítulo anterior):

34 *Libro Becerro del Colegio de San Gregorio de Valladolid,* AHN, Códices, libro 1260, fol. 267. Díaz Ibáñez, 2016a, p. 89.

35 AGS, RGS, leg. 15042-12, fol. 2v. AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, *Patronatos de las capillas sitas en la Iglesia y claustro de este convento de San Pablo*.

36 La sentencia de 1573, relativa a los escudos de la capilla, se conserva en AHN, Clero secular-regular, leg. 7894. Otras referencias en Arriaga, 1928, p. 49 y Antolínez de Burgos [texto de 1644], ed. de J. Ortega y Rubio, 1887, p. 280.



Figura 8

Interior de la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

> A servicio e rreverencia del crucifixo presente, ymagen del verdadero crucifixo nuestro redemptor Ihesu Christo. Fizo esta capilla [...] en uno con todas las otras obras dell monesterio de que en los letreros dellas se faze mención, la qual doto, eligió para su sepoltura, para que los colegiales deste colegio e capellanes de su capilla celebren las misas e digan las oras canonicas e ruegen a Dios por las vidas e prosperidad de los muy altos e mui gloriosos principes sennores nuestros el rrey don Fernando e la rreyna donna Ysabel, cuya fechura e crianca e capellan mayor e confesor él es, e por sus animas e por la suya. El muy rreverendo e muy magnifico sennor, el sennor don Alfonso de Burgos, obispo de Palencia, conde de Pernía. E comencose esta capilla en fin del anno de IↃICCCCLXXXVII annos; acabose en principio del anno de IↃCCCCXC annos. Michi autem absiit *[sic]* gloriari nisi in cruce Domini nostri Ihesu Christi per quam michi mundus crucifixus est et ego mundo; michi vivere Christus est et mori lucrum; gloriari me oportet in cruce domini nostri Ihesu Christi.[37]

Su contenido resulta de gran interés, ya que nos acerca de un modo más preciso al mensaje que fray Alonso, como promotor, quiso transmitir. Evidencia la devoción del fundador al Crucificado, lo presenta con sus cargos eclesiásticos, pero también como servidor de los monarcas, y menciona las obras que financió en San Pablo, e incluso los «letreros» que allí había mandado poner. Además, alude al carácter funerario de la capilla, indicando la obligación de colegiales y capellanes de rogar a Dios por las vidas de los reyes, pero también por sus «ánimas», incluyendo la suya propia. Por último, debe indicarse que la oración en latín con la que concluye es una mezcla de textos tomados de Gálatas 6, 14 y Filipenses 1, 21, ya unidos en las oraciones para la fiesta de San Pablo.

La capilla, construida por Juan Guas y Juan de Talavera,[38] es de una sola nave, cuenta con una tribuna y se comunicaba con San Pablo mediante un gran acceso en el lado del evangelio, con decoración escultórica del lado de la iglesia de San Pablo. Tiene una sacristía, ubicada a los pies y originalmente de dos alturas, que fue encargada a Simón de Colonia y estaba siendo finalizada en los últimos meses de 1499.[39] Los dos principales hitos que articulaban su interior eran el gran retablo mayor y el monumento funerario de nuestro prelado.

El retablo mayor fue contratado hacia 1488 con Gil de Siloe y Diego de la Cruz. El *Libro Becerro* nos da esta noticia, pero no indica el año del contrato, si bien la siguiente anotación se refiere al año 1489, por lo que el encargo del retablo tuvo que ser anterior a esa fecha.[40] Urrea (2001: 411) ya sugirió 1488 como posible fecha de realización, aunque la primera identificación del maestre Guilles del *Libro Becerro* con Gil de Siloe fue llevada a cabo por Mayer, publicándolo en alemán en 1921 e incluida en su posterior estudio en castellano en 1923.

Pese a su desaparición en 1808, ciertas noticias nos ayudan a saber cuál fue su aspecto.[41] Según el *Libro Becerro,* debía realizarse en madera de nogal, tomando como

37 Molina de la Torre, 2013a, p. 160. Esta inscripción se incluye dentro del catálogo realizado por el mismo autor en su tesis doctoral; véase Molina de la Torre, 2013b, pp. 794-795. Debido a una errata, confirmada con el propio autor, la fecha de inicio de las obras aparece transcrita en el artículo de 2013 como IↃICCCCLXXVII, aunque se hace referencia a 1487. En su tesis doctoral aparece correctamente transcrita, un dato comprobado con la propia inscripción.

38 AGS, RGS, leg. 148812, 131. García Chico, 1949-1950.

39 AHN, Códices, libro 1261, fol. 18, n.º 4; AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, transcrito parcialmente en García Chico, 1953-1954.

40 AHN, Códices, libro 1260, fols. 263-264.

41 Hernández Redondo y Sobrino han propuesto recientemente una reconstrucción ideal de este retablo, basándose en los datos conocidos. A mi modo de ver, aunque se trata de una sugerente propuesta, teniendo en cuenta que se encontraría en una secuencia de profunda creatividad dentro de la producción de Siloe, entre el retablo de Acuña para la catedral de Burgos y el de la Cartuja de Miraflores, y los términos magnificentes en los que ha sido descrito por los viajeros, considero que su estructura sería mucho más imaginativa y deconstruida, en la línea de las dos obras mencionadas, yendo más allá de los convencionales doseletes. Hernández Redondo, 2019, p. 62, fig. 22.

modelo el novedoso retablo de la capilla de la Concepción o Santa Ana en la catedral de Burgos, encargado por Luis de Acuña:

> Para su adorno mando hazer el retablo que oydia tiene y para su ejecución se conzerto su Illma. con los Maestros Diego de la Cruz y el Maestre Guilles, escultores vezinos de la ciudad de Burgos, para que hiciesen dicho retablo en la misma forma que el retablo que havían hecho en la Yglesia Cathedral de la ciudad de Burgos por orden y mandato del señor obispo de ella con 22 historias y las efigies de santos fuesen de madera de nogal y otras condiciones que se espresan en la escriptura de consierto firmada de mano del señor obispo y de dichos Maestros, que esta en este cajón a el numero que va citado almazen.[42]

Además, la escritura de concierto a la que corresponde esa referencia estaba firmada «de mano del señor obispo y de dichos maestros», evidenciando, una vez más, la supervisión directa por parte de fray Alonso de todos sus encargos. Estaría compuesto por veintidós historias y efigies de santos, y su precio se acercaría, posiblemente, a los 1 500 000 mrs. que costó el retablo del Árbol de Jesé.[43] Todos los relatos cosechan alabanzas relativas a su riqueza y calidad; Lalaing transmitió sus medidas, «treinta pies de alto y dieciocho de ancho»,[44] y Moncoyns indicó que «se ve la vida de nuestro señor en personajes muy bien hechos».[45] Respecto a ese contenido, Arriaga (1928: 87) señaló que «tiene todos los principales de la vida de Cristo, Señor nuestro, y de su Madre Santísima, sobrepuesto a todo el retablo, por coronación, el Escudo y Armas Reales, mantenidas de leones y águila coronada». También apuntó, con relación a la dedicación de la capilla, que «el Santo Cristo, crucificado de talla entera, resplandece en medio del suntuoso retablo». Quizá la descripción más relevante sea la de Bosarte, quien afirmó que este retablo solo podía compararse con el de la Cartuja de Miraflores, en Burgos:

> El retablo principal de la capilla es en sus ornatos la quinta esencia de las sutilezas del goticismo, comparable solo al sepulcro del rey Don Juan el II, que está en la cartuja de Burgos, de que hablaré en la relación de aquella ciudad. Por asunto principal del retablo se ve una Piedad o Señor difunto con el acompañamiento acostumbrado y son en todas ocho figuras del tamaño natural, encima un calvario, y por remate cinco escudos de armas. En el retablo hay además veinte y una medallas de relieve con la vida y pasión del Señor, y muchas estatuas pequeñas. Hay apariencia de que el retrato primitivo de don fray Alonso de Burgos sea el que se figura rezando arrodillado, en una de las quatro vaxas o niños del primer cuerpo de este retablo, acompañado de otras quatro figuras, de las quales dos parecen también retratos.[46]

Denominado por Quadrado (1865: 73) como «retablo de la Piedad», fue, sin duda, una obra magnificente que podía entrar en competencia con las obras reales. De hecho, Proske (1951: 66) llegó a sugerir que fue Alonso de Burgos quien pudo haber recomendado a Siloe a la reina Isabel, para los trabajos de la Cartuja de Miraflores. Aunque sugerente, ya que mostraría una continuidad, en lo artístico, de esa relación reina-prelado, esta hipótesis resulta imposible de confirmar. Dado que Siloe trabajaba habitualmente en Burgos y pocos años antes había realizado el retablo para la capilla de Acuña, su elección por cuestiones

42 AHN, Códices, libro1260, fols. 263-264.

43 Este dato es aportado, en una transcripción, por López Mata, 1950, p. 300.

44 García Mercadal, 1999, p. 423. Estas medidas, según Urrea Fernández (2001: 411), se corresponderían con 8,40 m de alto por 5,04 m de ancho.

45 Huerta Alcalde, 1990, p. 226.

46 Bosarte, 1978, p. 110.

de proximidad tampoco debe ser descartada. Se trataría de un retablo de gran formato, de unos 8,5 m de alto por 5 m de ancho, presidido por una escena de la Piedad o Quinta Angustia, compuesta por ocho figuras —quizás un Descendimiento— y por un Cristo crucificado en un nivel superior. Además, contaría con veintiuna escenas adicionales y otras figuras de santos. En la predela, acompañado de otras cuatro figuras, se ubicaba un retrato de Alonso de Burgos orante, posiblemente similar a las tallas de Acuña o de Juan II en los retablos burgaleses. El escudo y las armas reales campearían en la parte superior del retablo.

Según Díaz, todo el retablo se perdió en 1808, salvo «la imagen de Cristo crucificado, que se conservó en la iglesia parroquial de San Juan de esta ciudad».[47] Como bien explicó Urrea (2001: 414), los frailes recuperaron dicha talla y la instalaron en el salón de San Pablo, pero su pista volvió a perderse con la Desamortización. Afortunadamente, este autor la identificó en 2001 con el Crucificado de la iglesia parroquial de Ciguñuela, a 11 km de Valladolid.[48] Esta talla, de 2 m de alto y 1,90 m de ancho, es de gran calidad y se ha comparado con el crucifijo de la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos.[49] Hernández Redondo (2008: 48) también propuso que un relieve de la Ascensión y un pequeño ángel, en madera de nogal policromada, conservados en la iglesia de Santa María de Herrera de Duero, pudieron pertenecer a este retablo.[50] Hoy día, ambas piezas se consideran originarias del desaparecido retablo (figura 9).[51]

La elección de la sepultura era una de las decisiones más importantes para príncipes, nobles y prelados europeos, puesto que la constitución de un espacio funerario resultaba fundamental como elemento de gestión de la memoria del difunto, tanto a nivel personal como de la memoria del linaje.[52] La búsqueda de la mayor calidad posible se reflejaba en las elecciones de los promotores, que solían optar por maestros de prestigio vinculados con las obras reales.

El interesante y desaparecido sepulcro de Alonso de Burgos, que encargó a Simón de Colonia, debió de ser uno de los elementos más deslumbrantes de su capilla funeraria.[53] De la documentación relacionada con este artista se ha podido extraer la noticia de que el conjunto contaba con hasta veinticuatro bultos y un paje, siendo algunos de tamaño natural y otros «figuras pequeñas».[54] En 1531 fue sustituido por otro de jaspe y alabastro encargado a Felipe Bigarny, que desapareció tras la Guerra de la Independencia.[55] Para conocer el original contamos exclusivamente con los relatos de dos viajeros; Lalaing, que lo visitó en 1502, acompañando a Felipe I *el Hermoso,* ofrece una de esas escasas descripciones: «Está enterrado en sepulcro de alabastro, sobre el cual hay siete u ocho personajes de alabastro retratados del natural, como el rey, la reina, la princesa de Castilla, hermana del Archiduque, el príncipe don Juan su marido, el comendador mayor y encima está sentado un obispo de pontifical».[56]

47 Arriaga, 1940, vol. III, p. 249.

48 Hernández Redondo (2001: 439) consideró que también podría proceder del retablo de San Pablo, por su similitud con la Piedad conservada en el Museo Diocesano, considerada del retablo de dicha iglesia.

49 Ara Gil, 1977, pp. 408 y 413.

50 El relieve mide 1,19 × 1,05 m.

51 En una reciente publicación, Kasl (2014:72) solo ha incluido la atribución del Crucificado, pero tampoco desmiente la del relieve de Herrera de Duero, por lo que podría deberse al desconocimiento de la publicación de Hernández Redondo.

52 En esta línea ha realizado su tesis doctoral Paulino Montero, 2015.

53 La información acerca de la autoría se extrae de los pleitos mantenidos entre Simón de Colonia y los testamentarios de Alonso de Burgos. AGS, RGS, leg. 15051-216, fol. 8r y Arribas Arranz, 1933-1934.

54 AGS, RGS, leg. 15051-216, fol. 8r.

55 AHN, Códices, libro 1260, fol. 311 y Arriaga, 1928, p. 53.

56 García Mercadal, 1999, p. 423.



Figura 9

Cristo de Ciguñuela (Valladolid) (arriba), fotografía de José Ignacio Hernández Redondo. *Relieve de la Ascensión, iglesia de Santa María de Herrera de Duero (Valladolid)* (abajo). Hernández Redondo, J. I. «La Ascensión», en J. Urrea Fernández (dir.), *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid 1997-2003. Del olvido a la memoria. Pintura y escultura,* Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2008, vol. I, p. 48.

Lorenzo Vital, por su parte, lo describió tras su visita en 1517, cuando acompañaba a Carlos I en su primer viaje a España:

> En la mitad de la iglesia de ese colegio donde se estudia la teología, hay un pináculo todo de alabastro, de veinticuatro pies de alto y hay en él un piso hecho a manera de una logia, de cuatro pies de alto, encima del cual están esculpidos del natural, a saber: el rey don Fernando de Aragón, la reina doña Isabel, su mujer, el príncipe don Juan, su hijo que casó con doña Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano. También están talladas las hijas del rey de Castilla, con algunos grandes príncipes y señores que reinaban entonces, y los cuales están sentados como si escuchasen el sermón. En lo alto de ese pináculo hay allí, hecho a manera de una cátedra, el púlpito y por debajo está la representación de ese obispo de Palencia, como si estuviese predicando, todo ello muy bien tallado y estofado, en lo que cada personaje es de tamaño natural.[57]

Se trataba de un monumento funerario único en la Castilla del momento. El exotismo de su diseño, que incluía un pináculo de unos 7 m de alto, nos remite al desaparecido sepulcro con forma de navío de los almirantes de Castilla, que se encontraba en la iglesia de Santa Clara de Palencia. El de nuestro prelado subrayaba la personalidad del difunto, ya que aparecían escuchando su palabra los más altos personajes del reino. Como ha señalado Pérez Monzón (2013: 526), lo mortuorio adquirió un carácter de escenografía artística, que incluso integraba elementos como el púlpito o la cátedra, además de a los propios asistentes. La escena, descrita tanto por Lalaing como por Vital, no deja de ser una representación del propio acto de la predicación, labor principal de cualquier dominico y aquella para la que se formaba a los colegiales, aunque en este caso era fray Alonso quien desempeñaba el papel protagonista. Además, escogió el alabastro para su realización, un material elegido habitualmente para las tumbas de las élites, debido a que se trataba de una piedra inusualmente suave que permitía una talla más delicada,[58] como se puede comprobar en los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores (Burgos) o en el de Margarita de Austria en Brou (Francia).

El colegio contrató con Felipe Bigarny, en 1531, un sepulcro de jaspe y alabastro para Alonso de Burgos, ubicándolo en el centro de la capilla, el lugar que hoy ocupa la lápida de pizarra instalada en el siglo XIX:

> El año de 1531 Phelipe de Bergoña vezino dela ciudad de Burgos y Maestro de hazer estatuas otorgo una escriptura de concierto con este Collegio de San Gregorio por la que se obligó de hazer un bulto de Jaspe y Alabastro que tenga nuebe pies de largo y cinco pies de ancho. Lo que ejecuto en la forma que al presente se registra en la Capilla de este Collegio en el sepulcro del Illmo Señor Dn Fr. Alonso de Burgos Fundador de dicho Collegio el qual hizo en tiempo y espacio de tres años por precio de 1330 Ducados de oro paso la escriptura ante Gabriel de Santiestevan escrivano y notario publico en Valladolid a 24 de abril del año sobredicho.[59]

Aunque también desapareció en 1808, durante mucho tiempo se pensó que este habría sido el primitivo sepulcro. Arriaga lo describió así:

57 García Mercadal, 1999, p. 674. Según las medidas aportadas, serían unos 7,50 m de altura.

58 Kavaler, 2012, p. 194.

59 AHN, Códices, libro 1260, fol. 270.

> En medio de la capilla ocupa el túmulo que encierra y guarda, hasta la común resurrección, el cuerpo del obispo, de alabastro y jaspe, adornado de curiosísimas medallas, así de santos como de virtudes, en jaspes. El cuerpo del obispo está sobrepuesto vestido de Pontifical, en alabastro; es de lo más bien obrado y de bien parecer que se conoce; cércale una reja de balaustres de hierro con bolas de bronce y escudos de armas, bien labrada y en su faja describe con letras de oro este epitafio.[60]

De hecho, este sepulcro fue alabado por diversos viajeros como Monconys,[61] Ponz[62] o Laborde (1829: 22), quién señaló que se encontraba en medio del coro, cubierto por un paño, y que era un monumento de mármol blanco reseñable por su diseño, expresión y ejecución, mostrando al prelado yacente con los ornamentos, las manos cubiertas con guantes y sosteniendo un libro, exaltando especialmente los bajorrelieves que adornaban el basamento, separados por *putti* que portaban guirnaldas de flores, y destacando el mérito que demostraba la talla del rostro.

También se acercaron a su estudio académicos autores como Ceán o Martí y Monsó, quien identificó al Felipe de Borgoña del *Libro Becerro* con Felipe Bigarny.[63] Ceán, de hecho, aporta su propia descripción:

> El citado sepulcro del obispo de Palencia, fundador de esta casa, colocado en medio de la capilla. Es una urna de mármol blanco sobre un zócalo de jaspe: encima está echada la figura del obispo, alrededor de quatro medallas que contienen las virtudes cardinales y otras cuatro figuras de la Virgen, Santo Domingo San Gregorio y San Pedro mártir. Sostienen la urna quatro esfinges en los quatro ángulos, y en una barandilla que la rodea hay graciosas labores de figuras, de niños y de los demás adornos, que solia el autor poner en estas obras executado todo con prolixidad.[64]

Arribas, que distinguió la obra encargada a Colonia de la de Bigarny, propuso que el contrato de este yacente podría haberse debido a que a fray Alonso no le dio tiempo a hacerlo en vida, o bien al rechazo expresado por los testamentarios respecto a la obra de Colonia.[65]

Desconocemos los motivos que llevaron al rector y a los colegiales a encargar este sepulcro de jaspe y alabastro en el que se representó a nuestro prelado yacente, cuando treinta años antes se estaba finalizando el monumento funerario que Alonso de Burgos había encargado a Simón de Colonia. Domínguez Casas (1993: 54) planteó que pudo haberse desmontado por la osadía representativa que planteaba el monumento funerario, en el que fray Alonso se situaba por encima de la monarquía. Hernández Redondo (2001: 436), además de recoger esa posibilidad, también ha planteado una posible reforma en la capilla, aunque ambos coinciden en que el nuevo sepulcro suponía un viraje hacia un modelo más convencional.

Este autor ha reflexionado recientemente acerca de la llamada tribuna del órgano y su posible relación con el monumento funerario de fray Alonso (figura 10).[66] Para Hernández Redondo existe una evidente diferencia decorativa entre el coro alto y la tribuna del órgano, dejando a un lado las restauraciones en la zona de los antepechos, habiendo incidido en la falta de unidad del encuentro de ambas estructuras, con una disposición

60 Arriaga, 1928, p. 88.
61 Huerta Alcalde, 1990, pp. 226-227.
62 Ponz, 1789, carta segunda, p. 47.
63 Martí y Monsó, 1901, p. 47.
64 Ceán Bermúdez, 1800, pp. 132 y 139.
65 Arribas Arranz, 1933-1934.
66 Hernández Redondo, 2014, p. 99.

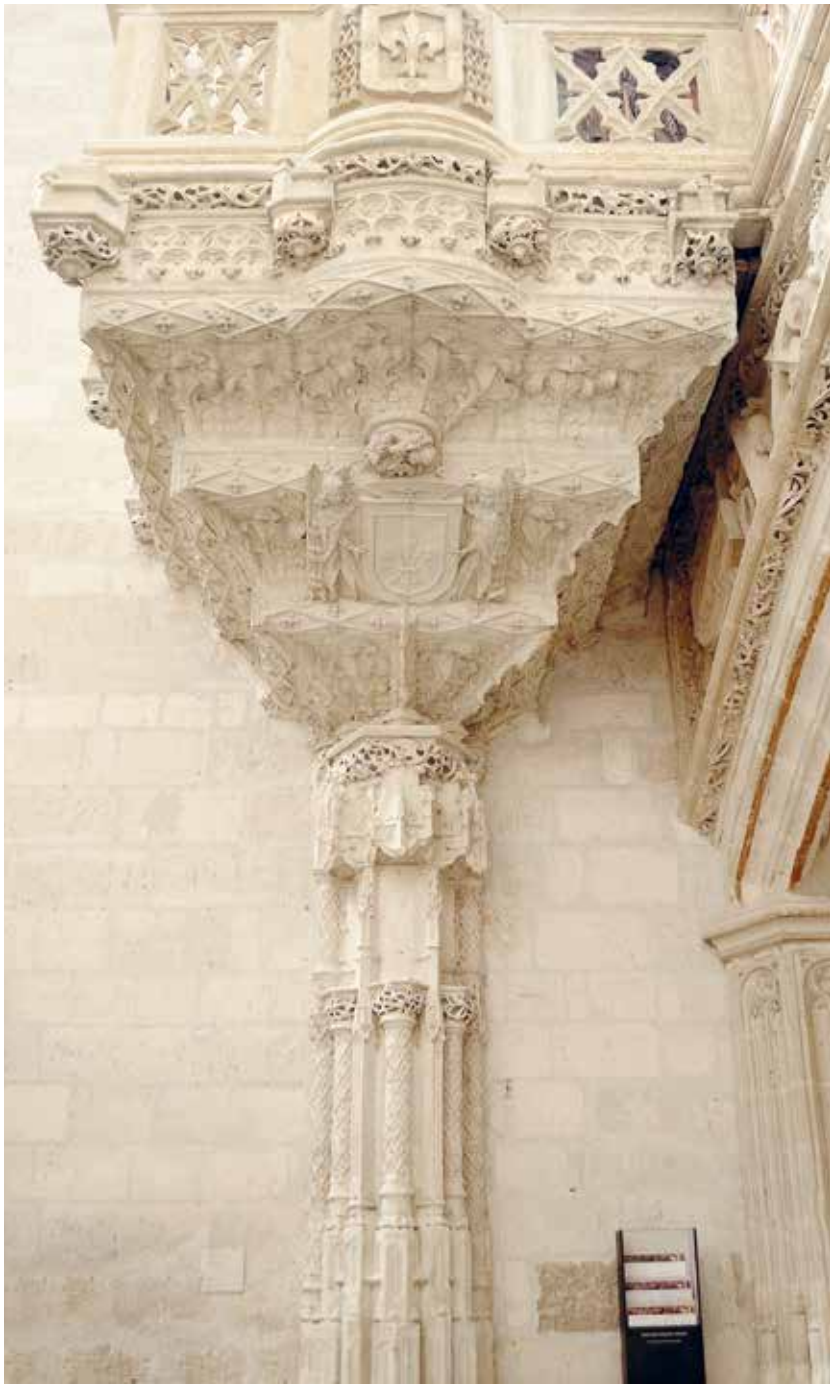


Figura 10

Púlpito o tribuna del órgano. Capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

que resulta incluso forzada. De este modo, su propuesta radica, por un lado, en que el coro actual sería fruto de una reforma realizada durante el siglo XVI, y por otro, que la llamada tribuna del órgano, relacionada en ocasiones con las de San Juan de los Reyes, pudiese ser el pináculo descrito por Vital, formando así parte del primitivo monumento funerario.[67] Más adelante valoraremos esta posibilidad, atendiendo a los restos materiales. En todo caso, debe destacarse que esta tribuna también fue descrita por Arriaga (1634), elogiando su hermosa talla e indicando que «parece que está en el aire»;[68] y por Moncoyns (1677), quién, curiosamente, la situó al lado del retablo.[69]

Alonso de Burgos equipó su capilla funeraria lo más suntuosamente posible, realizando encargos a los mejores artistas disponibles: Juan Guas para la arquitectura de la capilla, Gil de Siloe para el retablo y Simón de Colonia para la sacristía y el monumento funerario. Todos ellos estaban ligados a las obras reales, pues habían trabajado en conjuntos como la Cartuja de Miraflores (Burgos) o San Juan de los Reyes (Toledo). Ese vínculo estético existió, ya que, por ejemplo, Bosarte (1805: 110) comparó el retablo de la capilla del colegio con el de la Cartuja: «El retablo principal de la capilla es en sus ornatos la quinta esencia de las sutilezas del goticismo, comparable solo al sepulcro del Rey Don Juan el II, que está en la cartuja de Burgos».

A finales de la Edad Media, y en el ámbito de la perpetuación de la memoria, las donaciones suponían un medio adicional por el cual transmitir un mensaje a un público más amplio. Dado que la capilla funeraria resultaba un lugar semiprivado, las donaciones a instituciones, bien para mejorar construcciones, bien para sufragar misas por el alma del difunto, permitían al donante trasladar una imagen de sí mismo digna de ser recordada.[70] Como ya hemos mencionado, Alonso de Burgos realizó numerosas donaciones al final de su vida.[71] Parte de ellas tuvieron lugar a través del testamento, entre cuyas mandas pueden encontrarse muchas destinadas a misas de réquiem, vísperas y vigilias de difuntos.[72] En cierto modo, no dejan de ser un complemento a la propia capilla funeraria. De hecho, como era habitual, gran parte de las mandas del testamento terminan con las mismas palabras: «Porque rueguen a Dios por nuestra anima».[73] Asegurar la salvación de su alma, no solo mediante una fundación piadosa como fue el colegio, sino también a través de su magnificente capilla funeraria y las generosas donaciones, era uno de los objetivos primordiales de fray Alonso.

Otro de los elementos desaparecidos de la capilla, quizá no tan deslumbrante como el retablo o el monumento funerario, es la sillería del coro. Según Arriaga (1928: 87), el coro albergaba una sillería de nogal «de curiosísima escultura», que habría permanecido en su lugar hasta 1808, cuando desapareció junto a los demás ornamentos.[74] Recientemente,

67 En su publicación más reciente se incluyen dibujos realizados por M. Sobrino, en los que propone una hipótesis de reconstrucción tanto para el monumento funerario original como para el encargado a Bigarny. Hernández Redondo, 2019, pp. 74 y 78.

68 «La tribuna o repisa, en término del arte, para el órgano, sale de la pared casi tres varas de piedra, esculpida de hermosa talla y labores. Parece que está en el aire, es un primor y valentía del arte; compítenla y no la igualan las que se celebran en el coro y capilla mayor de la hermosa Iglesia de León.» Arriaga, 1928, pp. 87-88.

69 «Al lado del retablo hay una cátedra de piedra como suspendida en el aire, de la que se hace gran elogio.» Huerta Alcalde, 1990, p. 227.

70 Sobre la función social de las donaciones, véase Bijsterveld, 2001.

71 La mayoría de las referencias proceden de la donación del 29 de octubre de 1499, también recogidas en un traslado realizado, el 9 de mayo de 1502, por encargo del convento de San Pablo. AHN, Códices, libro 1261, fol. 18, n.º 4 y AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, transcrito en García Chico, 1953-1954.

72 López, 1613, fol. 395.

73 La práctica de solicitar la oración a distintos grupos sociales, iglesias e instituciones es fruto de la fuerte implicación de los laicos en la liturgia en este periodo. Van Bueren, 2005, p. 14.

74 Arriaga, 1940, vol. III, p. 250.



Figura 11

Detalle de la sillería conservada en el Museo Catedralicio de Valladolid.

Theunissen (2015) ha estudiado los distintos restos de sillería, dispersos en Valladolid, Berlín y Londres, que podrían pertenecer a la original de la capilla. Partiendo de un grupo de cinco misericordias atribuidas al círculo de Rodrigo Alemán y fechadas a finales del siglo XV, que aparecieron en el mercado artístico en Londres, la autora ha relacionado estas piezas con dos filas de cinco asientos, realizadas en madera de nogal, de los Staatliche Museen de Berlin, y con otras dos de seis asientos, conservadas en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid.[75] Según su propuesta, las misericordias londinenses habrían sido arrancadas de los sitiales conservados en la catedral vallisoletana y ambos conjuntos conformarían la sillería de la capilla del colegio. La presencia de la flor de lis en uno de los reposabrazos es, sin duda, una de las claves para su identificación, además de las evidentes similitudes formales entre los tres conjuntos; aunque esas armas con la flor de lis carecen de las cruces dominicanas propias del escudo de fray Alonso (figura 11).

No obstante, Theunissen admite que habría ciertos problemas sin resolver, como el distinto estilo de los respaldos o la relación con otros restos de sillerías, conservados en una capilla de la catedral de Valladolid, que procederían del convento de San Pablo. En mi opinión, la relación entre las distintas piezas que Theunissen recoge es acertada. Sin embargo, considero que no hay evidencias suficientes para afirmar que procedan de la capilla del colegio. En primer lugar, el hecho de que los respaldos de ambos conjuntos sean diferentes, pese a que los reposabrazos y misericordias cuenten con características comunes, podría responder a que se tratase de conjuntos distintos elaborados por un mismo taller. Por otro lado, las fuentes analizadas en el capítulo anterior se refieren a varios grupos de sillerías en distintas estancias del Colegio de San Gregorio: la capilla, la sala de los Actos,[76] el general de Física y el aula de Cano.[77] A excepción de esta última, en la que se menciona que la sillería sería del siglo XVIII, las otras tres se describen como del tiempo de la fundación del colegio. Por ello, considero que los restos mencionados podrían pertenecer a cualquiera de las sillerías de estas salas, e incluso no debería descartarse la posibilidad de que alguna procediera del convento de San Pablo.

A estas piezas, estudiadas por Theunissen, quiero añadir otros tres paneles tallados de madera de nogal conservados en el Victoria and Albert Museum de Londres. Proske (1951: 296) mencionó uno de ellos, indicando que podría proceder tanto del convento de San Pablo como del colegio, dado que ambos edificios contaban con sillerías y puertas de madera de las que podrían formar parte. Este conjunto de tres paneles del museo londinense, que ostentan las armas de Alonso de Burgos, procede de dos compras a anticuarios españoles en 1864 y 1895.[78] Dos de ellos comparten rasgos formales de comienzos del siglo XVI, con el escudo dentro de una corona vegetal y talla en altorrelieve; el tercero cuenta con una talla mucho más plana y un estilo que lo sitúa a finales del siglo XV (figura 12). No hay modo de averiguar su procedencia, pero bien podrían ser respaldos de alguna de las sillerías anteriormente mencionadas, aunque no es descartable que pudiesen formar parte de una puerta.

75 Otros autores se habían hecho eco de estos tramos de sillería. Ara Gil, 1977, pp. 366-367. Hernández Redondo (2001: 439) incluso planteó que, como ambos tramos sumaban doce sitiales, podrían corresponderse con la sillería de la capilla, puesto que coincidía con el número de capellanes; aunque también indicó que podrían proceder de la sala de los Actos.

76 Arriaga, 1940, vol. III, p. 267.

77 *Ibidem*, p. 247.

78 El número de referencia de estas piezas es: 245-1864, 246-1864 y 804-1895. No hay duda de que se trata de las armas de Alonso de Burgos, puesto que el escudo está completo, con las cruces dominicanas e, incluso, el capelo con tres borlas. Las medidas aproximadas son 56 × 40 cm en el caso de las dos primeras piezas y de 70 × 49,5 cm en el de la tercera.



Figura 12
Paneles con las armas de Alonso de Burgos. Victoria and Albert Museum, n.os 245-1864, 246-1864 y 804-1895.

La azotea y los corredores

En el capítulo anterior se señaló la existencia de estas estancias (figura 10 de dicho capítulo), distinguiendo, a partir de la documentación, la azotea rica y los dos corredores como unas construcciones que formarían parte del primitivo conjunto del colegio. El estado en el que esta zona ha llegado hasta nosotros dista de su concepción original, y tampoco contamos con muchas noticias acerca de su función. Los estatutos sugieren que se trataría de una zona de esparcimiento, ya que indican que los colegiales podían «sobir a recrear».[79] Y es que, según distintos testimonios, las vistas desde esta «açotea rica e alta» debían ser reseñables, ya que Navagero (h. 1525) se refiere a una «galería con extensas y apacibles vistas»;[80] y Arriaga (1634) nos habla de una «azotea o sala que da vista a cuatro partes de Valladolid y sus hermosas campiñas».[81] A partir de la documentación consultada se puede deducir que la azotea rica estaría construida en alto, de tapial y cubierta por una armadura de madera dorada similar a las del interior del colegio.[82] Además, contaría con cuatro ventanas, algunas de las cuales daban al monasterio y la huerta de San Pablo;[83] las otras, por su ubicación, mirarían hacia el jardín. El dibujo de Wyatt (1869) nos acerca a la apariencia de este conjunto tras su ampliación en 1524, a partir de la cual alcanzó hasta cinco alturas.[84] Sin embargo, me interesa reflexionar acerca de la azotea que ya existía en 1500 y su aparente utilización como galería con vistas al jardín y la huerta, que recuerda a las que en esas décadas se estaban construyendo en la arquitectura palaciega.

Como ha señalado Paulino (2015: 242), las galerías con vistas hacia el exterior tenían ciertos antecedentes del siglo XIV, tanto en los palacios toledanos y el de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, como en los ejemplos nazaríes o el caso de El Partal, en el que el conjunto estaba formado por una sala alta acompañada de galería. Esta autora, que ha analizado las galerías abiertas a jardines con relación a los edificios promovidos por los Velasco, como el palacio de Medina de Pomar o la casa del Cordón, también menciona ejemplos de otros reinos, tales como los miradores de las construcciones reales aragonesas —la Almudaina de Mallorca o el Real de Valencia— y navarras (Olite), algunas ya cerca del año 1400. La apertura hacia el exterior de este tipo de edificios no solo implicaba un disfrute de cara a la contemplación del entorno, sino que también materializaba una expresión de poder a través del dominio visual del territorio.

A finales del siglo XV, el Colegio de San Gregorio habría participado de un proceso de extensión en la utilización sistemática de las galerías porticadas, como elemento de prestigio, en los palacios señoriales castellanos contemporáneos. Es posible encontrar una galería abierta a un jardín o huerta en los palacios urbanos de la casa del Cordón en Burgos, el Infantado en Guadalajara y Cogolludo o Berlanga de Duero. De hecho, este elemento arquitectónico se convirtió en un aspecto diferenciador de la arquitectura hispana, que, según los estudios de Marías y Gérard (1984 y 1989), habría terminado por importarse a Francia tras el cautiverio de Francisco I en Madrid. Estos autores sitúan el origen de las galerías francesas del siglo XVI en un elemento hispano: las galerías porticadas abiertas

79 Díaz Ibáñez, 2016a (estatuto n.º 51).

80 Huerta Alcalde, 1990, p. 53.

81 Arriaga, 1928, p. 97.

82 Arriaga (1928: 97) continúa señalando que la azotea tenía «dentro de sí, un pabellón que la cubre, hecho un ascua de oro, y aunque de tierra, tiene la mayor altura».

83 AHN, Clero secular-regular, leg. 7874-7875, *Sobre la llave de la Reja del Colegio. Caxon 2. Numº 10. Año de 1500*.

84 Wyatt, 1872, p. 8: «Valladolid, Colegio de San Gregorio, Plate 3».



Figura 13

Detalle de la armadura de la escalera con las iniciales «F» e «Y». Colegio de San Gregorio de Valladolid.

a un jardín desarrolladas durante la Edad Media y consolidadas como un elemento arquitectónico de prestigio hasta 1500, proponiendo como enlace el palacio de la Casa de Campo (h. 1515).[85] Por tanto, podríamos hablar de esa azotea rica y sus corredores, lugar de esparcimiento con vistas al jardín, como una construcción de prestigio, en la línea de otras estancias del colegio como la gran escalera, que fue tomada de la arquitectura palaciega e incorporada a esta novedosa composición arquitectónica que supuso San Gregorio.

Heráldica y retratos

Para finalizar, quiero hacer hincapié en la importante presencia de la heráldica y los retratos del fundador. Las armas de Alonso de Burgos, con la flor de lis, fueron la huella dejada por el prelado en todas las obras que promovió, y el Colegio de San Gregorio no solo no se queda atrás, sino que su repetición resulta casi obsesiva, desde la decoración de las vigas hasta la de los muros, tímpanos, columnas, puertas o ventanas.

En ciertos espacios, la flor de lis comparte protagonismo con las armas de los Reyes Católicos, como en la portada. Esta abundante presencia de las armas reales se ha entendido como una expresión plástica de los frutos de la relación entre reyes y prelado. Curiosamente, los papeles se invierten en la escalera, en cuyos muros sobresalen los grandes escudos del obispo (figura 6 de este capítulo), frente a la más discreta presencia de los emblemas regios (figura 13).[86] Muy probablemente, esta dualidad fue proyectada desde el principio: el prelado hacía ostentación hacia el exterior de su lealtad y cercanía a los monarcas, mientras que, hacia el interior, los colegiales tendrían continuamente presente la magnificencia de su patronato.

En todo caso, la presencia de la heráldica en el Colegio de San Gregorio resulta abrumadora, del mismo modo que esta había adquirido un gran protagonismo —especial-

85 También Chatenet, 2008; Guillaume, 2010, pp. 35-49; Rosenfeld, 2010 y De Jonge, 2010.

86 Olivares Martínez, 2016.

mente en el ámbito funerario—[87] en construcciones contemporáneas como la capilla del Condestable en la catedral de Burgos o la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo. En arquitectura, la finalidad de un escudo se ha entendido como un modo de manifestar presencia y dejar memoria personal de una buena obra, haciendo público que su propietario había contribuido a sufragar la edificación.[88] La aparición de emblemas heráldicos en estos espacios representativos ha sido interpretada como una herramienta de identificación y propaganda de las élites, por lo que, en este caso, fray Alonso habría utilizado sus armas como un medio para ser reconocido, identificado y recordado. Se trata de una práctica de visualización del poder según la cual se creaba un espacio para la ostentación de la fama y la gloria personal o del linaje.[89]

A la repetición de su escudo de armas debemos sumar la de los retratos del prelado. Esta circunstancia se encuentra dentro de la tendencia desarrollada, desde comienzos del siglo XV, por representar la *effigies* de los donantes,[90] buscando mantener viva la memoria individual y respondiendo a las nuevas necesidades de autorrepresentación y exhibición de la memoria personal. Se trataba de un medio excelente de conmemoración del promotor, en una vestimenta asociada con la comunidad a la que pertenecía, mostrando su prestigio y rango.[91] Fray Alonso aparece arrodillado y vestido como obispo,[92] de pontifical con ricos brocados cubiertos por la flor de lis. En su caso, contamos con retratos en los tímpanos de las fachadas del convento de San Pablo y del Colegio de San Gregorio, así como en la puerta de comunicación entre la iglesia de San Pablo y su capilla funeraria (figura 14). Además, su retrato se encontraba, según Bosarte (1804: 110), al menos en el desaparecido monumento funerario y en el retablo de la capilla: «Hay apariencia de que el retrato primitivo de Don Fr. Alonso de Burgos sea el que se figura rezando arrodillado, en una de las quatro caxas o nichos del primer cuerpo de este retablo». Teniendo en cuenta el reducido perímetro en el que se situaron estos retratos, la voluntad del prelado por perpetuar su memoria mediante su imagen es clara.

Análisis de los elementos constructivos

La capilla

La capilla dispone de nave única con testero poligonal y está cubierta con bóvedas de terceletes en cuyas claves se ubican los escudos de Alonso de Burgos y de la orden dominicana. En la línea del arranque de las bóvedas, y abrazando ménsulas y capiteles decorados con ángeles que portan las armas de fray Alonso, discurre un doble friso en el testero con la inscripción fundacional ya mencionada, cuya relectura por Molina de la Torre (2013a) ha permitido resituar el inicio de las obras en 1487.

A los pies se eleva una tribuna sustentada sobre una bóveda de crucería y cuatro medios pilares con decoración de arquillos trilobulados. En el lado del evangelio se abría

87 Sobre la importancia de la heráldica en el contexto funerario, véanse Arias Nevado, 2006 y Pérez Monzón, 2011.

88 Martínez de Aguirre y Menéndez-Pidal, 1996, p. 22.

89 Cuestión desarrollada por Paulino Montero, 2015, p. 419.

90 Yarza Luaces, 1994.

91 Van Bueren, 2005, p. 17.

92 Los retratos resultaban una oportunidad para subrayar personalidad y rango, también mediante la vestimenta; Blockmans, 1999, pp. 1-16 y 19-34.



Figura 14

Retratos de Alonso de Burgos. Izquierda: portada de San Pablo. Centro: portada de San Gregorio. Derecha: portada de la capilla en San Pablo.

la puerta —hoy tapiada— que comunicaba con el crucero de la iglesia de San Pablo, donde se labró una portada escultórica presidida por la imposición de la casulla a san Ildefonso y atribuida a Simón de Colonia.

Hasta 1499 la capilla habría contado con un espacio en alto dedicado a guardar «los ornamentos y cosas de su capilla»,[93] que podría haberse situado sobre el acceso a la capilla, próximo al presbiterio. Dicho emplazamiento habría sido convertido en lugar de paso debido a la construcción de un corredor que, según las donaciones de 1499, debía unir el zaguán del colegio con «el cubo de la capilla». La actual sacristía, ubicada a los pies del recinto, fue encargada a Simón de Colonia y es un espacio rectangular que ha perdido la bóveda de crucería de terceletes y combados que lo cubría, restando solamente los arranques. Desconocemos la fecha del encargo, pero sí sabemos que en octubre de 1499 las obras estarían bastante avanzadas, ya que en el documento de las donaciones realizadas por fray Alonso se deja dinero para «que se acabe la sacristía de su capilla que hace maestro Simón», restando enmaderar el suelo y el tejado y poner puertas y ventanas.[94] La documentación del siglo XIX describe la bóveda del siguiente modo: «Bóveda de crucería formada principalmente por dos arcos diagonales, por toros dos que se cruzan a ángulos rectos visecando los ángulos formados por las diagonales y ocho braguetones según el estilo ojival de fines del siglo XV».[95] Desde este espacio se puede apreciar el acceso a la tribuna y los restos de una segunda planta, dada la presencia de bancos junto a las ventanas altas.[96]

93 AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

94 *Ibidem,* fol. 2.

95 Archivo de la RABASF, leg. 5-180-1, 12 de diciembre de 1888. Dictamen del 11 de marzo de 1889.

96 La caída de la bóveda de piedra y el artesonado en 1890 se ha descrito en el capítulo anterior; Archivo de la RABASF, leg. 4-45-2, 1 de abril de 1890.

Aparejo

La capilla, al igual que la sacristía, cuenta con sillería vista en todos sus muros, tanto al interior como al exterior. La piedra utilizada en la fábrica de la capilla es caliza del valle del Esgueva,[97] mientras que la de la sacristía parece de otro tipo de caliza. Los sillares de la capilla son bastante regulares, en torno a los 35 cm de altura de media, con ciertas variaciones,[98] mientras que los de la sacristía son mucho más irregulares y ligeramente más grandes, hacia los 45 cm. En cuanto a los tendeles, si bien son algo anchos, se puede observar uniformidad en el conjunto.

Pilastras y ménsulas

En la nave de la capilla se encuentran dos pilastras de basa poligonal sobre un pedestal semicilíndrico de 6,49 m de altura. Estas recogen los cinco nervios de la bóveda y dos de los arcos, que se transforman en baquetones con basas independientes, a diferentes alturas, que apoyan sobre pedestal prismático. Según Alonso Ruiz (2011: 54), este sería uno de los rasgos característicos de Juan Guas: «Típico de su obra es la multiplicación de soportes, cada cual con su basa independiente a diferentes alturas y todo unido con un pedestal cilíndrico único». A media altura, 6,49 m, una franja de elementos vegetales hace las veces de capitel.

Sustentando el coro alto, se sitúan cuatro medios pilares con forma de medio hexágono de 2,84 m de altura. Cada cara está decorada con molduras que forman dos arquillos trilobulados, superados por un tondo cordiforme igualmente trilobulado, todo bajo arco semicircular envolvente, y cuentan con basas independientes, de nuevo a diferentes alturas, aunque esta vez apoyan sobre pedestal cilíndrico.

Las ménsulas tienen una doble función, sustentante y decorativa. Aquellas que recogen los empujes de las bóvedas son de carácter tectónico, resultando una fórmula menos compleja que el empleo de pilares.[99] El esquema compositivo habitual se basa en un tronco de cono invertido a manera de capitel —donde suele ubicarse la decoración— que, por su parte inferior, remata en molduras estrechas y decrecientes.

En la capilla, las ménsulas se distribuyen en tres zonas: la bóveda del acceso desde el colegio, la nave y la sacristía. Las primeras, cuatro en total, están muy deterioradas, aunque se intuye una decoración de arquillos lobulados que puede asimilarse a las ménsulas utilizadas por Guas en el claustro de San Juan de los Reyes (figura 15). Como han señalado Ibáñez y Alonso (2016: 135), los pormenores del proceso constructivo de San Juan de los Reyes «se nos continúan escapando», si bien sabemos que las obras se iniciarían hacia 1479, con un cambio de planes en la iglesia en 1484, y que, aún en 1494, la reina contrató a destajo, con Juan Guas, la obra de la iglesia, el claustro y el sobre claustro, para ser terminada en un plazo de cuatro años. En la nave de la capilla colegial, recogiendo los nervios de las bóvedas, pueden contarse hasta ocho ménsulas decoradas con ángeles que portan las armas de fray Alonso (figura 16), una solución muy difundida que podemos encontrar en ejemplos contemporáneos, como en la llamada «aula Triste» del cercano Colegio de Santa Cruz (1486-1491).

97 Así lo indica Teodosio Torres en el informe previo a la restauración del patio: *Proyecto de restauración del patio principal del ex-Colegio de San Gregorio de Valladolid*, 13 de junio de 1885. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228.

98 Las medidas oscilan entre los 29 y los 44 cm.

99 Castro Santamaría, 2002, p. 108.







Figura 15

Ménsulas del acceso a la capilla del colegio (izq.) *y de San Juan de los Reyes, Toledo* (dcha.).

Figura 16

Ménsula de la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

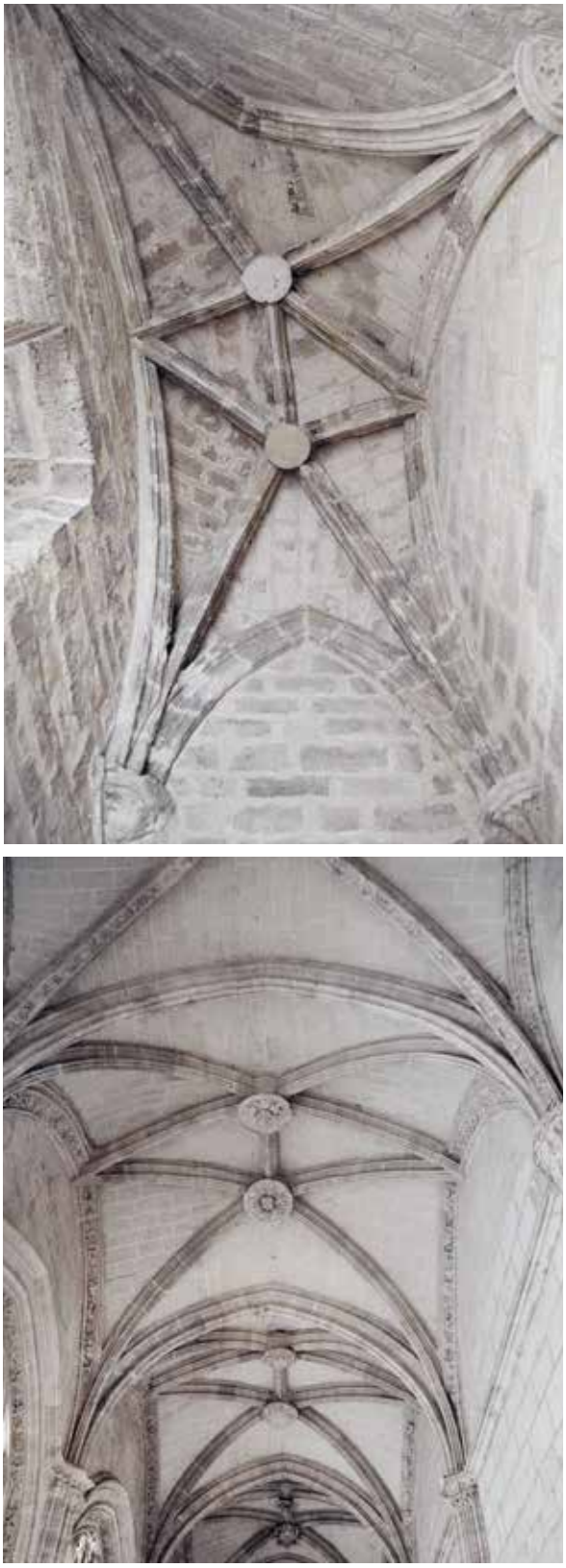


Figura 17

Bóveda de acceso a la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid (arriba) *y Bóvedas de la crujía meridional del claustro de la catedral de Segovia* (abajo).

Finalmente, en la sacristía se han conservado las cuatro ménsulas de la desaparecida bóveda que la cubría, en las que, pese a su deterioro, puede identificarse un ángel con un escudo, dos dragones y un león atacando a un cuadrúpedo. Resulta llamativo que la decorada con un ángel se encuentre a mayor altura que las demás, con una ubicación un tanto forzada respecto al acceso al coro alto, y con una factura y un patrón decorativo más próximo al de las ménsulas de la capilla.

Bóvedas

La primera bóveda del conjunto se encuentra en el acceso a la capilla, alcanzando los 8,12 m de altura. Se trata de una bóveda de crucería con dos claves adaptada a un espacio trapezoidal —4,40 × 2,58 m aproximadamente—, pero con una disposición de nervios que destaca dos de los cuatro triángulos que la componen y aparecen unidos por una línea recta (figura 17). El perfil del nervio no es muy complicado, alternando formas cóncavas y convexas: parte de un cuarto bocel, seguido de mediacaña y nacela para rematar en filete. Juan Guas, con el dominio en el manejo de los terceletes que caracteriza a los arquitectos venidos del norte de Europa, ya había utilizado este diseño de bóveda en un tramo de la crujía meridional del claustro de la catedral de Segovia (1472-1479),[100] en el de la cartuja de El Paular (1484-1486) y en una capilla lateral de la iglesia del monasterio de El Parral (h. 1484). Según Gómez Martínez (1998: 83), es una traza que contó con escaso eco entre los maestros hispanos relacionados con Guas.

La capilla está cubierta por dos bóvedas de crucería de 14,95 m de altura, con nervios cuyo perfil es similar a los de la anterior, alternando formas cóncavas y convexas que parten de una moldura en forma de bocel con mediacaña, listel, nacela y mediacaña para rematar en plano (figura 18). En la cabecera, la bóveda es de crucería y cuenta con nueve claves, además de dos peculiaridades: el despiece concéntrico en torno a la clave del polo de la plementería y el dibujo de un octógono en torno a su clave central. Se trata de dos aspectos novedosos que también están presentes en el crucero de Santa Clara de Palencia (1429-1431), como un antecedente del rampante redondo.[101] A pesar de que la obra palentina, cuyo diseño se atribuye a Ysambart, se sitúa varias décadas antes, no se ha encontrado otra bóveda, anterior a la de San Gregorio, que se hubiese hecho eco de las novedades técnicas aplicadas tiempo atrás en Santa Clara. Estéticamente puede recordar a la bóveda de la capilla de la Visitación en la catedral de Burgos, pero, estructuralmente, la bóveda burgalesa difiere de la de nuestro colegio, dado que la plementería se dispone de modo radial.

La bóveda de la nave es de crucería estrellada con terceletes y combados decorados con trece claves. Su composición sigue el esquema de bóveda de rotación de cuadrados, ya utilizado por Guas en el claustro de San Juan de los Reyes. Posteriormente, lo desarrollaron Juan de Badajoz, en la catedral de Oviedo (1500-1512), y Juan Gil de Hontañón, en obras como la conventual de San Francisco de Medina de Rioseco y el claustro de la catedral de Palencia (h. 1505).[102] Hay un aspecto que debe ser destacado especialmente, y es la utilización de combados en esta bóveda vallisoletana, que, acudiendo a la cronología de la capilla, se habría realizado antes de 1490. Es la fecha que consta en la inscripción que recorre la capilla como la de finalización de las obras: «Acabose en principio del anno de IDCCCCXC annos».[103]

100 Según López Díez (2006: 303), el claustro estaba construido, en lo principal, ya en 1479. De hecho, recibió una prima de 5000 mrs. por haberlo concluido antes de la fecha prevista.

101 Alonso y Martínez de Aguirre, 2011, p. 136.

102 Gómez Martínez, 1998, pp. 84-85.

103 Molina de la Torre, 2013a, p. 160.



Figura 18

Bóvedas de la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Los combados son una variación curva en los nervios, que aporta cierto carácter ornamental añadido a su función estructural. Gómez Martínez (1998: 90) considera que llegaron a España de la mano de entalladores noreuropeos que aplicaban estos diseños en el arte mueble, destacando ejemplos como la sillería de la catedral de Palencia (a partir de 1415). Sin embargo, los primeros combados localizados en el centro de una bóveda, con la intención de resaltar el entorno polar, fueron materializados por Juan Guas, en el ángulo nordeste del claustro de la catedral de Segovia (1472-1479) (figura 19),[104] y por Simón de Colonia, en el atrio de la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos (1486-1492).[105] También se atribuye a Simón de Colonia el diseño de la que se ha considerado la primera bóveda española con combados fuera de la zona polar, la del crucero de la catedral de Palencia, cerrada en 1496, siendo maestro mayor Bartolomé de Solórzano y, precisamente, durante el episcopado de fray Alonso de Burgos (figura 12 del capítulo primero).[106]

Volviendo a la capilla de San Gregorio, estaríamos ante una bóveda de crucería estrellada con terceletes y combados en torno a la zona polar construida entre 1487 y 1490, por lo que puede afirmarse que sería —en una cronología muy próxima al ejemplo burgalés— la segunda bóveda con combados en el ámbito castellano, después de la realizada por Guas en la catedral de Segovia. Incluso podría considerarse que la experimentación llevada a cabo en Valladolid pudiese ser un antecedente de la gran bóveda de combados erigida en Palencia unos años después. García Cuetos (2006: 94) atribuyó este papel de antecedente a las bóvedas «con tímidos combados», realizadas por Bartolomé de Solórzano en la catedral de Oviedo a partir de 1490. Su diseño parece responder a la combinación de dos de las bóvedas trazadas por Guas, recientemente mencionadas: por un lado, la de rotación de cuadrados utilizada en el claustro de San Juan de los Reyes; y por otro, la de combados del claustro de la catedral de Segovia.

Por último, el coro es sustentado, a los pies, por una bóveda de rampante muy llano, determinado por el asiento del suelo sobre ella, por lo que se abre a la nave mediante un arco escarzano. La bóveda, que cubre un espacio de 11,18 × 4,72 m y cuenta con 5,18 m de altura, es de crucería rebajada con terceletes y cinco claves, cuyos nervios tienen una sección similar al resto de bóvedas de la capilla.

Vanos

Uno de los principales vanos de la capilla es el que comunicaba con la iglesia de San Pablo —5,40 × 4,22 m—. Actualmente está tapiado y semioculto por el sepulcro de Diego de Avellaneda, procedente del monasterio de San Juan y Santa Catalina de la Espeja, Soria (obra de Felipe Bigarny, 1536), que forma parte de la colección de su museo. Está compuesto por un arco rebajado y doblado, con molduras que alternan formas cóncavas y convexas (bocel-escocia-bocel), terminando en basas a distintas alturas, similares a las anteriormente descritas para las pilastras.

Los capiteles, decorados con plumas en distintas direcciones, cuentan con una moldura superior e inferior de bolas, y se rematan con una franja de elementos vegetales, una

104 Es importante resaltar su cronología, ya que se suele ubicar esta bóveda en la década de los noventa.

105 Martín Martínez de Simón, 2014. La autora propone esta bóveda como la primera de combados en Castilla y realiza un exhaustivo estudio sobre esta solución arquitectónica en el ámbito burgalés. Anteriormente, solía señalarse como ejemplo de bóveda de combados realizada por Colonia la del claustro de San Salvador en Oña, Burgos (1495-1503). Gómez Martínez, 1998, p. 91.

106 *Ibidem,* pp. 92-93. Esta cuestión ha sido tratada en el primer capítulo.



Figura 19

Bóveda del ángulo nordeste del claustro de la catedral de Segovia.

ornamentación que continúa en la parte exterior de este mismo vano hacia la iglesia de San Pablo. La utilización de este motivo de pluma u hoja no es muy habitual, si bien puede encontrarse en otras zonas del colegio, como alguno de los capiteles del patio de estudios o una de las ménsulas del patio principal, aunque en ambos casos se trata de una talla mucho más rígida, debido a que son piezas sustituidas en las restauraciones del siglo XIX que, presumiblemente, estarían tomando como referencia un elemento previo. La pluma podría ser una referencia a san Gregorio, patrón del colegio, puesto que, además de ser uno de sus atributos como escritor y doctor de la Iglesia, también se refiere a este objeto en su *Moralia in Job,* con relación a la autoría de los textos sagrados:

> Es, sin embargo, completamente inútil preguntarse por estos asuntos toda vez que se cree por la fe que el autor de este libro es el Espíritu Santo. El autor es el que dictó lo que se había de escribir; autor es también el que inspiró esta obra y el que por medio de la palabra del escriba nos transmitió los hechos a imitar. Sería ridículo si, al recibir cartas de un hombre ilustre, leyésemos las palabras y nos preguntásemos con qué pluma las escribió; sería ciertamente ridículo saber quién es el autor de las cartas, conocer su significado e interrogarnos solo sobre la pluma con que las escribió. Por tanto, si conocemos la obra y mantenemos que el Espíritu Santo es su autor, al preguntarnos quién la escribió, ¿qué hacemos sino preocuparnos de la pluma, leyendo solo las letras?[107]

Resulta interesante constatar la presencia de una decoración muy similar que, además, acompaña a la de las ramas de granadas en las ménsulas de la sala capitular de la catedral de Palencia, construida por Juan Gil de Hontañón junto al claustro (1505-1516),[108] una muestra más de lo que parece un flujo bidireccional constante de elementos arquitectónicos entre Palencia y Valladolid en los siglos XV y XVI.

Este mismo vano cuenta con una portada monumental en la iglesia de San Pablo, atribuida a Simón de Colonia. No hay referencias documentales que apoyen esta autoría, aunque sabemos que Simón de Colonia estaba trabajando tanto en el sepulcro como en la fachada y el retablo de San Pablo, además de en la sacristía. Hernández Redondo (2001: 439) ha sugerido que los documentos que se refieren a la portada en San Pablo podrían estar haciendo referencia a este acceso y no a la fachada principal. La portada se compone a partir de un arco mixtilíneo, doblado por uno conopial al que sigue un gran aparato decorativo en la parte superior, presidido por la imposición de la casulla a san Ildefonso, en presencia de varias santas y santos vinculados a la Orden de Predicadores y del propio fray Alonso de Burgos, retratado a la derecha de su santo patrón y custodiado por santa Catalina de Alejandría. Los pedestales de las pilastras que flanquean la puerta tienen una doble decoración de trilóbulos que recuerda a la basa del púlpito en el interior de la capilla. También hay otras similitudes, como la formación de hornacinas para figuras mediante una peana de elementos vegetales y un doselete de microarquitectura, con la diferencia de que en este caso se conservan las figuras de santos. Ara Gil (1977: 255) identificó a los santos representados: santa Catalina y María Magdalena en la suerte de tímpano que decora la parte superior, y en los laterales, santo Domingo, san Francisco, santa Rita y san Pedro Mártir. El fondo se decora con una retícula romboidal, y tanto las arquivoltas como otras molduras constan de franjas formadas por elementos vegetales en los que diversos animales y *putti* aparecen enredados.

107 *(Moralia in Job. Praefatio, I. 2)*. Gregorio Magno, 1998, pp. 75-76.

108 Al parecer, las obras se habrían retrasado tras un accidente que tuvo lugar en la propia sala capitular en 1509. Martínez González, 2011, p. 255. El documento que contiene el contrato fue transcrito por García Cuesta, 1953-1954, doc. n.º 10. Como referencia más reciente, véase Hoyos Alonso, 2016.

La subida al coro se realiza por un vano muy sencillo y estrecho sin ninguna decoración, ubicado a los pies de la nave, en el centro. Desde la sacristía se aprecia que el vano parece haber sido practicado en el muro una vez finalizado este, dado que las hiladas no son coincidentes. A ambos lados se sitúan otros dos accesos sin ornamentación —2,54 × 1,31 m y 2,56 × 1,21 m— que permiten el paso entre la capilla y la sacristía, cuya factura parece posterior a la fábrica original de la capilla y que se correspondería con la restauración llevada a cabo en 1860.[109] Por último, la puerta de acceso a la capilla desde el colegio —2,67 × 2,22 m— de gran profundidad y aspecto muy similar, tampoco tiene decoración y su factura se debe a la misma intervención de 1860.

En los muros de la capilla pueden señalarse tres ventanas. Dos se ubican en el lienzo sur, una en un paño de la cabecera y otra en la nave, conformadas por molduras similares a las de otros vanos que apoyan sobre basas poligonales, tanto al interior como al exterior, haciendo un juego repetido de nacela, bocel, nacela y escocia. Además, tienen una pequeña decoración de tracería flamígera con un perfil polilobulado. La tercera ventana se encuentra sobre la puerta de acceso a San Pablo. Las hiladas se corresponden con el resto del muro de la capilla, pero la estructura del vano es diferente a los dos anteriores, con un perfil más cercano al de otras ventanas de la iglesia de San Pablo, por lo que quizá se hizo de nuevo, pero manteniendo la estética del resto del templo. A estos vanos se suma el óculo situado a los pies de la nave.

En la sacristía hay un total de cinco ventanas, a las que se suma una puerta abierta en el siglo XIX. De ellas, dos se sitúan en un nivel superior y tienen bancos. Al exterior, todas estas ventanas cuentan con franjas decorativas que alternan elementos vegetales con figuras de animales, a diferencia de las de la capilla, si bien las dos más elevadas parecen haber sido modificadas.

Elementos decorativos

En primer lugar, debemos hacer referencia a lo que en ocasiones se ha considerado como la tribuna del órgano (figura 10 de este capítulo). Se trata de una construcción, de 6,90 m de altura, que se eleva contra el muro meridional de la capilla, entre la puerta de acceso desde el colegio y el coro, con el que tiene un encaje algo forzado. Consta de un elemento de soporte en forma de pilar de basa semihexagonal de 4,06 m de altura, con decoración de trilóbulos conformado por cinco columnillas, con decoración de flores de cuatro pétalos sobre una retícula y capiteles de elementos vegetales que, en una altura superior, sirven de base para tres espacios a modo de hornacinas, cubiertas por doseletes con forma de bóveda de crucería, donde se ubicarían tres figuras que se han perdido. Todo ello se remata con elementos vegetales entrelazados a modo de capitel. Sobre el soporte se sitúa el siguiente elemento, cuya forma recuerda a un púlpito, dado que se va ensanchando a medida que se desarrolla en altura. La decoración se dispone de manera escalonada, alternando grandes hojas de cardina sobre un fondo de escamas con molduras decoradas con flores de cuatro pétalos sobre retícula romboidal. Cuenta con seis florones que parecen basas para sustentar elementos que se han perdido. En general, la estética de esta construcción es muy cercana a la desarrollada por Simón de Colonia: las columnas reticuladas son similares a las ubicadas a la entrada de la capilla del Condestable en la

109 AHPV, Comisión Provincial de Monumentos, caja 269, 11 de enero de 1860, n.º 26 y Arriaga, 1940, p. 363.

catedral de Burgos y la utilización de decoración de escamas también suele asumirse como una de sus enseñas características, presente en la portada de la iglesia de San Pablo (figura 13 del capítulo primero) y en otras obras del artista, como la portada de Santa María de Aranda de Duero (1506-1516).[110] Boto y Hernando (2001: 431) consideraron, respecto a esta última, que si la fachada no estaba rematada en 1511, año del fallecimiento de Simón, cabe dentro de lo posible que Francisco hubiese recogido el testigo.

Si bien estructuralmente este elemento tiene ciertas similitudes con las tribunas laterales de la iglesia del monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo, su estética, muy cercana a la portada de la capilla abierta a la iglesia de San Pablo —realizada por Simón de Colonia—, y el forzado encuentro de esta estructura con la tribuna nos llevan a retomar la hipótesis propuesta recientemente por Hernández Redondo (2014: 99 y 2019: 70). Este autor planteó la posibilidad de que la llamada tribuna del órgano fuese en origen la base del monumento funerario de fray Alonso de Burgos, encargado a Simón de Colonia y descrito por Lalaing y Vital. Aunque esta hipótesis puede chocar con ciertas cuestiones, como que el material descrito por estos viajeros era alabastro y la llamada «tribuna del órgano» está tallada en piedra caliza, lo que implicaría una construcción del coro posterior a la fábrica de la capilla —quizá en el siglo XVI, coincidiendo con el desmontaje del monumento funerario—, considero que hay otros aspectos que podrían apoyar este planteamiento.

Al acudir a la descripción de Vital, se indica la existencia de un pináculo de 24 pies de alto, sobre el que se habría ubicado un púlpito, a manera de cátedra, y una logia de 4 pies de alto. Según dichas medidas, se trataría de un pináculo de unos 7,50 m de altura, con una logia de 1,25 m. Como ya se ha apuntado, los restos actuales tienen una altura de 6,90 m, una medida muy cercana a esos 24 pies proporcionados de manera aproximada por Vital. Por otro lado, según ha argumentado Hernández Redondo, resulta evidente la diferenciada opción ornamental —más próxima a la estética de Colonia— desarrollada en este elemento respecto al resto de la capilla,[111] puesto que el actual nexo, el antepecho que recorre el coro, ha sido renovado en diversas ocasiones durante el siglo XX.

Además, aparece una escueta referencia a este monumento funerario dentro del pleito que tuvo lugar entre Simón de Colonia y los testamentarios de fray Alonso de Burgos, que será analizado más adelante. Parte del pleito consistía en que los testamentarios consideraban que la obra finalizada no se ajustaba a la muestra firmada por el obispo, pero, entre tanto, mencionan tanto el material, alabastro, como algunas de las figuras descritas por Lalaing y Vital:

> Lo que dixeron que avía de aver veynte e quatro bultos y un paje, aquellos avían de ser pequeños bultos e pues que el dicho obispo lo dexó a discreción del dicho maestre Ximón. Él fizo los bultos mayores e como respondiese a la persona del dicho obispo que estaba que el sepulcro deviera de aver consideração quanto más llevara de costar el ropaje e figuras asyento de cada uno ymajen de las que fizo, e personas que pasó a las personas que heran en la muestra que meresçía una por más que quatro de lo que monturaron, ansy avía consideración a la costa del alabastro. Cierto es que muchos más quintales de alabastro entraron en las dichas ymájenes de personas grandes entraran en las personas e figuras pequeñas, de que resulte que el dicho maestre Ximón tuvo justa cabsa de reclamar de la dicha declaración.[112]

110 Sobre la labor de Colonia como escultor, véase Martín Martínez de Simón, 2016, pp. 107-119.

111 Hernández Redondo, 2014, pp. 98-100. Este autor también sugiere que una de las piezas que actualmente forma parte de la colección del museo, un ángel que porta las armas de fray Alonso en lo que parece un remate de pináculo, podría proceder de la tribuna-monumento funerario, ubicándose sobre las ménsulas cortadas bajo el antepecho.

112 AGS, RGS, leg. 15051-216, fol. 8r.

Estas palabras evidencian la utilización del alabastro para la talla de las veinticuatro figuras que componían el sepulcro, un dato que hasta ahora nos era desconocido.[113] Por otro lado, no indica si la estructura arquitectónica del monumento funerario también había sido realizada en el mismo material.

En cuanto a la posibilidad de una renovación o construcción del coro en el siglo XVI, coincidiendo quizás con el encargo a Felipe Bigarny de un sepulcro en jaspe y alabastro en 1531, resulta complicado determinar si pudo haber tenido lugar. Según el documento conservado acerca de la construcción de la capilla, Juan Guas y Juan de Talavera contrataron una capilla con tribuna, por lo que el coro estaba previsto en las obras desarrolladas entre 1487 y 1490, «quel dicho obispo se / convino con Juan Guas e con Juan de Talavera / canteros para quellos fysyeren a des / tajo su capilla de cal y canto con / su tribuna y estribos e otras / aderençias por çierto preçio e por çierta / forma segund quiso e otras cosas / mas largamente dicen se contyene / en las condiçiones».[114]

Sin embargo, posiblemente el acceso a ese coro hubo de ser modificado con la construcción de la sacristía, que se estaba terminando en 1499, e incluso la del propio monumento funerario. No contamos con referencias documentales que describan ninguna intervención en esas décadas, ni siquiera en los extractos del *Libro Becerro,* donde aparece el contrato con Bigarny. Aunque tampoco consta en esa misma fuente el desmontaje del célebre monumento funerario de alabastro, pese a que sí desaparece de las descripciones de los viajeros que, a partir del segundo tercio del siglo XVI, hacen referencia al nuevo sepulcro. Atendiendo a los aspectos arquitectónicos, ya se ha mencionado que las basas de las pilastras que soportan la bóveda del sotacoro se apoyan sobre pedestal cilíndrico, a diferencia de los pedestales prismáticos de la puerta de la capilla, las ventanas y esta tribuna-pináculo. Del mismo modo, la puerta y la escalera de subida al coro, así como su relación con la sacristía y las ménsulas de la desaparecida bóveda, resultan torpes y con una ejecución que podría sugerir una adición de este coro posterior a la construcción tanto de la capilla como de la sacristía. No obstante, la bóveda del sotacoro —aunque tiene un diseño que no hemos podido asimilar a otras obras ni de Guas ni de Colonia— sigue la línea de lo realizado en el resto de la capilla en cuanto a la disposición de la plementería y la sección del nervio, sin evidenciar que se trata de una obra del XVI. En todo caso, la adición de un coro alto en un espacio eclesial ya finalizado fue una constante de muchos monasterios durante el siglo XVI, como el también dominico de Santo Tomás el Real en Ávila, si bien se desarrolló especialmente desde los ámbitos cisterciense y jerónimo; otros ejemplos, en la misma provincia de Valladolid, son Santa María de la Espina y Santa María de Valbuena.[115] Por ello, considero que, pese a la carencia de referencias documentales sobre esta hipotética intervención, la posibilidad de que el coro alto se construyese hacia 1530 debe, al menos, valorarse como una hipótesis de trabajo en el futuro.

En el exterior de la capilla, uno de los principales elementos decorativos es la crestería de formas cuadrilobuladas que cierra el muro sobre una cornisa de bolas. Este tipo de cornisa es muy frecuente en construcciones contemporáneas como la catedral de

113 Aunque sugerente y posiblemente cercano a la concepción original, el dibujo de Sobrino incluido en la publicación de Hernández Redondo no parece apropiado para acoger a las 24 figuras de alabastro que conformaban el conjunto según el mencionado documento. Hernández Redondo, 2019, p. 74, fig. 31.

114 AGS, RGS, leg. 148812,131 y García Chico, 1949-1950.

115 Martínez Frías, 1998 y Carrero Santamaría, 2003, p. 149; 2006 y 2008.

Palencia o el monasterio de Santo Tomás de Ávila, entre otras.[116] Además, en la parte superior de los contrafuertes aparece tallado el escudo de Alonso de Burgos, para rematarse con unos pináculos bastante deteriorados pese a las diversas restauraciones que han experimentado desde el siglo XIX. En cuanto a la sacristía, es recorrida en su exterior por dos franjas decorativas, a nivel medio y superior, compuestas de elementos vegetales entrelazados con animales y figurillas.

El colegio

Aparejo

La mayor parte del aparejo del colegio es de sillería, no obstante, según diversos informes de restauración, algunos muros combinan sillería con tapial. El primero en el que se menciona es de 1888, y en él se insiste en que estos muros de tapial contaban con los ángulos y cercos de los vanos de sillería, aunque también consta en informes más recientes.[117] Al igual que en el caso de la capilla, la sillería sería caliza del valle del Esgueva, una piedra que, según el arquitecto que restauró el edificio en el siglo XIX, «era heladiza y poco resistente, aunque buena para la labra».[118] Actualmente, la principal zona con sillería vista es el muro de la fachada sudeste del colegio, incluyendo el tramo que llega hasta la capilla. En el resto del conjunto, los muros han sido en gran parte enlucidos, por lo que a simple vista resulta difícil hacer mayores apreciaciones. Por lo general, han dejado una pequeña franja de sillería vista alrededor de los distintos vanos del colegio, así como en la línea superior de las fachadas nordeste y noroeste.

En cuanto al resto de la sillería, como se ha detallado anteriormente, gran parte de la piedra del patio principal —incluyendo columnas y despieces de arcos— fue reemplazada en la restauración llevada a cabo, a finales del siglo XIX, por Teodosio Torres.

Columnas

Las columnas son uno de los elementos más característicos del conjunto del Colegio de San Gregorio, no solo por su papel de elemento sustentante, sino debido a la singularidad que aportan al edificio. En primer lugar, debe señalarse la presencia de siete soportes en el patio de estudios —de 4,65 m de altura—, que constan de columnillas adosadas con decoración de elementos vegetales, bolas, flores y plumas en pequeños capiteles y basa en cuadrilóbulo. Los dos pilares más próximos a la entrada, que soportan mayor carga, fueron reconstruidos en 1892 con caliza de Campaspero,[119] pero el resto conservan su estructura original.

116 También puede mencionarse como ejemplo, con relación a la crestería lobulada, la puerta de la sacristía de la catedral de Ávila (1499-1514), considerada un influjo de la obra de Juan Guas. Martínez Frías, 1988, p. 32.

117 Proyecto del 15 de diciembre de 1888. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228. Informe técnico para el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Informe de Patología Estructural en edificios del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Informe preliminar sobre el estado de los materiales pétreos del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Laboratorio Central de Estructuras y Materiales, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, diciembre de 2000, clave CEDEX 12-400-7-016.

118 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228.

119 Esta restauración fue obra de Antonio Bermejo. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, carpeta 40, 15 de noviembre de 1892.

En el patio principal encontramos los soportes más representativos (figura 20). Se trata de veinte columnas y ocho semicolumnas torsas de arista viva, de 4,79 m de altura, con basa cuadrada y capitel poligonal, cada uno decorado con alternancia de flores de lis y cruces de la Orden de Predicadores, separadas entre sí por bolas. Las columnas originales habían sido labradas en piedra procedente del valle del Esgueva. Debido a su deterioro, fueron replicadas en su totalidad, durante la restauración de Teodosio Torres en 1888, en otra piedra más resistente, la caliza de Hontoria (Burgos), con la diferencia de que los módulos de los fustes se hicieron mayores para dotarlas de más estabilidad, como se puede comprobar en las fotografías tomadas por Clifford en 1854[120] (figura 1 del capítulo anterior). En dichas fotografías se observa que cada fuste podía estar compuesto de ocho tambores, mientras que en la actualidad constan de cuatro.

Estas monumentales columnas torsas no cuentan con un antecedente directo en la arquitectura castellana llegada a nuestros días, siendo su paralelo más próximo las columnas del piso alto —y las desaparecidas del mismo patio— del palacio del Infantado en Guadalajara (1483), construido por Juan Guas. Aunque se conservan las del piso superior, las columnas monumentales del piso inferior fueron desmontadas durante la reforma llevada a cabo por el V duque del Infantado en 1569.[121]

Teniendo en común su diseño torso, existen claras diferencias en cuanto a la limpieza de las aristas del patio vallisoletano frente al carácter ornamental más recargado de los soportes alcarreños. La utilización de este tipo de soporte era mucho más habitual en las construcciones del reino de Aragón. Generalmente, suele reseñarse como máximo exponente las columnas de la Lonja de Valencia —si bien son más próximas a las de San Gregorio, por la utilización de la arista viva—, las encontradas en el Museo catedralicio valenciano.

También en el ámbito de la Corona de Aragón, las columnas torsas (de arista viva o de boceles) se habían empleado de manera monumental por Guillem Sagrera en la Lonja de Mercaderes de Palma de Mallorca (1426), por Juan de Laredo en la casa de Luis Santángel en Zaragoza (1444), en la galería del palacio de los Reyes Católicos de la Aljafería de Zaragoza (fin del siglo XV) y en la ciudad de Valencia, en la Sala de la Contratación de la Lonja (1492-98), de Pere Compte. A él se le ha atribuido la autoría de la columna entorchada de arista viva embebida en el muro del Museo Catedral de Valencia, que habría formado parte del archivo y de la librería catedralicia, así como el proyecto de ampliación de la catedral de Orihuela (1505), que generó sus ecos en la parroquia de Santiago de Villena (1492), la Colegiata de Gandía (1500) y el Hospital General de Valencia (Miguel Maganya, 1513-1517).[122]

La conexión entre los ámbitos castellano y valenciano ha sido estudiada por Zaragozá y Gómez-Ferrer quienes propusieron la identificación del «Johan de Cordova, alcayt de Manzanares, mestre maior de les obres del senyor rey», citado en el *Manual de Consells,* con Juan Guas, en su calidad de arquitecto real que habría acudido a Valencia en mayo de 1484 para una consulta sobre la obra de la Lonja.[123] Ambos autores proponen un trasvase

120 AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228, n.º 17 y caja 31/8227, doc. n.º 21.

121 Azcárate Ristori, 1951 y 1958, p. 22; Herrera Casado, 1975, p. 40; Muñoz Jiménez, 1987, pp. 338-344 y Layna Serrano, 1996.

122 Gómez-Ferrer, 1998, p. 87; Zaragozá Catalán, 2002 e Iborra Bernad y García Ros, 2012. Resulta fundamental el estudio monográfico de la iglesia de Santiago de Villena; Serra Desfilis, 2011.

123 Zaragozá y Gómez-Ferrer, 2007, pp. 84-86. Recientemente se ha localizado otra mención a Juan de Córdoba en un documento relativo al ámbito de los Mendoza; Miquel y Pérez, 2016. Ambas autoras consideran que la referencia documental también identifica a Juan Guas: «Este personaje citado como alcaide de Manzanares el Real, sin ninguna duda debe identificarse con Juan Guas, el arquitecto más importante de la segunda mitad del siglo XV en Castilla». Pérez y Miquel, 2018, p. 305.

de conocimientos mutuo entre Pere Compte y Juan Guas, que justificaría la presencia de elementos comunes como el uso de las columnas torsas, las bóvedas de rampante redondo o la utilización de vanos en esviaje, entre otros.[124]

En la planta superior se produce una repetición de los soportes, de nuevo veinte columnas y ocho semicolumnas torsas de arista viva, de 2,60 m de altura, con basa moldurada poligonal y capitel poligonal decorado nuevamente por flores de lis y cruces de la Orden de Predicadores separadas por bolas. A ellas se suman otras veinticuatro columnas y cuarenta y ocho semicolumnas de un metro de altura, cuyo fuste está decorado con una retícula de flores de lis, basa cuadrada con flores y pequeñas bolas que también adornan el capitel, acompañado de decoración vegetal y aves. Estas columnas también fueron sustituidas en el siglo XIX, si bien algunas de las originales se conservan en el Museo de Valladolid (figura 7 del capítulo anterior). Su observación detenida permite comprobar que se reprodujeron fielmente a excepción de la basa, donde se aprecia una decoración de flores de cuatro pétalos, en retícula romboidal, que no está presente en las actuales columnillas del patio, pero sí se ha conservado en las ventanas de esa misma planta. En todo caso, la decoración del fuste, al igual que la de los tímpanos, nos remite a los motivos ornamentales habituales desplegados en los tejidos contemporáneos.[125]

Resulta inevitable relacionar la presencia de las columnas torsas del patio principal con un imaginario salomónico que, como ya indiqué en el capítulo tercero, se encuentra presente en los propios estatutos, en los que fray Alonso recoge el precepto salomónico que proclama: «Dios solo ama a quien convive con la sabiduría» (Sabiduría 7, 28). El Colegio de San Gregorio fue la particular «casa de la sabiduría» de Alonso de Burgos, por lo que realizar una evocación del Templo de Salomón como referente arquitectónico de prestigio sería una práctica comprensible, dada su recurrencia durante toda la Edad Media y el éxito de obras como las *Postillae* de Nicolás de Lyra durante el siglo XV.[126] Precisamente, se ha señalado el ámbito del tardogótico valenciano como ejemplo de una voluntad de realizar citas eruditas del imaginario salomónico mediante la utilización de vanos en esviaje, columnas torsas y tejidos simulados.[127]

Es posible localizar algunos de esos elementos en San Gregorio, pero me interesa destacar la imponente presencia de las columnas torsas en el patio principal, recogiendo la carga simbólica de las tantas veces reinterpretadas columnas de bronce Jaqin y Boaz.[128] Este tipo de columna funcionó durante la Edad Media como uno de los referentes hierosolimitanos de mayor peso, un vínculo con la idea de la sabiduría que en San Gregorio cuenta con una presencia monumental inédita en la arquitectura castellana del momento. En este caso, no puede pasar de largo que el tan citado versículo bíblico «Sapientia aedificavit sibi domum» (Sabiduría 9, 1) aludía a la presencia de siete columnas; y, precisamente, si contamos con las dos semicolumnas apoyadas sobre los pilares de las esquinas, suman siete las columnas torsas de cada uno de los lados del patio principal (figura 20).

124 Zaragozá y Gómez-Ferrer, 2007, p. 85.

125 Ruiz Souza, 2014. Sobre el papel simbólico de los tejidos, véase Rudy y Baert (eds.), 2007.

126 Olivares Martínez, 2018. No pueden obviarse referencias como Laguna Paúl, 1979, 1985 y 1993 y Pereda Espeso, 2005.

127 Zaragozá Catalán, 2002.

128 Ramírez Domínguez (ed.), 1994, p. 17 y Tuzi, 2002, p. 52.



Figura 20
Visión frontal del patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Arcos

El espacio del patio de estudios se articula en su panda de acceso a partir de tres arcos rebajados en piedra de la fábrica original, con decoración de elementos vegetales en la arquivolta y bolas en la parte superior. Las galerías restantes carecen de arcos que distribuyan el espacio.

En cuanto al patio principal, aunque los despieces de los arcos fueron renovados en la restauración, se mantuvieron las formas originales, que llevan a sumar veinticuatro arcos rebajados en la planta baja (luz de 2,30 m) y otros veinticuatro arcos rebajados envolventes en la planta superior (luz de 2,44 m), que cobijan cada uno un tímpano y dos arquillos de medio punto muy adornados, hasta sumar cuarenta y ocho arquillos cairelados a base de elementos vegetales y piñas pinjantes.

Los tímpanos, veinticuatro en total, cuentan con una decoración bastante característica que repite una y otra vez las mismas formas (figura 21). De fondo, como si fuera un tapiz, aparece la flor de lis inserta en una retícula, similar a la de las columnillas que lo sustentan. Sobre este fondo se disponen una suerte de guirnaldas a base de hojas que recuerdan al laurel, pero están atadas con cuerdas y tiras perladas que remiten a la estética de los textiles. Una gran guirnalda en forma de arco rebajado enmarca cada tímpano. De los arranques de dicha gran guirnalda surgen otras dos que conforman dos arcos semicirculares confluyentes sobre la columna central. Otras dos guirnaldas, en forma de arco parabólico invertido, simulan pender desde la clave de la guirnalda principal, enmarcando a una pareja de ángeles, dispuesta de manera simé-



Figura 21

Tímpano. Patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

trica, que parecen colgar de una rama rematada con una especie de piña o alcachofa. En ambos casos podría identificarse con una misma planta, la llamada siempreviva *(sempervivum tectorum),* una herbácea muy resistente, especialmente característica de la Península Ibérica, que forma tanto rosetas como tallos llenos de hojas. Esta planta aparece mencionada en numerosos tratados y herbarios copiados en la época, destacando *De materia médica,* de Dioscórides, por su amplia difusión. En la edición ilustrada de Andrés Laguna se puede apreciar la fisionomía de esta especie. En esta obra se indica que «se llamó así porque tiene siempre verdes las hojas», y se describen sus hojas carnosas que «se apiñan unas con otras y hacen un cogollo redondo, en forma de ojo» (figura 22).[129]

La presencia de esta especie vegetal es muy habitual en la decoración de tejidos datados en los siglos XV y XVI, desde sedas a terciopelos, bien formando coronas o guirnaldas o, simplemente, como motivo ornamental repetido en retícula.[130] Incluso aparece cubierta

129 Dioscórides, 1555, fol. 433 y Segura y Torres, 2009, pp. 240-241. Agradezco a la doctora González Hernando su consejo en esta materia.

130 En el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (en adelante MET Museum NY) se conservan varios fragmentos de terciopelos de este periodo (1475-1525) con dicho motivo vegetal, por ejemplo, los que corresponden a los siguientes números de inventario: 2002.494.291; 36.90.1250 y 2002.494.566. Muchos de los tejidos que utilizan este diseño han sido catalogados en las distintas instituciones como procedentes de Milán, dado que Francesco I Sforza (1401-1466) adoptó la siempreviva como emblema heráldico, junto al lema «mit Zeit»; Santoro, 1994, p. 167. Sin embargo, quizá sea algo que deba replantearse, ya que incluso algunos de estos fragmentos, como el 2002.494.660 (MET Museum NY), alternan la siempreviva con los motivos de granadas, ambos muy próximos en la decoración de San Gregorio.

por tiras perladas en algunos ejemplos, al igual que en los tímpanos de San Gregorio.[131] Este tipo de guirnaldas se utilizaba —sobre todo como marco heráldico— tanto en tejidos[132] como en otras obras cercanas en el tiempo, por ejemplo, en la entrada de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos (1482-1494), la puerta de los Novios en la catedral de Palencia (h. 1485), atribuida a Bartolomé de Solórzano,[133] el palacio de Cogolludo (h. 1494)[134] o la casa de las Conchas en Salamanca (1494-1498).[135] Se trata, por tanto, de un motivo posiblemente asociado a la difusión tardomedieval de los emblemas paraheráldicos y con cierta connotación simbólica ligada a la durabilidad y, quizás, a la pervivencia de la memoria en el tiempo, debido tanto a las características de esta planta como a su etimología. La utilización de la siempreviva para componer la ornamentación de estos tímpanos podría considerarse un intento por mantener viva la memoria del promotor, cuyo emblema heráldico —las lises— campea en el fondo reticulado que estas guirnaldas cubren.[136]

No he logrado localizar, por el momento, referentes visuales coetáneos de la presencia de ángeles que, en vez de portar unas armas heráldicas, como era habitual, pendan de elementos vegetales. Un ejemplo que recuerda al modelo seguido en San Gregorio se encuentra en la decoración de una de las ventanas de la Casa de las Conchas de Salamanca, en la que dos parejas de ángeles parecen colgar o tirar de ciertos elementos vegetales entrelazados. También podrían tener un cierto nexo compositivo las parejas de ángeles ubicadas en el crucero de iglesia de San Juan de los Reyes, bajo el gran despliegue heráldico de los monarcas. De hecho, Marías (2000: 128) ha relacionado esta reiteración figurativa de ángeles con las reconstrucciones ideales del Templo de Jerusalén. Por último, debo mencionar la evidente relación con uno de los paneles conservados en el Victoria and Albert Museum, que posiblemente habría tomado como referencia la decoración de estos tímpanos (figura 12 de este capítulo).[137]

Si bien el patio como conjunto —tanto por el uso de la ornamentación como por las proporciones— recuerda a obras realizadas por Juan Guas como el del palacio del Infantado (1483), si atendemos a las arcadas, resulta llamativo que en San Gregorio nos encontremos ante un tipo de arco que se aleja de los habituales mixtilíneos y conopiales. Aunque puede parecer un cambio de gusto sin transición, ha de mencionarse como caso intermedio la desaparecida Hospedería del monasterio de Guadalupe, iniciada en 1486 y replanteada tras las pautas dadas por Juan Guas en 1487. Resulta complicado imaginar el aspecto original del aposento de los reyes en el santuario extremeño, pese a las descripciones conservadas en documentos como aquel en el que Guas daba las líneas maestras de la intervención, indicando la utilización de arcos carpaneles sobre pilares octogonales y también la de arcos de medio punto en el corredor del «entrecuarto».[138] En el documento constan «arcos ançiapanel», corrupción de *anse de pannier,* o sea, el arco de forma de elipse achatada que se conoce como «arco carpanel»;[139] Marías (2004: 219) interpretó

131 Es el caso de varias piezas de seda fechadas a finales del siglo XV, con los siguientes números de inventario: 46.109.22 y 1975.1.1760 (MET Museum NY).

132 Podemos señalar el fragmento de colgadura conservado en el MET Museum NY, fechado hacia 1490-1550, n.º de acceso: 42.152.6; Cavallo, 1994, pp. 293-296.

133 Se habría realizado durante el episcopado de Diego Hurtado de Mendoza, aunque cuenta también con el escudo de fray Alonso de Burgos, por lo que podría situarse hacia 1485. Rumoroso Revuelta, 2010, p. 372.

134 Fecha propuesta por Laguna y López (1988) siguiendo la documentación de las murallas.

135 Vasallo Toranzo, 2011, p.168.

136 Olivares Martínez, 2019.

137 Se trata de la pieza con el siguiente número de inventario: 245-1864.

138 Pescador del Hoyo, 1965, vol. II, doc. n.º IV.

139 *Ibidem,* p. 22.

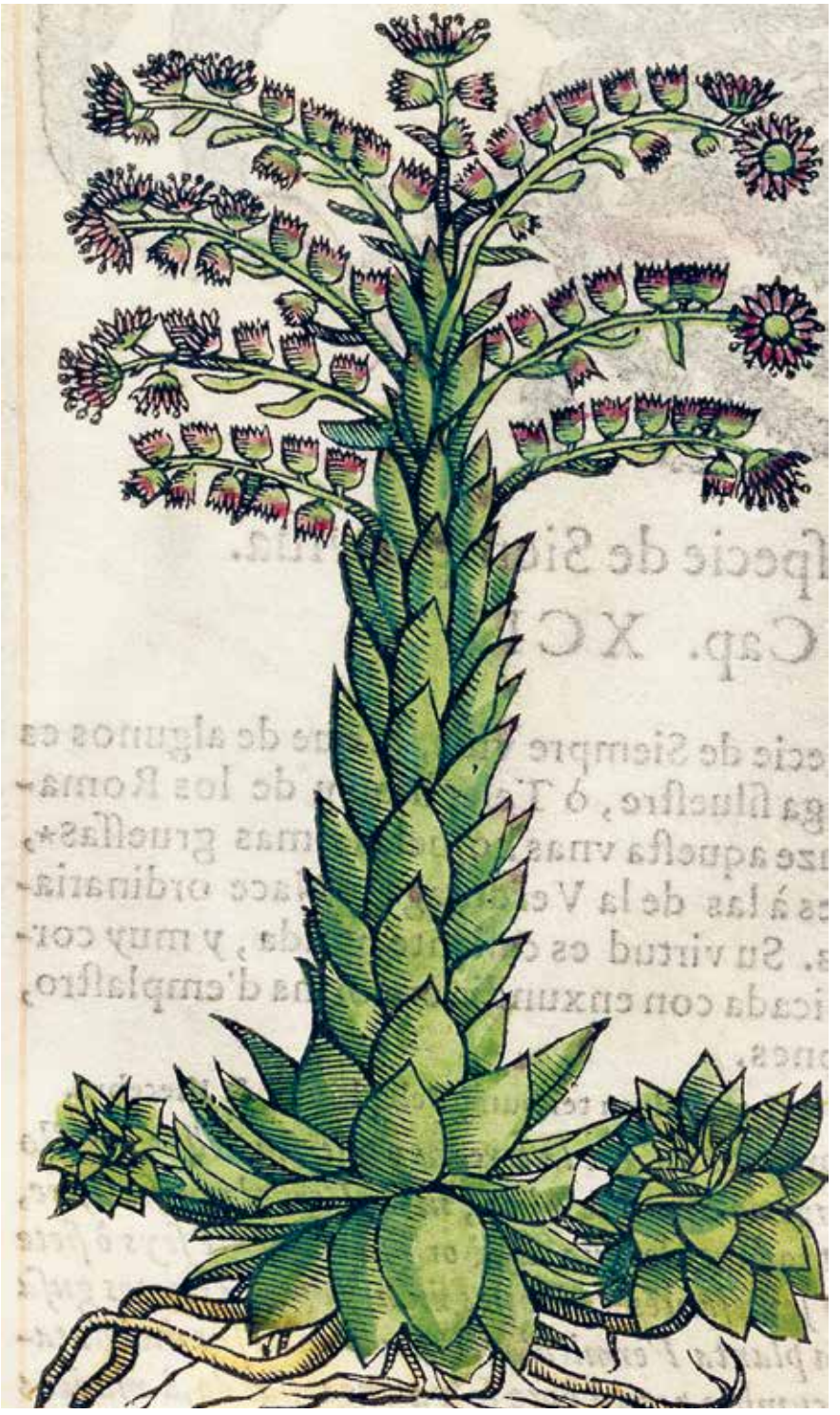


Figura 22

Sempervivum tectorum. Dioscórides. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Pedacio Dioscórides Anazarbeo,* traducido, ilustrado y anotado por el doctor Andrés Laguna, Anvers, Juan Latio, 1555, fol. 433.



Figura 23
Bóveda del antiguo depósito. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

dicho término como arcos escarzanos. La mención de este tipo de soluciones arquitectónicas nos conduce a la idea de que la opción estética elegida por Guas para la Hospedería de Guadalupe pudo tener elementos comunes con la que se escogió para San Gregorio unos meses después. De hecho, Guas también se sirvió de este tipo de arcos para la traza del claustro del Nogal de San Antonio el Real en Segovia, hacia 1489.[140] No obstante, no es prueba suficiente para atribuir el trazado del patio al artista toledano, dado que la utilización de arcos rebajados no es inusual en construcciones contemporáneas, como lo demuestra, sin ir más lejos, la Casa del Cordón (1473-1495).[141]

Bóvedas

El depósito es el único espacio abovedado del edificio del colegio. De planta cuadrada —6,62 m de lado y 45,5 m² de superficie—, esta sala, que conforma prácticamente un cubo perfecto, se ubica en la esquina occidental y está cubierta por una bóveda de crucería simple de 6,5 m de altura (figura 23). Los nervios tienen un perfil sencillo, con molduras en forma de bocel, mediacaña y filete. Las cuatro ménsulas, al igual que los arranques, están muy deterioradas, y en ellas se pueden intuir las figuras de un león, un cuadrúpedo, un águila y unas hojas de cardina.

140 López Díez, 2006, p. 191

141 Cronología propuesta por Paulino Montero, 2015, p. 313.







Figura 24

Puertas del aula de Cano (arriba izq.), *acceso al patio* (arriba dcha.) *y acceso al general de Física* (abajo). Patio de estudios del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Vanos

En el patio de estudios contamos actualmente con seis vanos, aunque no todos pertenecen a la fábrica original. Según se entra desde la portada del colegio, a la derecha se presenta el acceso a la llamada aula de Cano —4,25 × 2,33 m, con vano de 2,84 × 1,81 m—, una puerta bastante ornamentada, aunque deteriorada, formada por un arco conopial con escotaduras y varias líneas de arquillos decorativos que terminan en capiteles vegetales sobre columnillas (figura 24 arriba izquierda). Cuenta con decoración vegetal en la rosca y cardina sobre la moldura superior, para terminar con un remate en macolla. Además, está enmarcada por un alfiz escalonado de moldura sencilla, con una inscripción en el arranque izquierdo, en letra gótica minúscula, en la que se lee «Ynitium». Según Molina de la Torre (2013b: 796), se trata de un fragmento de *invocatio* sin terminar. Este autor sugiere que podría corresponderse con la cita «Initium sapientiae timor Domini» (Salmos 110, 10; Eclesiatés 1, 16), una frase que aparece grabada en diversas puertas fechadas en el siglo xvi, así como en la Universidad de Roma.

Se remata a ambos extremos con pequeñas ménsulas vegetales y dos escudos de fray Alonso de Burgos a ambos lados de la macolla. Pese a su deterioro, se trata de uno de los vanos más interesantes, debido al tipo de arco utilizado, muy cercano a ejemplos desarrollados por Juan Guas, como el perfil de las arquerías de la planta alta del palacio del Infantado (h. 1483), la puerta de ingreso al convento en el claustro de San Juan de los Reyes[142] o el desaparecido acceso a la llamada escalera de Tenorio en la catedral de Toledo (h. 1495). La portada y la escalera se han considerado proyectadas por Juan Guas, fijando el inicio de las obras hacia 1495, debido a los pagos registrados a los pedreros Martín de Torres y Bartolomé de Yepes. Su conclusión se ha atribuido a Enrique Egas y se sitúa hacia 1520, debido a la presencia de los escudos del cardenal Cisneros y de Diego López de Ayala, canónigo obrero desde 1518.[143]

A continuación se presenta un vano posterior, de mayor tamaño que el que daría acceso original al vestíbulo, actualmente cerrado con un cristal. Este es un acceso más sencillo y funcional —2,24 × 1,64 × 0,88 m—, formado por un arco carpanel doblado de rosca cóncava, compuesta a partir de una gran escocia y molduras superior e inferior en forma de bocel (figura 24 arriba derecha). Culmina en el escudo de fray Alonso de Burgos, en el interior del vestíbulo su remate es conopial y cuenta con dos flores de lis en la rosca. Conserva los goznes y espacio suficiente para encajar las hojas de unas puertas de madera, por lo que estaría dando paso a un punto con acceso restringido en determinados momentos del día, como es el colegio. Este vano tiene una composición similar, en varios aspectos, al que ejerce la misma función en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1486-1491).

El siguiente vano es una puerta que se abriría a lo que fue el general de Física (figura 24 abajo). El aula no se conserva y la puerta actual, de 2,84 × 1,79 m, no se corresponde con la que habría en el momento de la construcción del colegio. Combinando el alabastro y la caliza, se abre un arco carpanel con decoración vegetal que alterna con figuras de rasgos clásicos, enmarcado por una estructura clasicista que apoya sobre columnas jónicas. Sobre ellas se

142 Según Ortiz Pradas (2015: 130), Arturo Mélida habría pretendido reparar este arco mixtilíneo en 1889, si bien, a partir de las fuentes que describen la obra ejecutada, terminó por restituir toda la piedra siguiendo el diseño original.

143 Azcárate Ristori, 1956, pp. 38-39; Franco Mata, 1991, vol. I, p. 465; Marías y Pereda, 2007, p. 218 y Martínez Montero, 2013, p. 633 y 2014, p. 10.



Figura 25
Detalles. Puerta al general de Física del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

erigen dos pináculos de alabastro con decoración propia del tardogótico y cuatro figurillas, difíciles de identificar, cuya procedencia, según Ara Gil (1977: 326), podría ser el desaparecido monumento funerario de Alonso de Burgos (figura 25). El remate, a modo de frontón con dos ángeles sosteniendo las armas del prelado, debe situarse a finales del siglo XVI.

Por último, además de un acceso totalmente modificado, contamos con otra puerta en el patio de estudios —vano de 2,27 × 1,44 m—, la que da acceso a la zona de la capilla. Es un vano muy sencillo, compuesto a partir de un arco cairelado con el intradós en carpanel y un remate en punta horadado en la piedra con una flor de lis. Además, ha conservado los goznes de la puerta.

En el patio principal se produce un mayor despliegue de vanos, tanto de puertas como de ventanas, bien sean al interior o al exterior. El aparato decorativo de dichos vanos viene determinado por la importancia de la función del espacio al que dan paso. En el muro sudoeste de la planta baja contamos con el acceso desde el vestíbulo, que es un vano posterior a la fábrica, y otras dos puertas de mayor entidad. La primera de ellas da paso a la escalera —3,06 × 2,15 m—, formado por un arco cuadrilobulado doblado con arquillos decorativos cairelados y decoración vegetal en la rosca (figura 26 izquierda). Las tres molduras se apoyan a ambos lados en capiteles vegetales que las trasforman en baquetones o columnillas que llegan hasta el suelo. La basa está deteriorada y se han conservado los goznes, muestra de que la escalera contaba con puertas que restringían el acceso al piso superior. Tras contrastar las medidas de los vanos con las de unas puertas conservadas en el Museo Nacional

de Escultura, que durante un tiempo estuvieron en el patio de estudios, podemos sugerir que dichas puertas, de madera del siglo xv y con una decoración heráldica sostenida por *putti* que recuerda a los grabados de Israhel van Meckenem, serían las que cerraban la escalera en la embocadura inferior.[144] Aunque actualmente no haya espacio disponible para ubicar y abrir las mencionadas hojas, ha de tenerse en cuenta que los peldaños que hoy se conservan son fruto de una restauración del siglo xix.[145]

La siguiente puerta es la de la sala de los Actos (vano 2,49 × 1,88 m) y se compone a partir de un arco conopial doblado con vano de acceso en arco carpanel (figura 27). En una de las arquivoltas se despliega una decoración de pergamino o lazo enrollado sobre una rama que termina en el lado derecho sobre un dragón y un jarrón. Este elemento decorativo puede encontrarse en la puerta de acceso al claustro de la catedral de Segovia, trazada por Juan Guas con la ayuda de Juan de Ruesga (1484-1487).[146] El conopio está decorado con cardina y remata en una esbelta macolla que se eleva hasta el alfiz. Este es moldurado y tiene decoración de ramas y granadas con una calabaza, enmarcando una galería superior de seis arquillos decorativos en tracería calada, que cuenta con una orla de margaritas en la parte inferior. Sobre el conopio y los arquillos, presiden el acceso dos escudos de Alonso de Burgos. La decoración de este vano sigue un esquema realmente similar al de las puertas de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia (1415),[147] tanto en el trazado de los arcos como en el esquema de arco conopial con macolla y galería superior de tracería calada, de suerte que casi podría considerarse una referencia al templo palentino.

Dentro de la sala de los Actos se ubica el depósito, a donde se accede mediante una puerta bastante sencilla —2,27 × 1,28 × 0,96 m—, compuesta de un arco conopial doblado con molduras que se apoyan en las correspondientes basas. Conserva los goznes, y el gran grosor de este muro, evidenciado en el fondo de la puerta, hace pensar en la función custodia de esta sala.

En el muro sudeste encontramos otras dos puertas, aunque con menos profusión decorativa. En primer lugar, destaca la puerta del refectorio —2,60 × 2,36 m / vano de 2,20 × 1,55 m—, formada por un arco carpanel con alfiz y decoración figurada en las enjutas, posiblemente fruto de una restauración. El alfiz está decorado por elementos vegetales y un pequeño animal en cada extremo; sobre la moldura exterior se conserva la parte superior de dos escudos de Alonso de Burgos, que parecen haber sido seccionados. Puede leerse una inscripción en el lateral del marco izquierdo: *agimus*.[148] A continuación, se abre la puerta de la cocina —1,79 × 1,11 m—, todavía más sencilla, en la línea de otras puertas de carácter funcional dedicadas a las celdas de los colegiales. En esta ocasión se compone de un arco conopial doblado con moldura formada por mediacaña, toro, escocia y una pequeña nacela; el toro se entrecruza en el extremo del conopio.

En los muros nordeste y noroeste de la planta baja se disponen ocho puertas que se corresponderían con las entradas a las celdas de los colegiales. Su composición es bastante

144 Medidas del vano: 2,15 m de ancho × 3,06 m de alto. Puertas de madera: 2,05 m de ancho × 3,02 m de alto; Marcos Villán, 2006, p. 26. Las medidas han sido comparadas con el resto de puertas del colegio; Olivares Martínez, 2016.

145 AHPV, Comisión Provincial de Monumentos, caja 274, libro 2, 21 de diciembre de 1859.

146 López Díez, 2006b, pp. 132-138.

147 Sobre las formas empleadas en la capilla palentina, véase Ruiz y García, 1997, pp. 123-128 y 2009; Alonso Ruiz, 2011, pp. 48-49 y Alonso y Martínez de Aguirre, 2011, p. 131.

148 Según Molina de la Torre (2013a: 162 y 2013b: 797), se trataría de un fragmento de *invocatio* que no fue inciso en su totalidad.



Figura 26

Puerta de acceso a la escalera en planta baja (izq.) *y alta* (dcha.). Patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

sencilla, puesto que se trata de vanos con unas medidas aproximadas de 1,65 × 0,89 m, compuestos a partir de arcos rebajados, conopiales o trilobulados doblados con una moldura que termina por apoyar en basas poligonales a ambos lados de la puerta.

En la esquina septentrional se ubica la puerta de acceso a las azoteas, de mayor tamaño —3,20 × 2,56 m— y una puerta en esviaje —1,67 × 0,84 m—, que serviría a una desaparecida escalera de caracol. La utilización de vanos en esviaje resulta una novedad en Castilla en esta cronología. Zaragozá y Gómez-Ferrer (2007: 85) señalaron que la presencia de una puerta y ventana en esviaje en el claustro de San Juan de los Reyes —cuyo esquema, junto a una esquina, es muy similar al de San Gregorio, si bien los toledanos resultan más esbeltos— podría responder al contacto de Juan Guas con Pere Compte, dado que en el ámbito valenciano ya se había experimentado con este tipo de soluciones, en construcciones como la *obra nova* de la catedral de Valencia (h. 1444), de Francesc Baldomar.[149] En todo caso, debe destacarse la utilización del sistema de puerta en esviaje junto a ventana en una de las esquinas del claustro de San Juan de los Reyes en Toledo.

En la planta superior contamos con otro conjunto de puertas diferenciadas por su ornamentación. En el lado sudoeste se abre el acceso a la librería —3,09 × 3,28 m / vano de 2,92 × 2,86 m—, mediante un arco carpanel angrelado. La rosca se decora, tanto al interior como al exterior, con cardina, dos animales aislados y un niño, en el arranque izquierdo —posiblemente retallado—, que descansa sobre una ménsula de decoración vegetal. Al interior aparecen varias figuras de cerdos o jabalíes que muestran una irrupción de elemen-

149 Sobre el uso de los vanos en esviaje, véase Zaragozá Catalán (2002: 166-172)



Figura 27

Puerta de la antigua sala de los Actos. Patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

tos figurativos entre los vegetales, que no estaba presente en la decoración de los vanos de la planta baja y podría indicar un cambio de mano o de criterio. Sobre el arco están dispuestas dos flores de lis de manera simétrica. Este vano da acceso en recodo a la librería, a partir de una segunda puerta a mano izquierda —1,87 × 1,39 m, con 1 m de grosor del muro—, de menor tamaño y formada por un arco polilobulado doblado, acompañado de profusa decoración vegetal de hojas y bellotas. A diferencia de la puerta que da al patio, esta sí conserva los goznes.

En el mismo muro se abre la salida de la escalera —3,86 × 2,96 m / vano de 2,67 × 1,96 m—, mediante un arco angrelado con decoración vegetal en la rosca y sucesivas molduras que se transforman en columnillas de capiteles vegetales y basas poligonales dispuestas a distinta altura (figura 26). La puerta se enmarca con un alfiz escalonado formado por una moldura y decoración de bolas que arranca de sendas ménsulas vegetales a ambos lados. En la planta alta también se observa la utilización reiterada de las bolas como elemento decorativo de marcos y alfices, a diferencia de la planta baja. El conjunto se completa con las armas del prelado en la parte superior, en línea con la clave del arco, y una flor de lis en cada enjuta. Ha conservado los goznes.

La siguiente estancia con acceso desde el patio, considerada residencia de fray Alonso, cuenta con tres vanos: dos ventanas y una puerta muy ornamentadas que pretendían destacar la importancia de estas dependencias. La puerta —3,96 × 2,63 m / vano de 2,57 × 1,50 m— se compone de un arco angrelado doblado con decoración vegetal en la rosca, a la que se suman una figura masculina desnuda agarrada a una rama en la segunda dovela y dos sirenas en la clave portando un espejo y un peine (figura 28). En la parte superior cuenta con decoración vegetal de cardina y una gran macolla que, al igual que en la planta baja, sobrepasa la galería de arquillos ciegos que decora el sector superior. En cada una de las enjutas se dispone una corona circular decorada con bolas sobre tres flores de lis cada una. La galería superior tiene ocho arquillos y, a diferencia de los de la puerta de la sala de los Actos, estos están ciegos y cuentan con un segundo nivel de decoración de cuadrilóbulos. Además, la franja decorativa inferior está compuesta de bolas, al igual que el alfiz que enmarca la puerta, que también cuenta con una moldura terminada en sendas ménsulas con decoración vegetal. Otro elemento novedoso respecto a la puerta de la planta baja son los pilares recambiados, rematados en pináculos, que flanquean el vano y se incluyen dentro del alfiz. Por último, debemos mencionar los dos escudos de Alonso de Burgos que se disponen a ambos lados de la macolla.

Forman parte de este conjunto las dos ventanas que se sitúan a los lados de la puerta —2,26 × 1,65 m—, vanos rectangulares de tracería calada, enmarcados por una orla de ramas de granadas y una moldura que apoya en las basas habituales; además, conservan goznes. La de la derecha tiene una orla inferior de flores de cuatro pétalos encadenadas por una rama, y se articula a partir de una columna torsa cuyo fuste está decorado con bolas y flores de cuatro pétalos, además de molduras de perfiles rehundidos y redondeados. A ambos lados se abren dos arquillos angrelados con hojas de cardina, cuya parte superior está decorada con una tracería calada que recuerda a los antepechos del patio. Como remate, se ha situado en la parte superior el escudo de Alonso de Burgos. La de la izquierda tiene un esquema muy similar, con la diferencia de que la columna no es torsa —aunque cuenta con decoración de flores—, carece del friso inferior y la tracería calada se compone de cuadrilóbulos.



Figura 28

Composición con puerta y ventanas de la antigua residencia de Alonso de Burgos. Planta superior del patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

De nuevo, al igual que se ha señalado en la puerta de la sala de los Actos, las formas empleadas en este conjunto de puerta y ventanas hacen referencia directa a las puertas de la capilla del Sagrario, en la catedral de Palencia. En este caso se repite el tipo de arco del vano, así como el esquema de arco con tracería calada en la parte superior, llegando incluso a utilizar el mismo tipo de diseño en el caso de la tracería de la ventana izquierda. La de la ventana derecha se corresponde con los antepechos del patio y de la escalera, que, a su vez, coinciden con el mismo diseño utilizado en ciertos antepechos del triforio de la catedral de Palencia (figura 29). Esta semejanza fue puesta de manifiesto por Ara Gil (1977: 236), quien incidió en su singularidad, puesto que no se trata de un diseño común en otros edificios del momento. Los antepechos se ubican a ambos lados de la capilla mayor y en uno de los brazos del crucero de la catedral de Palencia. Según la documentación conservada, en 1488, tras el cierre del crucero, el maestro Bartolomé de Solórzano contrató la obra de los «andenes e claraboyas e mayneles» en los «arcos que están sobre el choro, los primeros hazia el crucero».[150] Si se tratase de estos antepechos, podrían haberse tomado como modelo para San Gregorio, implicando la presencia de Bartolomé de Solórzano en esta obra, o bien el expreso deseo del obispo de que se utilizase dicho diseño como una nueva referencia al templo palentino. De cualquier forma, Solórzano está documentado como vecino de Valladolid en 1489 y se le puede situar en varias obras de la villa entre 1497 y 1506. Según la documentación, en 1489 Bartolomé de Solórzano se declara vecino de la villa de Valladolid, además de situarlo allí en distintas fechas posteriores debido a los encargos que le ocupaban: en 1497 trabajaba en la iglesia del convento de Santa Clara, en 1504 en el puente de Boecillo y en 1506 contrató la iglesia del convento de Santa Isabel, en la misma ciudad.[151] En todo caso, no puede pasarse por alto su actividad en Oviedo como maestro de la catedral desde 1489.

Por otro lado, la galería de arquillos que se despliega sobre este vano difiere ligeramente de su correspondiente en la planta inferior, pero resulta sorprendentemente si-

150 García Cuesta, 1953-1954, doc. n.º 3, pp. 107-108.

151 Vasallo Toranzo, 2000, p. 166 y Rumoroso Revuelta, 2010, p. 384.



Figura 29
Detalle del antepecho del triforio de la catedral de Palencia.

milar a la que decora la portada de la iglesia de Santa María de Mediavilla, en Medina de Rioseco (Valladolid), cuya autoría nos lleva de nuevo al entorno de los Solórzano (figura 30). No existe documentación sobre la construcción de este templo hasta 1516, cuando Gaspar de Solórzano contrata la continuación de unas obras que ya habían sido comenzadas. El inicio de dichas obras se ha situado tanto hacia 1490 como en 1484, cuando Bartolomé de Solórzano consta como vecino de la villa.[152] Si bien hay cierta unanimidad respecto a la autoría de la primera obra por parte de Bartolomé de Solórzano (fallece en 1515), la falta de fuentes documentales dificulta la adscripción de la portada a uno u otro maestro.[153]

En el muro sudeste de la misma planta solamente encontramos una puerta que comunica con la última estancia de la librería. Este vano —2,21× 1,49 m / vano de 1,89 × 1,06 m— tiene una ornamentación menos profusa que la de puertas anteriores, y se conforma a partir de un arco conopial con decoración vegetal en la rosca y una moldura convexa que lo dobla y remata en basas a ambos lados.

Al igual que ocurría en la planta baja, a lo largo de los muros nordeste y noroeste se disponen las puertas de las celdas, con una decoración similar a la ya descrita y, en este caso, algo más de variedad con relación al tipo de arcos utilizados, ya que contamos con arcos trilobulados, rebajados, conopiales y angrelados. De nuevo, una puerta en esviaje se ubica sobre la anteriormente mencionada. Las medidas de estos vanos oscilan entre 1,93 y 1,75 × 0,80 m.

En cuanto a las ventanas, pueden agruparse entre aquellas interiores que dan al patio principal y las que se encuentran en los muros exteriores del edificio. Las del patio, donde pueden contarse hasta trece ventanas, se ubican todas a la misma altura, al nivel de la entreplanta, incluso en los lados sudoeste y sudeste. Las medidas, composición y decoración son muy similares, formándose a partir de un arco que apoya en basas

152 AGS, RGS, leg. 148406, 84, 19 de junio de 1484.

153 García Chico, 1955, p. 26; Wattenberg García, 2003, p. 79; Rumoroso Revuelta, 2010 y Alonso Ruiz, 2011, p. 58.



Figura 30

Portada de la iglesia de Santa María de Mediavilla, Medina de Rioseco.

poligonales a ambos lados y una serie de molduras compuestas de toros y mediacañas.[154] Se da una cierta variación en el tipo de arco utilizado, ya que aparecen tanto rebajados como angrelados, polilobulados, trilobulados y conopiales. En la esquina norte, al igual que ocurría con las puertas, contamos con una ventana en esviaje que daría luz a la escalera de caracol.

Las ventanas que dan al exterior han sido, por lo general, bastante modificadas a lo largo de la vida del edificio, por lo que resulta difícil hacer mayores valoraciones al respecto. Todas las estancias cuentan con una o dos ventanas al exterior. Podemos destacar que una de las ventanas del depósito, la más pequeña y situada a mayor altura, sería la original, permitiendo la entrada de algo de luz en esta estancia, pero sin comprometer su seguridad. También debe mencionarse la ventana pasaplatos, conservada en el muro que separa el refectorio de la cocina —1,13 × 0,88 m—, compuesta por un arco carpanel con decoración de caireles conopiales y pequeñas macollas. Las basas son similares al resto de ventanas del patio.

El análisis de los vanos evidencia que existe una relación entre sus dimensiones y ornamentación, en función de la estancia a la que proporcionan acceso. Las dos puertas de aulas que dan al patio de estudios tienen unas medidas prácticamente iguales, y la del aula de Cano, que no ha sido modificada, se encuentra profusamente decorada, antecediendo uno de los espacios representativos del colegio. Por otro lado, los vanos que daban acceso tanto al vestíbulo como a los corredores que unían este patio con la capilla cuentan con unas dimensiones similares entre sí, pero menores a los de las aulas. En torno al patio principal, las puertas establecen de nuevo una jerarquización. En un primer nivel se encuentran los accesos a la sala de los Actos, la escalera en ambas plantas, la librería y la residencia de Alonso de Burgos, contando con los vanos más altos y anchos, así como aquellos con una ornamentación más exuberante y cuidada. A continuación se sitúan las puertas que permiten el acceso al refectorio y al depósito —dentro de la sala de los Actos—, en las que la decoración prácticamente ha desaparecido, y con unas medidas intermedias en la línea de las puertas del patio de estudios que daban al vestíbulo y al corredor de la capilla. Se trata de un tamaño medio de vano que, sin ser monumental, permite la circulación en espacios con cierto tránsito. Por último, las puertas restantes tienen un tamaño algo inferior y su decoración se reduce a la forma de las molduras que las conforman. Entre ellas se encuentran las puertas de acceso a las celdas, ocho en cada planta, la de la cocina, la de la primitiva escalera de caracol, en esviaje, y dos de las puertas de la librería, la que se encuentra en recodo, en el interior, y la que sale al patio, en la esquina oriental. Estos serían accesos más funcionales, pensados para atender al paso de pocas personas de manera simultánea.

Escaleras

La escalera, ubicada en la galería sudoeste del patio principal, es la única del conjunto del colegio que ha llegado hasta nuestros días. Pese a su reconocida importancia en el desarrollo histórico de ese elemento arquitectónico, no ha sido hasta el momento objeto de reflexión que explicase adecuadamente su forma y función.[155]

154 La medida de las ventanas es bastante estándar, las del paño noroeste miden, de media, unos 0,75 × 1,05 m, y las del paño nordeste, unos 0,80 × 1,04 m.

155 Olivares Martínez, 2016.



Figura 31

Escalera desde el interior. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

En efecto, la de San Gregorio constituye uno de los ejemplares más destacados en la monumentalización de este elemento constructivo, que alcanzó especial protagonismo en la arquitectura castellana de los siglos XV y XVI, como advirtió Lampérez (1922: 372) (figura 31). Según Pevsner (1948: 143), la arquitectura tardogótica impulsó el desarrollo de las escaleras monumentales en toda Europa, destacando el caso español, donde alrededor de 1500 se creó un nuevo tipo de escalera de caja abierta, con gran influencia en las posteriores escaleras imperiales. Señala, como característico de los ejemplos castellanos del último cuarto del siglo XV, que el espacio estaba unificado por una cubierta común, rasgo que tardó en aparecer en las escaleras italianas y francesas.[156] Wethey (1964: 296) defendió el origen español de la escalera en la que los tramos están colocados en ángulo recto en un hueco. De la misma opinión, Wilkinson (1975: 67 y 1985: 158) considera que la ausencia de prototipos italianos para La Calahorra sugiere que la escalera procedería de las prácticas tardogóticas en las que se había alcanzado la expresión monumental de la mano de Juan Guas.

Igualmente, Marías (1985a: 167 y 1985b: 165) ha considerado la escalera monumental española una «creación» castellana surgida en el entorno toledano. Según su planteamiento, la también hispana de «ida y vuelta» de caja abierta habría evolucionado hasta la claustral o en «U»; a partir de dicho modelo, en el siglo XVI había triunfado el esquema axial desarrollado por Alonso de Covarrubias, dando lugar a la escalera preimperial e imperial, como la del Alcázar de Toledo (1552) y el proyecto para San Miguel de los Reyes de Valencia (1546). Recientemente, Martínez Montero (2013: 632-640 y 2014b) coincide con el origen hispano de la escalera claustral de tres tramos. En su opinión, la escalera renacentista se gestó en tiempos de los Reyes Católicos, cuando el tipo «ida y vuelta» aislado y conformado por dos tramos paralelos en sentidos opuestos, con descansillo intermedio y sin iluminación interior, comenzó su proyección en la arquitectura civil de la mano de Juan Guas, Enrique Egas y Simón de Colonia.

Estos autores remiten a los mismos ejemplos para articular su discurso y destacan como precursora la escalera del Colegio de San Gregorio de Valladolid. La siguen la de San Juan de los Reyes en Toledo (1504), la de La Calahorra en Granada (1506), las salmantinas de la Casa de las Conchas (1512) y la Universidad (decorada en 1519) y las proyectadas por Alonso de Covarrubias para el palacio episcopal de Alcalá de Henares y el Hospital de Santa Cruz en Toledo (1535). Igualmente, se han relacionado los primeros ejemplos castellanos de escalera claustral —como la escalera del claustro de la catedral de Toledo, o «escalera de Tenorio» (1495), o la de San Juan de los Reyes en Toledo (1504), atribuidas a Enrique Egas—, en lo que se refiere a abertura e integración espacial, con escaleras de la Corona de Aragón —palacio ducal de Gandía, 1488, y hospital de Santa María de Lérida, 1512—.[157] Según Martínez Montero (2014a: 25), el verdadero avance de la escalera hispana reside en la progresiva apertura, diafanidad y grandiosidad de su caja, siendo su carácter interior el que la dotó de un cariz monumental equiparable a la propia portada.

La escalera del Colegio de San Gregorio ocupa un puesto de honor en este proceso. Tipológicamente, es una escalera de interior de ida y vuelta con dos tramos y un descanso, cubiertos por una armadura de limas moamares ochavada de tres paños sobre trompas,

156 Guillaume (1985: 13) también afirma esa preeminencia.

157 Martínez Montero, 2013, p. 633. Cabe destacar, con relación al ámbito valenciano, Gómez-Ferrer, 2005.

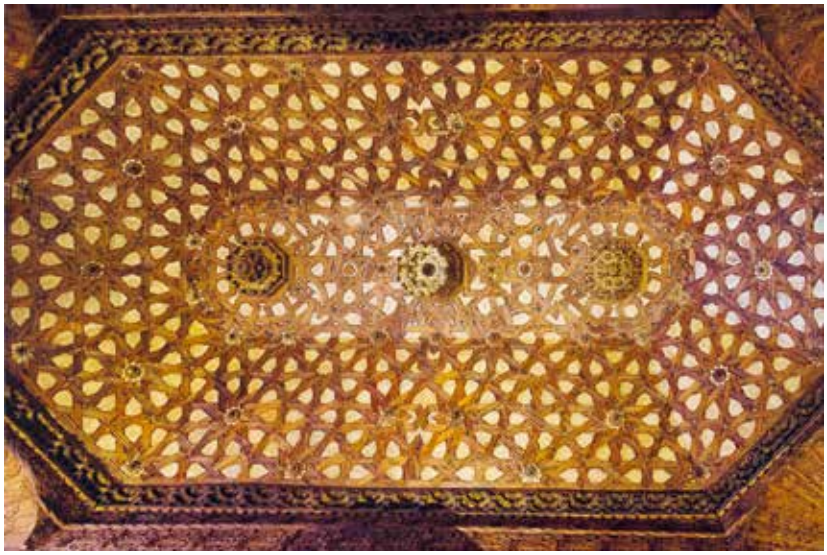




Figura 32

Detalle de la armadura (arriba) *y el muro* (abajo) *que cubren la escalera.* Colegio de San Gregorio de Valladolid.

que genera un espacio único y sin iluminación interior.[158] Si las medidas de la caja de escalera resultan muy llamativas por su gran tamaño,[159] en comparación con los antecedentes hispanos, no lo es menos su profusa decoración. Los muros están cubiertos por sillares con elementos vegetales separados por listeles y franjas en forma de cuerda, combinados con monumentales armas del fundador. Una baranda de tracería que reitera el dibujo de los antepechos del patio recorre la parte inferior del muro (figura 32). Además, la majestuosidad de este espacio se incrementaba con la perdida policromía de la armadura, con labor de lazo ataujerada en ruedas de diez —tres en los lados largos y una en cada paño del ochavo—, tres racimos de mocárabes en el almizate y arrocabe decorado con friso de mocárabes; según la describió Baltasar de Moconys (1628): «Las bóvedas [...] están hechas de carpintería muy sutilmente elaboradas y completamente doradas y pintadas de azul».[160]

Su datación podría situarse hacia 1491, al menos en su estructura, dado que los escudos de los monarcas que decoran el piso superior del patio no cuentan con la presencia de la granada. Esta fruta aparece en otros elementos decorativos del piso alto, tallados con posterioridad a 1492, como la orla que rodea las ventanas de una de las salas o la balaustrada del patio. A pesar de las penalidades por las que ha pasado el edificio, la caja de escalera no ha sufrido grandes daños: la barandilla central se cambió dos veces,[161] y han sido rehabilitados zócalos, pasamanos, balaustrada, peldaños y la propia armadura.

Siempre mencionada entre los ejemplos de escalera tardogóticos,[162] la de San Gregorio sigue un modelo que, tras su aparición a partir de la década de los ochenta del siglo XV, gozó de gran difusión en Castilla, principalmente en palacios, hospitales y universidades. Desde Wethey (1964: 295), muchos autores han afirmado que es la más cercana al prototipo de escaleras desarrolladas en el siglo XVI, ya que en ella se plasma la idea de la caja como pieza monumental ornamentada y clave dentro del edificio.[163] Junto al importante tamaño de la escalera, debe destacarse la decoración que cubre sus muros, aspecto que otorga a este espacio una monumentalidad fuera de lo habitual respecto a ejemplos contemporáneos, en los que no se encuentra una ornamentación tan profusa ni una presencia de la heráldica tan contundente. La magnífica armadura contribuye a la concepción de la escalera como emblema de grandeza y dignidad del fundador, unificando el espacio del cual fray Alonso era el protagonista, e incluyendo en el arrocabe a los Reyes Católicos mediante sus iniciales. De ellos se consideraba «fechura e criança», según consta en la inscripción de la capilla y en la desaparecida inscripción que rodeaba el piso alto del patio.[164]

158 Sus medidas son 8,25 × 4,55 m. *Estudio sobre el estado de conservación de las armaduras de madera presentes en el Colegio de San Gregorio, sede del Museo Nacional de Escultura de Valladolid,* Segovia, Artelán Restauración S. L., 1998, Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Obras. Sobre vocabulario específico, véase Guillaume, 1985, pp. 207-216.

159 Sus medidas son 10,92 m de alto, 8,23 m de largo y 4,46 m de ancho, con superficie aproximada de 36,4 m^2. El vano habilitado como paso bajo la escalera no consta hasta la intervención de Luis Cervera Vera en 1974.

160 Huerta Alcalde, 1990, p. 227.

161 «Antes de la revolución se había quitado la de piedra y puesto otra de hierro, la que pereció, y ahora se ha puesto de madera»; Arriaga, 1940, vol. III, p. 267. En 1859 se restauró en piedra, sustituyendo los peldaños, que se habían construido previamente en madera. AHPV, Comisión Provincial de Monumentos, caja 274, libro 2, 21 de diciembre de 1859. Más indicaciones en el libro 2, 18 de noviembre de 1859.

162 Evolución tipológica de las escaleras y bibliografía complementaria en Martínez Montero, 2014b.

163 Entre otros, véanse Wilkinson, 1975, p. 158 y 1985, p. 67; Bustamante García, 1985, p. 171; Marías Franco, 1985b, p. 175; Ureña Uceda, 2007, p. 67; y Martínez Montero, 2014a.

164 Arriaga, 1940, vol. III, p. 349.

La solución decorativa mural es uno de los aspectos más interesantes. Se trata de elementos que recuerdan al almohadillado, aunque «con una conciencia muy lejana de todo lo que pudiera representar una ordenación clásica de la decoración de superficie».[165] Bustamante sugiere que sería fruto de la irradiación producida por la intervención de Lorenzo Vázquez en la fachada del Colegio de Santa Cruz, pero esto no tuvo lugar hasta los años 1490-1491, fecha en la que se estaría ejecutando la escalera de San Gregorio. De hecho, en la fundación de fray Alonso no encontramos una textura continua del muro que recupere la Antigüedad Clásica,[166] como sí ocurre en Santa Cruz. Esto podría indicar que no se trata de una admiración de la Antigüedad, sino más bien de la novedad en la utilización de este recurso ornamental. La presencia de sillares grandes y pequeños alternos, y su decoración vegetal tallada —que repite un modelo similar al del artesonado de la sala de paso al patio— podría hacer pensar en un modelo italiano, pero su distribución en el muro se aleja de esos planteamientos. Además, las escaleras italianas no contaban con una decoración comparable, se limitaba al escudo de armas.

Por otro lado, la utilización de este tipo de solución ornamental resulta muy cercana a la empleada por Gaspar o Bartolomé de Solórzano en la parte superior de la portada de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, donde también se superponen sillares de superficie ornamentada en el muro, con un cierto desorden que recuerda a lo visto en San Gregorio (figua 33). Bajo dicha decoración, una baranda de tracería con el dibujo de los antepechos del patio —y las mencionadas reminiscencias de los antepechos palentinos—, recorre la parte inferior del muro.

En las construcciones que se estaban realizando en torno a 1490 en Castilla, se observa una tendencia generalizada a la monumentalización de la caja de escalera.[167] Lo habitual es la presencia de escaleras de ida y vuelta, cubiertas por un gran artesonado y ubicadas en una de las esquinas del patio, con decoración sencilla, pero similitudes en las tracerías de los antepechos y la importancia de las embocaduras. Trazar una línea evolutiva resulta complejo debido a que muchos de los ejemplos que participaron de este proceso se han perdido, destruido o sustituido sin perdurar memoria gráfica, como el Palacio del Cardenal Mendoza en Guadalajara, la escalera del Colegio de Santa Cruz en Valladolid, la de la Casa del Cordón en Burgos[168] o la del palacio de Fuensalida en Toledo. No obstante, contamos con ejemplos que han perdurado, como el Palacio de los Vivero, cercano a San Gregorio, cuya escalera fue construida hacia 1490 al acondicionar el edificio como sede de la Chancillería de Valladolid. Los Reyes Católicos confiscaron las casas a don Alonso Pérez de Vivero acusándole de haber intervenido en la muerte de su primera mujer, y en 1485 fueron ocupadas por el tribunal.[169] Otra de las conservadas es la del convento de la Purísima Concepción (Mercerdarias) de Toro, la de la casa de los condes de Villalonso (1489)[170] y, en las mismas fechas, la del palacio de los Reyes Católicos en la Aljafería de Zaragoza (h. 1488). La zaragozana es una escalera de ida y vuelta

165 Bustamante García, 1985, p. 171.

166 Algo que sí se daba en el almohadillado italiano conformado a partir de Filarete y codificado por Serlio en 1537. Suárez Quevedo, 2012, p. 206.

167 Muchos de estos ejemplos son recogidos y clasificados por Martínez Montero, 2014a y 2014b.

168 Conocida a través de descripciones en Paulino Montero, 2013, p. 530.

169 Varona García, 1981, p. 22.

170 Martínez Montero, 2013.



Figura 33

Detalle del almohadillado del Colegio de Santa Cruz de Valladolid (arriba) *y de la Portada de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco* (abajo).

con luz interior que sigue los esquemas desarrollados en Castilla, ya que las realizadas tradicionalmente en Aragón solían ir sobre bóvedas capialzadas. La diferencia radica en que la zaragozana se sitúa en paralelo a la galería del patio, mientras que las castellanas suelen ubicarse en perpendicular. Un ejemplo posterior, comparable a la de San Gregorio a partir de su riqueza decorativa, es la desaparecida escalera del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (1535), que generaba una pieza monumental ligada al Renacimiento italiano, similar a la del Hospital de Santa Cruz de Toledo (1530).[171]

La desaparición de ejemplos que pudieran haber sido determinantes en el desarrollo de la escalera hispana impide confirmar el papel de la de San Gregorio. Sin embargo, sus dimensiones, el particular uso de la ornamentación y la singular distribución de espacios a los que sirve prueban que, sin duda, se encuentra dentro de esa cadena de experiencias que jalonan la monumentalización de las escaleras hispanas y que comenzó a tomar forma a partir de la década de 1480 en los ejemplos señalados en este trabajo.

Elementos decorativos

El edificio principal acoge numerosos elementos decorativos. Se señalarán en este apartado aquellos que no han sido descritos anteriormente.

Desde el exterior, uno de los elementos decorativos más llamativos es la crestería que corona el muro de fachada. Se entienden por crestería o «coronamiento», según la documentación, los remates exteriores de los edificios, labrados en piedra y normalmente calados. Originalmente, los cuatro muros del colegio estaban rematados por un conjunto de cornisa y crestería. La cornisa estaba formada por una línea de decoración denticulada, un friso de flores de lis y una moldura de bolas en el cimacio. Sobre ella se erigía la crestería, compuesta por módulos de decoración vegetal a partir de cuatro hojas con tallo, separados mediante pequeños pináculos de base cuadrada, y todo ello apoyado en decoración de escamas, un elemento que se localiza en varias zonas de cubiertas de la catedral de Palencia.[172]

La crestería fue desmontada prácticamente en su totalidad por el deterioro y riesgo de desprendimiento que corría, habiendo quedado solamente de la original el tramo que rodea la entrada a la capilla. Torres había estimado en 1888, en un proyecto no realizado, que solo debía restituirse la de la fachada principal, ya que era de sillería y podría aguantar el peso, a diferencia de las otras, que contaban con una gran parte de tapial. Quiso utilizar caliza de Hontoria para la crestería y de Campaspero para la cornisa.[173] En 1892, Antonio Bermejo sustituyó solamente la cornisa en los cuatros muros del edificio principal,[174] hasta que, en 1966, Anselmo Arenillas reconstruyó en piedra caliza artificial la cornisa en el muro sudeste, correspondiente con la fachada, cambiando ligeramente el diseño vegetal y añadiendo un ramo de granadas que no existía inicialmente.[175]

171 Wilkinson, 1985, p. 153.

172 Sobre este elemento decorativo, véase Ruiz Souza, 2019.

173 Proyecto del 15 de diciembre de 1888. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228.

174 *Ibidem,* carpeta 39, 10 de junio de 1892.

175 AGA, Dirección General de Bellas Artes-Restauración, caja (3)115 26/0120, *Obras de reparación de la fachada de San Gregorio. Valladolid. Museo Nacional de Escultura,* Anselmo Arenillas Álvarez, septiembre de 1966.



Figura 34
Antepechos. Patio principal del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Se han conservado los remates cuadrangulares con decoración trilobulada en los lados en cada uno de los vértices del edificio y, sobre ellos, los restos bastante deteriorados de pináculos que siguen el sistema de pilares recambiados. Bajo uno de estos remates debe destacarse la presencia de una gárgola original en el vértice septentrional, compuesta por dos figuras sobre leones en cuya base puede distinguirse la inicial de la reina, la «Y».[176] Es probable que hubiese una muy similar en el vértice occidental, dados los restos conservados, pero se habría perdido durante las obras de la sacristía del convento de San Pablo en 1545, puesto que en los documentos relativos al pleito que tuvo lugar posteriormente se hace referencia al destrozo de parte de la coronación y la ruptura de una gárgola.[177]

En el interior del patio pueden enumerarse multitud de elementos ornamentales. La flor de lis es uno de los más reiterativos, y aparece en los escudos de armas de fray Alonso, ocho en total, que se sitúan tanto en las cuatro esquinas como en mitad de cada panda, bajo la moldura a modo de gran cadena que recorre todo el patio, separando la planta baja de la superior. Ara Gil (1977: 236) señaló que este motivo de la cadena se encuentra lo suficientemente difundido en la arquitectura del siglo xv como para que pueda ser considerado como síntoma de vinculación a una escuela, poniendo ejemplos como San Juan de los Reyes, la casa de los Momos de Zamora, el Hospital Real de Santiago o la capilla de los Vélez en la catedral de Murcia. Los mencionados escudos se apoyan sobre ménsulas con los siguientes motivos: plumas, escena erótica, toro y dos perros con un hueso. La temática

176 Este elemento fue mencionado por Hernández Redondo, 2014, p. 95.

177 AHN, Clero secular-regular, leg. 7885-7886, *Sobre la Azotea de la Sacristía, Caxon 2, Numº 9, año de 1545*.

erótica invita a pensar en un retallado de las ménsulas con adiciones de diseño, aunque las fotos tomadas por Clifford antes de la restauración (1854 y 1858) (figura 1 del capítulo anterior) evidencian que, al menos, las ménsulas con canes y con plumas se encontraban en la fábrica primitiva.

En los mismos puntos, pero en un nivel superior, se disponen ocho escudos de los Reyes Católicos sin la granada en el entado y sobre sendas ménsulas. En este caso, las ménsulas parecen proceder de la fábrica original, dado el color de la piedra y el tipo de talla, y en ellas aparecen, sobre una fila de bolas, hojas de cardina y ramas de granado. Junto a estos escudos, un friso, formado por metopas decoradas alternativamente con yugos y flechas y enmarcado por una cuerda o cordón, recorre el perímetro del patio (figura 20 de este capítulo). Sobre dicho friso se eleva una cornisa de raíz clasicista, formada por dentículos, ovas y un cimacio en nacela, que corresponde a una intervención de 1708 en la que se desmontó un remate consistente en una faja formada por las iniciales «F» e «Y» ubicado encima de las divisas regias.[178]

En cuanto a la galería de la planta alta, además de las columnillas y tímpanos anteriormente mencionados, deben destacarse los antepechos, enmarcados por un friso de ramas de granado con sus frutos, conservado en una gran parte en la piedra original (figura 34). La tracería de estos antepechos —reconstruidos según los originales— sigue una trama romboidal que también puede apreciarse en los de la escalera principal y las azoteas, y en la tracería de la ventana occidental de la residencia de fray Alonso. Como ya se ha señalado, se trata de un diseño que también se ha utilizado en varios antepechos del triforio de la catedral de Palencia. Además, debe destacarse —pese a que no se ha conservado en la actualidad— la reutilización de dos antepechos con este mismo y singular diseño en los balcones de una casa en Medina de Rioseco.[179]

Los interiores del edificio carecen de la profusión decorativa desplegada en el patio y en la fachada, algo que posiblemente se debiese a la presencia de armaduras de madera, así como al mobiliario que completaría la ornamentación, totalmente perdido.

Armaduras de madera

Uno de los elementos más característicos de este colegio es la conservación de un buen número de armaduras de madera originales —habitualmente calificadas de «mudéjares»—, pese a las vicisitudes sufridas por el edificio. Según el estudio encargado por el Ministerio de Cultura antes de la restauración del conjunto, una gran parte de las conservadas se pueden datar en los siglos xv-xvi.[180] La mayoría de ellas son alfarjes, techos planos de madera consistente en un tablado sobre vigas transversales, aunque también contamos con tres espléndidas armaduras de par y nudillo.[181] En todos los casos, la deco-

178 Los informes de 1888 hacen referencia a esta intervención de 1708. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja 31/8228. La faja con las iniciales de los monarcas fue descrita en Arriaga, 1928, vol. I, p. 95.

179 Imagen publicada en Wattenberg García, 2003, lám. VIII, n.º 16. Según el testimonio oral de los vecinos de la ciudad, dicha casa, situada en la calle Lienzos, se derribó hace unos años.

180 *Estudio sobre el estado de conservación de las armaduras de madera presentes en el Colegio de San Gregorio, sede del Museo Nacional de Escultura de Valladolid,* Segovia, Artelán Restauración S. L., 1998.

181 Sobre las tipologías y especificidades de la carpintería de armar remitimos a Nuere Matauco (1989: 59), quién considera que la armadura de par y nudillo es la solución más utilizada por los carpinteros españoles.

ración se habría realizado al temple, con un claro predominio de motivos heráldicos del fundador (flor de lis), vegetales y geométricos, generalmente en colores azul y dorado. Recientemente han sido analizadas por Vasallo Toranzo con relación a ciertas noticias documentales ligadas a Macías Carpintero.[182]

Ubicación	Tipo	Medidas	Características	Datación
Patio de Estudios	Alfarje	11,18 × 5,45 m	30 jácenas, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
	Alfarje	6,43 × 3 m	18 jácenas, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
	Alfarje	6,60 × 2,91 m	17 jácenas, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
	Alfarje	11,10 × 3,42 m	31 jácenas, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
Vestíbulo	Alfarje	8,30 × 5,30 m	19 jácenas, decoración pictórica al temple	Siglos xv-xvi
Aula de Cano	Alfarje	14,55 × 7,90 m	20 jácenas apoyadas en jabalcones, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
Refectorio	Alfarje	14,38 × 7,90 m	20 jácenas apoyadas en jabalcones, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
Cocina	Alfarje	7,90 × 7,90 m	12 jácenas reforzadas por jabalcones, sin decoración	Siglo xvi
Sala de los Actos	Alfarje	15,84 × 8,20 m	24 jácenas apoyadas sobre canes lobulados, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
Patio principal (plantas baja y principal)	Alfarje (×4)	27,53 × 4,05 m	Jácenas transversales apoyadas sobre estribos, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
	Alfarje (×4)	26,90 × 4,05 m	Jácenas transversales apoyadas sobre estribos, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
Acceso a las azoteas (planta baja)	Restos de alfarje	14,45 × 6,43 m y 6,43 × 89m	4 jácenas apoyadas en estribos, decoración pictórica al temple	Siglo xvi
Acceso a las azoteas (entreplanta)	Alfarje	6,70 × 2,62 m	8 jácenas apoyadas sobre los estribos, decoración pictórica al temple	Siglos xv-xvi
Escalera	Armadura de par y nudillo ataujerada	8,25 × 4,55 m	Ochavada, de tres paños, labor de lazo ataujerada en ruedas de 10, pechinas colgantes en forma de trompas, 3 racimos de mocárabes en el almizate. Arrocabe decorado con friso de mocárabes y aliceres con formas vegetales entrelazadas	Siglos xv-xvi
Estancia lateral de la Biblioteca (NE)	Armadura de par y nudillo apeinazada	8 × 8,12 m	3 paños en forma de ochavo sobre trompas, racimo de mocárabes en el almizate	Siglos xv-xvi
Estancia lateral de la Biblioteca (SE)	Armadura de par y nudillo ataujerada	7,9 3 × 7,85 m	3 paños en forma de ochavo sobre trompas, labor de lazo ataujerada en ruedas de 9, racimo de mocárabes en el almizate y piñas de mocárabes en los faldones	Siglo xv-xvi
Diputación Provincial de Valladolid-Sala de recepciones (trasladado)[183]	Armadura de par y nudillo	5,72 × 6,27 m	3 paños en forma de ochavo sobre trompas, labor de lazo, decoración pictórica	Finales del siglo xv

Las azoteas

El edificio de las azoteas tiene dos alturas actualmente, alcanzando los 10,21 m, y está compuesto de dos partes, divididas por un contrafuerte (figura 10 del capítulo anterior). La zona más próxima al colegio se conforma por un gran arco de medio punto doblado que apoya sobre semicolumnas torsas de arista viva. A continuación se erigen dos galerías de cuatro arcos de medio punto apoyados en columnas de la misma naturaleza, con la parti-

182 Vasallo Toranzo, 2018.

183 Información extraída de Martín González, 1976, p. 64. Las medidas de esta armadura nos hacen pensar que su ubicación podría haber sido la alcoba de fray Alonso de Burgos en la planta alta.

cularidad de que al final de la planta alta se abre un vano de menor altura, que quizá diera luz a una escalera. Se trata de un espacio que ha sido muy intervenido y transformado, restando de la estructura original prácticamente su fachada y las puertas de comunicación con el edificio del colegio.

Aparejo

El conjunto de las azoteas ha sido realizado a partir de sillería de piedra caliza, si bien parece que su origen varía en función de la zona. El primer bloque, más próximo al colegio, incluyendo las puertas de acceso al edificio principal, utiliza la misma caliza del valle del Esgueva que el resto del centro, habiéndose encontrado en ambos vanos marcas de cantero similares a las halladas en otras zonas del edificio, incluyendo la capilla. El resto del conjunto al exterior cuenta con una piedra muy similar a la mencionada, aunque tanto el contrafuerte como los vanos pertenecientes a esta sección en ambas alturas permiten apreciar un tipo de piedra ligeramente diferente, más oscura y algo más tosca, que podría corresponderse con la de San Miguel de Arroyo, aquella especificada en el contrato de la intervención llevada a cabo en 1524.[184]

Columnas

El edificio de las azoteas cuenta actualmente, en la planta baja, con cuatro semicolumnas y tres columnas torsas de arista viva, de 3,66 m de altura, con basa cuadrada y capitel poligonal decorado por flores de lis y la cruz de la Orden de Predicadores separadas por bolas (figura 35). En la planta superior pueden contarse el mismo número y características de columnas y semicolumnas, si bien las del bloque más próximo al colegio miden 2,36 m de altura y las demás 2,23 m.

Arcos

Todos los arcos de este conjunto son de medio punto y están doblados por varias molduras, partiendo de un filete en el intradós que continúa con dos mediacañas, una pequeña moldura en nacela y una exterior semicircular cóncava rematada con una última mediacaña. La piedra se encuentra bastante deteriorada y cada arco cuenta con una luz de 2,15 m, a excepción del ubicado en la planta baja del bloque más próximo al colegio, con una luz de 4,12 m. En total, sumarían cinco arcadas en la planta inferior y seis en la superior.

Decoración

Los únicos elementos decorativos adicionales en este conjunto son cinco escudos de fray Alonso de Burgos, ubicados sobre los arcos de ambas plantas y los antepechos de la planta superior, que siguen el modelo desarrollado en el patio principal del colegio, pero, a diferencia de ellos, no han sido restituidos durante las restauraciones.

184 AHN, Clero secular-regular, leg. 7852. Transcripción parcial en García Chico, 1953-1954.



Figura 35

Columnas de las azoteas. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Vanos

En cuanto a los vanos, contamos con dos puertas en la planta baja y tres en la superior, todas muy sencillas, basadas en arcos rebajados y doblados con moldura. En ambas plantas, las más próximas al edificio principal están realizadas en piedra caliza del valle del Esgueva y cuentan con marcas de cantero, dos aspectos que indican su pertenencia a la fábrica primitiva. La de la planta inferior mide 2,96 × 2,21 m y la de la superior 2,03 × 1,35 m. Tanto la puerta intermedia de la planta alta como las dos puertas del extremo en ambas plantas parecen haber sido realizadas con otra piedra diferente, puesto que ni el color ni las hiladas coinciden con las del resto de la fábrica.

Marcas de cantero

La realización de una interpretación de dinámica constructiva a partir de signos lapidarios no se encuentra entre los objetivos de este trabajo, debido al carácter fragmentario de la información disponible. No obstante, el estudio detenido de la fábrica del colegio ha permitido localizar un buen número de marcas de cantero en la sillería vista que, por su interés, han de ser reseñadas (figura 36). Se trata de marcas de identidad individuales,[185] que los canteros grababan con la intención de recibir los honorarios por el volumen de trabajo realizado.[186] En el caso del Colegio de San Gregorio de Valladolid, la falta de documentación relativa a la obra impide llevar a cabo una identificación nominal entre canteros y marcas, tarea que sí ha sido posible en el estudio del claustro toledano llevado a cabo por Yuste, Passini y Pirot (2001), en el que analizaron más de 19 000 piedras, encontrando marcas en un 20 % de ellas.

A falta de una recogida de datos más exhaustiva, con andamios y otros medios técnicos, por el momento han sido identificadas hasta doce marcas de cantero distintas distribuidas por el conjunto del colegio. Formalmente se corresponden con el tipo de marca propia del siglo xv, destacando las que tienen forma de estrella, flecha o cruz.[187] Algunas de ellas se repiten hasta 16 o 17 veces, otras 10 u 11, y varias solo han sido localizadas de manera puntual. Se trata de una muestra demasiado pequeña como para agrupar las marcas por talleres y establecer zonas de trabajo, sobre todo teniendo en cuenta que el porcentaje de sillería vista en San Gregorio es bastante escaso, dado que muchos de sus muros se encuentran cubiertos y no es posible realizar una inspección exhaustiva. Aun así, la repetición de las mismas marcas en determinadas zonas del conjunto, como el ábside de la capilla, el muro exterior, la bóveda del depósito o la puerta de acceso a las azoteas en ambas plantas, ofrece una valiosa información para el conocimiento de parte del proceso constructivo. Ante la falta de documentos que muestren el desarrollo de la obra, estos signos lapidarios son un indicativo de que la obra se estaría realizando a la vez o en un reducido lapso temporal en las zonas mencionadas. Esta conclusión parcial parece apoyar la ya mencionada hipótesis de la existencia de un proyecto común que incluía la capilla, el colegio y las azoteas.

185 Por lo general, eran utilizados por canteros de manera individual, si bien, en ocasiones, los canteros contaban con aprendices a su servicio, que utilizarían el mismo signo; Yuste, Passini y Pirot, 2016.

186 Romero Medina (2012: 16) distingue los distintos tipos de marcas. Una clasificación más exhaustiva de los distintos tipos de signos lapidarios en Van Belle, 2001.

187 Son comparables a las recogidas en estudios como los de Cruzada Villaamil, 1863 y Esquieu *et al.,* 2007.



Figura 36

Marcas de cantero. Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Traza o rasguño

Durante el gótico, la relación de documentos gráficos vinculados con el mundo de la arquitectura aumentó notablemente respecto a periodos anteriores.[188] Algunas de las tipologías más frecuentes son las plantas, croquis, perfiles de basas, maquetas, muestras de alzados o monteas, entre otros.[189] De todos ellos, nos interesa destacar el significado del término «traza», definido y reflexionado por Ibáñez Fernández del siguiente modo:

> Se entiende como «traza» el instrumento de representación gráfica de carácter técnico-práctico, operativo, basado en conocimientos teóricos de aplicación práctica —como la geometría—, y el manejo de sistemas complejos —como el arte del corte de piedras o estereotomía— cuya ejecución solía correr a cargo de los maestros, requería del empleo de toda una serie de herramientas específicas y perseguía, sobre todo, comprobar la viabilidad de los proyectos, fijar sus pormenores y trasladarlos, no tanto al promotor, sino a los profesionales encargados de su materialización última [...]. Podían realizarse en o sobre las propias fábricas [...] a escala 1:1 o a una escala más reducida, y tenían un marcado carácter instrumental, y no finalista.[190]

En el caso del Colegio de San Gregorio, pese a que algunos de los pocos documentos conservados mencionan una «muestra» firmada por el obispo, lamentablemente ninguna de ellas ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, sí podemos indicar la existencia, hasta ahora desapercibida,[191] de lo que parece una traza o rasguño en un sillar que forma parte del intradós de la puerta que da acceso a las azoteas, en la planta baja del patio principal (figura 37). Con unas dimensiones aproximadas de 17 × 20 cm, este dibujo arquitectónico sobre material pétreo ha sido trazado con compás —se aprecian perfectamente los puntos en los que se habría apoyado dicho instrumento—. El resultado es una composición de arco de medio punto que acoge otros dos arcos del mismo tipo. Asimismo, se encuentran trazos adicionales asimilables a los de un elemento decorativo tardogótico.

Dado que las trazas de montea, bien sea de bóveda o de otros elementos constructivos, suelen desarrollarse a escala 1:1, la hipótesis más razonable es que se trate de una traza, grafiti o dibujo a escala reducida, en el que se estuviese planteando cómo desarrollar un elemento decorativo. Debido a la similitud compositiva y a la ubicación de este rasguño en la planta baja, sugerimos que podría ser un ensayo de cara a la decoración de la galería de la planta superior, conformada a partir de arcos de medio punto con tímpanos que acogen, a su vez, otros dos arcos de medio punto. Este planteamiento coincide con la funcionalidad indicada por Calvo López para los trazados de cantería, la de la realización de operaciones geométricas que permitían obtener datos derivados de la propia pieza que, en ocasiones, se deducen mediante operaciones complejas como proyecciones o abatimientos, pudiendo tener una finalidad didáctica o de investigación y reflexión acerca de la geometría de la pieza.[192] En este caso, parece tratarse de un ejercicio geométrico elemental basado en la relación entre los círculos inscritos y circunscritos al triángulo equilátero.

188 Un somero repaso a la evolución del dibujo arquitectónico en Alonso y Jiménez, 2009, pp. 81-122.

189 Algunos estudios de referencia en Bucher, 1968, pp. 49-71; Cabezas Gelabert, 2008; Marías Franco, 1993; Palacios Gonzalo, 1990 y Rabasa, 2000. Debe añadirse el número monográfico de la revista *Artigrama* (2016), destacando el estudio de Calvo y Rabasa, 2016, pp. 67-86, así como la reciente publicación de Ibáñez Fernández (coord.), 2019.

190 Ibáñez Fernández, 2014, p. 314.

191 Agradezco a la doctora Poza Yagüe su agudeza visual, que permitió localizarla.

192 Calvo y Molina, 2010, p. 522.



Figura 37
Rasguño o traza. Puerta de las azoteas del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Reflexiones sobre la autoría

La autoría de las trazas del colegio es uno de los aspectos más controvertidos de esta construcción. Una vez que se descartó la figura de Macías Carpintero, distintos autores se han referido a la «paternidad» de la obra con frases como «sigue manteniendo un halo de misterio»,[193] e insistiendo en que «no se ha podido precisar a quién se deben las trazas del colegio»,[194] debido al carácter de «galimatías estilístico» [195] con el que ha sido definido. Pese a ello, las menciones documentales a artistas de primera línea han llevado a autores como Yarza (1993: 215) a sugerir que «los arquitectos son Juan Guas y Simón de Colonia».

Tras el análisis detenido de los elementos constructivos y sus vinculaciones con obras contemporáneas, conviene realizar una reflexión acerca de la posible autoría del colegio a través de los artistas que sabemos que trabajaron en esta construcción, o cuyas características pueden encontrarse en ciertos aspectos estructurales u ornamentales del conjunto. El objetivo de esta reflexión no es recopilar la biografía de los distintos maestros, sino analizar —a partir de su trayectoria— en qué medida pudieron estar implicados en la traza y construcción del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

193 Domínguez Casas, 1993, p. 34.
194 Zalama Rodríguez, 2004, p. 132.
195 Pereda Espeso, 2010, p. 157.

Juan Guas (activo 1453-1496)

Este maestro, de ascendencia bretona, ha sido identificado tradicionalmente como autor de la obra del colegio, debido en gran medida a su papel de maestro de las obras reales, así como a su presencia en el ya mencionado documento sobre la capilla.[196] Es uno de los arquitectos del tardogótico hispano que mejor conocemos, aunque sigue careciendo de una monografía.[197] La década de los ochenta fue el periodo más prolífico en la trayectoria de Juan Guas, ya que se encontraba al cargo de numerosas obras de gran envergadura y de manera simultánea. Entre ellas, están documentadas en esos años intervenciones en la catedral de Segovia, El Parral, el convento de Santa Cruz, en la misma ciudad, el palacio del Infantado en Guadalajara, El Paular, la catedral de Toledo, San Juan de los Reyes, la supuesta consulta para la Lonja de Valencia y la Hospedería Real en Guadalupe, además de la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid.[198]

A partir de la inscripción de la capilla del colegio sabemos que las obras se iniciaron en 1487, lo cual encaja con la documentación de la fábrica de la catedral de Segovia, que menciona dos viajes de Juan Guas desde Segovia a Valladolid en ese mismo año, en los meses de junio y octubre, de una semana de duración cada uno.[199] Este dato, aunque sin citar la fuente documental, ya había sido señalado por Torres Balbás (1952: 333), quién afirmó: «En 1487 fué dos veces desde Segovia a Valladolid, sin duda para la obra de la capilla del colegio de San Gregorio, hecha por él en unión del entallador Juan de Talavera».

Estas noticias documentales garantizan la presencia de Guas en las obras de la capilla de San Gregorio y, muy posiblemente, también del colegio, ya que su ejecución se llevó a cabo de manera simultánea. Se trataría de una actuación en línea con la forma de trabajar de Guas y su taller en los diversos encargos, a los que el bretón acudía a replantear al comienzo de las obras, dejándolas iniciadas bajo la supervisión del aparejador.[200] Como bien ha señalado López Díez (2006b: 238), este sistema le permitía compaginar la dirección de obras de manera simultánea, contando con hombres de confianza que controlasen su desarrollo, por lo que solo las visitaba en casos puntuales para tomar decisiones importantes.

Según el único documento conservado que le relaciona con el colegio —del 4 de diciembre de 1488—, los maestros Juan Guas y Juan de Talavera «a una» dieron la obra por acabada, pero el obispo de Palencia alegó que la obra era «mala e falsa» y que había «fecho asyento y aberturas por muchas partes».[201] Por ello, les solicitaba que reparasen y volvieran a hacer «lo que en ella esta falso e dannado a vista de maestros», a lo

196 Por ejemplo, Domínguez Casas (1993: 34) considera que es el más ligado a los círculos cortesanos, por lo que pudo corresponderle la autoría de una primera traza.

197 Una selección bibliográfica en Hernández, 1946-1947; Azcárate Ristori, 1950, 1951, 1956, 1958 y 1960; Brans, 1960; Martínez Frías, 1998; Pérez Higuera, 2001; Abad Castro, 2003; López Díez, 2006a y 2006b; González Ramos, 2011 y Beltrami, 2019.

198 Agradezco a Costanza Beltrami, que acaba de realizar su tesis doctoral sobre Juan Guas en The Courtauld Institute of Art de Londres, los datos adicionales aportados sobre la biografía de este maestro. Para una cómoda consulta de la trayectoria de Guas, remitimos a la cronología elaborada por Domínguez Casas (1993: 35-37), que puede completarse con las aportaciones documentales de López Díez (2006b).

199 Semana del 4 al 10 de junio de 1487 y semana del 1 al 7 de octubre de 1487, A. C. Segovia, C-206, libro de fábrica; transcrito en López Díez, 2006b, pp. 93 y 91, respectivamente.

200 Una práctica no solo habitual en Guas, sino también en otros maestros de obras de este periodo; Alonso Ruiz, 2012a, p. 234.

201 AGS, RGS, leg. 148812,131.

que sigue la siguiente frase: «Lo qual dis que no han querido facer». Dado que este documento era una petición a los alcaldes de Casa y Corte, por parte de fray Alonso de Burgos, para que intercediesen en este conflicto, siempre se ha dado por hecho que dichos maestros habrían reparado la obra de la capilla, que según la inscripción finalizó en 1490. Sin embargo, la situación de conflicto que refleja este documento y la negativa previa de los maestros a continuar con la obra, junto al pago ordenado por Isabel la Católica, en 1503, del dinero que la testamentaría de fray Alonso aún debía a Juan de Talavera por las obras de la capilla, inducen a pensar en la posibilidad de que, dada la problemática, las obras de reparación y finalización de la capilla, y quizá del resto del colegio, no fuesen retomadas por Guas y Talavera, sino por otros maestros. El documento de pago de 1503 indica lo siguiente:

> Testamentarios e depositarios de los bienes del obispo que fue de Palençia don Alonso de Burgos ya difunto ante my pareçio Juan de Talavera maestro de mis obras e me hizo relación como por vos otrosy por el doctor de Palaçio Rubios y por los del my Consejo dize que fue determinado y dado que se le deben çincuenta e çinco mill maravedis del alcance de la Capilla del dicho obispo. Yo vos mando que si asy es sin ninguna dilación sy le fallase con verdad que se le deven de quales quier maravedís que tengáyedes e paguedes al dicho Juan de Talvera los dichos cincuenta e cínco mill maravedís.[202]

Tras analizar los elementos constructivos del colegio, se pueden mencionar algunos aspectos que, como se ha ido señalando, coinciden con el modo de trabajar de Juan Guas y su taller. Las bóvedas de la capilla destacan por sus novedosos diseños que ya he comparado con obras de este maestro: la bóveda de crucería con dos claves sobre espacio trapezoidal, utilizada en la catedral de Segovia (figura 17 de este capítulo) y en El Paular, la de rotación de cuadrados, vista en San Juan de los Reyes, o bien el uso de combados, de los que se sirvió en el claustro de la catedral de Segovia (figura 19 de este capítulo). También presente en la fábrica segoviana se encuentra la decoración utilizada en la puerta de la sala de los Actos, a modo de pergamino o lazo enrollado, que Guas utilizó, junto a Ruesga, en la puerta de acceso al claustro. Del mismo modo, se han señalado previamente similitudes con elementos del entorno toledano, por ejemplo, el diseño de la puerta de la llamada escalera de Tenorio, en la catedral, que se asemeja a la puerta del aula de Cano (figura 24 de este capítulo), o las ménsulas y, especialmente, los vanos en esviaje del claustro de San Juan de los Reyes, en relación con el acceso a la escalera que servía a las celdas de los colegiales.

Uno de los elementos que suele vincularse con la mano de Guas son las columnas torsas del patio principal, debido a la importancia que adquirieron en el palacio del Infantado en Guadalajara, así como a la eventual estancia del bretón en Valencia para la consulta sobre la Lonja. Este tipo de soporte tan peculiar contaba con larga tradición en el tardogótico mediterráneo y sin duda, habría llamado la atención de cualquier maestro que visitara la ciudad levantina. Por otro lado, considero que la decoración en superficie que se despliega especialmente en la planta alta del colegio, e incluso en el interior de la escalera, se acerca bastante al desarrollo ornamental que Guas planteó

202 La cantidad ascendía a 55 000 mrs. *Minuta los testamentarios de Alonso de Burgos, obispo de Palencia, para que paguen los salarios a Juan de Talavera, maestre de obras, 1503*. AGS, CRC, 755, 4. 30.

en una de sus obras más emblemáticas, el palacio del Infantado. Este edificio, además, comparte otras características con San Gregorio, quizá debido al carácter civil-residencial de ambas construcciones. Una de ellas es la organización del patio en dos alturas, con unas proporciones similares entre ambas plantas. En San Gregorio, la altura total de suelo a cornisa es de 12,09 m y la relación proporcional entre la altura de la planta baja —6,80 m— y la primera —5,27 m— es de 1,29 m, mientras que en el Infantado, la altura total entre el suelo original y la cornisa sería de 13,29 m, y la relación entre la altura de la planta baja original —7,54 m— y la de la planta primera —5,57 m— es de 1,31 m.[203]

El cambio del nivel del suelo y la sustitución de las columnas de la planta baja del patio, de diseño original entorchado y mayor esbeltez, distorsionan totalmente las dimensiones del planteamiento original de esta construcción. Aunque se hace necesario profundizar en la comparación a partir de las medidas primitivas del palacio, las modificaciones sufridas por este edificio a lo largo de la historia hacen muy arriesgada cualquier conclusión con respecto a detalles de carácter proyectual. Por otro lado, en ambos casos se utilizaron las grandes armaduras de madera como complemento fundamental que dotaba de riqueza y magnificencia al edificio, compartiendo incluso la presencia de los frisos de mocárabes, que es posible encontrar tanto en la armadura de la escalera del colegio como en la del desaparecido salón de los salvajes del palacio. Estas cuestiones resultan difíciles de valorar hoy día debido a las grandes modificaciones que ha sufrido este palacio, aunque los testimonios gráficos, previos a 1936, de las armaduras del salón de Linajes son bien conocidos.

En la misma línea, debo destacar los paralelismos compositivos entre San Gregorio y el castillo de Manzanares el Real, señalados en el epígrafe anterior. La obra ejecutada por Guas, hacia 1480, en dicha construcción, con una organización de estancias de distintos niveles en función del lienzo del patio, nos remite a otro punto en común entre nuestro colegio y la obra de Guas. Asimismo, con relación al castillo de Manzanares y a San Gregorio, he de mencionar el castillo de Belmonte, en el que Cooper también situó a Guas.[204] Se trata de una construcción insuficientemente estudiada,[205] pero en la que sobresale un espacio cuya ornamentación resulta inevitable relacionar con San Gregorio por la presencia de elementos vegetales en muros y armadura: la denominada capilla, de función desconocida. Este espacio ha sido relacionado por Ruiz Souza (2013: 324) con una suerte de tesoro o salón literario, mientras que Chicote (2020: 168-172) la ha interpretado como una sala destinada a la exaltación dinástica del linaje de los Pacheco.

En definitiva, son muchos los rasgos de la obra de Guas que pueden encontrarse en el conjunto del Colegio de San Gregorio, si bien es verdad que falta, quizás, algo que aglutine todos estos elementos y que impida dudar sobre su autoría. Puede que se deba a que el maestro no supervisó adecuadamente el desarrollo de las obras, llevando a una cierta falta de refinamiento en la ejecución. En todo caso, la evidencia documental lo sitúa, sin duda, en las obras de la capilla y, en mi opinión, muy posiblemente en la traza general del conjunto.

203 Las medidas correspondientes al palacio del Infantado han sido tomadas de los planos elaborados por el Ministerio de Cultura en 2009 y proporcionados por el Museo de Guadalajara. He tenido en cuenta, como referencia para calcular el nivel del suelo, la altura del zaguán de acceso desde la calle.

204 Cooper, 1991, vol. 1, p. 170.

205 Lampérez y Romea, 1917 y Salas Parrilla, 2010.

Juan de Talavera (activo 1476-1531?)[206]

Juan de Talavera está documentado en San Gregorio como colaborador de Juan Guas, si bien carece de estudios específicos que hayan ahondado en su trayectoria, probablemente debido a su escasa presencia en las fuentes conservadas.[207] La primera mención documental data de septiembre de 1477, cuando recibe su salario como entallador en la obra del claustro de la catedral de Segovia que dirigía Guas. Un mes después aparece trabajando en el monasterio de la Mejorada de Olmedo. También está documentada su presencia en Daroca, en 1484, realizando una intervención —no de gran envergadura— en la capilla de los Corporales. En 1488 estaría trabajando en la capilla del Colegio de San Gregorio, con base en la documentación conservada, donde figura como cantero,[208] aunque Domínguez Casas (1993: 58) ha sugerido que podría haberse encargado de las labores decorativas debido a su categoría de entallador. Janke (1986: 322) también señaló que se trata de un arquitecto cuyo estilo o personalidad no se encuentra especialmente definido, pese a su mención en diversas obras, por lo que resulta complicado determinar el alcance de su participación en los distintos proyectos a los que parece asociado. El resto de menciones documentales hasta comienzos de 1500 —que es el periodo de nuestro interés—, descritas por los distintos autores que han estudiado la figura de este maestro, lo sitúan realizando obras menores de arreglos en los palacios de Medina del Campo, entre otros: «A juan de talavera treynta mill mrs. para acabar de faser ciertas tapias de la huerta de los palacios de su alteza de Medina del Campo».[209]

Por lo tanto, aunque contrató la obra de la capilla del colegio junto a Juan Guas, la información que poseemos de este maestro nos hace pensar que su labor en San Gregorio quizás se correspondió con las labores de entallador en la capilla, labrando posiblemente las ménsulas y otros elementos decorativos que la completan. Por el momento, salvo que otras referencias documentales lo situasen al cargo de obras de mayor envergadura, estos datos no permiten identificar a Juan de Talavera como encargado de las obras del colegio en ausencia de Guas, pese a que su nombre conste en el documento relativo a la capilla junto al del maestro bretón. Cabe la posibilidad de que Guas contase con un aparejador, pero estos no solían aparecer en los contratos, como es el caso de Talavera.

206 Alicia M.ª Canto (2014) ha recopilado noticias acerca de Juan de Talavera como maestro en activo desde 1477 hasta 1531, y le atribuye obras como la fachada de la Universidad de Salamanca o la colegiata de Santa María de Calatayud. Si bien en muchos de los casos señalados hay una mención documental de un «maestro de cantería e ymagineria», la amplitud cronológica y la diferencia estética y tipo de encargos realizados entre el maestro de finales del XV y el del primer tercio del siglo XVI nos llevan a pensar en dos maestros bajo un mismo nombre. Sobre Calatayud, véase Ibáñez y Alegre, 2012, pp. 30-35 y 102-104. De hecho, Ibáñez no relaciona a este maestro Juan de Talavera con el colaborador de Guas.

207 Janke, 1986; Domínguez Casas, 1993, p. 59 y Canto y de Gregorio 2014. Canto incluso llega a sugerir un posible parentesco entre Guas y Talavera.

208 «Quel dicho obispo se convino con Juan Guas e con Juan de Talavera canteros para quellos fysyeren a destajo su capilla de cal y canto»; AGS, RGS, leg. 148812,131.

209 17-01-1498; AGS, Contaduria Mayor, primera época, leg. 42 fol. 107. Azcárate Ristori, 1971, p. 219 y Canto y de Gregorio, 2014, p. 226.

Simón de Colonia (h. 1454-1511)

De origen alemán, aunque nacido en Castilla, Simón de Colonia fue maestro mayor de la catedral de Burgos desde 1481 y, entre las particularidades de su obra arquitectónica, suele destacarse su carácter innovador y contención ornamental.[210] Al igual que ocurre con Juan Guas, se le atribuyen numerosas obras. También él carece de una monografía.[211]

Además de la labor realizada en la catedral burgalesa —que incluye las capillas de la Concepción y la Purificación, entre otras intervenciones—, el llamado «maestre Ximon» realizó encargos tanto para la Corona, la conclusión de la Cartuja de Miraflores (Burgos) o su intervención en San Juan de los Reyes (1495 y 1496),[212] como para otros importantes promotores, entre los que destacan Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, donde se le relaciona con el primer cimborrio y la capilla de la Antigua de la catedral (1495-1498), e incluso el propio fray Alonso de Burgos. Es más, Simón de Colonia no solo recibió encargos para realizar grandes fábricas, sino que, en muchos casos, sus servicios fueron requeridos para dar trazas, tasar u opinar acerca del desarrollo de determinados proyectos. De hecho, Domínguez Casas (1993: 51) ha señalado que, pese a estos encargos, no consta en la documentación de la Casa Real como maestro mayor de obras reales.

Ya se ha señalado con anterioridad el papel desempeñado por Simón de Colonia en el cierre del crucero de la catedral de Palencia (1496), donde, a pesar de la ausencia de documentación, parece que este maestro habría trabajado para Alonso de Burgos como obispo de Palencia, al menos dando las trazas de la bóveda del crucero (figura 12 del capítulo primero). En cuanto a la labor desarrollada en Valladolid, si bien su presencia está fuera de toda duda debido a los documentos, conviene aclarar —hasta donde sea posible hacerlo— cuáles fueron las intervenciones llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio.[213]

Autores como Alonso Ruiz (2011: 56) han destacado que la contención ornamental característica de la obra de Colonia parecía desaparecer en Valladolid. Esto se debe, probablemente, a que el grueso de lo que ha llegado hasta nosotros tiene un carácter más escultórico que arquitectónico, otra faceta de este artista que se evidencia en obras como el trasaltar de la catedral de Burgos, diseñado por él: dio las trazas para los cinco paños del mismo, adjudicándose el grueso de la obra escultórica figurada a Felipe Bigarny; de hecho, en el contrato del 17 de julio de 1498 se indica que se le mostró a Bigarny «un patrón por maestre Simon».[214]

En realidad, no se conserva ninguno de los contratos que Simón de Colonia firmó con fray Alonso de Burgos para las obras del Colegio de San Gregorio y del convento de

210 Algunas publicaciones relativas a Simón de Colonia en Bango Torviso, 2001; Gómez Martínez, 2001; Alonso Ruiz, 2003, p. 40 y ss. y Alonso y Jiménez, 2009, pp. 141-145. Aunque centrado en Juan de Colonia, debe destacarse Menéndez González, 2018.

211 Una reciente revisión ha sido llevada a cabo por Martín Martínez de Simón, 2013, pp. 423-432. Agradezco a su autora que me haya proporcionado el manuscrito de la tesis.

212 Ibáñez y Alonso, 2016, p. 140.

213 Las principales referencias bibliográficas al respecto en Arribas Arranz, 1933-1934; Gómez Moreno, 1934; Fuentes Rebollo, 1998-1999 y Hernández Redondo, 2001.

214 Martínez y Sanz, 1866, pp. 282-283. Sobre la labor escultórica de Simón de Colonia, véase Martín Martínez de Simón, 2016.

San Pablo,[215] por lo que se desconoce la fecha en la que empezó a trabajar en Valladolid; aunque parece que las obras se dieron por terminadas a finales de 1500. Esta deducción fue realizada por Arribas (1933-1934: 156), teniendo en cuenta que Simón de Colonia habría reclamado su dinero una vez finalizadas las obras y, según indica la documentación, se inició el proceso pasado el plazo de un año tras la muerte de fray Alonso, que tuvo lugar en noviembre de 1499. Las referencias que han llegado de los contratos, e incluso de las «muestras» que los acompañaban, se encuentran en documentos de donación y pleitos posteriores al inicio de las obras, buena parte de ellos estudiados y transcritos parcialmente por Arribas, Fuentes Rebollo y Hernández Redondo.[216] Estos documentos se refieren principalmente a la sacristía de la capilla, el sepulcro de fray Alonso y el retablo y la portada de la iglesia de San Pablo.

La primera mención documental que sitúa a Simón de Colonia trabajando en Valladolid es de 1499, se trata de las donaciones realizadas por fray Alonso de Burgos el 29 de octubre de ese año, pocos días antes de su muerte.[217] En esta relación de donaciones, el dominico estipuló cierta cantidad de maravedís para que se acabase la sacristía de su capilla, «que hace el maestro Simón». Este dato indica que las obras estaban bastante avanzadas, puesto que el destino de los 4000 mrs. era maderar el tejado, el suelo y poner puertas y ventanas, es decir, las labores finales. A continuación, el prelado legó una buena cantidad para la construcción de un corredor, pero en dicha documentación no se indica que su autor deba ser el maestro burgalés. Esta precisión se debe a que, en ocasiones, se ha realizado una mala interpretación de estos datos, asumiendo que ambos mandados estaban destinados a ser realizados por el mismo artista.[218] Como señalamos previamente, la bóveda que cubría esta sacristía terminó por caerse, habiendo perdido el que podría ser un elemento identificativo de la arquitectura de Simón de Colonia.

Por otro lado, el grueso de la documentación recoge un pleito relativo a las obras del sepulcro, la portada y el retablo de la iglesia de San Pablo, que debieron contratarse de manera simultánea. Dicho pleito se desarrolló entre 1501 y 1505, y consistió en la demanda, por parte de Simón de Colonia a los testamentarios de fray Alonso de Burgos, de 100 000 maravedís que el dominico se había comprometido a pagarle, según un albalá, tras la finalización de unas obras valoradas en dos cuentos —2 000 000 de mrs.—, así como otros 200 000 maravedís adicionales en concepto de mejoras ejecutadas por el artista. Los testamentarios se negaron a abonar dichas cantidades, alegando que había pasado más de un año desde la muerte del obispo. Por ello, entraron en un largo proceso en el que se evaluaron y tasaron las mejoras realizadas en el retablo de San Pablo, la portada y el sepulcro de la capilla, con relación a las «muestras» aportadas por Colonia, que habían sido firmadas por fray Alonso. En los documentos se señala que el maestro Simón presentó

215 Según lo mencionado en la documentación, la escritura de contrato que se solicitaba había sido otorgada por Bernardo de Aranda, escribano de la ciudad de Burgos. AGS, RGS, leg. 150104, 24; 28-04-1501. Lamentablemente, los archivos burgaleses no parecen haber guardado copia de dicho documento.

216 AGS, RGS, leg. 150104, 24, 28-04-1501; AGS, RGS, leg. 15036, 23-06-1503; AGS, RGS, 150410, 212, 15-10-1504 y AGS, RGS, leg. 15051, 216, 13-01-1505. Hernández Redondo, además, se sirve de una ejecutoria localizada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Reales Ejecutorias, C. 202-11).

217 AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

218 Ara Gil, 197, p. 231.

> la escritura de contrapto e obligación que pasó entre el dicho obispo e el dicho maestre Ximón sobre las dichas obras de la portada e retablo e sepultura que el dicho maestre Ximón tomó a su cargo de facer segúnd e de la forma e manera e a los plazos e dineros contenidos en la dicha escriptura e de la manera e firma que se contenía en las muestras que dio el dicho maestre Ximón, que estaban firmadas del nombre del dicho obispo.[219]

En primer lugar, se resolvió la tasación del «retablo del altar mayor del dicho monesterio de San Pablo» por parte de «Gil de Emberres, que hera grand entallador e ymaginador»,[220] Roldán, pintor, y Guadalupe, entallador. Posteriormente, seis maestros revisaron «la portada de San Pablo y del sepulcro del dicho obispo y tanbién sobre la capilla del cruçifixo».[221] Con relación a la portada, los testamentarios alegaron que Colonia había entregado inicialmente una muestra de la portada simple y sin firmar por el obispo, para más adelante entregar aquella firmada, «la qual dista y es tan diferente de la primera que avía presentado, como de un terciopelo a un pano de sayal».[222] De hecho, sugieren que «el dicho maestre Ximón vido al dicho obispo fallesçido, fizo labrar la dicha portada y aún el dicho sepulcro muy groseramente y de obra bastarda, y no como estaba en las dichas capitulaciones e muestras».[223] La defensa de Colonia, por su parte, alegaba engaños por parte de los testamentarios y sobornos a los maestros que iban a tasar, mediante encargos en obras del colegio, como era el caso de Juan de Arandia, a quien dieron la obra de coronamiento del claustro y el patio del colegio.[224]

Finalmente, pese a señalarse que había en las obras «menguas e defectos y herrores»,[225] se sentenció que le fuesen pagados a Simón de Colonia los 100 000 maravedís correspondientes a la cédula firmada por fray Alonso por haber acabado la obra a tiempo. Este dinero sería abonado por «el cabildo de Palençia y el convento de San Pablo de Valladolid y el colegio del dicho obispo»[226] en proporción a la herencia recibida, para que no tuviese que restarse de las donaciones del prelado a la beneficencia. Primero se le abonarían 60 000 maravedís y, una vez revisada la obra, lo restante.

Como se ha mencionado, en la documentación consta que lo que Simón de Colonia había contratado eran «las tres obras de la portada e retablo del monesterio de Sant Pablo y el sepulcro de la capilla del dicho obispo de Palençia».[227] Estas tres obras se han interpretado como la portada de la iglesia de San Pablo, el retablo de la misma iglesia y el monumento funerario de fray Alonso en la capilla del colegio. Sin embargo, Hernández Redondo (2001: 439 y 2019: 80) planteó la posibilidad de que este pleito se refiriese a la portada de la capilla de fray Alonso, ubicada dentro de la iglesia de San Pablo, principalmente debido al montante de las tres obras, dos cuentos según la documentación, es decir, 2 000 000 de mrs. Según ha argumentado el propio autor, se trata de una suma relativamente baja para tres obras de gran calado, como serían la portada principal de San Pablo, el retablo mayor y el fastuoso sepulcro de nuestro obispo. Una cifra que verdaderamente resulta escasa si la comparamos con el 1 500 000 mrs. que costó el retablo realizado por Siloe para Luis de Acuña en la catedral de Burgos,[228] o los 600 000 mrs. que el propio fray Alonso legó para la

219 AGS, RGS, leg. 15051-216, fol.1v.

220 *Ibidem,* fol. 3r.

221 *Ibidem,* fol. 5v.

222 *Ibidem,* fol. 6v.

223 *Ibidem.*

224 *Ibidem,* fol. 7v.

225 *Ibidem,* fol. 7r.

226 *Ibidem,* fol. 7v.

227 *Ibidem,* fol. 2r.

228 Este documento de 1492 lo transcribe López Mata, 1950, p. 300.

construcción de un corredor desde la capilla hasta el patio de estudios del colegio.[229] Pese a ello, la lectura del pleito no aporta datos adicionales que ayuden a sostener esta hipótesis, puesto que no se ha localizado ninguna mención a dicha portada como perteneciente a la capilla, pese a que sí aparece en el contexto de estas obras la portada de la nueva capilla del Crucifijo, construida al otro lado del transepto de la iglesia de San Pablo.

En todo caso, considero que la portada de la capilla funeraria de fray Alonso en la iglesia de San Pablo (figura 14 del capítulo primero) fue realizada por el maestro Simón de Colonia o su taller, dado que comparte características estéticas, no solo con la portada principal, sino con otras obras del artista, como la capilla del Condestable o el trasaltar de la catedral de Burgos. De hecho, Ara Gil (1977: 253) consideró que el diseño compositivo de esta puerta está muy ligado al círculo burgalés, poniéndola en relación con el sepulcro del arcediano Fernando Díez de Fuentepelayo, en la catedral de Burgos (h. 1492). Previamente, también hemos señalado paralelismos entre algunos de los elementos decorativos del «púlpito», la tribuna del coro o el posible resto del monumento funerario, tanto con la portada de la capilla, como con las obras burgalesas.

En cuanto al resto del colegio, no parecen encontrarse rasgos atribuibles a una intervención de este maestro burgalés. El único aspecto que podría vincularse con Simón de Colonia, si bien también cabe la posibilidad de que fuese un diseño de Guas, es la utilización de combados en la bóveda de la capilla. Ya se ha señalado anteriormente que Colonia los utilizó tanto en el atrio de la capilla del Condestable como en el crucero de la catedral de Palencia, precisamente trabajando para fray Alonso de Burgos. Tras haber planteado la hipótesis de que Juan Guas no hubiese finalizado las obras de la capilla, podría pensarse en una posible intervención de Colonia con relación al diseño de esta bóveda; aunque se trataría de una fecha bastante temprana, 1490, y no se han encontrado otros rasgos característicos de este maestro, como los cruces de nervios en los enjarjes.

En resumen, las obras ejecutadas por Simón de Colonia en el Colegio de San Gregorio estarían centradas en la capilla, limitándose a la sacristía, el monumento funerario de fray Alonso de Burgos y la portada de la misma capilla hacia la iglesia de San Pablo. Como ya sugirió Arribas (1933-1934: 155), es probable que estas intervenciones en Valladolid se sitúen hacia 1496, durante o después del cierre del crucero de la catedral de Palencia, un margen suficiente para acometer unas obras que estarían terminadas en 1500.

Bartolomé de Solórzano (activo 1466-1515)[230]

Este cantero es uno de los llamados maestros trasmeranos. Está documentado, desde 1466, como «pedrero» en la catedral de Palencia, templo del que llegó a ser maestro mayor en 1488. Se mantuvo en este cargo hasta su muerte, aunque se sirvió de Rodrigo de Astudillo como aparejador desde 1493, que supervisaba las obras en sus ausencias.[231] Además, se considera que entre 1504 y 1515 lo ostentaría a modo honorífico, siendo Martín de Solórzano el encargado de continuar con las obras.[232]

229 AHN, Clero secular-regular, leg. 7872.

230 García Chico, 1955; Martínez González, 1987; Vasallo Toranzo, 2000; Alonso Ruiz, 2003, p. 36 y Rumoroso Revuelta, 2004 y 2010.

231 Ara Gil, 1989, p. 93.

232 García Cuesta, 1953-1954, pp. 97 y 109.

Y es que Solórzano también alcanzó la maestría de la catedral de Oviedo (1489-1498), a donde viajaba periódicamente, además de dirigir diversas obras en Valladolid, Palencia y Medina de Rioseco. Su presencia en Oviedo no debía ser constante, aunque se le documenta allí en varias ocasiones. En esta fábrica se le atribuyen los últimos tramos de las naves centrales y sus bóvedas y el cierre de las capillas laterales, aunque se suele incidir en la sencillez de las bóvedas, de crucería estrellada, quizá debida a la búsqueda de unidad espacial y estilística.[233] Además, De Caso Fernández (1982, I: 69) recogió la primera mención documental de Solórzano en Oviedo en 1492, aunque reconoce que es probable que se incorporase con anterioridad, ya que Juan de Cándamo dejó de trazar en 1489 por su enfermedad.[234]

Autores como Zalama (1990: 312-323) o Rumoroso (2010: 380) lo han calificado de artista o constructor-contratista, debido a que contrataba las obras, daba las trazas y, posteriormente, dejaba en cada obra una cuadrilla de canteros para que realizase lo contratado. Según ha estudiado Vasallo (2000: 176), Solórzano no solo ejerció actividad como prestamista, sino que, además, tuvo algún pleito por problemas estructurales en sus obras. Azcárate (1971: 212) incluyó a Bartolomé Solórzano entre los artistas que conformaron un taller homogéneo en torno a Valladolid y Palencia en los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI. Estos maestros habrían fundido influencias de los talleres de Burgos y Toledo y culminarían en la arquitectura salmantina del siglo XVI. Además de Bartolomé de Solórzano, consideró que Martín de Solórzano, Juan de Ruesga y Gil de Hontañón habrían formado parte de esta escuela.

La presencia de este maestro en las obras del Colegio de San Gregorio no está documentada, pese a que en varias ocasiones se ha sugerido su posible participación dada su actividad en la ciudad.[235] Bartolomé de Solórzano figuraba como vecino de Valladolid en 1489 y, además, están documentados varios encargos en esta villa entre 1497 y 1506: la iglesia del convento de Santa Clara (1497), el puente de Boecillo (1504) y la iglesia del convento de Santa Isabel (1506).[236] Ante el silencio documental acerca de una posible conexión entre Bartolomé de Solórzano y la fábrica del Colegio de San Gregorio,[237] el análisis de los elementos constructivos puede arrojar algo de luz acerca de la existencia de esa relación.

La vinculación entre algunos de los elementos analizados en el colegio y la catedral de Palencia es más que evidente, han sido señalados con anterioridad, pero los enumero a modo de síntesis. En primer lugar, el esquema compositivo y el tipo de arco utilizado tanto en la puerta de la sala de los Actos (figura 27 de este capítulo) como en la puerta y ventanas de la residencia de fray Alonso (figura 28 de este capítulo) remiten a los diseños de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia (h. 1415). Si bien se trata de una construcción previa a la maestría de Solórzano, solo un maestro que conociese bien el templo palentino podría realizar este tipo de citas o referencias arquitectónicas.

233 Rumoroso Revuelta, 2010, pp. 381-383.

234 ACO, AACC de 1492, fol. 70v; De Caso Fernández, 1982, vol. I, p. 69, n.º 91. También descarta las inscripciones del triforio, por su discutible validez, De Caso Fernández, 1999, p. 111.

235 García Chico, 1955, p. 12; Azcárate Ristori, 1971, p. 213; Martínez González, 1987, p. 298; Andrés Ordax, 1993, p. 520 y Urrea Fernández, 1998, p. 312.

236 Vasallo Toranzo, 2000, p. 166 y Rumoroso Revuelta, 2010, p. 384.

237 Debemos tener en cuenta no solo la carencia de documentos sobre la fábrica del colegio, sino también la pérdida de las actas capitulares de la catedral de Palencia entre los años 1487 y 1493, que quizá podrían haber aportado algún dato acerca de la actividad del maestro; Ara Gil, 1989a, p. 93.

Por otro lado, he localizado varios motivos decorativos en el colegio que pueden vincularse con obras de Solórzano. Los antepechos del patio y escalera del colegio, así como la tracería de una de las ventanas de la residencia del obispo siguen un diseño idéntico a los antepechos que Bartolomé de Solórzano contrató en 1488 para el triforio de la catedral de Palencia (figura 29 de este capítulo), ya durante el episcopado de fray Alonso de Burgos.

Del mismo modo, según he señalado anteriormente, existen ciertas similitudes con la portada de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, iglesia en la que habrían trabajado tanto Bartolomé —vecino de esta villa en 1484— como su hijo Gaspar de Solórzano, quién tomó las riendas de la obra en 1516, tras la muerte de su padre. Una de ellas es la galería de arquillos ciegos ubicada en la parte superior de la puerta que da acceso a la residencia de fray Alonso de Burgos, con un diseño idéntico al de Medina de Rioseco, y la otra, el supuesto almohadillado que cubre los muros en la escalera del colegio, con una disposición ciertamente torpe que alterna bloques horizontales y verticales y recuerda a la decoración en superficie de la misma portada de Santa María de Mediavilla (figuras 30 y 33 de este capítulo). Además, pese a su origen desconocido y su actual desaparición, no podemos dejar de mencionar la presencia, en una de las casas de esta villa de Medina, de unos antepechos con el mismo diseño que los de la catedral de Palencia y el propio colegio.

Teniendo en cuenta la maestría de Bartolomé de Solórzano en la catedral de Palencia (1488), donde ya trabajaba para fray Alonso de Burgos, su condición de vecino de Valladolid a partir de 1489, pese a sus traslados a Oviedo,[238] y las similitudes formales entre su obra y algunos de los elementos constructivos y ornamentales del colegio, considero una hipótesis razonable proponer la presencia de este maestro en las obras de San Gregorio. De hecho, aunque no desarrollase una argumentación basada en comparación estilística, el propio Azcárate (1971: 213) señaló que, dada su residencia en Valladolid, «es verosímil su participación en la obra del patio del Colegio de San Gregorio». Dada su trayectoria, no parece que sea el tracista del conjunto, pero bien podría haberse hecho cargo de las obras en algún momento de su desarrollo, ya que sus diseños se aprecian especialmente en elementos ornamentales de la escalera y la planta alta. Teniendo en cuenta que consta como vecino de la villa en 1489 y que los aparentes conflictos con Guas tuvieron lugar en 1488, no sería descartable que en ese momento fray Alonso decidiera acudir al que era maestro mayor de la catedral de Palencia. Además, cabe la posibilidad de que el prelado tuviese la voluntad de citar su sede palentina en el colegio mediante ciertas referencias visuales, tarea para la cual Solórzano se presentaba especialmente apropiado, dado su conocimiento del templo.

Una última conexión que podría vincular la obra de San Gregorio con Bartolomé de Solórzano es que su hijo, Gaspar de Solórzano, contrató en 1524, junto a Lorenzo de Peán, la obra de las azoteas del colegio. Esto podría indicar una relación paterna

238 Se le documenta en Oviedo en varias ocasiones, aunque se observan conflictos con el cabildo —llegando incluso a estar preso— pese a que Solórzano tuvo como gran protector al obispo Juan Arias del Villar. Tras su muerte, la situación se complicó y no volvió a Oviedo desde noviembre de 1502, aunque ya había gozado de una larga ausencia después de competir, y perder, contra Juan de Badajoz por las obras del pórtico de la catedral y de cesar como maestro de obras. De Caso Fernández, 1982, p. 89, n.º 122.

anterior con esta fábrica, ya que Gaspar, al igual que ocurría con otros maestros, continuó trabajando en muchas de las obras de su padre tras su muerte en 1515, como la iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco o la propia catedral de Palencia.[239]

Juan de Ruesga (activo 1477-1514)[240]

De posible origen trasmerano, este maestro inició su trayectoria como aprendiz y oficial en las obras de la catedral de Segovia, bajo las órdenes de Juan Guas.[241] Según ha estudiado Alonso Ruiz, la posición de Ruesga fue mejorando paulatinamente como hombre de confianza de Guas, visitando obras como las de la catedral de Ávila, El Parral, El Paular, El Espinar o Santa Cruz la Real, una confianza que se materializó con su nombramiento como aparejador de la catedral de Segovia en 1486, cuando también recibió pagos como aparejador en la obra de El Paular.[242] En estos años quedaba al cargo de las obras en ausencia de Guas, al que acompañaba en sus visitas, y entre sus tareas se encontraba la de realizar moldes y plantillas para los canteros y «dar forma como se fisieren» las labores de talla.[243] Además, en su periodo segoviano labró varios sepulcros, trabajó en la traza de la portada que comunica el claustro con la nave, junto a Guas,[244] y realizó las portadas de las capillas de los Campo, en la iglesia de la Trinidad (1485), y la de los Herrera, en la iglesia de San Martín.[245] En la primera de ellas, Ruesga introdujo el motivo decorativo, en forma de escamas, que hasta ahora se vinculaba con los talleres burgaleses y que se encuentra tanto en la catedral de Palencia como en San Gregorio.

En su estudio sobre este maestro, Alonso (2010: 224) incide en que «la carrera de Ruesga permanece en la sombra entre 1487 y 1494», unos años decisivos en los que habría alcanzado la maestría, puesto que, en obras posteriores, contrataba y ejecutaba ya como maestro. Esta autora ha propuesto que en esos años podría haber estado trabajando en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, asumiendo que las trazas de dicho colegio habían sido dadas por Juan Guas y que Ruesga habría acudido junto a Pedro Polido a ejecutar la obra. Se identifica a Juan de Ruesga con el Juan del Arriba o Juan de la Riba que aparece en la documentación. Al parecer, Juan de Ruesga era originario de un pueblo del valle de Ruesga, llamado Riba.[246]

A partir de 1496, tras la desaparición de Guas, se asoció con otro de sus discípulos, Martín de Solórzano, con quien presentó un primer proyecto para la catedral de Salamanca. Ambos terminarán siendo maestros de obras de la catedral de Palencia, Martín de Solórzano desde 1504 y Ruesga a partir de 1506, tras la muerte del primero. En Palencia, Juan de Ruesga ejecutó las reformas introducidas por el nuevo obispo, Juan Rodríguez de Fonseca, y participó de la decoración de parte del trascoro, donde

239 Rumoroso Revuelta, 2004, pp. 91-93.

240 Azcárate Ristori, 1971; Castro y Vasallo, 1992; Cendoya Echániz, 1994 y Alonso Ruiz, 2010.

241 Aparece documentado como cantero trabajando en el claustro en 1477. López Díez, 2006b, p. 158.

242 Alonso Ruiz, 2010, pp. 222 y 224.

243 *Ibidem*.

244 López Díez, 2006b, p. 134.

245 Alonso Ruiz, 2010, p. 223 y Abad y Martín, 2009.

246 Azcárate Ristori, 1962, p. 12; Castro y Vasallo, 1992, pp. 189-190 y Alonso Ruiz, 2010, p. 239.

se despliegan una serie de elementos decorativos que remiten a sus obras segovianas.[247] En este periodo trabajó en paralelo con Juan Gil de Hontañón, quien elaboraba la sala capitular y el claustro de la catedral desde 1505.[248]

Entre las características de su obra, se ha destacado la utilización de bóvedas que descansan en ménsulas —en muchos casos decoradas con pomas— y de decoración vegetal a la segoviana, con molduras en forma de bocel a base de hojas de cardo, roble y parra, con pequeños animales y sencillas figuras humanas, además de frutos de granada y flores de cuatro pétalos, implicando unas realizaciones poco dilatadas en el tiempo.[249]

Ningún documento sitúa a Juan de Ruesga en San Gregorio, ni tampoco, hasta donde he podido comprobar, se le ha relacionado con esta fábrica previamente. Sin embargo, el vacío documental entre 1487 y 1494 resulta especialmente conveniente dadas las fechas de construcción del Colegio de San Gregorio, con una comparable escasez de documentación. Si Juan Guas dio las trazas de nuestro colegio en 1487, Ruesga podría haber sido fácilmente el elegido para quedarse al mando de las obras como aparejador, un cargo que ya había ejercido en ocasiones anteriores. De hecho, uno de los argumentos utilizados por Alonso (2010: 231), para proponer la presencia de Ruesga en el Colegio de Santa Cruz, también podría adaptarse a nuestra hipótesis. Y es que cuando, en 1508, este maestro informó sobre el lugar más adecuado para la nueva librería de la Universidad de Salamanca, la propuesta de Ruesga incluía ubicarla «en alto sobre los generales de Filosofia e Medeçina»,[250] una solución adoptada en ambos colegios vallisoletanos.[251] En todo caso, no es incompatible el paso de Ruesga por Santa Cruz con la posibilidad de que hubiese llegado a trabajar en San Gregorio, dado que en el Colegio de Santa Cruz se produjo un cambio de maestro, en 1488, con la llegada de Lorenzo Vázquez y el giro estético promovido por el cardenal Mendoza, por lo que cabría la posibilidad de que llegara a San Gregorio en ese momento.

Además, si atendemos a los aspectos formales, algunos de esos elementos decorativos utilizados reiteradamente por Juan de Ruesga pueden encontrarse en diversas zonas del colegio. Por ejemplo, las ménsulas decoradas con pomas del patio principal, la decoración de cardina introduciendo figuras humanas de la puerta de la librería, o las hojas de roble de la segunda puerta de la misma estancia. A esto se puede sumar la presencia de las granadas, que Ruesga talló tanto en El Parral como en el trascoro de Palencia, o las flores de cuatro pétalos, que pueden encontrarse, en San Gregorio, en las ventanas de la residencia de fray Alonso y en las desaparecidas basas de las columnas de la galería superior (figura 7 del capítulo anterior). Igualmente, debe mencionarse el motivo de pergamino o lazo enrollado presente en la puerta de la sala de los Actos del colegio o en la puerta del claustro de la catedral de Segovia, en cuyas trazas trabajó Juan de Ruesga junto a Juan Guas. Además, pese a que Ruesga las utiliza con un carácter decorativo y no sustentante, en el trascoro de Palencia se sirvió de pequeñas columnas torsas de arista viva que continúan a modo de moldura, un elemento que resulta inevitable relacionar con las columnas de San Gregorio. Por último, también

247 Alonso Ruiz, 2010, p. 248. Se atribuyen a su mano los dos primeros paños, dedicados a la Visitación y al Cristo de las Batallas, realizados entre 1508 y 1511.

248 Hoyos Alonso, 2016.

249 Alonso Ruiz, 2010, pp. 232, 233 y 235.

250 Castro y Vasallo, 1992, p. 177.

251 Castro Santamaría (2013: 134) ha señalado recientemente que el tipo más cercano para Salamanca pudo ser la biblioteca del colegio de San Gregorio de Valladolid.

debe señalarse la utilización de las escamas como elemento decorativo, presente en la portada de la capilla de los Campo, en la iglesia de la Trinidad de Segovia (1485) y en el trascoro de la catedral de Palencia, además de en la cornisa del mismo templo, similar a la de San Gregorio.

Se trata, por tanto, de una mera hipótesis de trabajo, quizá difícil de contrastar, a menos que nuevas noticias documentales la avalen. En todo caso, considero de interés valorar la posibilidad de que este maestro hubiese estado al cargo de las obras del Colegio de San Gregorio durante esos años de vacío documental, que coinciden con los de mayor actividad constructiva en Valladolid. Una hipótesis que se sustenta principalmente en las similitudes formales, pero también en esa relación estrecha con el entorno de los Solórzano y la propia catedral de Palencia.

Macías Carpintero

La figura de Macías Carpintero resulta, cuando menos, conflictiva, aunque Ara Gil (1977: 232) sintetizó muy acertadamente dicha problemática. Tradicionalmente fue considerado el maestro de obras del Colegio de San Gregorio, puesto que así constaba en las adiciones de Ceán a Llaguno (1829: 128), quien se sirvió, como fuente principal, de unas anotaciones «en un diario manuscrito de los caballeros regidores de Valladolid, llamados los Verdesotos», donde figuraba que Macías, vecino de Medina del Campo que dirigía las obras del colegio, se había degollado con una navaja en 1490.

Posteriormente, Martí y Monsó (1898-1901: 44) afirmó que no pudo encontrar el documento al que se hacía referencia en el archivo de la marquesa de Verdesoto, lo cual extrañó a Agapito y Revilla (1902: 249-251), quien no solo no pudo encontrar dicha fuente, sino que localizó el nombre de Macías Carpintero en unas cuentas de 1496 y en el Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Valladolid en 1497, relacionado con trabajos en madera. Por ello, este autor consideró falsa la noticia del fallecimiento de este artista en 1490, asumiendo que era un maestro competente, capaz de ejecutar labores de nivelación, que continuó trabajando en la misma villa tras su paso por San Gregorio, aunque el hecho de que aparezca construyendo arquitectura efímera lo lleva a sugerir que no habría sido el director de las obras del colegio, reafirmándose en obras posteriores.[252] A todo esto, debe sumarse el hallazgo, por parte de Agapito y Revilla (1918), de los *Extractos del diario de los Verdesotos de Valladolid* en la Real Academia de la Historia, la fuente que habría utilizado Ceán.[253] El texto acerca de Macías era el siguiente: «Macías Carpentero, vecino de Medina del Campo, que labraba el Colegio del Obispo en San Pablo, se degolló con una navaja sábado, postrimero de julio de 90».[254]

Unos años después, Alonso Cortés encontró, en unas ejecutorias del Archivo de Chancillería de Valladolid, un litigio de 1494 entre Elena Sánchez —que consta como viuda de

252 Los trabajos que se describen en el *Libro de Regimiento* (fol. 157v) corresponden con tareas de nivelación para una fuente y las obras de un arco para la entrada de la princesa Margarita de Austria en Valladolid en 1497. Agapito y Revilla, 1902, p. 251; 1911 y 1912.

253 Se trata del manuscrito 9/4225 Vargas Ponce, tomo 52, conservado en la RAH, y consiste en una serie de anotaciones realizadas por José de Vargas Ponce, en el siglo xviii, extrayendo noticias de los diarios de Rodrigo de Verdesoto, regidor de la villa de Valladolid desde 1494. Edición facsímil en *Extractos del diario de los Verdesotos de Valladolid,* Valladolid, Instituto Interuniversitario de Iberoamérica, 2006.

254 Real Academia de la Historia, ms. 9/4225 Vargas Ponce, tomo 52, fol. 1r.

Macías Carpintero— y su hijo Pedro Macías —llamado Macías Pintor— sobre unas casas en Medina del Campo.[255] En este caso, el autor apuntó la coincidencia con el dato que indicaba la muerte del artista en 1490, pero afirmó que «si dirigió alguna obra en el Colegio de San Gregorio, sería la de talla o carpintería».[256]

Desde entonces, la tendencia general ha sido considerar a Macías Carpintero como un carpintero sin responsabilidad en la traza de cantería, hasta el punto de que apenas es mencionado cuando ha sido cuestionada la autoría del colegio.[257] Sin embargo, un reciente estudio de Castro Santamaría (2016) ha replanteado el papel de los carpinteros como maestros de obras de la Universidad de Salamanca en los siglos XV y XVI, a raíz de diversas noticias que sitúan al maestre Jerónimo como «maestro de carpintería» y «maestro de las obras de la dicha universidad», estando aparentemente al cargo de las obras. Según la autora, estos maestros carpinteros —entre los que incluye a Macías, a modo de ejemplo— dirigirían las obras de la Universidad, pese a que se hacían contratos puntuales con canteros para dar trazas o llevar a cabo intervenciones concretas, como ocurrió en su caso con Juan de Badajoz o Juan de Ruesga.[258] Recientemente, Vasallo Toranzo (2018) ha realizado algunas aportaciones acerca de la participación de este carpintero y sus descendientes en la obra de madera del colegio.

Vistas las evidencias documentales y materiales relativas al Colegio de San Gregorio, así como el modo de trabajar de los distintos maestros que en ella intervinieron, considero poco probable que Macías Carpintero tuviera algún cargo de dirección de las obras, pese a las noticias salmantinas. De hecho, si acudimos a las fuentes conocidas hasta hoy y revisamos la noticia que anuncia la muerte de Macías en 1490, en ningún momento se dice que dirigiese las obras, simplemente se menciona a un carpintero «que labraba en el colegio del Obispo», un trabajador que se había degollado. Es decir, las referencias que aluden a la dirección de las obras y a lo sentida que fue la muerte de un maestro tan insigne parecen licencias literarias del propio Ceán que no se encuentran en la fuente original. Aunque sigue resultando chocante la presencia de otro Macías, también carpintero, en los libros de actas del Ayuntamiento de Valladolid de 1497,[259] queda para otro momento dilucidar esta cuestión, puesto que se aleja por ahora de nuestros objetivos.

Síntesis del proceso constructivo

Como hemos visto, aunque ni las referencias documentales ni el análisis comparativo resultan concluyentes, sí proporcionan argumentos para proponer hipótesis acerca del proceso constructivo del colegio, que en mi opinión pudo producirse como a continuación relato.

Fray Alonso de Burgos tomó posesión de su cargo como obispo de Palencia en abril de 1486 y se dispuso a poner en marcha su gran proyecto, mediante la donación de los terrenos para el colegio en noviembre de 1486 y la toma de posesión del sitio en enero

255 Alonso Cortés, 1922, p. 82. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Registro de ejecutorias, caja 77,6

256 *Ibidem*.

257 Pereda Espeso, 2010, p. 157.

258 Castro Santamaria, 2016, p. 194.

259 Aparece junto a Gutierre, también carpintero, haciendo el «enverjamiento de la casa del pan». Pino, 1990, pp. 28 y 32.

de 1487. De acuerdo a la inscripción de la capilla y las documentadas visitas de Juan Guas a Valladolid, las obras comenzaron ese mismo año, posiblemente en el mes de junio, momento en el que se registra el primer viaje del maestro. La historiografía ha situado el inicio de las obras del colegio en 1488 y su finalización en 1496, a partir de las noticias dadas por Mártir Rizo (1627) y Arriaga (1634),[260] lo cual no es óbice para proponer un adelanto de un año respecto a esta fecha. A mi modo de ver, se trataría de un proyecto unitario que incluía colegio y capilla, y, aunque las obras de la capilla fuesen más adelantadas o se comenzara por este espacio, de cara al compromiso con la propia comunidad de San Pablo tras la cesión del terreno, estimo conveniente considerar 1487 como el año en el que se inician las obras del conjunto de capilla y colegio.

A partir de las fuentes conservadas, sabemos que Juan Guas era el responsable, junto a Juan de Talavera, de la capilla del colegio, pero no hay datos sobre el edificio principal. Sin embargo, ha sido posible encontrar en el colegio elementos empleados en otros diseños arquitectónicos de este maestro. En mi opinión, cabe pensar que fuera Guas quien dio las trazas para un complejo edilicio compuesto por el colegio y la capilla funeraria, diseñado en función del tamaño y la forma del terreno cedido por el convento de San Pablo y aplicando en su composición las dinámicas espaciales que se estaban desarrollando en la arquitectura de los palacios nobiliarios contemporáneos.

La elección de Juan Guas, por parte de Alonso de Burgos, para concebir el que fue su gran proyecto fundacional estaría plenamente justificada, ya que, además de uno de los principales artistas del reino, era el maestro de las obras de los Reyes Católicos, en cuya corte permaneció nuestro prelado hasta su nombramiento como obispo de Palencia. Refiriéndose al papel del dominico como promotor, Yarza (1993: 215) señaló lo siguiente: «La presencia de los artistas que en un momento u otro trabajan aquí es suficiente para comprobar sus exigencias». A todo esto, deben sumarse los distintos rasgos característicos de la obra de Guas que se encuentran en el colegio, enumerados con anterioridad, como las proporciones y soluciones ornamentales y compositivas cercanas tanto al palacio del Infantado como al castillo de Manzanares el Real, o bien la utilización de elementos constructivos como ciertas bóvedas o tipos de arcos.

De hecho, en la primera parte de este capítulo se ha revelado la peculiar composición arquitectónica del Colegio de San Gregorio. Esta se esconde tras una planta aparentemente irregular que, además, contrastaba con el aspecto homogéneo de su patio principal. La ingeniosa distribución de las estancias, articuladas a partir de un esquema de «doble L» y organizadas en función de su carácter funcional-residencial y representativo, parece contar con numerosos puntos en común con las particularidades y la progresiva especialización que se estaba desarrollando en los castillos señoriales y palacios construidos a finales del siglo xv. A mi modo de ver, el hecho de que la planta de San Gregorio fuese una suerte de *inventio,* cuidadosamente pensada en función del destino del edificio y, posiblemente, de los requerimientos de su fundador, en la que se incorporaron elementos novedosos de la arquitectura civil contemporánea, evidencia la mano de un maestro con tantos conocimientos técnicos como capacidad creativa para desarrollarla. Por ello considero que, vista

260 «Començandole a hazer desde las primeras çanjas anno de mil y quatrocientos y ochenta y ocho, le acabó perfectamente dentro de ocho annos»; Mártir Rizo, 1627, p.176. «Dio principio a la fábrica el Obispo año de 1488 y, con ser de las más señaladas de España y, entonces sin competencia la mayor, la perfeccionó en espacio de ocho años, como si el pensar y ejecutar fuera lo mismo, y acabó año de 1496»; Arriaga, 1928, p. 67.

la presencia documental de Guas en la capilla y el resto de elementos característicos de su obra anteriormente mencionados, sumados al desarrollo de la planta, Juan Guas resulta el candidato más acreditado para haber dado las trazas del Colegio de San Gregorio.

Una autoría que estaría ligada a las trazas, pero no a su construcción. Las deficiencias estructurales y la falta de refinamiento en la ejecución final conducen a pensar en la figura de un aparejador o maestro que dirigiese las obras, una práctica que ya se ha revelado como habitual en este periodo. Dos de los nombres que podrían plantearse como aparejadores serían Juan de Talavera y Juan de Ruesga. El primero, como se ha señalado, figuraba en el contrato de la capilla, lo cual no era muy habitual en el caso de los aparejadores, pero, dada su condición de maestro, es posible que se quedara al cargo de las obras de la capilla —incluso de todo el colegio— o bien que se limitara a elaborar la parte que le correspondiese realizar por contrato, quizá una tarea más próxima a la de un entallador, como se ha propuesto. En cuanto a Juan de Ruesga, pese a la desvinculación documental con Valladolid, el desconocimiento de su carrera entre 1487 y 1494 y la presencia de ciertos rasgos estilísticos propios de su obra en diversos espacios del colegio, considero probable una hipotética labor de aparejador durante estos años, o incluso de maestro de obras en la fábrica del colegio. De hecho, cabe la posibilidad de que se incorporara tras el cambio de rumbo producido en la fábrica del Colegio de Santa Cruz de Valladolid a la llegada de Lorenzo Vázquez entre 1488 y 1489. Se trata de una tarea que, como hombre de confianza de Guas, ya había realizado en otras fábricas, y quizá esta pudo servir de bisagra entre sus labores de aparejador y el camino hacia la maestría, que ejerció tras su «reaparición documental» a partir de 1494.

Por otro lado, el conflicto de 1488, respecto a las obras de la capilla —y el pago tardío realizado a Talavera en 1503—, nos ha llevado a plantear la posibilidad de que Guas y Talavera no quisieran terminar las obras de acuerdo a las exigencias de fray Alonso. Con una obra prácticamente terminada en diciembre de 1488, pese a los problemas estructurales que argüía el prelado en su petición, si realmente los maestros no quisieron llevar a cabo dichas mejoras, según se puede intuir a partir de ese escrito, habría sido necesaria la presencia de un maestro que, al menos, finalizara esta obra de la capilla, dada por terminada en 1490.

Ante esta situación, parece apropiado proponer la presencia de Bartolomé de Solórzano, maestro de obras de la catedral de Palencia y vecino de Valladolid desde 1489. De nuevo, ningún documento lo vincula con la fábrica del colegio, pero, tras un hipotético conflicto del obispo palentino con Guas y Talavera a finales de 1488, y los deseos de progresar en la construcción de su fundación, sería razonable plantear que fray Alonso habría querido contar con todo un maestro mayor para evitar retrasos en las obras del conjunto. De hecho, estos no debieron tener lugar, ya que la capilla se dio por finalizada en 1490 y ambas plantas del patio principal, al menos en lo esencial, estarían construidas antes de 1492, debido a la ausencia de la granada en los escudos de los Reyes Católicos que campean en las esquinas superiores. Podría parecer un ritmo demasiado rápido, pero es importante tener en cuenta que se trataba de una fábrica sin problemas de financiación y con un promotor muy pendiente del progreso de las obras. Además, si se compara con obras contemporáneas, el cercano Colegio de Santa Cruz fue construido entre 1486 y 1491,[261] una duración muy similar a las obras de San Gregorio.

261 Gómez Moreno, 1925, p. 7.

No considero incompatible la presencia de Ruesga, puesto que es muy probable que Solórzano no estuviese en la obra de manera permanente, debido a sus obligaciones en Palencia y Oviedo. Además, Ruesga se asoció con Martín de Solórzano en 1496, con quien pudo haber estado en contacto tanto en Ávila como a través del maestro Bartolomé.

En todo caso, volviendo a la posible labor desarrollada por Bartolomé de Solórzano en el colegio, ya se han analizado detalladamente los distintos puntos de contacto formales entre su obra y el propio colegio. Además de los elementos decorativos compartidos con Santa María de Mediavilla, destacan especialmente las referencias a la catedral de Palencia, tanto a la capilla del Sagrario, como a los antepechos del triforio, diseñados por el propio Solórzano. Como señalé anteriormente, parece bastante factible la presencia de este maestro en las obras de San Gregorio, un profundo conocedor de la catedral de Palencia —donde trabajaba desde 1466— y en ese momento su maestro mayor, quizá más dispuesto que Guas a plegarse ante los requerimientos de fray Alonso de Burgos. Precisamente fue en Palencia donde materializó la primera bóveda con combados que traspasaron la zona polar, a partir de una traza dada por Simón de Colonia. Los elementos de San Gregorio en los que se podría identificar su huella son sobre todo ornamentales —puerta y ventanas de la residencia de fray Alonso y caja de escalera—, encajando cronológicamente con un segundo momento de las obras.

La labor desempeñada por Simón de Colonia parece, entre todos, la más delimitada. De nuevo, el obispo palentino cuenta con uno de los artistas más importantes del reino, en esta ocasión del entorno burgalés, como ocurrió con Gil de Siloe —identificado en Valladolid como Gil de Emberres—, a quien confió el retablo de la capilla. Aunque en ocasiones se habla de una colaboración entre los talleres de Guas y Colonia para la arquitectura, y de Siloe y Colonia para la portada, la labor de Colonia parece ceñirse al ámbito de la capilla, al menos en lo que a contratación de obras se refiere. Resulta difícil dilucidar si el equipo de Simón de Colonia pudo colaborar en la construcción de otras zonas del colegio, pero no hay huella documental ni otras evidencias que lo puedan avalar. En este caso, tanto la documentación como el análisis estilístico sitúan a Simón de Colonia trabajando entre 1496 y 1500 en la sacristía, la portada de la capilla hacia San Pablo y el monumento funerario de fray Alonso de Burgos.

De modo adicional, y teniendo en cuenta que se trataría de encargos puntuales y no de una labor de traza o dirección de obras, no debemos dejar de mencionar a otros artistas que también colaboraron en la construcción de San Gregorio. Macías Carpintero habría sido un primer responsable de las labores en madera y, dentro de las últimas adiciones, el coronamiento del claustro se contrató con el maestro Juan de Arandia.

Para concluir esta reflexión me remito a las palabras de Yarza (1993: 216): «El Colegio de San Gregorio fue una empresa ambiciosa liderada por un cuidadoso mentor que quiso contar con los principales artistas del momento». La escasez de noticias documentales nos ha llevado a una obligada comparación estilística que hasta ahora no había resultado muy fructífera. Esta tarea se dificulta debido al deterioro de la piedra utilizada y a una falta de refinamiento en la ejecución material que suele disuadir de hacer una atribución directa a un maestro de primera fila. El análisis que hemos planteado pretende arrojar algo de luz sobre los distintos elementos constructivos que componen este conjunto, muchos de los cuales apenas habían recibido atención hasta ahora, ni se tenían en cuenta en estudios específicos de arquitectura del momento, como pueden ser las bóvedas de la

capilla o, incluso, la propia caja de escalera. En cuanto a la reflexión sobre la autoría, se trata de una hipótesis que atribuye las trazas a Juan Guas y que implica el desarrollo de las mismas por otros maestros como Bartolomé de Solórzano o Juan de Ruesga, incluyendo, por supuesto, las labores confiadas a Simón de Colonia en la capilla a partir de 1496. En todo caso, dada la escasez documental, no deja de ser una propuesta abierta a la información que puedan aportar investigaciones futuras sobre el Colegio de San Gregorio o cualquiera de los maestros mencionados.

La portada, un monumental acceso al conocimiento



Figura 1

Vista general de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

La portada del colegio fue construida con posterioridad a la mayor parte del conjunto formado por el colegio y la capilla. Como hemos visto anteriormente, se considera que las obras del colegio finalizaron en 1496, entre otros motivos, debido a que fue el año en el que entraron los primeros colegiales. Sin embargo, no era imprescindible la consecución de la portada para que pudiera iniciarse la actividad en el colegio. De hecho, la mayoría de los autores la fechan hacia 1499,[1] año de la muerte de Alonso de Burgos, puesto que en las donaciones del 29 de octubre de tal año constan 100 000 maravedís para empedrar media calle delante del colegio.[2] un trabajo que se ha considerado como una de las últimas labores a realizar, tras dar por terminada la obra. No obstante, desde 1497 ya existía la idea de adecentar la zona cercana al colegio, puesto que hay noticias en los libros de actas del Ayuntamiento de Valladolid de libranzas para «quitar la tierra de la calle que está delante del Colegio del señor Obispo de Palencia», 2 enero 1497, y «limpiar e aderesçar... por que la quería mandar empedrar», 21 enero 1498.[3]

La historiografía se ha visto especialmente atraída por el estudio de la portada, tanto por su profusión decorativa, como por el reto que suponía realizar una interpretación iconográfica de los motivos y figuras que la pueblan (figura 1). Pese a que previamente se ha revisado la historiografía relativa al Colegio de San Gregorio en su conjunto, considero de interés señalar las aportaciones más relevantes con relación a la interpretación de su portada. En primer lugar, Isidoro Bosarte (1804: 108), quien no se limitó a describir la «invención artificiosa» que tenía antes sus ojos, propuso que la portada «se funda en una afectación poética de los orígenes de la arquitectura ennoblecidos por el blasón del fundador», una idea que ha sido retomada por otros autores en el siglo XXI. Décadas más tarde, Quadrado (1861) disintió, sugiriendo que la interpretación de la portada y la presencia de los salvajes estaban relacionadas con «la fantasía excitada por aquellos años con el descubrimiento del nuevo mundo», una idea seguida por Agapito y Revilla (1912: 272), quien la apuntó sin desarrollarla: «¿No quisieran recordar también el descubrimiento de la América, sucedido mientras se ejecutaba la obra, eso que los indios que trajo consigo Colón eran de muy diferente catadura e indumentaria?». En su estudio sobre el tema iconográfico del salvaje, Azcárate (1948: 93) volvió a la «importancia decisiva de los recientes descubrimientos geográficos» para justificar la presencia de estos seres, si bien no realizó una interpretación de la totalidad de la portada. Selva (1943: 94), por su parte, estableció una relación con «la decadente caballería de fines del siglo XV de las fiestas cortesanas», mencionando la presencia de heraldos y salvajes en ellas, además del interés del momento por la naturaleza virgen.

Francisco Antón (1951: 101) fue el primero en presentar la portada del colegio como un «monumento laudatorio», «una exaltación y una apoteosis de la grande y victoriosa empresa» que había sido la conquista de Granada, insistiendo en «el glorioso triunfo que coronaba la Reconquista». Antón, dentro de un contexto de historiografía próxima al franquismo, interpretó la portada en función del granado como protagonista junto a

1 Proske (1951: 168) propuso 1498 por este mismo motivo, mientras que otros autores, como Vasallo Toranzo (2018: 445) o Hernández Redondo (2019: 134), han propuesto adelantar su consecución hacia 1494.

2 AHN, Códices, libro 1261, fol. 18, n.º 4 y AHN, Clero secular-regular, leg. 7872, transcrito parcialmente en García Chico, 1953-1954, pp. 211-215.

3 *El primer libro de actas del Ayuntamiento de Valladolid. Año de 1497,* Valladolid, Ayuntamiento, 1990, p. 26; *Libro de Actas del Ayuntamiento de Valladolid. Año de 1498,* Valladolid, Ayuntamiento, 1992, p. 32.

las armas de los Reyes Católicos, llegando a afirmar que «lo restante viene a ser todo acompañamiento al árbol y al escudo», por lo que, según este autor, salvajes, guerreros y maceros tendrían la función de guardar el esplendor de las armas y la gloria que pregonaba el árbol. Se mostró contrario a la idea de que los salvajes estén emparentados con los habitantes de las Indias, justificando que desde muchos años antes estos ya se habían tallado tanto en el palacio del Infantado como en la capilla del Condestable.[4]

El estudio de Lozano de Vilatela (1974) fue el primero que se acercó directamente al simbolismo de la portada en su conjunto. Estableció un programa iconográfico dividido en dos partes: la inferior, de carácter religioso, y la superior, profana; una mezcla motivada por la finalidad docente del edificio. La autora asoció la fuente con el tema de la fuente de la juventud, y, respecto al árbol, rechazó la teoría expresada por Antón, identificándolo con el árbol de la vida y recreando un microcosmos paradisíaco en el que los salvajes serían la imagen mítica del hombre natural. Se trata de una interesante aproximación en la que Lozano insistió en el uso colegial del edificio como motivación para desarrollar un programa docente, cuyo centro se encontraría en el relieve central de la fuente y el árbol como imagen del Paraíso, «a donde debe tender el hombre realmente sabio para disfrutar de la visión beatífica de Dios».[5] Para desarrollar su hipótesis, se apoyó en la *Visión deleitable de la Filosofía y las Artes Liberales,* de Alfonso de la Torre (1454), llegando a sugerir que el desconocido autor intelectual de la portada habría conocido dicha obra literaria, impresa en Burgos en 1485 por Fadrique de Basilea.

Los trabajos de Ara Gil resultan fundamentales para un conocimiento profundo de la portada, a pesar de que no ofrece una hipótesis para el programa iconográfico en su conjunto. Como parte de su estudio de la escultura gótica en Valladolid, analizó minuciosamente las distintas partes que la componen, estableció interesantes relaciones con otras obras y ofreció un completo panorama de los trabajos realizados hasta ese momento.[6] Sus principales aportaciones son la insistencia en la buscada diferenciación entre los salvajes con pelo y los carentes de él, el paralelismo establecido entre el panel central y la portada de la obra de Ramón Llull, *El árbol de la ciencia,* representado mediante un granado, y la búsqueda de fuentes iconográficas en los grabados procedentes de los Países Bajos. Además, la autora ha incidido en que la dificultad de este estudio radica en la concepción de la obra como un emblema, con un significado que responde a un programa específico para el lugar y el momento, según se hacía en los artificios efímeros para las fiestas.[7] Respecto a la emblemática, aunque como género no se desarrolló hasta el siglo XVI, debe destacarse que su uso estuvo ligado al mundo universitario prácticamente desde sus inicios.[8]

Siguiendo la estela interpretativa iniciada por Lozano de Vilatela, Röll (2000: 168) partió de la base de que «cualquier intento de descifrar esta fachada debería tener en cuenta la función del edificio». Aunque no alcanzó unas conclusiones rotundas, el autor se había planteado si existía una iconografía típica de las universidades y colegios universitarios basada en motivos seculares y eruditos, por lo que no solo se desvinculó de la lectura del granado como exaltación de la conquista de Granada, sino que estableció relaciones con fuentes gráficas europeas comparables, así como con edificios del saber posteriores, como las fachadas de la Universidad de Salamanca y del Colegio de San Ildefonso, en Alcalá de Henares.

4 Antón, 1951, p. 110.

5 Lozano de Vilatela, 1974, p. 13.

6 Ara Gil, 1977, pp. 239-251.

7 *Idem,* 1999, p. 319.

8 Andrés González, 2014.

Con un enfoque similar, y dentro de un estudio dedicado a las imágenes del saber en tiempos de los Reyes Católicos, Rico Camps (2003) incluyó la portada del colegio entre una serie de obras del mismo periodo en las que se produjo una exaltación del saber y el estudio. Asumiendo las hipótesis de Lozano de Vilatela, retomó el texto de Alfonso de la Torre como clave interpretativa y estableció relaciones con el imaginario salomónico. Además, defendió que el carácter emblemático de la portada —señalado por Ara Gil (1999: 324)— es un rasgo que incita a buscar un significado específico y no genérico. En esa línea, el autor propuso como vía de trabajo la lectura del programa como una alegoría original e ingeniosa de la propia orden dominicana o de la vocación reformista de fray Alonso: «¿El Colegio de los *domini canes* vallisoletanos como *fortalitium fidei* del Católico Reino y *arbor sapientiae* irrigado de observancia y estudio?».[9]

El último trabajo centrado en la interpretación de la portada de San Gregorio ha sido realizado por Felipe Pereda (2010). Se trata de un estudio muy erudito que no solo volvió a muchos de los puntos tratados por autores anteriormente mencionados, como la idea de los orígenes de la arquitectura de Bosarte, la del descubrimiento del nuevo mundo de Quadrado, el contenido de la obra de Alfonso de la Torre destacado por Lozano de Vilatela o el repertorio figurativo basado en fuentes gráficas señalado por Ara Gil, sino que ofreció nuevas hipótesis y vías de trabajo aunando los distintos puntos de vista. Una de sus principales aportaciones consistió en situar esta obra en un contexto europeo, dentro del fenómeno del *Astwerk* (obra de ramas), pero siempre teniendo en cuenta la función del edificio y el contexto intelectual y artístico castellano, que condicionó la transformación de un lenguaje importado por los maestros canteros desde el norte de Europa. Además, hizo hincapié en la complejidad de esta portada, afirmando que «el edificio en su conjunto ha sido transformado en una potente metáfora».[10] Dentro de su argumentación con relación al debate de la arquitectura vegetal, ha remitido a la utopía senequista que ensalzaba el estado del hombre en perfecta armonía con la naturaleza,[11] un verdadero primitivismo respecto a la teoría de Vitruvio de los orígenes de la arquitectura. En esta línea, entendió a los salvajes como complemento necesario de la arquitectura vegetal y primitiva, vinculando su fisonomía con las primeras representaciones del indio americano en Castilla y la nueva imagen del mito emergente del buen salvaje. Entre las hipótesis expuestas por el autor se encuentra la propuesta de que la decoración vegetal que envuelve el edificio pudiera identificarse con la primera representación del maíz en Europa. En cuanto a los elementos del panel central, el autor ha señalado connotaciones de juventud, vitalidad y crecimiento orgánico. Ha asociado el granado con el «árbol de la sabiduría», indicando la portada de la obra de Llull como posible fuente, según había señalado Ara Gil (1977: 247, n. 65), y también ha asumido que la elección del granado estaría vinculada a la exaltación de la monarquía en el contexto del final de la guerra de Granada. Respecto a la fuente, considera que se trata de la «fuente de la vida» o «de la juventud», con una función simbólica apoyada por la presencia de *putti* y ligada al descubrimiento de las Indias y la presencia de arquitectura vegetal.

9 Rico Camps, 2003, p. 262.

10 Pereda Espeso, 2010a, p. 201.

11 En el siglo xv proliferaron las traducciones de Séneca, especialmente motivadas por el trabajo de Alonso de Cartagena, en cuyo entorno se encontraba fray Alonso de Burgos, como ya se ha señalado. Pereda Espeso, 2010a, pp. 188-192.

Pérez Monzón (2013: 529), dentro de una publicación dedicada a un tema más general, lanzó algunas hipótesis relativas a la portada, estableciendo paralelismos entre el motivo central de la portada —la fuente y el granado— con un repertorio visual utilizado en las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, combinado con el ornato de los jardines y la arquitectura efímera que subrayarían «una invocación de la conquista de Granada».

Para finalizar, ha de ser mencionada la publicación de Hernández Redondo (2014), en la que ha dedicado una sección al análisis de la portada.[12] Entre diversas reflexiones e hipótesis de trabajo, este autor recoge algunas de las ideas desarrolladas por Pereda, pero se muestra en desacuerdo con la posibilidad de que estemos ante las representaciones de los habitantes del Nuevo Mundo. Sugiere, a su vez, que la portada ya estaría terminada en 1494 y que Gil de Siloe habría sido el responsable de la dirección y diseño del proyecto, sugiriendo, incluso, una posible mecánica de trabajo. Este autor propone, respecto a las esculturas de salvajes y caballeros, que hubo un modelo de cada tipo, posteriormente desarrollado por un numeroso taller de canteros, que explicaría las diferencias de calidad que se observan entre ellos.[13]

Tras la lectura de las distintas hipótesis, considero que, aunque se ha avanzado mucho en la comprensión del programa iconográfico de la portada del colegio, todavía quedan aspectos sin resolver. El objetivo de este estudio es realizar un nuevo acercamiento a su interpretación, en la línea ya planteada por estos autores y que me parece especialmente fecunda, fundamentado en el origen y función del edificio, buscando ese «programa específico para el lugar y el momento» señalado por Ara Gil.

Antes de iniciar el estudio de cada uno de los elementos que constituyen la portada, resulta fundamental realizar una descripción, dada su particular estructura. De hecho, su disposición ha motivado que tradicionalmente haya sido incluida en la tipología de «fachada-retablo o estandarte»,[14] habiendo sido denominada incluso como «monumental retablo de piedra».[15]

La portada tiene una composición unitaria, es de forma rectangular y sobresale notablemente por su altura y profundidad respecto al paramento del colegio, desnudo y algo retranqueado, presentando una ligera desconexión compositiva respecto al espacio que precede, el patio de estudios. La decoración está repartida por su superficie, incluyendo los elementos arquitectónicos sustituidos por motivos vegetales y, a su vez, articuladores de los distintos espacios. Dos contrafuertes, sin función sustentante y divididos en tres alturas marcadas por la variación de elementos vegetales, enmarcan la portada, abierta en un muro corrido que impide intuir los espacios situados tras él. Dichos contrafuertes contienen una figura en cada una de sus tres caras vistas, ubicadas sobre ménsulas ornamentadas y bajo chambranas de estructura vegetal. En el primer nivel se trata de salvajes peludos, en el segundo de caballeros, y en el tercero y superior de salvajes sin pelo corporal.

La zona central tiene dos áreas diferenciadas. La inferior consta de una estructura más habitual en el contexto de las portadas y está conformada por dos parejas de salvajes cuyos cuerpos están cubiertos de pelo, una a cada lado de la puerta principal (figura 2), a su vez formada por dos jambas y un dintel de granito, todo ello decorado por flores de

12 Ha vuelto sobre estas ideas, sugiriendo hipótesis adicionales, Hernández Redondo, 2019, pp. 116-137.

13 *Idem,* 2014, p. 108.

14 Chueca Goitia (1965: 561) la agrupa de este modo junto a la de San Pablo o la de Santa María de Aranda de Duero.

15 Selva, 1943, p. 94.



Figura 2

Zona inferior de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.



Figura 3
Tímpano. Portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

lis inscritas en círculos, entre los que se sitúan cruces dominicanas como si de un tejido se tratase. A ambos lados del dintel, aparecen dos figuras sentadas de menor tamaño, y, a la misma altura y sobre los salvajes, respectivas parejas de ángeles portando el escudo de fray Alonso de Burgos. A modo de capitel, sobre las jambas, hay dos franjas decorativas con figuras de niños y animales. Sobre el dintel, destaca el tímpano (figura 3), en el que encontramos, ante un fondo que imita a un tejido con flecos y la flor de lis en una retícula romboidal, a San Gregorio Magno, sedente, acompañado de San Pablo, a su izquierda y también sentado, y de Alonso de Burgos, a su derecha y de rodillas, siendo presentado por Santo Domingo de Guzmán. El tímpano está enmarcado por una serie de arquillos de estructura vegetal, con un escudo de fray Alonso portado por dos ángeles en la zona central, y se remata por un gran arco conopial, muy decorado y con un perfil de elementos en espiral, sobre el cual se ubican, a ambos lados, las figuras de dos personajes que tratan de abrir las fauces de sendos monstruos.

Desde el arco conopial, en cuya clave se encuentra representado un trifronte, parten dos vástagos que, como troncos sin desbastar y sujetos por cintas, articulan la zona superior de esta portada, subdividiéndola en tres áreas. El panel central (figura 4), protagonista, se conforma por una fuente hexagonal en la que se bañan numerosos niños, cuyo caño central se transforma en su parte superior en un árbol, el granado, sobre el cual campea un escudo enorme con las armas de los Reyes Católicos, custodiadas por el águila de San Juan y los habituales leones heráldicos, a cuyos pies se encuentran los emblemas regios: el yugo y las flechas. En las dos «calles laterales» de esta zona superior, más estrechas y organizadas en altura como si de un retablo se tratara, aparecen figuras



Figura 4

Panel central de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

paralelas: en la zona inferior, dos parejas de ángeles portando, una vez más, el escudo de nuestro prelado, y en la superior, dos reyes de armas que coinciden en altura con los monarcas. Estas figuras, igual que las de los contrafuertes, se apoyan sobre ménsulas ornamentadas y están situadas bajo grandes chambranas que simulan estar conformadas por elementos vegetales.

El muro de fondo, en toda la portada, está trabajado con diferentes texturas. A excepción del panel central, en el que los sillares se encuentran punteados, todas las figuras se sitúan sobre un fondo que simula mimbre entretejido. Además, la portada se enmarca a ambos lados por un friso que recuerda las orlas de los manuscritos, en una suerte de *marginalia* arquitectónicas conformadas por *putti* y elementos vegetales (figura 5). En la zona superior continúa el motivo de la recreación vegetal, culminando con pináculos y remates configurados por ramas trenzadas.

El conjunto se completaría con una puerta de madera tallada, desaparecida, que fue descrita por Arriaga (1928: 86) como «un retablo de los cuatro Doctores de la Iglesia, fidelísimos intérpretes de la Sagrada Escritura, cuyo vivo estudio pretendió el Obispo en el Colegio; Nuestra Señora gobierna en medio, [cual] arcaduz de las luces del Espíritu Santo y de las corrientes de la gracia».

Una vez desgranada la composición de la portada del colegio, resulta conveniente estudiar las distintas secciones por separado, con el objetivo de discernir en cada una aquel sentido que pueda resultar coherente con las restantes. Mi hipótesis se basa en la convicción de que existe un programa iconográfico unitario coherente con el edificio al que da entrada. La utilización del término «programa iconográfico» se ajusta al concepto descrito por autores como Boerner, Maxwell (2011), Guillouët y Rabel (2011) o Pastoureau, quienes han reflexionado sobre la pertinencia de la noción de programa y su utilización en la historia del arte desde el siglo XIX. Se trata, por tanto, de un conjunto artístico estructurado por un pensamiento o idea común, ya sea de orden político, estético o religioso, que en la Edad Media se traducía en imágenes a partir de medios variados como la analogía, la alegoría, la poética, la repetición, la memoria e, incluso, la oposición de ideas contradictorias. Según ha incidido Pastoureau (2011), para acercarnos a la lectura de un programa medieval debemos tener en cuenta que se trata de un concepto unificador cuyo significado nunca es unívoco y puede estar plagado de contradicciones, además de componerse de elementos que podrían resultar incomprensibles aisladamente, debido a que las lógicas discursivas medievales eran totalmente distintas a las que construye habitualmente una mente del siglo XXI. Por ello, no debe pretenderse hallar una única clave para un programa, ni una lectura totalmente cerrada y completa, puesto que uno de los rasgos de estas composiciones era precisamente su carácter abierto y polisémico, ideado, según Boerner (2006), a partir de la estrecha colaboración entre los artistas y los miembros del clero, sin la cual el programa carecería de sentido.

Hortus conclusus

El motivo principal de esta portada es, a mi juicio, el panel central, no solo porque ocupa una gran superficie en un lugar privilegiado, sino por lo que en él se representa. Se trata quizá del aspecto más complejo de todo el conjunto, con una simbología alegórica que ha llamado especialmente la atención de la historiografía. Su posición, como punto de

referencia focal, invita a pensar que su significado ha de estar íntimamente ligado con el «templo del saber» al que estaría dando paso. Este panel se distingue del resto de la portada por encontrarse cercado mediante elementos arquitectónicos con forma vegetal, pero, a diferencia del resto del conjunto, dicha ornamentación no conforma el propio panel. De hecho, es la única zona que en la que no aparece el motivo de tejido de mimbre que tapiza el resto de la portada; el fondo está constituido por los propios sillares, que se encuentran punteados.

Son cuatro los elementos que, en el motivo central, han de ser analizados por separado, con el fin de lograr una lectura conjunta: la fuente, los niños, el granado y el emblema heráldico de los Reyes Católicos.

En la parte inferior está dispuesta una fuente hexagonal que tipológicamente es similar a las fuentes urbanas del periodo, en las que era muy habitual que los caños, insertos en el vástago central, adoptasen forma de cabezas de león.[16] En este caso, el vástago que surge del centro de la fuente sufre una metamorfosis, iniciando su transformación en árbol mediante el dibujo en su superficie de los motivos propios de un tronco (figura 4). En la parte superior, a modo de remate y dentro de una forma acastillada, aparecen dos cabezas de animales con la boca abierta que serían los caños de la fuente (figura 6). Ara Gil (1977: 246) propuso que podría tratarse de dos perros, en una posible alusión a los dominicos,[17] pero la forma de las orejas y del hocico sugiere una figura bovina, quizá las cabezas de dos bueyes, a pesar de la ausencia de cornamenta. La simbólica presencia de bueyes en una fuente podría remitir a un elemento del imaginario salomónico, el «mar de bronce», la fuente de metal fundido apoyada sobre doce bueyes descrita en la Biblia en el mismo capítulo que el palacio de Salomón. Dado el contexto de imágenes sapienciales que se despliega en esta fachada, quizá no se trate de una referencia fortuita.[18]

La fuente es una de las alegorías más ricas y polisémicas de la tradición cristiana, como ya señaló Pereda (2010a: 197) hablando de esta portada. Por ello, es fundamental comprender su significado en función de los elementos que la acompañan. El concepto simbólico de la «fuente de la vida» estuvo presente en diversas civilizaciones orientales, una tradición que fue recogida por el Antiguo Testamento y el mundo clásico, para posteriormente ser asimilada por el cristianismo con relación a la gracia divina, la resurrección espiritual y el sacramento del bautismo.[19] A partir de los distintos significados que se aplicaron durante la Edad Media a la imagen de la fuente, Sleptzoff (1972) destacó los que alcanzaron mayor fortuna en el arte del siglo XV: la *fons hortorum,* la «fuente del Paraíso», la «fuente del amor», la «fuente de la sangre» y la «fuente de la juventud».[20] Este simbolismo se mantuvo en la Edad Moderna, especialmente mediante la emblemática, que empleó las fuentes con un claro valor didáctico.[21]

16 A modo de ejemplo, estas se encuentran en algunas de las fuentes sobre las que volveremos: BnF, Ms. Latin 8865, Lambert de Saint-Omer, *Liber floridus,* Francia, h. 1260, fol. 46v; BnF, Ms. Latin 9584, *Speculum humanae salvationis,* Italia, h. 1370-1380, fol. 14 y BnF, Ms. Français 1051, *Songe de la voie d'enfer et de la voie de paradis,* Francia, segundo cuarto del siglo XV, fol. 58v.

17 Rico Camps (2003: 262) continúa con dicha interpretación, proponiendo incluso una alegoría de la orden dominicana en esta referencia a los *domini canes.*

18 1 Reyes 7, 23-26.

19 Para las primeras representaciones de la fuente y su relación con el bautismo, véase Underwood, 1950.

20 Un clásico y completo estudio sobre la fuente de la juventud en Hopkins, 1905.

21 Espigares Pinilla, 2011, p. 133.

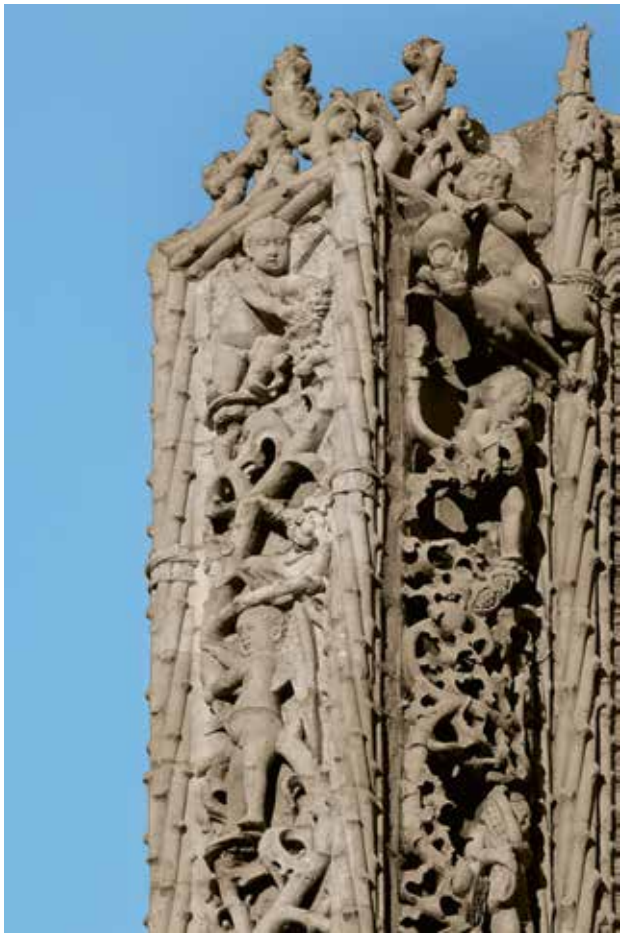




Figura 5

Friso de putti *de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.*

Figura 6

Detalle de los caños de la fuente. Portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Tanto Lozano de Vilatela (1974:10) como Pereda, apoyándose en diversas fuentes literarias, propusieron la lectura de la de San Gregorio como «fuente de la juventud», dada la revitalización del mito en el círculo cortesano de este periodo.[22] Pereda (2010a: 196-201), además, le otorgó una función simbólica con relación a la riqueza del reinado de los Reyes Católicos y el descubrimiento de las Indias, todo ello dentro de la interpretación que propone para el conjunto de la portada. Como parte de su exposición, el autor sugirió que, en el frontal de la fuente, donde visiblemente falta un sillar, podría haberse representado una corriente de agua, desbordando la misma, que regaría la vegetación de la fachada. Sin embargo, dicha hipótesis ha sido refutada por Hernández Redondo (2014: 106) a partir de la comparación con un dibujo realizado por Parcerisa en el que aparece un niño de espaldas en el mencionado lugar.[23]

Dado el desarrollo que se produce a finales de la Edad Media en el simbolismo de la fuente, a la que se carga de matices hasta producirse intercambios entre esos significados, Sleptzoff (1972: 57) concluyó que en las representaciones tardías de finales del siglo XV y comienzos del XVI resulta complicado hablar de un arte simbólico, puesto que las fuentes dieron pie a especulaciones intelectuales que sucumbieron bajo el peso de alegorías ingeniosas y artificiales.

En el caso de San Gregorio, parece apropiado establecer una relación con la *fons hortorum,* imagen ligada a la figura de la Virgen y originada a partir del pasaje del Cantar de los Cantares que la sitúa en ese *hortus conclusus,* que la decoración vegetal de la portada podría estar sugiriendo: «Huerto eres cerrado, / hermana mía, novia, /huerto cerrado, / fuente sellada. /Tus brotes, un paraíso de granados, /con frutos exquisitos:/ nardo y azafrán, / caña aromática y canela, / con todos los árboles de incienso, / mirra y áloe, / con los mejores bálsamos. / ¡Fuente de los huertos, / pozo de aguas vivas, / corrientes que del Líbano fluyen!».[24]

Por otro lado, no sería descartable la idea de la «fuente del Paraíso», imagen en la que la contaminación simbólica fue habitual. De hecho, Pereda (2010a: 199) propuso que la forma hexagonal de la fuente de San Gregorio sería una probable contaminación de la generalizada para la «fuente del Paraíso», fijada por la tradición figurativa medieval. Aunque la narración del Génesis no menciona ninguna fuente en el jardín del Edén, el arte medieval canalizó repetidamente la representación de los cuatro ríos del Paraíso en la forma de los chorros de una fuente.[25] Unos ríos que se consideraba partían del centro del Edén, ese lugar cerrado que remite nuevamente al *hortus conclusus,* y un centro en el que se ubicaba igualmente el «árbol de la ciencia del bien y del mal», referencia a la sabiduría, como veremos a continuación.[26]

Por todo ello, la fuente de este panel central debe entenderse como parte de una especulación intelectual que conforma el conjunto de la portada, para la cual resulta apropiada la lectura simbólica conjunta de la *fons hortorum,* ligada a la Virgen —que estaba representada en las puertas de madera, unos metros por debajo del panel—, y la «fuente del Paraíso», vinculada al «árbol de la ciencia del bien y del mal» —en el que el propio

22 Un ejemplo destacable de la mencionada revitalización de este tema son las pinturas murales (h. 1425) del Castello della Manta (Piemonte, Italia); Silva, 2012.

23 Dibujado por Parcerisa y litografiado por Crosa, se encuentra publicado en Quadrado, 1861, p. 72.

24 Cantares 4, 12-15. Dicho pasaje continúa con una sugestiva referencia al árbol del granado que, de hecho, ha sido evocado por el tapiz *El unicornio en cautividad* (Flandes, 1495-1505), The Met Cloisters, New York.

25 Remito a los ejemplos citados en la n. 16.

26 En el relato bíblico se menciona el árbol antes y después de la descripción de los cuatro ríos. Génesis 2, 8-17.

vástago central comienza a transformarse en San Gregorio—, y ambas dentro del *hortus conclusus*. Además, a la posible vinculación con el imaginario salomónico anteriormente sugerida por la presencia de cabezas de bueyes en los caños, debemos apuntar la cita señalada por Rico (2003: 260), que hace referencia a la *fons vitae,* procedente de los Proverbios de Salomón: «La lección del sabio es fuente de vida».[27] En todo caso, más adelante se tratará la relación simbólica de la fuente con el resto de elementos de la portada.

Las figuras de dieciséis niños desnudos se encuentran distribuidas en la mitad inferior del panel y, con una disposición prácticamente en espejo, juegan tanto con la fuente como con las ramas del granado, e incluso entre ellos. Hemos perdido a un niño que estaría situado en el frontal de la fuente, cuya ausencia se evidencia por la interrupción de la moldura superior. Hernández Redondo (2014: 106) señaló que se trataría de una figura vuelta de espaldas al espectador, según consta en el detalle dibujado por Parcerisa a mediados del siglo XIX. La fidelidad del resto del grabado con la portada que hoy día podemos admirar certifica la veracidad de esta fuerte gráfica, y, de hecho, he podido localizar una fotografía de la portada realizada por Charles Clifford, en 1854, en la que puede apreciarse perfectamente la presencia de ese niño de espaldas y que ninguna argolla colgaba del vástago de la fuente (figura 7).[28]

Estos niños han sido interpretados habitualmente con relación a la fuente en torno a la que se disponen. Lozano de Vilatela (1974: 11) los consideró una evidencia de que se trataba de la «fuente de la juventud», aunque, respecto a los referentes gráficos, propuso un «grabado todavía no identificado». También recurrió a las estampas, como posible fuente para esta representación, Ara Gil (1977: 248), quien, siguiendo la sugerencia de Proske, aludió a la difusión de este motivo en el arte italiano del siglo XV, desvinculando a los niños de la idea de la «fuente de la juventud» con su propuesta del antecedente clásico de los temas de vendimia. Además, señala que San Gregorio compara a los niños con los tiernos brotes de los árboles. Y es que Proske (1951: 168) había señalado que los grabadores habían utilizado niños desnudos en contextos similares. Por ejemplo, en el frontispicio de Bernhard von Breydenbach's, «Sanctaru(m) preregrinatioru(m)... opusculum» (*In civitate Maguntina,* 1486), diseñado por Ernhard Reuwich de Utrecht, o con una idea más cercana, un grabado florentino de hacia 1460 que representa a querubines haciendo vino, subiéndose por escaleras y jugando, del mismo modo que juegan los niños en San Gregorio alrededor del granado.

Resulta de especial interés la distinción que hace Ara Gil (1977: 248) entre los niños que aparecen junto a la fuente, por su particular entidad, y aquellos que se encuentran entre la hojarasca, cuya presencia era más habitual en el arte del momento. De hecho, es una distinción que ya había sido realizada por Wethey (1936: 12-13) de manera general, con relación a la ornamentación de la Castilla del siglo XV. Este autor señaló que la presencia de *putti* como decoración marginal se habría introducido en el arte peninsular a través de los manuscritos italianos, donde eran un lugar común, lo cual no implicaba ningún conocimiento del Renacimiento italiano. En cuanto a las figuras del panel central de San Gregorio, Wethey señaló específicamente que suponían un desarrollo respecto a los *putti* propios de los *marginalia,* encontrándose más próximos a los modelos florentinos, aunque su aparición no tiene por qué implicar un conocimiento directo de lo italiano, sino más bien el de grabados o manuscritos.

27 Proverbios 13, 14.

28 *Fachada del colegio de San Gregorio de Valladolid,* Charles Clifford, 1854. BNE, 17/10/112.



Figura 7

Portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Fotografía de C. Clifford, 1854. BNE: 17/10/112.

La historiografía anglosajona se ha referido a los niños de San Gregorio como *putti,*[29] mientras que la española solía describirlos simplemente como «niños», quizá evitando otras connotaciones. Rico (2003: 262) sí utilizó la terminología de *putti* y, aunque por un lado aludió al simbolismo bautismal y regenerador en la asociación de fuente, árbol y *putti,* también propuso la presencia de una alegoría de la orden dominicana, encontrando similitudes con los niños trepando árboles que aparecen de fondo en uno de los paños de la Capilla de los Españoles de Santa María Novella, en Florencia. Pereda (2010a: 197), por su parte, aunque utilizaba tanto el término «niños» como el de *putti,* introdujo el de *spiritelli,* como «lúdicos espíritus que aparecen enredados en las cardinas, en actitudes tan simbólicas como la de la vendimia». Este autor ha considerado que los *putti* vallisoletanos pertenecen al vocabulario esencial de Gil de Siloe y, aunque ha señalado que su factura no pertenece a este maestro, apuntó que se trataba de la misma tipología de los sepulcros de la Cartuja de Miraflores, Burgos (figura 8), donde el artista realizó una distinción entre los ángeles, con alas, y los *spiritelli,* sin ellas.

La utilización del término *spiritelli* resulta de especial interés por el significado de este motivo infantil de raíz clásica que sobrevivió en la decoración vegetal durante la Edad Media. Dempsey (2001: 4-6) ha señalado cómo en la Antigüedad el niño representaba varios tipos de seres espirituales, todos bajo la expresión latina de *genius,* acepción que se habría mantenido en el siglo XV; si bien en lengua vernácula era conocido como *spiritello,* un espíritu muy pequeño. La palabra *spiritello* se utilizaba como diminutivo de *spirito,* un movimiento de aire que traduciría el concepto griego de *pneuma;* una acepción relacionada con el origen de los *spiritelli*. Según Dempsey (2001: 44), los *spiriti* se entendían como una realidad material y psicológica, caracterizados por su invisibilidad y ligereza, siendo concebidos como poderes activos que se convertían en fuente de las funciones corporales, desde el alimento, los datos sensibles e, incluso, las emociones. De hecho, distingue varios tipos: los «naturales», que sustentan el cuerpo, los «vitales», que residen en el corazón, y los «animales», que están en el cerebro y reciben los datos externos mediante los *spiriti sensitivi,* entre los cuales están el del sonido o el de la vista, sobre el que escribe Dante en *Vita nuova (spiritelli del viso)*. Los *spiriti sensitivi* estarían relacionados con los sentimientos e impulsos aleatorios —el terror, el sentimiento erótico, la sensación causada por la música—; los *spiriti vitali* se representaban mucho en las tumbas porque se consideraba que cuando abandonan las extremidades se acercaba la muerte; y los *spiriti naturali* se encontrarían, por ejemplo, en las frutas terrenas que, al fermentar, liberan a los espíritus que viven en la uva, pudiendo tomar posesión de la mente y del cuerpo.[30]

Durante el *Quattrocento,* esta figura encontró una nueva expresión en el arte de Donatello, quien, a partir de 1429, incorporó los *spiritelli* como figuras ornamentales que salieron de su papel decorativo para adquirir uno independiente y de celebración, siendo dotados de una personalidad propia que derivaba tanto del entendimiento de la escultura antigua como del conocimiento del comportamiento infantil.[31] Además, podrían interpretarse como una representación de estos *spiritelli del vino* los numerosos

29 Proske, 1951, p. 168 y Röll, 2000, p. 168.

30 Dempsey, 2001, p. 55.

31 Dempsey (2001: 33) ha destacado, además, la capacidad de Donatello para la traducción de la cultura antigua y la experiencia natural en un vocabulario fácilmente accesible y unas formas visuales en una expresión vernácula.





Figura 8

Putto *del sepulcro del infante Alfonso,* Cartuja de Miraflores, Burgos (izq.) y *Xilografía de la* Hypnerotomachia Poliphilii (dcha.), Francesco Colonna, Venezia, Aldo Manunzio, 1499, fol. 183; BNE, INC/1323.

grabados denominados *Cupidos en la vendimia,*[32] en gran auge entre los grabadores italianos del siglo xv —especialmente en Florencia hacia 1460-1470—, donde encontramos distintas versiones de unos *spiritelli* aparentemente ebrios, tanto con alas[33] como sin ellas.[34]

Para Pereda (2010a: 197), la presencia de *spiritelli* en San Gregorio demuestra que los modelos italianos, reflejo de la nueva corriente anticuaria, se habían hecho ya accesibles al ámbito castellano. Su hipótesis se apoya en la definición de los cuerpos de los niños, con un aspecto rollizo que se aproxima más a modelos italianos,[35] como ya habían sugerido Proske y Ara Gil, destacando a modo de ejemplo la estampa *Cupidos en la vendimia,* del Maestro de los *Tarocchi,* grabador activo en Ferrara (h. 1465-1470), que muestra varios cupidos ebrios debajo de una parra. La figura de este maestro ha sido redefinida, dado que los grabados que se consideraban parte de un Tarot habían sido atribuidos a Mantegna; parece que se trataría de juegos de cartas, pero no necesariamente de un Tarot *(Tarocchi)*.[36]

Pereda aborda otra estampa que, junto con las anteriormente mencionadas, podría haber sido tomada como modelo para la popular xilografía incluida en la *Hypnerotomachia Poliphilii* de Francesco Colonna (Venecia, 1499), que comparte varios elementos, además de la cronología, con la portada vallisoletana: la fuente, los *spiritelli*

32 La utilización del término *cupidi* se generaliza a partir del siglo xvi, junto a la de *eroti* o *amori*. Dempsey 2001, p. 61.

33 *Anonymous Florentine Engravers,* n.º 015, en Zucker, 1993, vol. 24, pp. 143-145.

34 *Anonymous Florentine Engravers,* n.º 017 (h. 1470), en Zucker, 1993, vol. 24, p. 147 y *Enfants vendangeurs*, Florence, n.º 199, en Lambert, 1999, p. 93.

35 El modelo alemán de niños desnudos suele tender a cuerpos más alargados y huesudos, como puede verse en los grabados de Israhel van Meckenem (activo entre 1475-1503), *El baño de los niños* y *Niños jugando*, 478 (Viena) y 479 (Washington), en Koreny y Falk, 1986, vol. 24a, p. 192 (Fig. 348).

36 Levenson, Oberhuber y Sheehan, 1973, pp. 81-89, «Masters of the Tarocchi», esp. figs. 6-5 y 6-6, en p. 88.

y la enredadera como arquitectura vegetal (figura 8). Es más, en el ejemplo veneciano aparece un *spiritello* colgado de la parra, de espaldas y mostrando sus nalgas, en una postura muy similar a la del niño «desaparecido» en el caso vallisoletano.

Sugerir que la xilografía de la *Hypnerotomachia Poliphilii* pudo servir de modelo para la portada de San Gregorio no sería una hipótesis coherente, dado que esta obra se imprimió en Venecia en 1499, un momento en el que nuestro «retablo en piedra» ya debía de estar prácticamente terminado. Sin embargo, dadas las similitudes existentes con otros grabados de esta misma obra, como señalaré más adelante, estamos en condiciones de proponer la llegada a Castilla de series de grabados italianos, similares a los mencionados, que habrían funcionado como modelo común para ambas obras.

Al igual que había hecho Donatello y, tras su estela, otros artistas del *Quattrocento,* en San Gregorio se produce esta novedad: los *spiritelli* ocupan una posición protagonista en el panel central de la portada, dando el salto de la decoración anecdótica al motivo principal. El tradicional papel ornamental desarrollado por estas figuras sí se habría dado en los *putti* que aparecen entrelazados con la decoración vegetal a ambos lados de la portada, como si de la orla de un manuscrito se tratase (figura 5 de este capítulo).

De la filiación italiana de los niños que trepan por el granado resulta interesante, asimismo, la interpretación de los *spiritelli* como seres ligados a los sentidos. Esto se debe a que en un contexto sapiencial, y dentro de la composición alegórica que caracteriza a esta portada, podría estar apuntando a la preeminencia de los sentidos en el proceso de aprendizaje y, por tanto, de la adquisición de la sabiduría. Se trataría de una línea de pensamiento aristotélica, según la cual la experiencia de lo sensible es lo que conduce al conocimiento de la ciencia y de lo suprasensible. Teniendo en cuenta que este panel preside el ingreso a un colegio universitario dominico, en el que se enseñaba la doctrina de Santo Tomás de Aquino, una alusión a la experiencia de los sentidos resulta muy apropiada, dado el aristotelismo renovado que implicaba el sistema tomista.[37] De hecho, en la teoría del conocimiento del Aquinate se señalan dos niveles cognoscitivos: el de lo empírico y el de lo intelectual. Además, da al objeto de la sensación el nombre de «sensible», destacando tres tipos, los propios —sensación que compete a los sentidos: vista, oído, gusto y olfato—, los comunes —tamaño, figura, número, movimiento y reposo, sintetizados por el sentido común— y los accidentales —dependen de manera indirecta al juntarse con un sensible propio y no depende solo de los sentidos externos—.[38] Esta clasificación tomista recuerda a la de los *spiriti*. Para Santo Tomás, el origen de nuestro conocimiento se hallaba en los sentidos, por lo que estos se hacían imprescindibles para alcanzar el conocimiento de Dios.[39]

En la epistemología de Santo Tomás, antes citada, uno de los caminos del conocimiento expuestos es el del proceso ascendente o inductivo, que va desde lo sensible a lo inteligible, desde lo jerárquicamente inferior a lo superior.[40] Esta idea también puede vincularse a la composición del panel central, con los *spiritelli* ascendiendo por el árbol de la ciencia en esa metáfora del conocimiento que parece implícita en esta portada. No obstante, la escena de *putti* o niños trepando por un árbol puede explicarse igualmente, en razón de antecedentes iconográficos, en representaciones anteriores, como las men-

37 Beuchot, 1992, p. 15.

38 *Ibidem*, p. 83.

39 Gilson, 1976, p. 499.

40 Beuchot, 1992, p. 86.

cionadas pinturas de Santa María de Novella,[41] o en imágenes literarias, desde el entorno artúrico, a modo de árbol cosmológico que conecta cielo y tierra como una escalera por la que ascender, a la propia *Divina Comedia*.[42]

Junto a la fuente y los *spiritelli,* el árbol es el elemento esencial y unificador de este panel. Se trata de un granado *(punica granatum)* que surge del vástago de la fuente y, con un claro sentido ascensional, enlaza con el escudo de los Reyes Católicos hasta que sus ramas, cargadas de frutos y de los mencionados *spiritelli* trepadores, rellenan todo el espacio disponible. El protagonismo del granado en San Gregorio se ha entendido tradicionalmente como una exaltación de la conquista del reino de Granada en 1492,[43] dada la coincidencia cronológica y el vínculo que se traza entre el árbol y las armas de los monarcas, aunque autores como Lozano de Vilatela (1974: 11) o Ara Gil (1977: 247) se han separado claramente de esa hipótesis. Tanto la imagen del árbol como el simbolismo de la propia granada requieren de un cierto análisis que evidencie la coherencia de su presencia, formando parte del discurso visual de San Gregorio.

La granada, como fruto, ha sido dotada de un significado trascendente desde la Antigüedad, considerada símbolo de muerte y resurrección —mito de Perséfone— e inmortalidad del alma;[44] pero también asociada a la castidad —*Cantar de los Cantares*—, a la unidad o unión de una multiplicidad y, en esa línea, a la Iglesia.[45] Esta última interpretación está vinculada a su aspecto físico, ya que «al igual que la fruta encierra en una única corteza un gran número de granos, así también la Iglesia une en una única creencia a pueblos diversos».[46] Además, en el arte bajomedieval existe una tradición en la representación del *hortus conclusus* como estructura conceptual simbólica ligada a la castidad y al *Cantar de los Cantares,* en la que el granado se ubicaba en el centro de ese jardín cerrado, como en la escena del retablo de la iglesia de los dominicos de Colmar, ejecutado por Martín Schongauer y su taller (h. 1480).[47]

Por otro lado, en el ámbito hispano, la granada cuenta con una vertiente heráldica destacada. A pesar de que suele asociarse al emblema del reino nazarí y a su inclusión en las armas de los Reyes Católicos a partir de 1492, la granada había sido previamente divisa de Enrique IV.[48] De hecho, las ramas de granado cargadas de frutos aparecen en monedas y sellos de placa de este monarca, así como en algunos de sus escudos de armas, como el de la iglesia del Salvador de Segovia o la portada de San Jerónimo el Real de Madrid, entre otros.[49] Según Menéndez Pidal (2011: 324), los Reyes Católicos, tras su ascenso al trono, continuaron utilizando la granada y los ramos de granadas como divisa, tanto en sus obras —San Juan de los Reyes, sello secreto del rey Fernando— como en los regalos con los que agasajaban a visitantes, como el duque de Viseu, a quien regalaron,

41 Rico Camps, 2003, p. 262.

42 Un estudio sobre el árbol cosmológico en Greenhill, 1954. La autora se remite a las fuentes de la tradición cristiana en las que se habría basado esta imagen, presente en el relato del grial de Parsifal. Destaca el poema *De Pascha,* a partir del cual propone que se habría producido una fusión entre la interpretación cosmológica griega de la cruz y el significado semítico de la imagen del árbol (p. 342).

43 Antón, 1951, p. 101 y Proske, 1951, p. 167. También se ha entendido en alguna ocasión como un motivo iconográfico independiente extraído del imaginario de la guerra, véase Pérez Monzón, 2013, p. 240.

44 Sobre su simbolismo en el mundo antiguo, véanse Muthmann, 1982 y Bennet, 2011, pp. 52-59.

45 Schneiderm 1945 y Tervarent, 2002, p. 277.

46 Villaseñor Sebastián, 2009, p. 129.

47 Kessler, 1997, p. 183.

48 López Poza, 2014, pp. 81-95.

49 Menéndez Pidal, 2011, p. 314. Sobre la labor de Enrique IV como promotor artístico, véase Alonso y Villaseñor, 2016.

en 1482, una granada de oro con perlas. Del mismo modo, el emperador Maximiliano también utilizó la granada como divisa recibida de sus consuegros, según se evidencia en el retrato realizado por Alberto Durero (1519, Kunsthistorisches Museum Wien).

Todo esto no debe conducir a una disminución de la importancia del simbolismo de la conquista granadina en la heráldica de los monarcas, sino a resaltar el papel que ya desempeñaba como divisa antes de 1492. Generalmente, la presencia de la granada o de ramas de granado ha llevado a una vinculación directa con el reino nazarí, entendiéndola como un deseo de conquista o, más adelante, como la exaltación del triunfo en Granada, pero, a pesar de que en muchos casos se cumpla esa premisa, no han de cerrarse otras vías interpretativas. En el caso del granado de la portada de San Gregorio, ¿realmente estaría interesado fray Alonso de Burgos en exaltar la conquista de Granada en la portada de su colegio universitario?, ¿no sería suficiente mención a la grandeza de los monarcas la ostentación de la heráldica regia que aparece en la parte superior del panel?

Es un granado, pero no debe perderse de vista que se trata de un árbol, elemento con un alto valor simbólico y una larga tradición alegórica, tanto en el ámbito occidental como en el oriental.[50] En el Génesis se mencionan dos árboles dentro del jardín del Paraíso, el «árbol de la vida» y el «árbol de la ciencia del bien y del mal», y, a pesar de estar claramente diferenciados y, en ocasiones, presentarse como opuestos, la exégesis, la liturgia y los himnos llegaron a fundir ambas identidades. Estas interpretaciones, explicadas de manera detallada por O'Reilly (1992), desembocaron en la posterior asociación entre el árbol del Paraíso, la calavera de Adán enterrada en el Gólgota y el árbol de la cruz, con la consiguiente identificación entre la imagen del árbol y el acto de redención realizado por Cristo. Unas ideas que fueron especialmente difundidas mediante el influyente tratado, de mediados del siglo XIII, *Lignum Vitae* de San Buenaventura.[51] Volviendo al texto bíblico, resulta de gran interés para nuestro estudio el que marcó el destino de la humanidad, el «árbol de la ciencia del bien y del mal», situado en medio del jardín del Paraíso y descrito como «bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría».[52] En cuanto a su especie, los teólogos discutían si era un naranjo, un manzano, una higuera o una cepa de vid. Solo aparece como manzano en la traducción latina, en la versión griega es una higuera, a pesar de que la tradición judeo-rabínica se inclina por la vid. Por lo general, los artistas han elegido el árbol de acuerdo con la vegetación del país donde vivían.[53]

Además del significado bíblico, existe una tradición sapiencial, propia del enciclopedismo bajomedieval, según la cual el árbol se convirtió en un recurso mnemotécnico ligado al estudio y a la ciencia, que se presenta como especialmente apropiado para el contexto universitario en el que se encuentra nuestro granado. La mayoría de los textos universitarios utilizados en el siglo XV no estaban iluminados, pero en ellos existían otro tipo de imágenes funcionales destinadas a ilustrar y aclarar el discurso o ser utilizadas con fines mnemotécnicos. Se trata de una práctica antigua en textos científicos de diversas mate-

50 DAVIES, 1988, pp. 32-42. El simbolismo del árbol en la Edad Media ha sido bastante estudiado desde distintas vertientes. Destacan dos publicaciones en las que se pueden encontrar estudios específicos y una extensa recopilación bibliográfica: PASTOUREAU (ed.), 1993 y SALONIUS y WORM (eds.), 2014.

51 Esta problemática fue previamente tratada por GREENHILL, 1954. Sobre la vinculación del simbolismo del árbol con la idea de la resurrección y regeneración, véase LADNER, 1961.

52 Génesis 3, 6.

53 RÉAU, 1996, p. 109.

rias, desde las matemáticas a la astronomía, la medicina o la lógica, en los que se impuso la utilización de la imagen, bien como diagramas visuales figurados o como esquemas no figurados. Entre los figurados, lo más habitual era que adquiriesen forma de árbol o de rueda. Por ejemplo, en el ámbito moral, los más conocidos son los *arbores virtutum* y *rotae virtutum* que se encuentran habitualmente en los tratados de virtudes y vicios.[54]

El árbol expresa jerarquía y coherencia visual, e ilustra relaciones conceptuales entre los componentes individuales y el todo, transformando conceptos complejos en algo accesible y siendo, ante todo, un símbolo polivalente que estimulaba el pensamiento a diferentes niveles de asociación, además de excitar la capacidad creativa y metafórica de la mente humana. Carruthers, en su estudio sobre el arte de la memoria, ahondó en la función pedagógica de estos diagramas, distinguiendo dos funciones: la de servir como fijo para almacenar la memoria y organizar una gran cantidad de información, o como entrada o pie para iniciar el proceso de recuerdo; una función es pedagógica, como esquema informativo, y la otra meditativa. Existen numerosos diagramas en libros litúrgicos y devocionales con esta función, que incluso ha sido relacionada con los emblemas del siglo XVII, al componerse como un lugar para la recolección meditativa que aúna varios temas teológicos y devocionales con una oscuridad y una parcialidad deliberada, a diferencia de la claridad de los diagramas pedagógicos.[55]

En todo caso, como muestran los estudios del volumen coordinado por Salonius y Worm (2014), la información codificada mediante estos diagramas arbóreos era muy variada: textos enciclopédicos, exégesis escolástica, visualización de relaciones familiares —árboles genealógicos-árbol de Jesé—, pensamiento filosófico o tratados de lógica —árbol de pórfido—, entre otros. En el ámbito hispano, Robinson (2006: 417) ha estudiado la vertiente meditativa de las imágenes arbóreas —tanto textuales como materiales— entre los siglos XIV y XV, en las que se relaciona el árbol con la Pasión de Cristo y que podrían haber sido utilizadas como herramienta de conversión. Para ello utiliza textos como el *Mariale sive de laudibus Beatae Virginis* o *Vitis Mystica;* también se sirve de las conexiones con el mundo nazarí y las metáforas procedentes del imaginario islámico. Según esta autora, hasta el reinado de Isabel la Católica, en Castilla se tendía a difundir el dolor de Cristo mediante el uso de metáforas de árboles y agua.

Según ha estudiado Lucía Gómez-Chacón (2016a: 171 y 176), el arte de la memoria fue practicado por los miembros de la Orden de Predicadores intensivamente, no solo como ejercicio mnemotécnico, sino también como instrumento espiritual. De hecho, la propia regla de san Agustín, elegida por santo Domingo como modo de vida, señalaba la importancia de la memoria como una herramienta intelectual y espiritual. Los dominicos fueron grandes defensores de esta práctica de tradición clásica, a la que desplazaron de la retórica a la ética, considerándola incluso parte de la prudencia, virtud ligada al conocimiento, particularmente en el ámbito dominicano.[56] Y es que el estudio y la memorización de los textos sagrados resultaban fundamentales para adquirir la formación intelectual necesaria para el ejercicio de la predicación y la cura de almas, pilares fundamentales de la orden. De hecho, en los estudios de diagramas arbóreos se ha incidido en el gran valor de estos esquemas como instrumento retórico para los oradores y predicadores, siendo la del árbol

54 Weijers, 1996, p. 214.

55 Saxl, 1942 y Carruthers, 1990, pp. 253-254.

56 Yates, 1974, p. 76.

una imagen que pertenecía a las *artes praedicandi*. Esta idea se apoya también en la figura del predicador Mauritius de Leiden, siglo XV, al que se le atribuye la frase «praedicare est arborisare», señalando que el sermón debía ser construido como un árbol en el que la introducción era un tronco que conectaba las ramas con las raíces.[57]

En los reinos cristianos peninsulares, el recurso a esquemas arbóreos ligados a la memoria y al conocimiento tuvo una figura muy destacada en la persona de Ramón Llull (1236-1316), fundamental en la materia del diseño de la memoria artificial.[58] Su filosofía pretendía ser una llave para la adquisición del conocimiento universal mediante un sistema de aprendizaje complejo y sutil, casi algebraico, que se servía de diagramas como círculos concéntricos, triángulos rotantes, escaleras y árboles para introducir movimiento en el entrenamiento de la memoria. Llull conocía el arte dominicano de la memoria e incluso intentó despertar interés en la orden por su arte, asistiendo en tres ocasiones al Capítulo General de los Dominicos.[59] Una de sus principales obras fue el tratado enciclopédico *Arbor Scientiae,* con un gran impacto e influencia para la presentación visual del conocimiento a finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, mediante la utilización de imágenes, introduciendo cada uno de los dieciséis capítulos por un resumen esquemático de sus contenidos con forma de árbol.[60] Es posible que en la edición original se tratase solamente de imágenes mentales que, progresivamente, igual que ocurrió con otras obras similares, se habrían convertido en ilustraciones, tanto en los manuscritos como en las ediciones impresas. Un ejemplo de ello es el *Tractatus* de Pedro Hispano, siglo XIII, un manual de Lógica para estudiantes de artes liberales, del que se han conservado unos 400 ejemplares, de los cuales la mitad contienen el dibujo del «árbol de pórfido», un diagrama que no siempre habría tenido el aspecto más naturalista de un árbol.[61]

El primero de estos árboles, el *arbor elementalis,* crece de los principios lullianos y aparece tanto en los manuscritos del siglo XV como en las primeras versiones impresas (figura 9). A ambos lados del árbol aparece una figura identificada con el autor, Ramón Llull (Raymundus), a la izquierda, y un monje no identificado (Monachus), a la derecha, una presencia que alude al diálogo introductorio y le añade al libro una intención didáctica. Esta imagen, algo más elaborada, fue utilizada como portada del *Arbor Scientiae* en gran parte de las versiones impresas desde 1482, por lo que se convirtió en una imagen icónica de árbol esquemático en el contexto de la lógica y la sistematización del conocimiento. La edición príncipe fue publicada por Pedro Posa en Barcelona, en el año 1482, pero carece de imágenes. La primera edición impresa con la imagen del *Arbor elementalis* en la portada se corresponde con la de 1505. En todo caso, era posible encontrar imágenes similares, incluso con la presencia de Raymundus y Monachus, en las versiones manuscritas, como la de 1428 conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana en Roma (ms. Vat. lat. 3468, fol. 2v).

Precisamente, el árbol elegido es un granado, por lo que la vinculación entre la portada de la obra de Llull y el Colegio de San Gregorio se hace aún más evidente. Ara Gil (1977: 247) ya destacó, por un lado, la similitud formal entre una copia impresa del *Arbor*

57 Verboon, 2014, p. 107.

58 Algunos de los principales estudios sobre este autor en Yates, 1966; Rodríguez, Villalba y Walter (eds.), 2002 y Bonner, 2007. Una buena síntesis sobre Llull y el arte de la memoria en Yates, 1974, pp. 205-232.

59 *Ibidem,* p. 207.

60 Salonius y Worm, 2014, p. 1.

61 Verboon, 2014, pp. 95-116.

Scientiae de 1664 y la portada de San Gregorio, pero también aludió a que Llull, en el *Llibre de Contemplació en Dieu* de 1276, había acudido a la imagen del granado para explicar el conocimiento intelectual próximo, incidiendo en que el esquema en forma de árbol permite ordenar los conocimientos humanos.

Pereda (2010a: 195) desarrolló estas ideas, indicando cómo la imagen del árbol adquirió, en la obra de Llull, un simbolismo ligado a la conversión y concordia de las religiones, y, en su forma de granado, se identificó con el discernimiento intelectual, transformándose en una metáfora del conocimiento. El autor ahondó en la alegoría del árbol como representación de la concordia ante el conflicto judeoconverso en el caso del «árbol de Jesé» y su utilización por fray Alonso de Oropesa y Juan de Torquemada frente al discurso segregacionista que dio lugar a la Inquisición en su estudio sobre el contexto toledano.[62] Además, este autor ha puesto de manifiesto la gran difusión que tuvo esta imagen en los años anteriores a la construcción de la portada de San Gregorio gracias a las ediciones que se imprimieron en esos años, afirmando que la identificación del granado vallisoletano como *Arbor Scientiae* resulta inevitable, puesto que está dando la bienvenida a una universidad; aunque no abandona la idea de vincular esta institución con la empresa evangelizadora de la monarquía, tanto en Granada como en América. Destaca las imágenes inéditas de una edición barcelonesa de 1489, una veintena de estampas de árboles, la mayoría granados, en las que aparecen las figuras de Raymundus y Monachus en actitud de disputa, al igual que en el frontis de las ediciones siguientes. Esta edición, que no está reflejada habitualmente en la bibliografía luliana, carece de portada, pero también fue editada por Pedro Posa, como la posterior de 1505, generalmente citada para señalar la estampa que protagoniza su frontis.[63]

Tras haber profundizado en el simbolismo del árbol y de la granada, parece evidente, a mi modo de ver, que el granado que articula el panel central de la portada del Colegio de San Gregorio debe entenderse como una representación del árbol de la ciencia. En este caso, se habrían recogido en una misma imagen las distintas tradiciones a las que hace referencia: el árbol paradisiaco, su fruto como símbolo de la Iglesia, el diagrama mnemotécnico de gran uso entre los doctos y la popular imagen del granado difundida a partir de la obra de Llull, en una exaltación de la ciencia y el arte de la memoria como medio para alcanzar el conocimiento.

Coronando el panel, emerge, entre las ramas del árbol de la ciencia o del conocimiento, el escudo de los Reyes Católicos, en el que se incluyó la granada abierta, con su tallo y hojas, en un entado en punta muy rebajado. El escudo cuartelado tiene como soporte el águila de San Juan, divisa de la reina, está timbrado por una gran corona y es sostenido por los habituales leones coronados, a cuyos pies, y sobre las ramas del granado, se ubican las divisas de los reyes: el yugo y las flechas (figura 4 de este capítulo). Menéndez Pidal (2011: 331) ha recalcado que estas divisas suelen comprenderse erróneamente, dado que son de sentido galante y fundadas en la inicial de los nombres de ambos esposos: cada uno usaba la correspondiente a la inicial del otro, según habían declarado los propios monarcas en 1497. La monumentalidad de las armas regias, ocupando prácticamente la mitad de este espacio preeminente, ha llevado a centrar la interpretación del conjunto

62 Pereda Espeso, 2006.

63 El ejemplar de 1489 se encuentra en la Real Academia de la Historia, Inc. 38 (Haebler, 1903: 381-385); Pereda Espeso, 2010a, p. 196.



Figura 9

Arbor elementalis. Llull, Ramón. *Arbor Scientiae,* Barcelona, Pedro Posa, 1489; Real Academia de la Historia, inc. 38 (Haebler, 381-385), fol. 34.

de la portada en una exaltación de la monarquía y sus empresas que ha hecho sombra a otros elementos, de igual o superior importancia. En todo caso, no se trata del primer ejemplo en el que se asocia un escudo con un árbol, ya que durante el siglo xv existe cierta tradición en la representación de árboles junto a una heráldica familiar. Ara Gil (1977: 248) destacó el sepulcro de María de Borgoña en la iglesia de Nuestra Señora de Brujas, en cuyas caras laterales hay un tronco de árbol con ramas que se extienden por toda la superficie, y escudos heráldicos sostenidos por ángeles entre las ramas y la cúspide del árbol. Es posible destacar algunos ejemplos del ámbito francés en los que los escudos penden del propio árbol, como una miniatura de la *Chronique abrégée des rois de France,* las pinturas de la capilla de La Ménitré o, en el entorno italiano, aunque con una clara influencia francesa, los frescos del Castello della Manta. [64]

Las alusiones a los monarcas, no solo en la portada sino por todo el colegio, son numerosas e incluso superiores a la media en comparación con otras fundaciones de características similares, teniendo en cuenta que los reyes no llegaron a residir en el colegio

64 En un contexto de jardín alegórico se encuentra el siguiente ejemplo: Nangis, Guillaume de. *Chronique abrégée des rois de France,* Troyes, Maître du Michault de Guyot Le Peley, finales del siglo xv, BnF, Ms. Français 2598, fol. 1. Como galería de armas, las bóvedas de la capilla de La Ménitré, en la mansión del rey René y de Jeanne de Laval (h. 1470, Francia) y los frescos de la *sala baronale* del Castello della Manta (h. 1425, Italia); Mérindol, 1993, p. 108 y Silva, 2011. Silva (2011: 12) considera que la iconografía de los frescos italianos procede de los contactos familiares con Francia y de la llegada de un manuscrito del *Roman de Fauvel.*

65 Asunto tratado en Olivares Martínez, 2014b, pp. 433-452.

ni tampoco lo contaban entre sus fundaciones.[65] Según hemos estudiado, la ostentosa exhibición de las armas del reino en la entrada del colegio es una expresión plástica de los frutos de la relación entre el prelado y los monarcas, de los que se consideraba «fechura e criança», tal y como fray Alonso señaló en diversos documentos e inscripciones.[66] Por un lado, los Reyes Católicos son presentados como protectores de su institución, un papel que se vería materializado con el nombramiento de la reina Isabel como patrona del colegio en el testamento de Alonso de Burgos, de un modo que incluso recuerda a las portadas de algunos de los libros impresos en estos años, en las que tanto los monarcas como su heráldica adquirieron un gran protagonismo; es el caso de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia (1502). Rico (2003: 249) destaca este ejemplo como muestra del compromiso de los monarcas, y especialmente de Isabel la Católica, con el ámbito de la cultura y de las letras dentro de su programa de reformas.

En la portada de San Gregorio, el escudo, ubicado sobre el *arbor scientiae,* adquirió una significación adicional. Los monarcas estarían siendo presentados como culmen de la sabiduría, pero también podría aludir a la necesidad de la ciencia para alcanzar el conocimiento y, por tanto, desempeñar con éxito la tarea del buen gobierno. No debe perderse de vista que uno de los objetivos de la institución era formar a sus colegiales y hacer de ellos una élite intelectual dentro de la Orden de Predicadores, muchos de los cuales acabarían participando de ese buen gobierno, al convertirse en personas de confianza de los monarcas y sus sucesores. Dentro del proyecto político iniciado por los Reyes Católicos, mediante el cual pretendían controlar todas las instituciones con profesionales eruditos formados en sus mismos ideales y objetivos, los colegiales de San Gregorio saldrían instruidos en la ciencia y el conocimiento para poder servir con garantías a los monarcas, a su vez garantes últimos de esta empresa.

Una vez vistos todos los elementos que conforman el panel central, es hora de abrir el foco y tomar un poco de distancia. Esto permite observar cómo ese panel está enmarcado por los dos mástiles vegetales trenzados que lo flanquean, a modo de columnas torsas con sus columnillas adosadas. A su vez, la escena central resalta como si se tratase de la imagen principal de un gran retablo, habiendo sido adaptado el conjunto de la portada a este esquema ya conocido: las calles central y laterales delimitadas por la estructura vegetal, las figuras de salvajes y caballeros bajo chambranas, al igual que los santos poblaban las entrecalles, el donante en la parte inferior, asimilable a la predela, e incluso la orla cuajada de decoración vegetal habitada por numerosos *putti,* que equivaldría al guardapolvo. Como veremos más adelante, esta asociación entre el árbol y los elementos vegetales y la estructura de tipo retablo nos dirige hacia la figura de Gil de Siloe.

Antes de continuar con el resto de figuras que completan esta portada, muchas y de complejo significado, quiero ahondar en el convencimiento de que existe una interpretación conjunta que aunaría estos temas iconográficos aparentemente desconectados unos de otros. El aislamiento al que parece someterse el panel central, respecto al resto de figuras y lo que en él se representa, me lleva a pensar que existió la voluntad concreta de ubicar en ese lugar privilegiado de la portada una metáfora del conocimiento dentro de un jardín cerrado, a modo de *hortus conclusus,* profundizando en una idea ya atisbada por Julia Ara.

66 Por ejemplo, la inscripción de la capilla transcrita en Molina de la Torre, 2013b, p. 161.

No es la primera vez que aparece esta idea en el texto, y es que algunos de los símbolos analizados encontrarían en ese jardín cerrado su lugar apropiado. Ya se señaló la presencia de la *fons hortorum,* vinculada a la figura de la Virgen y a la castidad, en el *hortus conclusus,* a partir del pasaje del *Cantar de los Cantares* (Cantares 4, 12-15) que, precisamente, situaba el árbol del granado en el centro de ese jardín cerrado. También debemos recordar que tanto en la literatura como en el arte se produjo una contaminación simbólica entre la *fons hortorum* y la «fuente del Paraíso». Además, el propio jardín del Edén fue representado, durante toda la Edad Media, como un jardín cerrado en cuyo centro se encontraba una fuente, símbolo de los cuatro ríos del Paraíso, y el «árbol de la ciencia del bien y del mal».[67]

Existen numerosos estudios acerca de los jardines en la Edad Media, desde su conformación y uso hasta su presencia en la literatura y el arte, sin olvidar su aspecto simbólico.[68] En concreto, la imagen del Edén como jardín cerrado tiene sus raíces — al igual que ocurre con la del árbol y la fuente, anteriormente estudiadas— en la tradición oriental, habiéndose consolidado en Occidente mediante las fuentes bíblicas.[69] Según explicó con gran claridad Pérez Higuera (1998: 38 y 52), la propia etimología de la palabra *paradeisos* es una traslación del persa *pairi* (alrededor) y *daeza* (valla, cerca), que designa la empalizada que rodea un jardín y conforma uno de los elementos constitutivos del jardín del Paraíso, el *hortus conclusus*. Resultan de interés algunas de las apreciaciones hechas por esta autora, que incide en cómo en la escatología musulmana permanece inalterable la imagen de Paraíso como jardín, mientras que en el mundo cristiano surgen otras representaciones como el Seno de Abraham o la Jerusalén Celeste. De hecho, insiste en la influencia ejercida por el arte islámico en la aparición del jardín del Paraíso en las obras hispanas.[70] Stévenard (1997), por su parte, incidió en que la idea de un espacio cuadrangular, cerrado, protegido, fértil y sagrado, reservado solo a los iniciados, está presente en la escatología de la mayor parte de las civilizaciones tradicionales de la esfera judeocristiana.

La imagen tipo del jardín medieval cristiano tuvo mucho que ver con el recuerdo de ese jardín edénico, generando un espacio cerrado, cuadrangular, cuajado de setos y rodeado de muros o empalizadas, con una fuente en el centro, convirtiéndose incluso en modelo para los claustros de monasterios y catedrales, como un reflejo en la tierra del jardín celestial que, cerrado, protegía el árbol de la vida y la fuente de la que procedían las fuerzas de la naturaleza. Aunque no es la simbología que nos interesa en esta ocasión, no podemos olvidar que el jardín y la fuente, mediante los contactos desarrollados con el mundo oriental, y especialmente con India y sus relatos, también adquirió peso como lugar propicio para el amor. Esta interpretación gozó de un gran éxito a finales de la Edad Media, plasmándose en obras literarias como el *Roman de la Rose* de Jean de Meung o la *Hypnerotomachia Poliphilii* de Francesco Colonna, entre muchas otras.[71]

67 Algunos ejemplos: el jardín del Edén (BnF, Ms. Latin 8865, Lambert de Saint-Omer, *Liber floridus,* Francia, h. 1260, fol. 46v); el jardín cerrado símbolo de la virginidad de María (BnF, Ms. Latin 9584, *Speculum humanae salvationis,* Italia, h. 1370-1380, fol. 14) y la Caridad mostrando el Paraíso al autor (BnF, Ms. Français 1051, *Songe de la voie d'enfer et de la voie de paradis,* Francia, segundo cuarto del siglo XV, fol. 58v [Fig. 360]).

68 Una selección bibliográfica en Crisp, 1966; Gothein, 1928; Mosser y Teyssot (eds.), 1990; Páez de la Cadena, 1998 y Masoon-Voos, 1997.

69 Puede mencionarse tanto la cosmogonía india del *Brahma-purana* como el determinante jardín-paraíso persa.

70 Sobre el jardín islámico, véase Rubiera Mata, 1995.

71 Stévenard, 1997, p. 262.

Si atendemos al imaginario de los manuscritos iluminados, es posible encontrar numerosísimos ejemplos en los que el Edén se presenta no solo como un jardín cerrado entre fuertes muros, sino como uno cuyos límites están conformados por cañizos y mimbre trenzado.[72] Este sistema de vallado vegetal, más frágil y menos elevado, que se utilizaba para marcar las separaciones internas de un jardín o delimitar un espacio como un huerto, es muy similar a la trama aparentemente decorativa de San Gregorio. Los estudios realizados sobre jardines medievales nos permiten conocer las características de algunos existentes en el siglo xv que podrían haber servido como modelo para su representación. Suele destacarse su carácter cuadrangular, el cerramiento, la presencia de un pozo o fuente en el centro y el uso de vallas o celosías como construcciones de un efectivo control visual. Normalmente se trataba de un trabajo sencillo en madera, que consistía en aprovechar ramas flexibles de sauce y entrelazarlas apoyadas sobre estacas clavadas en el suelo, alternando el trenzado por uno y otro lado.[73]

De hecho, si rastreamos otras representaciones, tanto en miniatura como en grabados, de distintos temas iconográficos que se ubiquen en un jardín, es posible apreciar la presencia de este tipo de estructuras, fruto del interés progresivo por una plasmación más fiel de la realidad. Un ejemplo de imagen de huerto se encuentra en una de las páginas de un ejemplar del *Tacuinum sanitatis* conservado en la Biblioteca Nacional de Francia,[74] pero también es posible mencionar desde temas veterotestamentarios, como *Susana y los viejos,* a otros del Nuevo Testamento, como la *Oración en el huerto de los olivos* (figura 10) o el *Noli me tangere,* entre otros.[75]

A mi modo de ver, en San Gregorio, el panel central quiso representar un jardín cerrado que alberga en su interior toda una metáfora de la memoria, el acceso al conocimiento y los frutos de este. La diferenciación entre el interior del jardín y el exterior estaría marcada, por un lado, por los mástiles vegetales que ejercen de separación con las «calles laterales», pero también por la trama que simula mimbre entretejido en toda la portada, a excepción del panel central, que aparece únicamente punteado. Mi propuesta es que el panel sería el equivalente al «jardín cerrado», ese *hortus conclusus* que alberga el árbol de la ciencia o de la sabiduría, vallado por las habituales cercas de mimbre o ramas. En esta ocasión, dadas las características de la portada, en vez de rodear el jardín con una disposición vertical, la cerca habría sido simulada con ese fondo entretejido con distintas tramas que tapiza la superficie de piedra. El resto de figuras que aparecen fuera del panel se encontrarían, según esta hipótesis, en el exterior de ese jardín cerrado que guarece el conocimiento, posiblemente, con una función protectora en su mayoría.

La imagen del jardín o de la naturaleza, como espacio preservador del conocimiento, se había convertido en un lugar común en la literatura y el arte de la época en la que se construyó el colegio.[76] Aparte de la reiterada utilización del árbol como diagrama mnemotécnico, diversos pasajes en la literatura de la época relacionan el jardín y la sabidu-

72 Un ejemplo en el que se representa la creación de Adán: *Le livre des propiétés des choses,* de Barthélemy l'Anglais (BnF, Ms. Français 9141, fol. 29v). Pueden encontrarse otras imágenes de interés en Gousset y Fleurier, 2001.

73 Páez de la Cadena, 1998, p. 114 y Masoon-Voos, 1997.

74 *Tacuinum sanitatis,* de Ibn Butlan, finales del siglo xv (BnF, Ms. Latin 9333, fol. 34v).

75 *Bible historiale* de Guiard des Moulins, Paris, h. 1400 (BnF, Ms. Français 159, fol. 238) y *Horae ad usum Parisiensem,* maestro de Boucicaut, h. 1409 (BnF, Ms. Latin 1161, fol. 142); grabado de Martin Schongauer (1460-1490), Schmitt y Stogdon (ed.), 1999, pp. 46 y 98 y grabado de seguidor de Israhel van Meckenem, Koreny y Falk, 1986, p. 44.

76 Ménard (1989) realiza un acercamiento a las descripciones más materiales de los jardines en la literatura medieval.

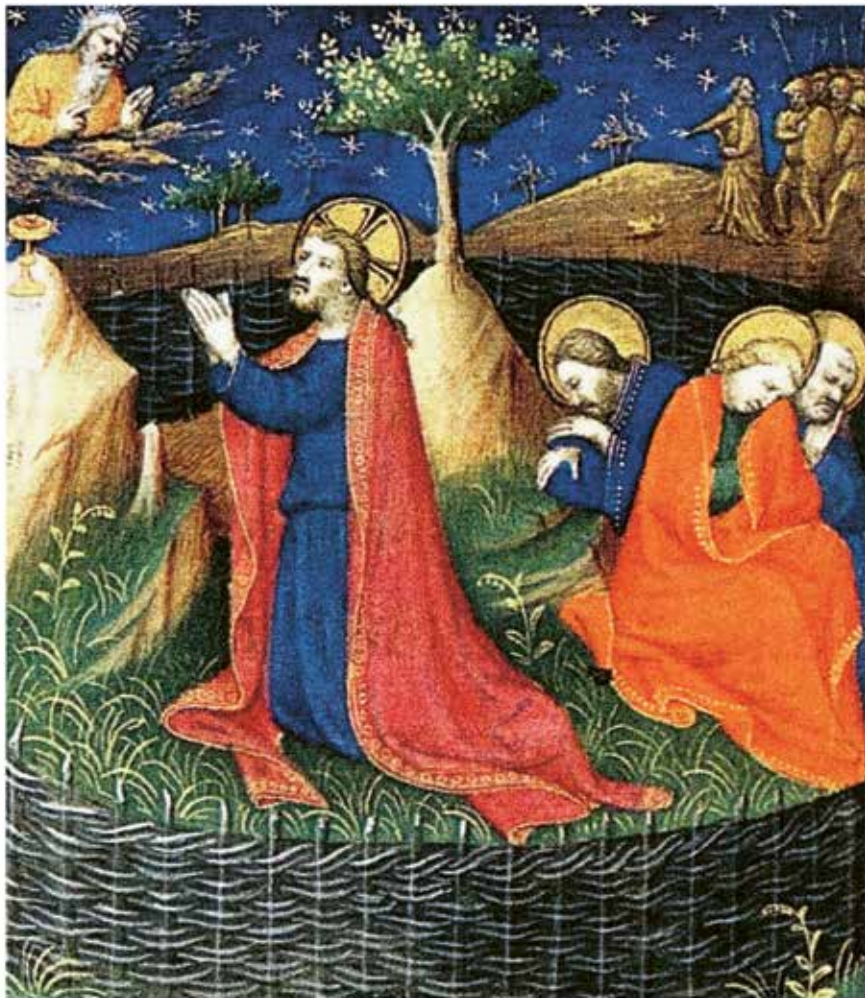


Figura 10

Horae ad usum Parisiensem, *mastro de Boucicaut, h.1409.* BnF, Ms. Latin 1161, fol. 142.

ría, generalmente ejemplificada en la metáfora de un monte que se alcanza tras recorrer un camino ascendente y laborioso. Además, no son pocos los autores que optaron por componer su obra a modo de viaje iniciático y alegórico, siguiendo la estela iniciada por Dante en el siglo XIV, dentro del género del «sueño o visión» que, según Post (1974: 6-7), era una excelente manera de adecuar el recurso de la alegoría al gusto medieval, permitiendo utilizar figuras abstractas como parte de esta experiencia mental, en muchos casos encuadrada en el esquema de un viaje. En numerosas obras, el protagonista se queda dormido y en su sueño es conducido por un guía hacia un lugar en el que, después de superar algunas pruebas, le serían revelados grandes secretos.[77] La utilización de la alegoría es fundamental, ya que la visualización de conceptos abstractos permitía acentuar el carácter pedagógico de las obras, haciendo más fácil su memorización, objetivo último de muchos textos didácticos.

En el panorama castellano debo destacar *La Coronación* (1438) de Juan de Mena, un poema de cincuenta y una coplas, provistas de un amplio comentario en prosa, cuyo núcleo, según Corral Checa, está en «el contraste de miseria que se observa en el ascenso a ese monte de la sabiduría y de la gloria que se disfruta cuando se ha logrado llegar a la cima».[78] En el entorno de un *locus amoenus,* el narrador es testigo de la coronación de don Íñigo López de Mendoza, en presencia de figuras como Salomón, David, Aristóteles o Séneca, por las musas y las cuatro virtudes cardinales.

Destacan, en la copla XXXIV, los siguientes versos:

> Vi una muy clara fuente
> en medio de una floresta [...]
> vi la linfa que manava
> muy linpia, que non estava
> contaminada de frondas.[79]

Resalto, por su relevancia, parte del comentario en prosa que acompaña a la copla:

> *Linfa* quiere decir «agua», e dize la copla que aquella agua que manava era muy linpia e es conparada la sabiduría al agua porque non ay elemento tan noble como ella, sin la qual no puede bevir ninguna cosa criada [...].
>
> E sobre todo los pecados alinpia el agua, assi que por las sus virtudes del agua es conparada la çiençia a ella, sin la cual no pueden los omes perfectamente entender en ninguna cosa.[80]

Estos fragmentos nos permiten comprobar cómo se utiliza con frecuencia, en la literatura castellana del siglo XV, no solo la idea del jardín y el monte alegórico como alusión a la sabiduría, sino también la metáfora de la fuente manante en dicho jardín, cuya agua limpia es comparada con la ciencia. Estas líneas de Juan de Mena no pueden resultar más apropiadas para apoyar la interpretación de la portada de San Gregorio.

Otra obra de gran interés es la *Visión Deleytable* (h. 1453) del bachiller Alfonso de la Torre, una narración erudita que repasa los principales saberes de su tiempo de forma

77 Salinas Espinosa, 1994, p. 907. Esta autora incide en que el viaje se unió a la alegoría para formar una estructura narrativa que sirviera como medio de exposición de ideas, razón por la cual el viaje alegórico fue utilizado como un recurso novedoso de transmisión de conocimientos.

78 Juan de Mena, 1994, p. 19.

79 Cito mediante la edición más reciente: De Mena, 2009, p. 96.

80 *Ibidem,* pp. 96-97.

pedagógica, a modo de *compilatio,* y se incluye en la corriente de literatura visionaria y alegórica medieval.[81] El Entendimiento emprende un viaje hacia la cima de una montaña y, guiado por el Ingenio Natural, inicia el ascenso, encontrándose por el camino a siete doncellas que representan las artes liberales, con las que dialoga y de las que va aprendiendo a medida que estas le explican su «arte». En la cima, un recinto cerrado y denominado «Paraíso terrenal», se encuentra con la Verdad, la Sabiduría, la Naturaleza y la Razón, las cuales le enseñan las pruebas de la existencia de Dios y la manera en la que se configura el mundo, descubriéndole que el fin del hombre en la tierra es la visión de Dios glorioso.[82] Al final del viaje se produce la transformación del protagonista, el Entendimiento, que pasa de la ignorancia a la sabiduría, un cambio que se produciría en el lector, dada la finalidad didáctica de la obra. En el ámbito italiano, pero perteneciente al mismo género, debe mencionarse la *Hypnerotomachia Poliphilii* de Francesco Colonna (Venezia, 1499), mucho más conocida, aunque cronológicamente posterior, y cuyos grabados —que no harían otra cosa que plasmar una serie de alegorías desarrolladas con elementos de la cultura de la época— suelen citarse por su similitud con algunas de las imágenes presentes en el colegio.

Lozano de Vilatela fue la primera en relacionar la *Visión deleytable* con la portada del Colegio de San Gregorio, considerando que la visión del monte sagrado, descrita por el bachiller, parecía estar resumida en el bajorrelieve central:[83]

> Abierta la puerta, el Entendimiento entró muy alegre, e luego en punto vido a la Verdat e a la Razón, las quales lo tomaron de las manos e le començaron a traer por el huerto de delectación [...]. Mandaronle que mirase la hedeficacion oculta e la huerta no pisada por los hombres mortales [...]. Los árboles de aquella huerta eran tan fructíferos e tan odoríferos e tan fermosos e de frutas tan delectables e tan suaves al gusto que avía refecçión a amas las fuerças, yntelectyva e sensytyva [...]. En medio de la huerta estava el árbol de la vida e de la çiençia, del bien e del mal, al pie del qual manava una fuente por caños de plata muy fina, e en el lugar do caýan eran perlas, çafires, rubíes e balaxes. E el árbol tenía fruta de quitar la fanbre por syenpre, e el agua tenía virtud de quitar la sed, e anbos daban perpetua e bien aventurada vida.[84]

La autora consideró que el autor intelectual del programa de la portada de San Gregorio podría haber conocido el compendio de la *Visión deleytable,* y, «ante la falta de una tipología arquitectónica del colegio o universidad, se acudió al esquema que ofrecía el libro».[85] Ara Gil (1977: 249) recogió la hipótesis de Lozano de Vilatela, destacando la consonancia de su interpretación con la función del edificio, y Rico Camps (2003: 260) asumió, igualmente, el papel de esta obra literaria para la interpretación del programa, considerando que, además, había una fuerte presencia del imaginario salomónico y de otros temas recurrentes en la literatura de la época. Pereda (2010a: 149 y 181), por su parte, abrió su estudio con una cita a otro capítulo de esta obra que se refiere a la alegoría

81 Patch, 1983, p. 199. Sobre esta obra destaca el estudio de Salinas Espinosa, 1997. Para consultar una edición del texto, véase Alfonso de la Torre [h. 1453], ed. crítica de J. García López, 1991.

82 Esta obra sigue la tradición, entre otras, de *Le nozze di Filologia e Mercurio* (siglo v), de Marciano Capella; el *Roman de la Rose* (1240), de Guillaume de Lorris o *Pèlerinage de vie humaine* (1335), de Guillaume de Digulleville. Consta también de cierta influencia islámica mediante *Intenciones de los filósofos,* de Algazel (Al-Ghazali).

83 Lozano de Vilatela, 1974, p. 14.

84 Capítulo 14: «De cómo el entendimiento entró en el monte sagrado, e qué son las cosas que ay vido». Alfonso de la Torre, 1991.

85 Lozano de Vilatela, 1974, p. 14.

de la Naturaleza, cuya «hermosa deformidad» y «piernas vellosas» relacionó el autor con la presencia de los salvajes, sin continuar con la línea interpretativa iniciada por Lozano de Vilatela.[86]

Sin duda, la obra de Alfonso de la Torre disfrutó de una amplia difusión a partir de la llegada de la imprenta a la Península —aunque su composición se sitúe hacia 1453—, por lo que parece razonable suponer que tanto Alonso de Burgos como el artista que realizara el diseño de la portada podrían haber conocido un ejemplar impreso. Han llegado hasta nosotros ejemplares publicados en 1484 (Barcelona, Mateu Vendrell), 1485 (Burgos, Fadrique de Basilea), 1489 (Tolosa, Juan Parix y Esteban Clebat) y 1494 (Tolosa, Enrique Mayer).[87] Sin llegar a afirmar que se trataría de la clave interpretativa de toda la portada —puesto que no aclara la totalidad de los elementos—, la descripción del «monte sagrado/paraíso» como un huerto en el que se encuentra el «árbol de la ciencia del bien y del mal», con una fuente a sus pies de la que manaba agua por caños de plata, evoca claramente la iconografía del panel central de la portada del colegio. Resulta razonable considerar que, ante la carencia de un tema iconográfico asociado a la arquitectura universitaria y al ámbito del conocimiento científico y el aprendizaje, a partir de la oportunidad de diseñar una portada figurativa para el colegio, su autor o autores se sirviesen de fuentes como la *Visión deleytable* o las coplas de *La Coronación*. Unas obras que, poco a poco y sirviéndose de un lenguaje alegórico, muy apropiado para la elaboración de un innovador programa iconográfico, fueron estableciendo un vocabulario visual ligado a la sabiduría que devino en un imaginario comprensible para todos sus lectores o conocedores de dicho lenguaje.

Se trata de un lenguaje relativamente novedoso en el contexto castellano, aunque la representación iconográfica de los saberes científicos había iniciado su trayectoria tiempo atrás. Pocos años antes, Fernando Gallego había pintado el cielo de Salamanca, también en un contexto universitario, y, aunque en ámbitos restringidos, desde el siglo XIII se ha estudiado la presencia en ciclos pictóricos de metáforas que buscaban visualizar ideas científicas, coincidiendo con el auge del enciclopedismo. Un ejemplo de ese periodo son los frescos descubiertos en una sala de la basilica dei Santi Quattro Coronati (Roma, h. 1250). [88] Según Röll (2000: 176), el culmen de estas experimentaciones tendría lugar en la portada de la Universidad de Salamanca, con su eco en la posteriormente reformada portada del colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares.

86 Se refiere al capítulo 30 de la obra del bachiller Alfonso de la Torre.

87 Alfonso de la Torre, 1991, pp. 29-30.

88 Hauknes, 2016.



Figura 11

Hércules y el león de Nemea (izq.) *y Hércules y el dragón* (dcha.). Detalles de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Los trabajos de Hércules

En el exterior de este jardín que se conforma en la portada del colegio, quisiera destacar dos figuras que, en mi opinión, no han recibido la suficiente atención. Se trata de los dos personajes recostados en la parte inferior de sendas «calles laterales», ocupando un espacio casi triangular sobre el arco de entrada, que funciona casi a modo de enjuta. Estos dos hombres barbados, de pelo largo y rizado, inmovilizan a un animal y tratan de abrir sus fauces con sus propios brazos, tarea para la que incluso parecen haberse arremangado. Se ubican de forma bastante simétrica, armonizando con el conjunto de la fachada, y con una aparente única diferencia, el turbante o pañuelo que el hombre de la derecha porta en su cabeza. Sin embargo, las fotografías permiten apreciar otra diferencia de gran interés entre ambas representaciones (figura 11). En el caso del conjunto de la izquierda, el animal es un león, caracterizado por una profusa melena rizada, mientras que el de la derecha, aunque no resulta tan evidente, podría asimilarse con la imagen de un dragón.

Ara Gil consideró que se trataría de una repetición simétrica de una representación de Sansón o Hércules con el león,[89] mientras que Pereda (2010a: 170) sí diferenció entre el felino, a la izquierda, y lo que denomina «animal fantástico», a la derecha. Este autor, dentro de su hipótesis respecto a la plasmación de una tradición que buscaba hacer una recreación nostálgica y primitivista de la vida forestal, en torno al concepto del «buen salvaje», sugirió el grabado de Alberto Durero, *Sansón luchando con el león* (h. 1496-97), como posible fuente para la figura vallisoletana, sirviéndose de este argumento, entre otros, para retrasar la cronología de la portada hasta los últimos años noventa. La propuesta de Pereda no ha sido asumida por Hernández Redondo (2014: 106), quien ha indicado como referente más probable para nuestro Sansón una versión del mismo tema realizada anteriormente por Israhel van Meckenem, con una estética más próxima a la de San Gregorio (figura 12).

En mi opinión, si tratásemos de designar una fuente gráfica que pudiese haber servido como modelo para el diseño de estas dos figuras, el grabado de Israhel van Meckenem se

89 La autora remite, además, al estudio de Isabel Mateo sobre los trabajos de Hércules, en el que señala la obra de Enrique de Villena y la identificación que hace con el estado de prelado; Mateo Gómez, 1975.



Figura 12

Sansón y el león, Israhel van Meckenem. Koreny, F. y Falk, T. (eds.), *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700,* Amsterdam, Menno Hertzberger, vol. 24a-Israhel van Meckenem, 1986, p. 3.

ajusta más a la estética de nuestra portada. Sin embargo, no es posible obviar que pudo tratarse de ese grabado o de cualquier otro, ya que el tema de Sansón-Hércules desquijarando al león fue tremendamente popular entre los grabadores alemanes del siglo xv. De hecho, además de la estampa de Meckenem y la de Durero, conservamos, entre las firmadas, ejemplares del mismo tema —y también con la ropa elevándose al viento— realizados por el Maestro E. S., el Maestro F. V. B y el Maestro de las banderolas. La obra de estos tres grabadores o monogramistas, junto a la de Israhel van Meckenem y Martin Schongauer, tuvo una gran difusión por toda Europa, habiéndose convertido en modelos gráficos para otras composiciones posteriores, tanto pictóricas como escultóricas. El Maestro E. S. trabajó activamente entre 1450 y 1467, y se le considera el más importante grabador alemán antes de Schongauer. El Maestro F. V. B., por su parte, fue uno de los más destacados grabadores de los Países Bajos entre 1480-1490, mientras que el Maestro de las banderolas (h. 1464) se considera un copista que firmaba la obra de otros maestros.[90]

Según la hipótesis que mantengo, la interpretación de estas figuras masculinas como Sansón debería descartarse, puesto que resulta mucho más probable que nos encontremos ante la representación de dos escenas de los trabajos de Hércules: *Hércules y el león de Nemea* y *Hércules en el jardín de las Hespérides*.[91] La leyenda de Hércules, a quien el rey Euristeo encomendó los doce trabajos para expiar el asesinato de sus propios hijos, es una de las más conocidas en la Edad Media, sobre todo entre los mitógrafos de los siglos xiv y xv. El carácter triunfal que adquirió el héroe durante el Renacimiento sentaba sus bases sobre su popularidad medieval, al haberse convertido en «el hombre que encarnaba la posesión de la *virtus*».[92] Ya para Fulgencio, Hércules tenía un sentido celestial, una idea posteriormente adoptada por Teodulfo de Orléans, los mitógrafos vaticanos o incluso las narraciones de Alfonso X, por lo que se impuso un Hércules como *exemplar virtutis*.[93]

Poco a poco, Hércules se integró en el medio caballeresco y cortesano, personificando virtudes tanto militares como sociales, según se evidencia en el *Recueil des hystoires de Troyes* (1464), que sitúa el origen de la casa de Borgoña en el héroe clásico, resaltando sus habilidades en «virtud, nobleza, honor, armas, filosofía, astronomía y en todo lo demás que lo acercara a la perfección».[94] A finales de la Edad Media se desarrolló esta faceta intelectual hercúlea, hasta el punto de que Petrarca se refiriese a él como *famosior philosophus,* para convertirlo en el prototipo de quienes alcanzan la fama por sus capacidades militares y naturales, integrando sabiduría y fortaleza en su figura. De hecho, Coluccio Salutati, en su *De laboribus Herculis,* lo vincula con las virtudes cardinales, prudencia, templanza, fuerza y justicia, llegando a ser interpretado como una prefiguración de la misión mesiánica de Cristo.[95]

En la Castilla del siglo xv, la leyenda de Hércules estaba muy extendida gracias a obras como *Los doce trabajos de Hércules* (1417), de Enrique de Villena, entre otras. Fue escrita a instancias de Pero Pardo de la Casta, consejero del rey de Aragón, posiblemente Fernando de Antequera, a modo de tratado mitográfico, pero siguiendo una metodología exegética, siendo su objetivo que se leyesen «buenos hechos del pasado para animar a

90 Delen, 1924, vol. I, pp. 119 y 127. Las imágenes pueden encontrarse en Hollstein, 1955, vol. XII, p. 21 (Maestro de las Banderolas) y p. 140 (Maestro F. V. B.) y Hutchison, 1980, vol. 8, pp. 12-14 (Maestro E. S.).

91 Sin desarrollar la idea, esta fue sugerida por Rico Camps, 2003, p. 254, n. 20.

92 Sebastián López, 1981, p. 197.

93 Enrique de Villena, 1483, p. 147.

94 *Ibidem,* p. 148.

95 *Ibidem*. Sobre su vertiente prefigurativa de Cristo, véase Caamaño Martínez, 1967.

los caballeros en la virtud».[96] Su difusión fue definitiva a partir de su edición impresa en Zamora en 1483, tratándose precisamente del primer libro profusamente ilustrado que se editó en España, tras el *Fasciculus Temporum* de Velmer Rolewinck, editado por Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto en Sevilla en 1480, siguiendo un modelo foráneo y con menos ilustraciones.[97] Esta obra no consiste en una mera recopilación de la leyenda del héroe clásico, sino que el autor compuso cada capítulo con un fin moralizante y distintos niveles de lectura que incluían: la historia según los poetas, la exposición alegórica, la verdad de la historia y la aplicación moral a uno de los estados del mundo, mediante un *exemplo*. De ese modo, cada uno de los doce capítulos, correspondiente a los sucesivos trabajos de Hércules, se asocia a uno de los que el autor considera los doce estados del mundo, cada uno con sus distinciones de grados: «Estado de prínçipe, estado de perlado, estado de cavallero, estado de religioso, estado de çibdadano, estado de mercadero, estado de labrador, estado de ministral, estado de maestro, estado de disçiplo, estado de solitario, estado de mujer».

Las referencias a Hércules como hombre virtuoso están presentes en todo el texto y, especialmente, en las primeras páginas, en las que el autor insiste en que Hércules fue «por su virtud entre los gentiles deificado»[98] y que estos trabajos debían ser relatados como modelo de virtuosas costumbres a seguir, sirviendo de ejemplo a los distintos estados. La idea de presentar dos de los trabajos de este «hombre virtuoso» en la entrada de un colegio universitario dominico, en el que los frailes debían aspirar a adquirir el máximo conocimiento y, por tanto, la virtud, parece especialmente apropiada. Resulta de gran interés la conexión de los escritos de Villena con la Orden de Predicadores, puesto que, como recogió Lucía Gómez-Chacón (2016: 186-187), parece haber tenido acceso a las glosas del dominico Nicolás de Trevet (1258/1268-h. 1334) y al *De consolatione philosophiae* de Boecio, obra recomendada por Humberto de Romans a los novicios de la orden. Esta conexión entre el tema iconográfico heroico y los dominicos se consolida aún más si tenemos en cuenta que es posible encontrar representaciones de los trabajos de Hércules tanto en el convento dominico de Santa María de la Victoria de Batalha como en el claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia) y en la portada de San Esteban de Salamanca.

Villena situó en el capítulo segundo de su obra el trabajo en el que «Hércules mató al león en la selva o montaña espesa de árboles de Nemea», pues este tenía atemorizada a toda la población. El héroe mantuvo el valor intacto, matando al animal «con su fuerte maça enclavada», haciéndose con su piel «vestidura bien adobada». El autor identifica al león, por su naturaleza indomable, con los soberbios. Además, relaciona este trabajo con el «estado de perlado», al cual se le asigna una selva —la prelatura— en la que este debe extirpar la soberbia —cabeça de los viçios— con sus causas, por medio de correcciones, y, si hiciese falta, utilizar la maza de madera, sirviéndose igualmente de la piel del león derrotado como advertencia para aquellos que se atreviesen a desafiarle:

> E so el estado de perlado entiendo papa, cardenales, patriarcas, primados, arçobispos, obispos, abades, priores, maestres de órdenes, vicarios, rectores, oficiales, ministros, guardianes, mayorales e todos los otros que han exerçiçio de juridiçion eclesiástica o han de regir súbditos por eclesiásticas leyes, ca cada uno de aquéstos tienen perlatura en su grado e manera.[99]

96 Enrique de Villena, 1483, p. 17.
97 Checa Cremades, 1987, p. 25.
98 *Ibidem*, p. 15.
99 Enrique de Villena, 1483, p. 18.

El cuarto capítulo recoge el trabajo en el que Hércules «ganó la mançana de oro guardada por el valiente dragón», que custodiaba el Jardín de las Hespérides. La acción tiene lugar en Libia, donde su rey, Atalante, había ordenado, para su deleite, «un vergel cuyos árboles e fructos todos eran de oro, ençerrado de cerca muy artifiçiosa e fermosa. En el medio de aqueste vergel era un árbol más alto e mejor persçiente que los otros; e allí era la más fermosa e de mayor valía mançana».[100]

Siguiendo el relato, un dragón grande y fiero defendía tan preciado árbol, además de las tres doncellas a las que había sido encomendado el vergel, llamadas «Espéridas», por ser hijas de Espero, el hermano de Atalante. Al conocer su existencia, Hércules fue a Libia para entrar en el vergel, hasta detenerse frente al árbol situado en el centro, donde estaba el dragón, y sin miedo ni dudas lo derribó, y peleando lo venció y «tomó del árbol la rica mançana e presentóla a Euristeo, rey de los argólicos, ennoblesçiendo d'él toda aquella región».

Villena, tras describir la leyenda, explica la alegoría, señalando que la tierra de Libia, seca y arenosa, equivaldría a la humanidad, dispuesta a producir maravillosos frutos, en la que el hombre sabio, Atalante, plantó la huerta de diversas ciencias o saberes, que producen frutos de oro. Esta huerta estaría guardada por las tres doncellas Hespérides, «inteligencia, memoria e elocuencia», y cerrada por una cerca o muro, al que solo se puede entrar por una puerta, equiparable a «los çiertos principios e propios, que dan entrada e son puerta de saber». En el centro se encontraría el árbol de la *philosofia,* cuyo mejor fruto estaba custodiado por la «intricación e subtileza», el dragón. Según esta exégesis, Hércules, «que es deseoso de saber», sigue los estudios para hacerse entender por las doncellas y poder entrar en el cercado, llegando hasta el árbol central, «onde es el nasçimiento del saber e comienço d'él». Según Villena, con trabajo, el héroe «vençe la rudidat suya» y coge la preciada manzana, que lo lleva a conocer los verdaderos principios y fines. Finalmente, Hércules presenta la manzana a su «enseñador o maestro, que tiene lugar de rey cerca d'él». Su objetivo era buscar su aprobación y, con ello, alumbrar a toda la región haciendo crecer en ella su deseo por el saber.

A continuación, en su exposición de «la verdat de la historia», el autor afirma que Atalante fue un sabio rey de Italia, que antes lo había sido de Libia, que ordenó las ciencias bajo ciertas reglas y principios, haciendo de todas un huerto que fuese vergel del entendimiento, siendo esas reglas el equivalente a las cercas, y las doncellas sus cuidadoras, sin cuya concordia —de la inteligencia, memoria y elocuencia— no se puede entrar al jardín. La filosofía, ciencia principal, debía ser protegida de modo despierto, para que solo pudiera obtenerse su fruto tras un gran trabajo. Hércules sería el hombre virtuoso deseoso de saber, que, amando la ciencia, se la ofreció a la tierra de Libia por el «acresçentamiento del bien común», tras estudiar y practicar la inteligencia, la memoria y la elocuencia, entrar al vergel por la puerta de los principios y disputar con Atalante, quien le permitió llevarse el fruto obtenido al rey Euristeo, inclinado al saber, alumbrando una región oscura por la ignorancia.

Villena consideró que esta historia se había perpetuado para que los caballeros no menospreciasen el estudio de las ciencias frente al uso de las armas. Sin embargo, a la hora de asociarlo a uno de los estados, se decanta por el «estado de religioso»:

100 Enrique de Villena, 1483, p. 35.

> Por estado de religioso entiendo christianos e los grados de religión espeçifica, así como capellanes e fraires. E aun so el nombre de fraires las distinçiones de órdenes, es a saber: monges negros, monges blancos, frailes menores, frailes predicadores e los otros atales; e demás las dueñas de religión, contando en esta finalmente todas las personas que so çierta regla, ábito, comunidat, cofradía, soçiedat o hermandat biven.[101]
>
> [...] [a ellos] pertenesçe propriamente darse del todo a la sçiençia, porque pueda esponer e demostrar los secretos e bienes de la santa Escriptura, ca la su vida debe ser seca e árida o arenosa, según la tierra de Libia, por austeridad o aspereza de penitençia. E deven ellos seer reyes de su seco cuerpo, señoreando la sensualidat suya, muertos cuanto al mundo e la temporal vida. Prinçipalmente deven entender en plantar vergel de verdades sçiençiales apuradas sin error, así como oro, en loor e cognoscimiento divial. Çerrado sea o çercado por defensiones razonables e intelifibles, comendando a las tres potencias del ánima: entendimiento que contemple las deíficas obras, memoria que recuerde sus beneficios e voluntad que ame sus justificaciones e ley; poniendo en medio la metafisical doctrina, los términos de la cual han fecho el fructo theológico comunicable e aprehensible. En esta manera cogerá aquel fructo, cençiendo la del dragón intricadura, que lo guarda, según Érculas tomándolo deste vergel. E presentar lo ha delante de los reyes, predicando la verdat divina e iluminando el pueblo, por mostrarles carrera de salud. E serán dignos, por ende, de loable memoria e spiritual enxemplo, así como Hércules lo fue temporalmente a los presentes e siguientes o avenideros.[102]

La lectura de ambos capítulos no puede resultar de mayor interés para la interpretación de las figuras que encontramos en la portada de San Gregorio. La vinculación propuesta por Villena entre la historia del león de Nemea y el «estado de prelado», que debe luchar para domar la soberbia de los demás y la suya propia, es bastante pertinente para la finalidad del edificio en el que se sitúa. El fundador del colegio, Alonso de Burgos, era obispo de Palencia, por lo que parece apropiada la mención a la categoría de los prelados, aunque lo es más aún si se observa que la representación asociada al león se ubica en la portada en una posición muy próxima al retrato de fray Alonso. No obstante, Villena también incluye dentro de este «estado» a priores, rectores, oficiales y ministros, entre otros, que precisamente eran algunos de los cargos que los colegiales que atravesaran esa puerta estaban llamados a ocupar al finalizar su estancia en el colegio. No olvidemos que se pretendía formar a una élite intelectual dentro de la Orden de Predicadores.

En el capítulo del Jardín de las Hespérides se dan varias referencias de gran utilidad para la lectura de nuestra portada. Con una visión más general y volviendo a párrafos anteriores, no pasa desapercibido que la descripción que hace Villena de dicho jardín nos remite a ese lugar común, en la literatura del siglo XV, que fue el del *hortus conclusus* como jardín de la sabiduría. Volvemos a encontrar conceptos ya conocidos como el jardín cerrado por una cerca, la presencia de árboles y la importancia de un árbol en concreto, ubicado en el centro, que representa a la Filosofía y alberga el «nacimiento del saber». También la presencia de las hermanas, Inteligencia, Memoria y Elocuencia, nos remite a la obra de Alfonso de la Torre, cuyo imaginario estaba íntimamente ligado al utilizarlo en la portada del colegio.

Aparte de lo apropiada que resulta la aplicación de la metáfora del Jardín de las Hespérides al vergel representado en la portada del colegio, el hecho de que Villena asocie este trabajo al «estado de religioso» demuestra que estamos en una senda

101 *Ibidem,* pp. 18-19.

102 *Ibidem,* p. 38.

interpretativa correcta. Según se expresa en este capítulo, el autor considera que los religiosos deben dedicar su vida a la ciencia para demostrar los bienes de la santa escritura, tomando el fruto del conocimiento y presentándolo delante de los reyes a la vez que predican la verdad divina e iluminan al pueblo, logrando con todo ello ser dignos de loable memoria. Al igual que ocurría con el trabajo del león de Nemea, la referencia al trabajo del Jardín de las Hespérides en la entrada de un colegio universitario para religiosos y, además, predicadores, puede leerse de nuevo como un mensaje hacia los colegiales que inician su andadura en esta institución, indicándoles hacia dónde deben dirigir sus esfuerzos en el estudio y con qué fin: predicar la verdad divina, iluminar al pueblo «acresçentando el bien común» y ofrecer sus frutos a los reyes, que también son sus maestros. La idea de buscar el bien común del pueblo formaba parte del pensamiento desarrollado en torno a la virtud de la magnificencia durante el siglo xv. De hecho, según ha estudiado Howard (2008), en la Florencia del *Quattrocento* pasó de ser una doctrina teológica, relativa al ámbito de la predicación, a ser aplicada como doctrina cívica en el entorno urbano.

Por otro lado, la alusión de este pasaje a la presentación, por parte del héroe, de los frutos del saber ante su rey o maestro, puede ofrecernos un nuevo nivel de lectura acerca de las armas de los Reyes Católicos que se encuentran sobre el árbol de la ciencia del panel central de la portada del colegio. Siguiendo la metáfora desarrollada en este relato, la mencionada imagen podría interpretarse como la voluntad de Alonso de Burgos, como fundador del colegio y posible ideólogo de este programa iconográfico, de ofrecer los frutos de su colegio —esa élite de predicadores— a los monarcas, que fueron para él maestros, además de reyes, y bajo cuya protección dejó el colegio en su testamento.

Además de todo ello, debo destacar la actitud respecto al saber defendida por Villena —y encarnada por Hércules— y la representada por Atalante. Como ha recogido Lucía Gómez-Chacón (2016: 189), mientras que el propietario del vergel, Atalante, guarda celosamente la sabiduría para su disfrute, el religioso debía aspirar al conocimiento para su posterior divulgación, como sí hizo Hércules. La autora ha destacado cómo esta línea de pensamiento estaría en total sintonía con el *Contemplari et contemplata aliis tradere* defendido por santo Tomás de Aquino y adoptado como lema por la orden de santo Domingo, ya que el oficio de predicador debía ser una labor altruista.

Tras analizar dos de los trabajos de Hércules recogidos por Enrique de Villena, con relación a las dos figuras masculinas ubicadas encima del acceso al Colegio de San Gregorio, proponemos esta obra como fuente literaria de referencia para la elaboración de parte del programa iconográfico de la portada. La identificación de la figura de la izquierda con el trabajo de *Hércules y el león de Nemea* —y su alusión al «estado de prelado»—, y la de la derecha con la lucha de Hércules contra el dragón que custodiaba el árbol central del Jardín de las Hespérides, asimilable con el vergel de la sabiduría representado en el panel superior —y con el «estado de religioso»—, tiene, a mi modo de ver, un encaje perfecto en el programa de la portada de este colegio universitario dominico.

En todo caso, no se trataría de un *unicum,* puesto que sabemos de la representación de los trabajos de Hércules en obras más o menos contemporáneas. Hay constancia de la presencia en la Península de tapices, procedentes de Flandes, con el tema de las hazañas de Hércules, además de las ediciones impresas de la obra de Villena acompañadas de

grabados (1483 y 1499)[103] o las representaciones en las sillerías de coro góticas estudiadas por Mateo Gómez (1975: 43). Esta autora menciona una cámara de tapicería de cuatro piezas que representaba la historia de Hércules, perteneciente a la cámara de la princesa Margarita (1499), entre otros ejemplos. Entre las sillerías, destaca especialmente la de la catedral de Sevilla, con diez trabajos representados. Igualmente, contamos con los ejemplos del ámbito dominico anteriormente mencionados: Santa María la Real de Nieva —donde recientemente se ha identificado el tema del Jardín de las Hespérides—, Batalha o San Esteban de Salamanca. En el claustro segoviano, a diferencia del caso que nos ocupa, no se representa la escena de lucha. A pesar de que el capitel se conserva parcialmente, la atención se sitúa, por un lado, en la figura de un dragón, y, por otro, en una representación de tres doncellas, que se ocultan tras un árbol central mientras señalan a una figura desaparecida.[104]

Por su cercanía geográfica, cronológica y estética, no puedo dejar de señalar las ménsulas de la librería de la catedral de León.[105] Resulta un caso de especial relevancia, ya que nos encontramos con una coincidencia temática en un espacio dedicado al saber, y con una cronología y circunstancias muy similares, dado que esta librería se construyó entre 1492 y 1505 por encargo del obispo Alfonso de Valdivieso y Ulloa, contemporáneo de fray Alonso y, posiblemente como él, con una elevada formación que le permitió elaborar un programa de adquisición de la sabiduría. Rico (2003: 254) ha destacado el aliento reformista de Alfonso de Valdivieso, relacionando algunos aspectos de su biografía con el «estado de prelado» descrito por Villena. Se trata de un conjunto de cinco ménsulas con una temática sapiencial que aluden tanto al imaginario salomónico —con la reina de Saba o la imagen de la prueba— como al hercúleo, habiendo elegido, precisamente, los pasajes de la lucha de Hércules con el león de Nemea y el dragón del Jardín de las Hespérides. Carrero (2001: 292) identificó a la figura que lucha con el león como Sansón, aunque, siguiendo a Rico (2003: 253), rectificó posteriormente, asumiendo que se trataba de dos trabajos del mismo héroe clásico, al igual que estaría sucediendo en San Gregorio.[106]

Desde el punto de vista estético, las figuras de león son muy similares a las de San Gregorio, recordando a las realizadas por los grabadores alemanes y flamencos —Maestro E. S., Meckenem, Maestro F. V. B. y Maestro de las banderolas—, curiosamente todas tituladas como Sansón. Este hecho nos reafirma en la hipótesis de que los modelos para estas composiciones se encontrarían en dichas estampas y no en los grabados que decoran sendas ediciones impresas de la obra de Villena, en los que no existe un enfrentamiento directo con ninguna de las dos bestias. Las similitudes entre los modelos alemanes y el ejemplo leonés son múltiples, desde la vestimenta del protagonista, con botas altas, una larga camisa y tocado en la cabeza, a la relación con el animal y el modo de asir sus fauces. Las concomitancias con las figuras de la librería leonesa aumentan al comprobar que, como en San Gregorio, el artista ha optado por un hombre barbado y de pelo largo y rizado, rasgos que no son una constante en las estampas alemanas. Como señaló Carrero (2001:292), este tipo humano se corresponde con una representación

103 La Biblioteca Nacional de España (BNE) conserva un ejemplar de cada edición, consultables a través de la Biblioteca Digital Hispánica. La signatura de la edición de 1483 (Antón de Centenera, Zamora) es INC/2441, y la de 1499 (Juan de Burgos, Burgos) es INC/2537.

104 Lucía Gómez-Chacón, 2016, p. 186, fig. 102.

105 Merino Rubio, 1974, p. 137 y Carrero Santamaría, 2001 y 2013. Estas ménsulas han sido atribuidas tanto a Juan de Badajoz como a Alejo de Vahía o algún artista de su taller.

106 Carrero Santamaría, 2013, p. 249.



Figura 13
Escudo de Alonso de Burgos portado por ángeles (izq.), portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, y *Ángeles portando armas de Isabel de Portugal* (dcha.), detalle del retablo de la Cartuja de Miraflores, Burgos.

de Hércules previa a la codificación renacentista de su imagen, que en la Península no apareció hasta el castillo de La Calahorra.

Si continuamos el ascenso por las calles laterales, sobre las figuras de Hércules, encontramos, a ambos lados y bajo sendas chambranas conformadas por enramados, dos parejas de ángeles que, de forma simétrica, sostienen las armas de Alonso de Burgos (figura 13). Los tenantes se encuentran en posición de tres cuartos y, mientras las borlas episcopales pasan por sus hombros hasta caer detrás de su espalda, sujetan con una mano el escudo a la altura de las cruces dominicanas, al tiempo que con la otra asen los extremos de dos ramas de árbol que sobresalen por encima del capelo que lo corona. En la parte inferior puede apreciarse que el escudo se ha colocado apoyado sobre el tronco de un árbol, siguiendo la estética ya vista en ejemplos como el de las pinturas del Castello della Manta (Italia). En el retablo de la Cartuja de Miraflores (Burgos) encontramos un sistema similar para sostener las armas, en su caso de los monarcas, apoyadas sobre un tronco muy parecido a este.

Sin embargo, en este caso se contaría con un referente mucho más próximo, los escudos regios del retablo de la Cartuja de Miraflores, custodiados por leones y ángeles (figura 13), también apoyados sobre un tronco, aunque en el caso burgalés se trata de un tronco que se bifurca, como el árbol de Jesé del retablo de Luis de Acuña en la catedral de Burgos o el árbol que protagoniza el panel central de esta portada. No debe pasar desapercibido el lugar preeminente ocupado por la heráldica de nuestro prelado, a pesar de haber cedido el de mayor protagonismo a las armas de los monarcas. Igualmente, las grandes y ornamentadas chambranas que, en el caso de que fuera un retablo cubrirían escenas narrativas o figuras de santos de gran relevancia, otorgan una gran importancia al escudo del fundador.

La fuerte presencia de la heráldica en el Colegio de San Gregorio de Valladolid y el papel que desempeñaba ya ha sido comentada en varias ocasiones. En la portada,

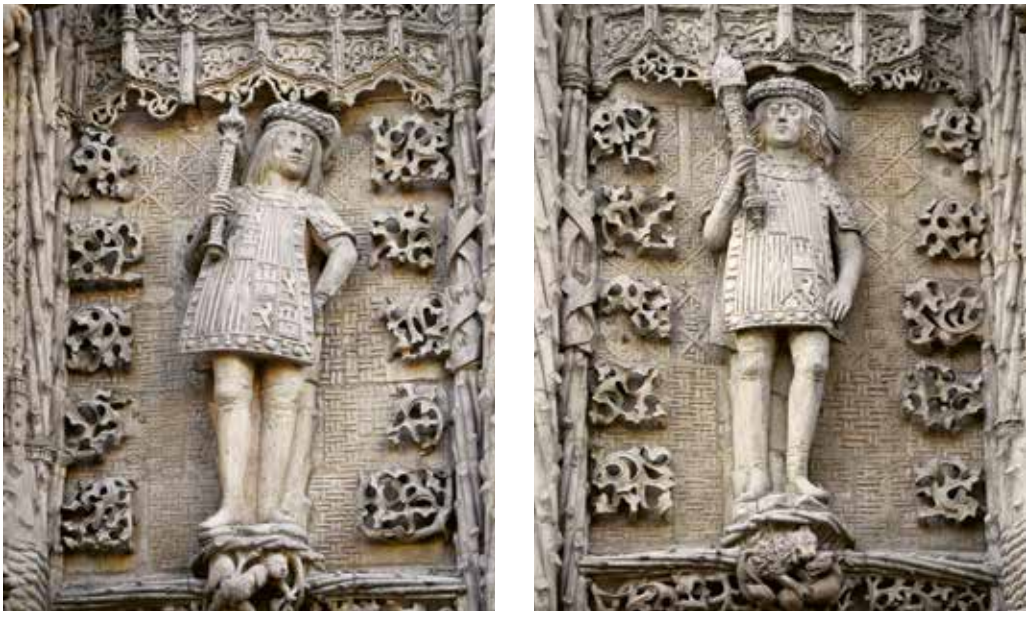


Figura 14
Reyes de armas. Portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

tanto las armas del prelado como las de los monarcas ponen de manifiesto el papel desempeñado por la heráldica en este periodo, como una herramienta de identificación y propaganda.

En el último nivel de estas calles laterales se han situado, bajo sus correspondientes chambranas —aunque en este caso más estilizadas y de mayor altura— y sobre ménsulas decoradas, las figuras de dos reyes de armas o heraldos, ambos portando una maza en su mano derecha (figura 14). La ménsula de la izquierda, siguiendo el estilo del resto de la «decoración marginal» de la portada, acoge la figura de un *putto* jugando o luchando con un dragón, y la de la derecha a un león atacando a un perro. Ambas se conforman sobre una base de ramas trenzadas.

Los reyes de armas constituían un elemento esencial en las manifestaciones cortesanas de este periodo. Es posible encontrarlos representados, por ejemplo, en la capilla de la Purificación o del Condestable, en la catedral de Burgos o en la iglesia de San Juan de los Reyes (Toledo).[107] Estos oficiales formaban parte del sistema de representación diplomática del rey, orientado principalmente al establecimiento de alianzas, aunque con posterioridad se le añadieron funciones de organización del ceremonial palatino, envío de correspondencia y, en último término, se asociaron al conocimiento y aplicación de los usos heráldicos. En Castilla, a diferencia de otros reinos, los oficiales de armas debían llevar y traer las cartas de desafío entre los caballeros.[108]

107 Cela Esteban, 2002, p. 130.

108 Ceballos-Escalera y Gila, 1993, pp. 16 y 86. No se trata de una figura única del ámbito hispano, sino que también existía en otras monarquías; véase Wagner, 1960.

Los heraldos representaban a su señor y tenían la obligación de ser obedientes, serviciales y portadores de todas las virtudes.[109] Diego de Valera, en su *Tratado de las Armas* (1458-1467), que se incluye dentro del *Espejo de verdadera nobleza,* dedicó un capítulo a las «Preheminencias y cargos de los oficiales de armas», en el que señala sus deberes y facultades propias,[110] al igual que hizo Ferrán Mexía en su *Nobiliario Vero* (Sevilla, 1492). Entre ellas, debían estar presentes en los consejos de guerra para contribuir con su experiencia, llevar el blasón de armas al pecho, seguir el curso de la batalla para galardonar o castigar a los combatientes según su testimonio, velar por el cumplimiento de los desafíos y por las ceremonias en las que se entregaban títulos a la nobleza, estar atentos al desarrollo simbólico de todos los actos, divulgar los pregones de guerra y realizar las embajadas que se les encomendaran.[111]

En todo caso, se trata de una referencia emblemática a la dignidad real, y en la portada de San Gregorio, su presencia flanqueando el escudo de armas de los Reyes Católicos supone una clara manifestación de la presencia regia; el mismo papel que cumplía en desafíos y ceremonias. Ara Gil (1999: 322) destacó una importante diferencia entre estas dos figuras, y es que los tabardos heráldicos que portan ambos reyes de armas no son exactamente iguales. La granada está representada solamente en el de la derecha, en el entado, del mismo modo que aparece en el gran escudo central. La ausencia de granada en la figura de la izquierda ha llevado a la autora a concluir que se estaría trabajando en la portada tanto antes como después de 1492.[112]

Los salvajes, guardianes del conocimiento

Según señalamos en la descripción inicial, el conjunto de dieciséis figuras de «salvajes» ocupa espacios preeminentes de la portada. A los lados de la puerta de acceso se ubican dos parejas de salvajes, en un lugar frecuentemente destinado a los santos. Al igual que aquellos situados en los laterales de ese mismo nivel inferior, se trata de seres cuyo cuerpo está completamente cubierto de pelo, barbudos y de largos cabellos sujetos, en algunos casos, por coronas de zarcillos que, como señaló Pereda (2010: 167), les dan un singular aspecto cristiano (figura 15). Los seis del piso superior no tienen vello corporal, e incluso dos de ellos son lampiños, aunque llevan el mismo tipo de coronas, cinturones y armas que los de aspecto «tradicional» (figura 16). Todos ellos, además, portan —o portaban, los que las han perdido— un arma con aspecto de maza y un escudo decorado con distintos símbolos, rostros, máscaras e, incluso, la cruz de Calatrava, al igual que los caballeros del nivel intermedio. La presencia de estas figuras, en un número y con una presencia muy por encima de lo habitual, ha sido uno de los aspectos que más literatura ha generado en torno a esta portada.

Bosarte (1804: 109) la entendió como un bosque que alude a los orígenes de la arquitectura, y en él destacó las figuras de los salvajes, a los que describió en detalle:

109 Ceballos-Escalera y Gila, 1993, p. 29 y, especialmente, pp. 75-93, sobre los heraldos castellanos. Domínguez Casas ahondó en la figura de los heraldos en tiempos de los Reyes Católicos y en el ceremonial borgoñón. Además, indicó que estos oficiales estaban organizados jerárquicamente —de mayor a mejor rango— en tres escalas: reyes de armas, farautes o heraldos y perseverantes. La posición dependía de la antigüedad y valía desempeñada. Domínguez Casas, 1993, pp. 655-658.

110 Texto editado en Penna, 1959, vol. I, pp. 169-171.

111 Gómez Redondo, 2012, pp. 470-471.

112 Esta hipótesis es apoyada por Hernández Redondo, 2014, p. 106.

> A uno y otro lado de esta hay una fila de salvajes desnudos, pero cubiertos de pelo tan espeso como si fuera lana de oveja. Cada salvaje está ceñido por la cintura con una baqueta o vestuga, que se supone cortada de las ramas más delgadas de los árboles del bosque, y cada figura de estas tiene un garrote o bastón nudoso en la mano, apoyado en tierra, y con la otra sostiene un escudo de armas.

Sin embargo, entre los autores que han tratado de ofrecer una respuesta a su aparición en la portada del colegio encontramos todo un abanico de interpretaciones. Han sido entendidos como un producto de «la fantasía excitada por aquellos años con el descubrimiento del nuevo mundo»,[113] pero también se han relacionado con «la decadente caballería de fines del siglo XV de las fiestas cortesanas»,[114] el carácter protector[115] o, incluso, con la imagen mítica del «hombre natural».[116] Entre los últimos trabajos realizados al respecto, Pereda (2010) ha tratado de condensar todos estos puntos de vista, habiendo entendido a los salvajes como complemento necesario de la arquitectura vegetal y primitiva, en relación con la teoría de Vitruvio de los orígenes de la arquitectura, pero también vinculando su fisonomía con las primeras representaciones del indio americano en Castilla y la nueva imagen del mito emergente del buen salvaje, en perfecta armonía con la naturaleza.[117]

La variedad de interpretaciones se aviene a las múltiples facetas de la figura del salvaje a finales de la Edad Media, motivo que complica la lectura e interpretación de estos personajes en la portada del colegio. Sin ánimo de realizar un completo estudio iconográfico sobre los hombres salvajes en la Edad Media,[118] considero necesario cierto acercamiento al origen de estas «criaturas» y, sobre todo, al papel que desempeñaron en el contexto sociocultural bajomedieval.

Como señaló Yarza (1984), las gentes de la tardía Edad Media tuvieron un gusto que se inclinaba a la exquisitez extravagante e imaginativa, lo que definió como «lo fantástico». La figura del salvaje debe encuadrarse en este ámbito, como un motivo que deriva de la fusión de elementos cultos y populares, cuyo origen radica en fuentes tanto escritas como orales que situaban a esta criatura en la frontera de una naturaleza simbólica que permitía, incluso, elaborar modelos de comportamiento. Esta idea ha llevado a autores como Bartra (2011) a explorar los conceptos de alteridad de lo fantástico, del hombre salvaje como personificación del Otro, oponiéndose al hombre social cristiano.

Etimológicamente, el adjetivo «salvaje» podría derivar de *salvatge* o de *salvage,* términos que provienen del latín vulgar *(silvaticus),* y su significado, con gran presencia en los textos medievales hispanos, sería «silvestre o propio del campo o del bosque»;[119] también, por extensión, se utilizó para referirse a aquellos hombres «no civilizados», tanto reales como fantásticos. El término «salvaje» se empleaba normalmente para aludir a los imaginarios hombres peludos, aunque en la literatura medieval peninsular designó

113 Quadrado, 1861, p. 92. Esta idea fue continuada por Azcárate Ristori, 1948, p. 93.

114 Selva, 1943, p. 94.

115 Bernheimer, 1952, pp. 180-183. Este autor cree que el Colegio de San Gregorio es una iglesia y que la flor de lis actúa como símbolo de la Virgen María. En su argumentación, los salvajes ejercerían de guardianes de la heráldica de los monarcas y protectores de su fertilidad.

116 Lozano de Vilatela, 1974, pp. 7-15.

117 Aunque no se trate de una idea totalmente nueva, la novedosa argumentación de este autor, que interpreta a los salvajes como una representación del indio americano, no ha sido aceptada por todos los autores. Hernández Redondo (2014) se muestra contrario a ella.

118 Remitimos a las clásicas obras de Azcárate Ristori, 1948 y Bernheimer, 1952.Una síntesis del tema de orientación didáctica en Olivares Martínez, 2013b.

119 López Ríos, 1999, p. 16.



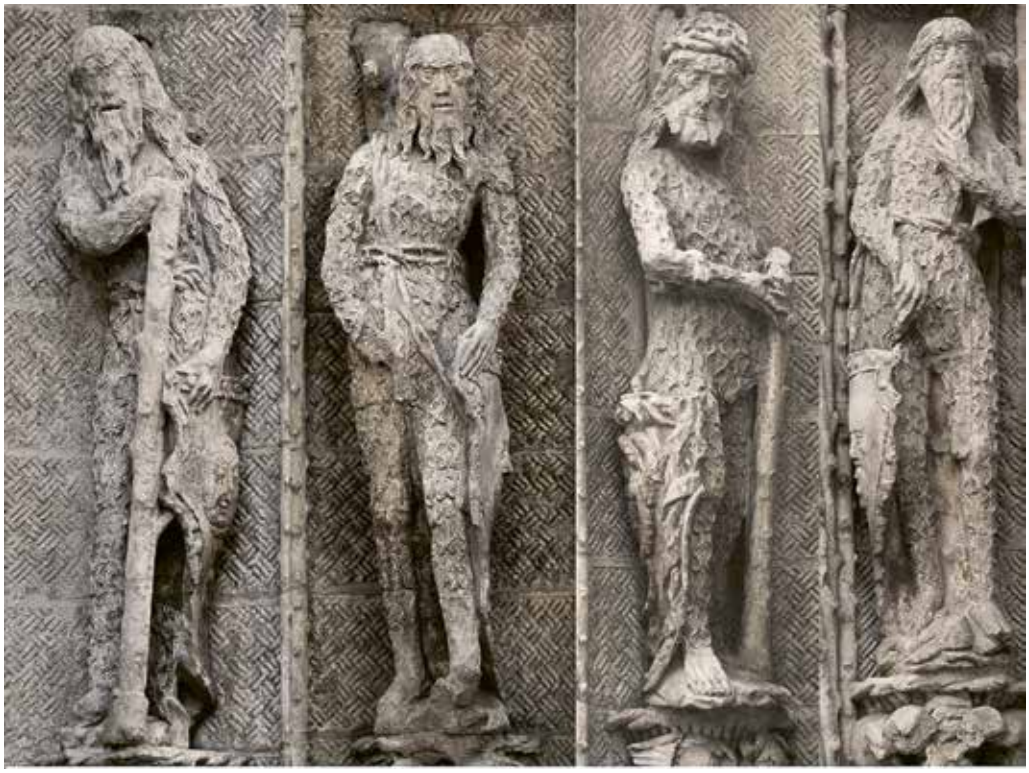


Figura 15

Composición con los salvajes de la zona izquierda. Detalle de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

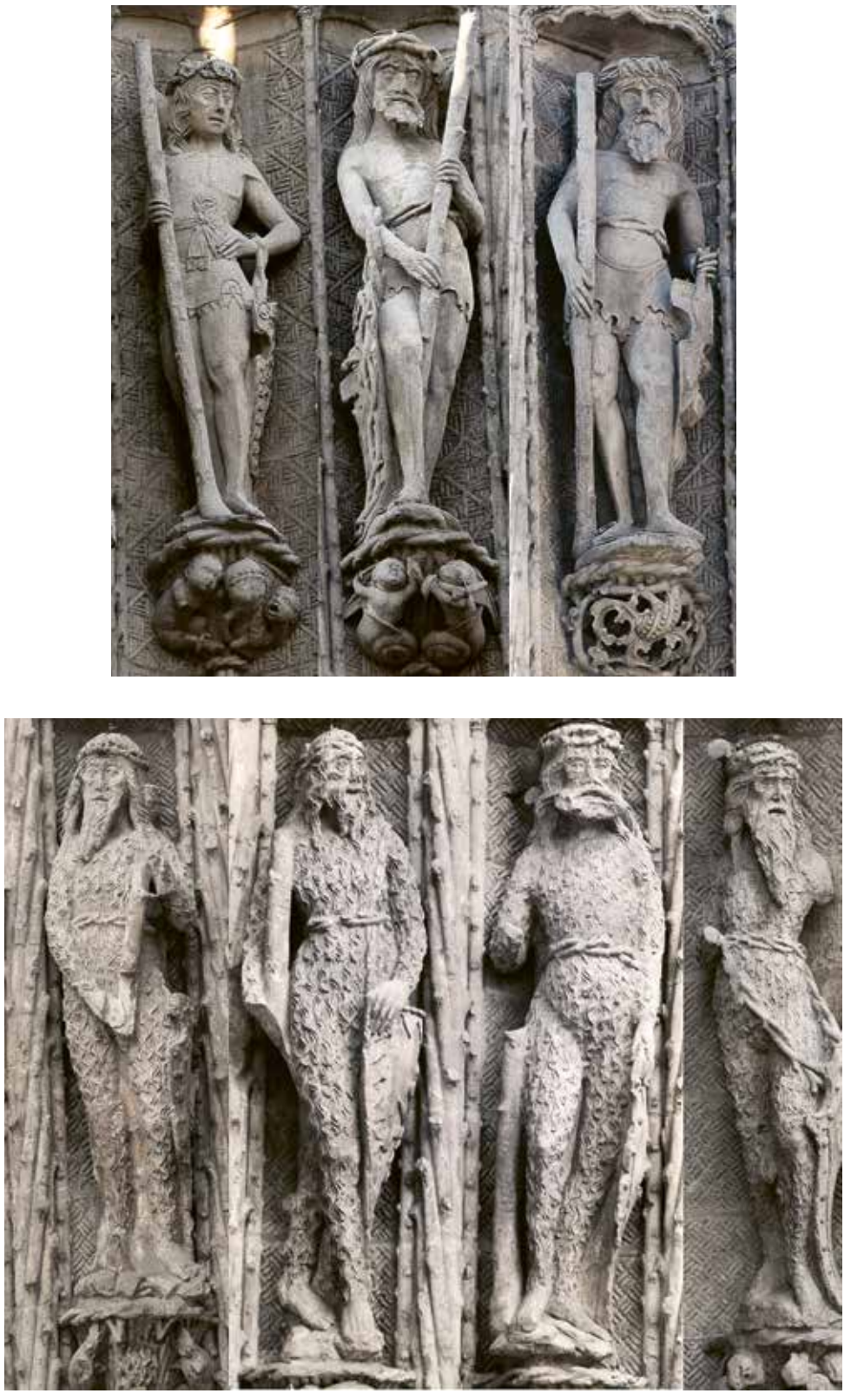


Figura 16

Composición con los salvajes de la zona derecha. Detalle de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

igualmente a seres monstruosos con anormalidades físicas muy diversas, asociándose a las ideas de rudeza, ferocidad, crueldad, insociabilidad y costumbres depravadas.[120] Según el estudio de López Ríos, los textos medievales solían destacar la desnudez o rudimentaria vestimenta de estos seres, además de su alimentación basada en los frutos del campo, siendo su apariencia peluda un rasgo más de su caracterización monstruosa.[121] En *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games (h. 1444) se presenta una definición muy exacta: «Heran todos cubiertos de lana de los pelos de sus cuerpos, bien como animales, e non vestían otra ropa alguna».[122]

El hombre salvaje como criatura que vive en el bosque o la selva, al margen de la civilización, es representado en multitud de contextos artísticos. El tipo iconográfico habitual es el de un humano, con características raciales europeas, cuyo cuerpo está totalmente cubierto de pelo, incluyendo la barba. Por lo general, se presenta desnudo, aunque puede vestir un faldón corto, siendo habitual la utilización de un cinturón más o menos ornamentado. De tamaño variable, suele resaltarse su fuerza sobrenatural mediante una referencia hercúlea, como es la maza o grueso bastón.

Con frecuencia, el origen del concepto del «salvaje» se ha situado en la literatura clásica y la herencia grecorromana de figuras fantásticas que también personificaron la alteridad del hombre civilizado, como centauros, silenos, sátiros o cíclopes.[123] Los escritores medievales prefirieron evitar las explicaciones teológicas sobre la existencia del hombre salvaje, optando por describirlo como una criatura que habría caído en la condición bestial debido a la locura causada por la soledad o el desamor.[124]

Las fuentes escritas que aluden al hombre salvaje son muy numerosas, lo que evidencia la fuerte presencia de esta figura en los distintos ámbitos de la cultura medieval: novela sentimental, crónicas, poesía de cancionero, libros de caballerías e, incluso, relatos de viajes. Se trata de textos que formulaban paradigmas sobre creencias relacionadas con estas criaturas, como el hecho de que, si un hombre andaba mucho tiempo desnudo en un ámbito salvaje, su cuerpo quedaría cubierto por abundante vello. Un ejemplo de ello se encuentra en *Grimalte y Gradissa* (h. 1470) de Juan de Flores (1988: 164), cuando Pánfilo decide retirarse para hacer penitencia y Grimalte lo encuentra «faziendo salvaje vida»: «Quando lo vi, tan desfigurada visión estava [...] mudado en salvaje parescer. Porque no solamente los cabellos y barbas tenía mucho más que su estatura crecidos, más aun el vello, por la continuación de andar desnudo, le dava cauteoloso vestir».

El papel desarrollado por el hombre salvaje en la literatura se proyectó en las representaciones artísticas. Por ejemplo, uno de los temas más habituales implica la personificación de los instintos animales: el salvaje rapta a una doncella y esta es liberada por un caballero. Para las escenas de rapto de doncellas suele citarse el poema anglonormando sobre la ingratitud femenina *Enyas el Salvaje,* un texto explicativo de las miniaturas que orlan las *Taymouth Horae* (h. 1425). Las leyendas y poemas contribuyeron a generar diferentes historias sobre el comportamiento sexual del salvaje, aunque, por lo general, el

120 López Ríos, 1999, pp. 25 y 32. El autor resalta un fragmento de *Laberinto de Fortuna* (1444), de Juan de Mena.

121 El autor señala *El Libro de Alexandre* y *Poridat de Poridades*. En algún caso, la abundancia de vello se asocia con una personalidad violenta. López Ríos, 1999, p. 34.

122 Gutierre Díaz de Games, 1997, p. 637 y López Ríos, 1999, p. 37.

123 Bartra, 2011, pp. 24-25.

124 Bernheimer, 1952, p. 7 y Bartra, 1996, p. 139.

salvaje asaltaba sexualmente a las mujeres con el fin de emparejarse permanentemente con ellas. Una traslación de estas leyendas orales la encontramos en el hombre salvaje de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492).[125] Se trata de una escena del imaginario caballeresco que suele situarse en un bosque y que tuvo una gran fortuna como parte de la decoración de objetos de marfil y tapices, aunque un ejemplo bien conocido son las pinturas de la Sala de los Reyes en la Alhambra (Granada).[126] En esa línea también se representa con cierta frecuencia en escenas de lucha, como las de dos capiteles del claustro de la catedral de Toledo, que plasman el enfrentamiento entre un salvaje y un centauro.[127] En todo caso, es innegable que la figura del hombre —y también de la mujer— salvaje gozó de una gran fortuna en distintos soportes artísticos, especialmente durante el siglo XV, apareciendo como elemento simbólico y, en ocasiones, también ornamental, tanto en los manuscritos iluminados como en la escultura monumental o en los tapices. La propia Isabel I contó entre sus pertenencias con tapices de temas profanos que incluían la presencia de la lucha entre caballeros y salvajes. Destaca la referencia de uno vendido en la almoneda de Toro en 1505: «Otro paño de cama de Ras viejo de una estoria de unos cavalleros armados que pelean con otros cavalleros e salvajes en que ay treinta anas a çincuenta maravedíes la ana, vendiose al dicho diego sanchez en i Vd».[128]

A finales de este siglo, fue el grabado el que contribuyó a la enorme difusión por toda Europa de este tema iconográfico en sus distintas vertientes, siendo especialmente destacable la obra de los grabadores alemanes y holandeses, algo que llevó a una asimilación generalizada de temas profanos de origen centroeuropeo.[129] Algunos nombres reseñables son el Maestro de las cartas y ornamentos, el Maestro E. S., el monogramista B. G., Israhel van Meckenem o Martin Schongauer, cuyos salvajes heráldicos son bien conocidos. Además, entre las referencias de fuentes gráficas para San Gregorio y sus salvajes, no puede faltar el frontis del incunable del *Viaje a Tierra Santa* de Bernardus de Breidenbach (1486),[130] al igual que el del *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (1493: 1v), dos ejemplos en los que, además de los salvajes, pueden encontrarse otros elementos comunes con el conjunto de nuestra portada.[131]

No puedo dejar de mencionar la asociación entre la figura del hombre salvaje y la representación del indio americano,[132] un tema que deriva de la idea del salvaje como antítesis de lo civilizado y personificación de la alteridad. En el periodo concerniente a San Gregorio se trata de una interpretación controvertida, aunque cronológicamente válida. López Ríos (1999: 42) ha considerado que no deben mezclarse indiscriminadamente la figura del salvaje con la del indio americano, si bien debe tenerse en cuenta que en el entorno de 1492 tuvo que ser ineludible la influencia del mito medieval, dada su vigencia,

125 Sobre los grabados de esta obra, véase Fraxanet, 1984.

126 Dodds, 1979 y 2008. Un ejemplo adicional son las pinturas murales del castillo de Alcañiz, del tercio central del siglo XIV.

127 Azcárate Ristori, 1948, p. 84.

128 Sánchez Cantón, 1950, p. 145.

129 Sobre el particular, entre otros, véanse Angulo Íñiguez, 1924-1925; Silva Maroto, 1988; Marchena Hidalgo, 1997 y Villaseñor Sebastián, 2006.

130 Bernardus de Breidenbach, 1496. El pintor Erhard Reuwich realizó los dibujos que constituyen la base de los grabados que de la edición latina (febrero de 1486) pasaron a la alemana (junio 1486) para transmitirse en el resto de las impresiones, incluida la castellana, que terminó Pablo Hurus en Zaragoza el 16 de enero de 1498. Gómez Redondo, 2012, vol. II, p. 1962.

131 Tanto la importancia de las fuentes gráficas como la de estas dos obras con relación a San Gregorio han sido estudiadas en Röll, 2000, p. 169; Pereda Espeso, 2010a, p. 160, n. 41; Hernández Redondo, 2016, pp. 56-71, esp. pp. 58-64 y Villaseñor Sebastián, 2016.

132 Quadrado, 1861, p. 71 y Pereda Espeso, 2010a.

en la concepción del indio americano por parte de los europeos que viajaron a América. De hecho, en los primeros momentos, se extendió por toda Europa una iconografía cercana a la del salvaje a partir de la publicación de las cartas de Cristóbal Colón. Como ha señalado Colin (1989), los dibujantes se habrían servido para representar algo que nunca habían visto, entre otras cosas, del imaginario de una tradición pictórica conocida para ellos, como lo era la figura del salvaje. Pereda (2010: 172-177) trató este tema ampliamente, destacando la carta enviada por Cristóbal Colón a Luis Santángel y la selección de sus diarios, publicada en Barcelona por Pedro Posa en 1493 y difundida por toda Europa, ya que se reimprimió en París, Basilea, Amberes, Roma y Estrasburgo, tanto en latín como en italiano y alemán.[133] Poco a poco se produjo un viraje hacia la figura del «buen salvaje», a partir de la cual se dio una identificación entre los indios y ese salvaje que aún vivía en estado de inocencia, un tema que gozó de una gran fortuna durante la Edad Moderna.

En esta línea interpretativa se situaría la hipótesis de Pereda (2010a: 177), según la cual, los salvajes de la zona superior de la portada del Colegio de San Gregorio serían una de las primeras representaciones en Castilla de los indios americanos, tras el influjo que los relatos colombinos habrían ejercido sobre el tema medieval del salvaje, dotándolo de un nuevo sentido. Si bien es verdad que, como señaló Pereda (2010a: 166), la historiografía ha reducido el papel de los salvajes de San Gregorio a una función heráldica y protectora, sin establecer una relación profunda con el papel de estas figuras en el folklore medieval y su relación con la arquitectura vegetal, resulta difícil aceptar dentro de nuestra interpretación para estas representaciones el significado que propone el mencionado autor. Para él, los salvajes de San Gregorio son una exaltación del hombre primitivo que ensalza la identificación con la naturaleza, representándolos en una arquitectura vegetal que se habría convertido en una metáfora de la arquitectura primitiva en la que el salvaje busca cobijo.[134] En cuanto a los del nivel superior, este autor considera que se trataría de una proyección del mito del salvaje en el descubrimiento de una nueva realidad americana en la que tenía cabida la presencia de ese hombre primitivo y de una arquitectura vinculada a la naturaleza.

A mi modo de ver, aunque la argumentación respecto a la relación iconográfica con los nuevos descubrimientos y la arquitectura de la cabaña resulta de gran interés, la presencia de los indios americanos de un modo deliberado en el discurso de este proyecto, de corte sapiencial, ideado por Alonso de Burgos, resulta ajeno al destino del edificio.

Una vertiente adicional del hombre salvaje se desarrolló en el ámbito cortesano, como parte de la cultura popular ligada a la oralidad. Durante el siglo XV fue muy habitual la presencia de personas disfrazadas de salvajes en fiestas cortesanas, aunque también en las religiosas y populares, como la procesión del Corpus o el Carnaval. Uno de los episodios más conocidos es el baile celebrado en el palacio de Saint Pol de París en 1391, en el que murieron varios cortesanos que se disfrazaron de salvajes. El terrible suceso fue recogido por las *Chroniques* de Jean Froissart (1470-1472).[135]

Respecto al caso hispánico, López Ríos (1999: 65) ha destacado que la presencia de salvajes en espectáculos —desde fiestas a ficciones escenográficas— se multiplicó a partir de los últimos años del siglo XIV. Uno de los ejemplos mencionados es la descripción de

133 Otros acercamientos a este tema en Gagnon, 1975 y Gómez Tabanera, 1990.

134 Pereda Espeso, 2010a, p. 172. En este argumento retomaría las ideas de Bosarte, 1804, p. 109.

135 El episodio del «Bal des ardents» —libro IV, cap. XXXII de las *Chroniques*— fue ilustrado en varias ocasiones en los manuscritos. BNF, Ms. Français 2646, fol.176; British Library, Harley 4380, fol.1r.

la entrada de los duques de Gerona en Valencia, el 7 de agosto de 1373, en la que más de veinte hombres salvajes salieron con sus mazas a la calle acompañando a un dragón, al que defendieron de varios caballeros que intentaban matarlo.[136]

Tanto la aparición de hombres disfrazados de salvajes en los recibimientos de las ciudades como el enfrentamiento entre salvajes y caballeros, acompañados de elementos más o menos fantásticos, eran un motivo recurrente en espectáculos populares o cortesanos en toda Europa. Además del conocido «Bal des ardents» (París, 1392), López Ríos (1999: 66) aporta otros ejemplos de París, Marsella y Saint Jean de Maurienne. También extracta un fragmento de la celebración de las bodas de Alfonso de Portugal y la infanta Isabel de Castilla en Évora, en 1490, en las que el caballero derrota al salvaje, y otros casos en los que los salvajes participaron de las procesiones del Corpus, además de algunos interesantes ejemplos que no puedo enumerar en detalle.

Muestra de ello, en el ámbito castellano, es el paso de armas organizado por Beltrán de la Cueva, en 1460, durante la estancia del conde de Armagnac, embajador del duque de Bretaña, que incluiría la participación de salvajes como guardianes en unos festejos descritos por Alonso de Palencia como «justas a imitación de los espectáculos de Francia».[137] La crónica de Diego Enríquez del Castillo narra el paso organizado por Beltrán de la Cueva para la «torná» del rey, la reina y el embajador con los otros señores a Madrid, haciéndolo cerca de la villa:

> Estaba puesta una tela barreada en derredor de madera con sus puertas, por donde avian de entrar los que venían del Prado: en cuya guarda estaban ciertos salvajes que no consentían entrar a los caballeros e gentiles hombres que llevasen damas de la rienda, sin que prometiesen de hacer con el seis carreras, e sino quisiesen justar, que dexasen el guante derecho.[138]

Este papel como guardián o custodio tiene un vínculo próximo a otra de las funciones desempeñadas por los hombres y mujeres salvajes en el arte del momento, la de tenante de escudo. Aunque Azcárate (1948: 92) consideró que el origen de estas representaciones estaría en la costumbre de disfrazar a los escuderos de «moros» o salvajes; otros autores, como Bernheimer (1952: 178) o López Ríos (1999: 62), propusieron que la función de tenante se habría asignado por la convicción de que el salvaje, por su consabida fuerza, sería un idóneo protector y defensor del escudo. De este modo, los salvajes cumplieron una tarea de protección confiada habitualmente a ángeles, o incluso santos patronos, a los que se invocaba para preservar la unión familiar. Para Bartra (2011: 110), el hombre salvaje llegó a convertirse en un «domesticado guardián» que custodiaba desde espacios cerrados hasta las propias armas de la nobleza.[139] El arte tardogótico castellano está plagado de ejemplos que ilustran este papel, entre los cuales quiero destacar a los hombres y mujeres salvajes tenantes de escudos de la familia Velasco-Mendoza, en la capilla de la Purificación en la catedral de Burgos (h. 1490).[140]

136 Carreres, 1925, p. 33.

137 En ese lugar fue donde se fundó el monasterio jerónimo de Santa María del Paso. Ladero Quesada, 1991, p. 250 y Alonso de Palencia. *Crónica de Enrique IV*, década I, libro VII, cap. I. López Ríos (1999: 97) considera que este pasaje podría referirse a los caballeros salvajes, un tipo de juglares que se ganaban la vida ofreciendo espectáculos en los que luchaban con otros a los que antes habían retado, personajes populares en las cortes que se retaban y luchaban pero no tenían la categoría social ni el código de honor de los caballeros.

138 Enríquez del Castillo, 1787, cap. XXIV, p. 41.

139 Bartra (2011: 101) alude a la historia de Chrétien de Troyes en *El caballero del león,* en la que el protagonista distingue entre el salvaje que ha caído en la locura y el hombre salvaje que «vigila el bosque de la fuente mágica». Además, en el estudio realizado por Vareille-Dahan (2010), encontramos numerosos ejemplos a nivel europeo de salvajes en entornos nobiliarios.

140 Sobre esta construcción, véase Paulino Montero, 2014 y 2015.

En Alemania, el redescubrimiento en 1473 de *Germania,* obra de Tácito (siglo I d. C.), transformó la criatura folclórica del hombre salvaje en el «primitivo alemán» ancestral descrito en el texto latino, otorgándole en el ámbito humanista una identidad nacional.[141] Las raíces de estos salvajes se situaban en las regiones alpinas de Alemania y Suiza, y se destacaba su fuerza física, sus pesadas armas y su apariencia amenazadora. A partir de las palabras de Tácito, en las que también se mencionaba la presencia de Hércules en tierras germanas, según Leicht, el humanismo alemán «nacionalizó» la figura de Hércules con relación al pasado mítico de la nación alemana, rastreando los antiguos lugares de culto y vinculándolos con altares dedicados al *Hercules Germanicus.*[142] A partir de ahí, el emperador Maximiliano fraguó una suerte de genealogía que ligaba sus antepasados, y su legitimidad, tanto con Hércules como con el primitivo hombre salvaje; una imagen emblemática que quedó plasmada en el grabado *Maximiliano como Hercules Germanicus* (h. 1496). En él, el emperador adopta los atributos de los trabajos de Hércules y los símbolos de sus victorias. Siguiendo el modelo heráldico del hombre salvaje, porta un escudo con la Hidra de Lerna, entre otros elementos, que reclama sus orígenes legendarios vinculados a Hércules, pero también busca preservar el linaje Habsburgo con el águila imperial. La retórica hercúlea de Maximiliano fue dirigida por el humanista Conrad Celtis desde 1492.[143]

En la misma línea, Carlos V, en el frontispicio de la *Vita et Gesta Karoli Magni* de Eginardo (1521), se retrataba junto a un particular Carlomagno, que físicamente había adquirido atributos de todo lo que representaba los orígenes alemanes, no solo los propios del emperador, sino también los de Hércules y el hombre salvaje.

Las analogías establecidas en los territorios imperiales, si bien no son aplicables de manera directa al caso castellano, resultan de gran interés por la manifiesta vinculación iconográfica y, progresivamente, simbólica entre el hombre salvaje y el hombre virtuoso que Hércules representaba. Además, los lazos establecidos con la casa Habsburgo, a partir de la política matrimonial ejercida por los Reyes Católicos, generaron una serie de intercambios artísticos que no deben descartarse a la hora de buscar posibles lecturas de los temas presentes en esta portada.

Por otro lado, la representación del hombre salvaje en los manuscritos se fue desplazando progresivamente desde los márgenes hasta espacios más preeminentes, en los que los salvajes se presentan como verdaderos guardianes de la virtud. En una clara asociación con la figura del virtuoso semidiós Hércules, personificado en la maza-clava, los salvajes adquirieron un mayor protagonismo en diversas obras vinculadas a la tradición clásica. De hecho, hemos localizado dos manuscritos, a modo de ejemplo, en los que dos salvajes, con sus mazas, acompañan sendos textos e iluminaciones relativas a las virtudes. En ambos casos se trata del breve tratado *Formulae Vitae Honestae* de Martín de Braga (515-579), que a partir del siglo XII fue atribuido erróneamente a Séneca y circuló, en traducciones y adaptaciones, con el título *De quattuor virtutibus cardinalibus*. Este pequeño tratado, compuesto a partir de sentencias breves a modo de florilegio, fue una de las obras más

141 Se trataba de la más antigua narrativa histórica desarrollada en suelo alemán, en la que, además, se describía detenidamente a estos primitivos alemanes. Leicht, 2008.

142 En el ámbito alemán fue utilizado como motivo para exaltar el pasado romano de Augsburgo, apoyándose en una inscripción que decora el ayuntamiento de esta ciudad. Leicht, 2008, p. 285.

143 La propaganda que supuso esta imagen para el emperador durante la guerra con Francia ha sido estudiada por Leicht, 2008, p. 292.

leídas en toda Europa a fines de la Edad Media. Los florilegios recogen en un manuscrito lo esencial de un autor y permiten acceder a determinados conocimientos con mayor facilidad y menor coste económico. Por ello, su uso era frecuente entre predicadores e intelectuales, con una gran presencia en las bibliotecas universitarias. En este caso, la intención era ofrecer una obra sencilla, exponiendo una norma de conducta basada en el principio de la razón natural, desarrollado sobre las cuatro virtudes cardinales de Platón: *prudentia, magnanimitas (fortitudo), continentia* y *iustitia*.[144] Sus más eminentes traductores fueron Jean Courtecuisse, Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena, habiendo gozado esta última de gran difusión en el ámbito hispánico.[145] Buena muestra de la influencia de este tratado en la literatura castellana contemporánea es la presencia de las ideas de Martin de Braga en obras anteriormente tratadas, como la *Visión deleytable,* en su análisis sobre las Virtudes.[146]

Uno de los manuscritos mencionados, que recoge una traducción de Courtecuisse, se encuentra en la Bibliothèque nationale de France (Ms. Français 9186). Aunque las figuras de hombres salvajes se representan en varios folios, destaca uno en particular, en el que acompañan a las virtudes cardinales, protagonistas del tratado.[147] Se trata de una iluminación en la que las alegorías de las virtudes fueron representadas siguiendo una iconografía muy particular, propia del ámbito francés, que gozó de cierta difusión durante la segunda mitad del siglo XV. Significativamente, esta iconografía alegórica de las virtudes, en la que aparecen cargadas de extravagantes atributos, fue utilizada en dos obras muy próximas al promotor del colegio, Alonso de Burgos: un cáliz con su escudo de armas, conservado en la catedral de Cuenca, y la portada de la iglesia del convento de San Pablo de Valladolid.[148]

Por otro lado, resulta de especial interés el ejemplar fechado hacia 1470-1480, conservado en la British Library (ms. Harley 3396),[149] por su estrecha vinculación con la portada de nuestro colegio (figura 17). Aparte de tratarse de la única iluminación del manuscrito, las figuras de hombres salvajes, que portan sendas mazas sobre sus hombros, custodian un gran árbol de virtudes, elaborado siguiendo la estructura habitual de esquema mnemotécnico anteriormente descrito. Además, debajo de cada una de las dos figuras aparece un tocón sobre el cual se han situado dos escudos. El de la izquierda es una adición del siglo XVII sobre otro anterior, pero el de la derecha es original, y en él encontramos una pequeña figura que abre las fauces de un león, fácilmente identificable con el tema previamente mencionado, *Hércules y el león de Nemea*.

La remisión a estos ejemplos no pretende proponerlos como modelos directos para la composición iconográfica de la portada del Colegio de San Gregorio. Sin embargo, considero que estos dos manuscritos podrían ser la muestra de un patrón repetido quizá en otros casos que desconozcamos o que no han llegado hasta nosotros, por el cual sería habitual la representación del hombre salvaje como guardián de la virtud, plasmada en sus diversas formas alegóricas, bien sea personificado en jóvenes o reinas, o bien en el extendido esquema de árbol de virtudes. Además, el hecho de que el mencionado tratado fuese una

144 Aldama Roy, 2006 y Jiménez San Cristóbal, 2011, pp. 73-84.

145 Aldama Roy, 2006, p. 129.

146 De hecho, es probable que el autor utilizase la versión traducida por Alonso de Cartagena. Este asunto ha sido estudiado por Salinas Espinosa, 1997.

147 Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 9186, fol. 304, Paris, h. 1470.

148 Una selección bibliográfica sobre esta iconografía y un estudio detenido sobre el cáliz de fray Alonso puede encontrarse en Olivares y Palomo, 2013. Sobre San Pablo, véase Andrés Ordax, 2006-2007.

149 British Library, Ms. Harley 3396, fol. 118v, Paris, h. 1470-1480, traducción de Robert Grosseteste. Agradezco al desaparecido Fernando Villaseñor que me pusiera en la pista de este manuscrito.

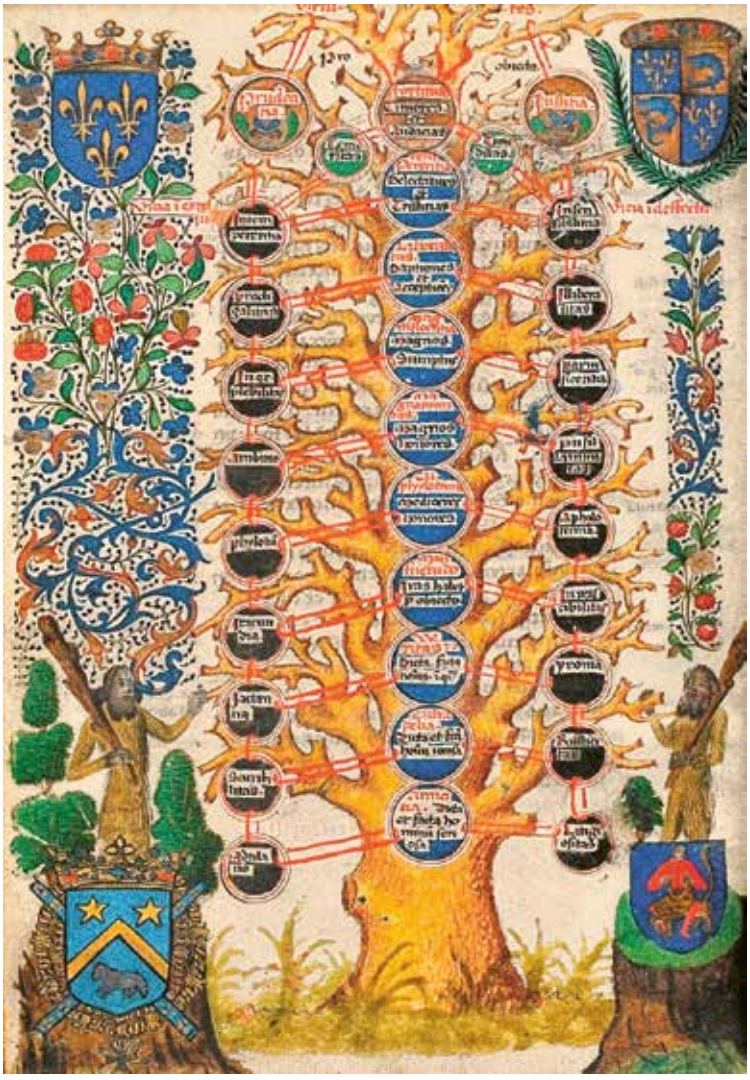


Figura 17

De quattuor virtutibus cardinalibus. British Library, ms. Harley 3396, fol. 118v, Paris, h. 1470-1480.



Figura 18

Tímpano de la puerta de acceso a la residencia del castillo de Escalona (izq.), Toledo, h. 1440 y «Ornamental engraving with flower and eight wild folk» (624) (dcha.), en F. Koreny y T. Falk (eds.), *op. cit.*, vol. 24a-Israhel van Meckenem, 1986, p. 249.

de las traducciones llevadas a cabo por Alonso de Cartagena —autor que dedicó parte de su obra literaria a la reflexión sobre la virtud—[150] nos lleva al ambiente cultural propio de fray Alonso, quien muy posiblemente estaba familiarizado con estos textos. No debe olvidarse la conexión con el mundo clásico y la figura de Hércules como hombre virtuoso, que reaparece como un bajo continuo en los distintos contextos abordados. Esta hipótesis se complementa con otras facetas del hombre salvaje anteriormente desarrolladas, puesto que no deja de ser un aspecto adicional a su habitual función de guardián o protector.

Después de haber analizado y valorado los distintos significados vinculados a la figura del hombre salvaje, debemos volver a la portada de San Gregorio. Según señaló Ara Gil (1977: 239-251), resulta evidente que la diferenciación entre los salvajes con pelo, que siguen el modelo del *homo silvaticus,* y los carentes de él, con un aspecto más cercano al héroe griego, fue totalmente deliberada por parte del artista que diseñó esta portada. Desde mi punto de vista, la diferencia entre el nivel superior y el inferior podría deberse a una variación intencionada entre dos de los tipos iconográficos que representaban al salvaje.

Si bien el más frecuente era aquel cuyo cuerpo estaba cubierto de pelo, contamos con otros ejemplos, tanto en el ámbito germánico como en el castellano, en los que décadas atrás se había utilizado esta iconografía. Es el caso de las figuras que decoran el tímpano que da acceso al castillo de Álvaro de Luna en Escalona (h. 1440): dos hombres salvajes barbudos, pero sin vello corporal, que portan tantos escudos como mazas.[151] También aparecen salvajes sin pelo, por ejemplo, en los grabados de Israhel van Meckenem (figura 18).[152]

De nuevo, no se trata de proponer un antecedente directo, sino de mostrar que era un tipo iconográfico relativamente frecuente en el siglo XV, cuyo significado resultaba compren-

150 Destacan las diversas obras de Fernández Gallardo, 2002.

151 Esta particularidad ya fue señalada por Azcárate Ristori, 1948, pp. 90-91. Acerca de esta construcción, el estudio de conjunto más reciente es de Villaseñor Sebastián, 2013, al que agradezco que me proporcionara la imagen de este tímpano.

152 «Ornamental engraving with flower and eight wild folk» (624), Koreny y Falk (eds.), 1986, vol. 24a, p. 249.

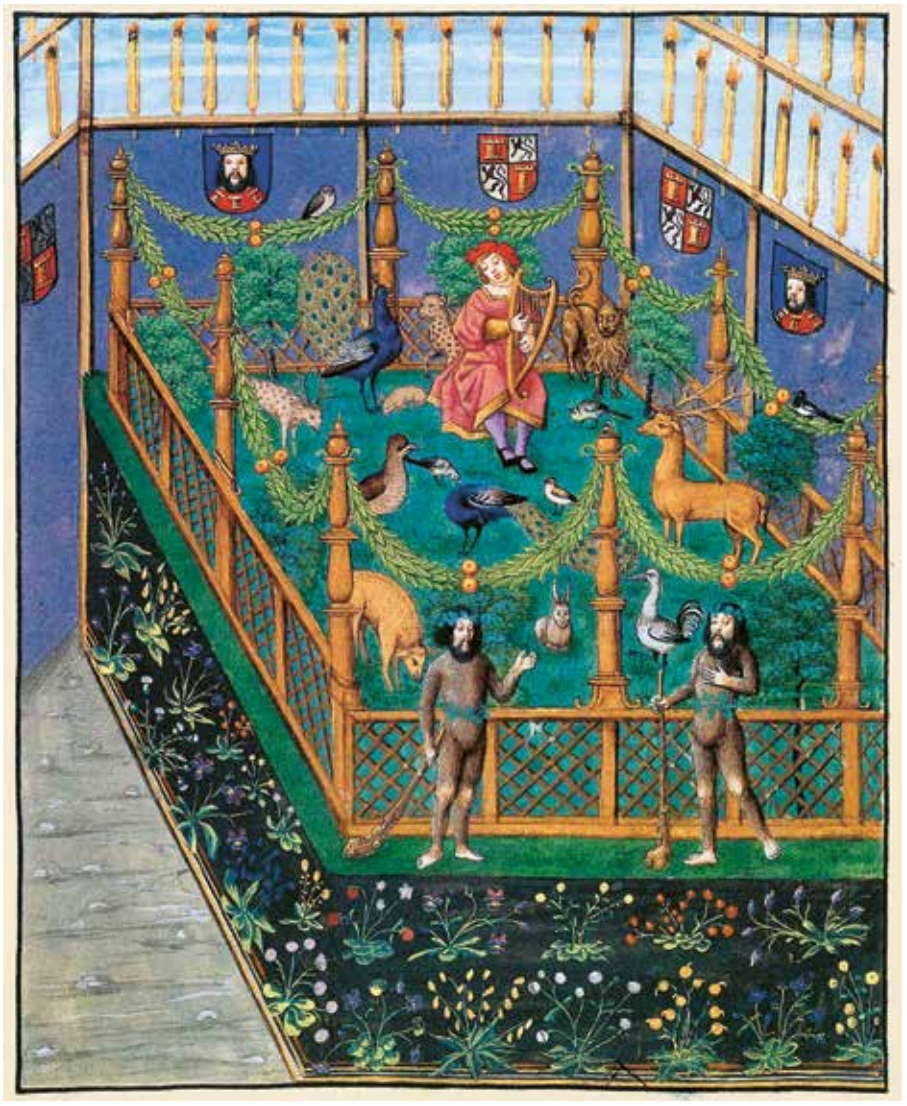


Figura 19

La Tryumphante et solemnelle Entree faicte sur le nouvel et joyeux advenement de Charles prince des Hespaignes, archiduc daustrice... en la ville de Bruges, 1515, Viena Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2591.

sible para sus contemporáneos, pese a la oscuridad que puede generar su contemplación en la actualidad. La *variatio* fue un componente fundamental para diseñar esta portada y, al igual que las figuras — tanto de salvajes como de caballeros— están diferenciadas buscando pequeños cambios entre los distintos personajes (atuendo, aspecto físico o instrumentos), la alternancia entre dos tipos de salvajes podría responder, quizás entre otros motivos, a esa búsqueda deliberada de la variación. La *variatio* es una licencia establecida en la retórica clásica junto a la *repetitio* como principio de repetición o recurrencia. Los estudios lingüísticos se refieren a la *variatio,* en la escritura de la Edad Media, como una voluntad de estilo que tiene como finalidad contrarrestar el tedio que la repetición causa, mediante la alternancia voluntaria o intencionada de formas distintas en proximidad.[153]

La presencia de los dieciséis salvajes en esta portada, junto al programa iconográfico de corte sapiencial anteriormente explicado, nos lleva a atribuir a estas figuras un papel de guardianes. No estaríamos ante guardianes amenazantes, a pesar de su fortaleza y sus armas, sino que cumplirían, más bien, una función de protección del jardín del conocimiento ubicado en el centro de la portada. De este modo, salvajes y caballeros se encontrarían en su exterior, custodiando el «vergel del entendimiento»[154] que constituye esta portada. Aunque se trate de un ejemplo posterior, no puedo dejar de mencionar la iluminación del manuscrito de Remy du Puys (1515) (figura 19), en la que se muestra al todavía príncipe Carlos como rey sabio y humanista, simulando a Orfeo mientras toca el arpa dentro de un jardín custodiado por dos hombres salvajes —de aspecto poco fiero— portando sus mazas, cinturones y coronas vegetales a imagen de los vallisoletanos.[155] Se trataba, precisamente, del espectáculo preparado por el reino de Castilla para agasajar al príncipe Carlos en su entrada a la ciudad de Brujas en 1515.[156]

Acompañando a los salvajes se yerguen, a ambos lados de la portada, a la altura de las lises de fray Alonso, seis caballeros que —al igual que los salvajes— portan tanto escudos como sus correspondientes armas (figura 20). Todos ellos visten la indumentaria propia de su condición, aunque con ciertas variaciones, puesto que algunos llevan guardabrazos, frente a otros que dejan la cota de malla al descubierto en estas extremidades, o incluso uno de ellos que lleva manoplones.[157] Del mismo modo, las celadas son casi todas distintas entre ellas, y, en cuanto a las armas, portan tanto alabardas como armas de asta.[158] Los caballeros armados suelen ser empleados como símbolos de la virtud, un significado que, según Ara Gil (1977: 241), se complementaría con los temas representados en las ménsulas que los soportan, que aluden a la cobardía y a la temeridad.

Desde un punto de vista formal, se han relacionado tradicionalmente con los del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores (Burgos), realizados en alabastro por Gil de Siloe (figura 21).[159] Tanto la postura de la figura como la indumentaria evidencian

153 Torrens Álvarez, 2007.

154 Una expresión que aparece en RicoCamps, 2003, p. 260.

155 *La Tryumphante et solemnelle Entree faicte sur le nouvel et joyeux advenement de... Charles prince des Hespaignes, archiduc daustrice... en la ville de Bruges*, 1515, Österreichische Nationalbibliothek (Cod. Vindob. 2591). Checa Cremades, 1999, pp. 53-54, fig. 24.

156 Massip Bonet, 2003, pp. 166-167. Pérez Monzón (2013b: 528) hizo referencia al grabado de esta miniatura con relación al carácter guardián de los salvajes.

157 Algunas referencias sobre armas y armaduras en Hoffmeyer, 1982; Soler del Campo, 1993; Williams, 2002 y Fallows, 2010.

158 Puede encontrarse un esquema en el que se realizan las correspondientes distinciones en Soler del Campo, 2000, p. 36.

159 Wethey, 1936, p. 110; Proske, 1951, p. 167; Ara Gil, 1977, p. 251; Gómez Bárcena, 2001, p. 203; Yarza Luaces, 2007, p. 71 y Hernández Redondo, 2014, p. 108.

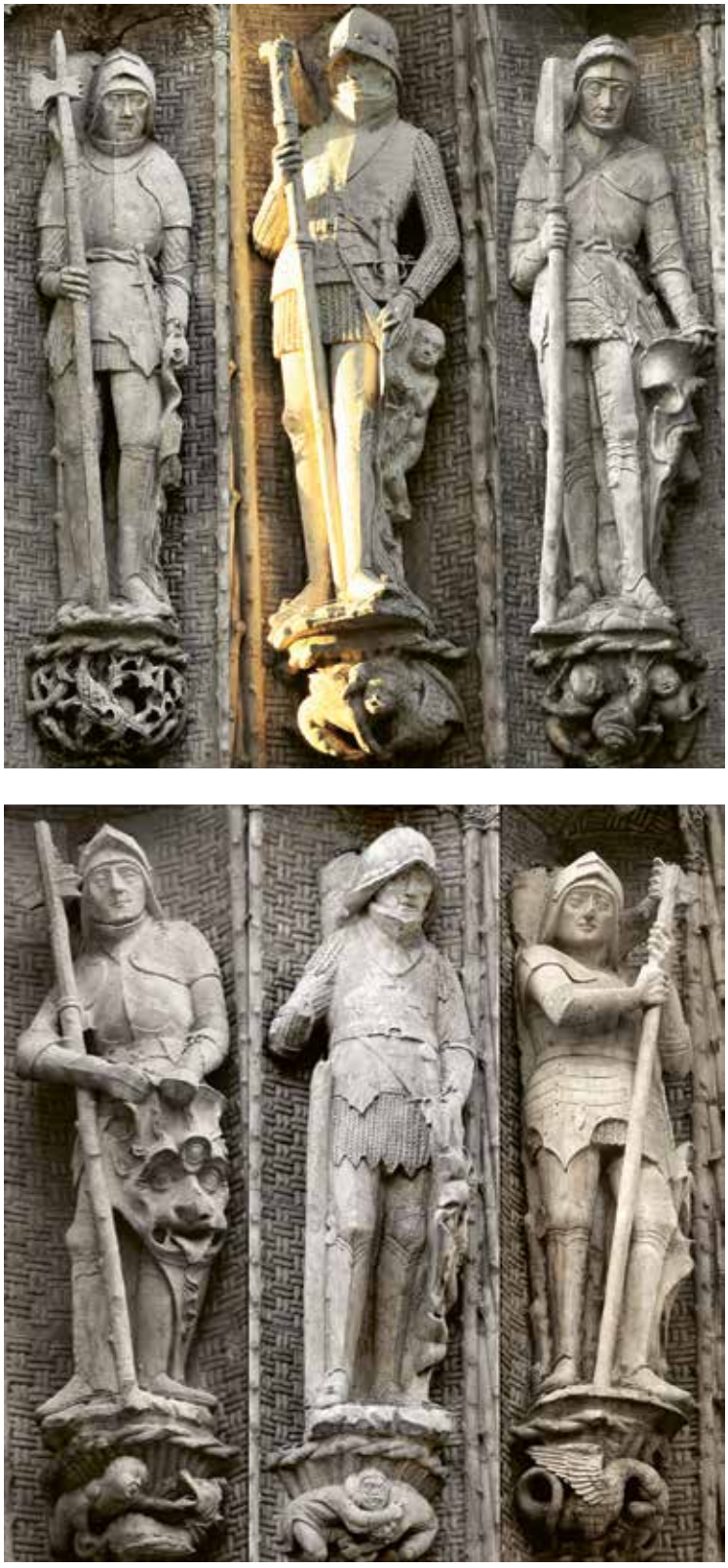


Figura 20

Composición con los caballeros. Detalle de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.



Figura 21

Caballero. Detalle del sepulcro del infante Alfonso, Cartuja de Miraflores, Burgos.

una conexión directa entre ambas obras, algo que, junto a otras concomitancias, además de la presencia de este autor en las noticias documentales relativas al retablo de la capilla de San Gregorio, ha llevado a identificar al autor de la portada con Siloe. Los paralelismos con las obras llevadas a cabo por este artista en Miraflores también se dirigen a las posibles fuentes gráficas utilizadas. Es el caso del ya mencionado *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (1493: 1v), del que podría haberse servido Siloe para proyectar los dobles círculos del gran retablo de la Cartuja,[160] además de la orla del sepulcro del infante Alfonso. Y es que la estampa de Schedel ofrece un exuberante modelo de arquitectura vegetal —incluyendo hojas de vid, roble, cardo y bellotas— que se corresponde con la ornamentación desarrollada tanto en Miraflores como en Valladolid.[161]

La combinación de las figuras de caballeros y hombres salvajes presente en la portada de San Gregorio no se puede calificar de novedosa. Se trata de personajes que se asociaban con cierta frecuencia, tanto en las fiestas cortesanas como en la literatura del momento.[162] Es relativamente habitual encontrar a estas dos figuras compartiendo protagonismo, especialmente en las imágenes que plasman relatos procedentes de novelas de caballerías, aunque también aparecen asociados en creaciones como los alfabetos antropomorfos, tan populares durante el siglo xv.[163] Para Ara Gil (1999: 325), la combinación de caballeros y salvajes se corresponde con las alegorías de «cultura» y «naturaleza», presentes en la novela medieval. Esta autora incide en que se trataría de dos «estados

160 Además, se conserva un ejemplar del *Liber Chronicarum* de 1494 en la Biblioteca Provincial de Burgos. Yarza Luaces, 2001, p. 212 y Villaseñor Sebastián, 2016, p. 432. Este autor no solo señala los paralelismos citados en estudios previos, sino que aporta datos relativos a la presencia de un ejemplar del *Liber Chronicarum* en Burgos en 1494.

161 Teijeira Pablos, 1997, p. 38 y Pereda Espeso, 2010a, p. 160.

162 La presencia de caballeros y salvajes de manera conjunta en las fiestas cortesanas fue señalada por Selva, 1943, p. 94.

163 Suele destacarse el alfabeto de Giovaninno de Grassi. Camacho Martínez, 2014.



Figura 22
Composición con los escudos. Detalle de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

culturales que pueden intercambiarse por la vía ascendente o descendente», un tema desarrollado en las novelas que formaba parte del imaginario de la Europa medieval. En cuanto a los escudos portados por ambos grupos, algunos de los cuales tienen el haz de un rostro humano, se ha sugerido que podría tratarse de una interpretación libre del escudo de Aquiles descrito por Homero, adornado con la cabeza de Medusa (figura 22).[164]

La presencia de salvajes y caballeros en actitudes similares y no enfrentadas también puede encontrarse, a modo de ejemplo, en una obra bastante anterior, el *Libro de Horas de Étienne Chevalier* de Jean Fouquet (1455, Musée Condé, Chantilly). La iluminación de este manuscrito presenta tanto a salvajes con sus mazas como a caballeros con lanzas y alabardas y ángeles —todos ellos como tenantes— en la zona inferior de la página, junto a una cerca de mimbre entretejido o un desnivel que los sitúa fuera de la escena principal, a modo de guardianes o protectores. Se trata de una utilización de estas figuras muy similar a la que se llevó a cabo en San Gregorio.

En las ménsulas sobre las que se ubican las figuras de salvajes, caballeros y heraldos de armas encontramos todo un universo de figuras y escenas que nos remiten a los *marginalia* de los manuscritos (figura 23). Es uno de los llamados espacios marginales de la arquitectura tardogótica, caracterizados por adornarse con una profusa vegetación poblada por animales reales y fantásticos junto a seres humanos, que conforma una diversa iconografía de carácter profano.[165] Estudiado por Villaseñor (2014), se trata de un

164 La autora incluso propone un carácter apotropaico. Ara Gil, 1999, p. 328.

165 Teijeira Pablos, 1992 y Juan Vicens, 2016.



Figura 23
Composición con las ménsulas de la zona intermedia de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

fenómeno presente no solo en la arquitectura, sino también en otras manifestaciones artísticas, como las orlas de los manuscritos iluminados, las misericordias de las sillerías o determinados espacios de la escultura funeraria.

El interés por la inclusión de motivos marginales ha sido atribuido a la llegada masiva de arquitectos ultrapirenaicos a partir del segundo tercio del siglo XV, que habrían comenzado a renovar el repertorio decorativo castellano en obras como la capilla del Contador Saldaña, del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, o la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia.[166] Ha dado muestra de ello López Mayán (2012), quien, en su estudio sobre el pontifical de Luis de Acuña (1480-1490), ha analizado la penetración de los gustos e inquietudes artísticas flamencas y germanas en la producción de manuscritos del foco burgalés durante la segunda mitad del siglo XV, basándose precisamente en los motivos decorativos y su cercanía a los modelos procedentes de Centroeuropa. La llegada de nuevos elementos ornamentales a la iluminación de manuscritos de los talleres burgaleses, argumentada a partir de los intensos contactos comerciales con el norte de Europa y el estrechamiento de las relaciones políticas con Flandes, es extrapolable a otros ámbitos artísticos, como también lo es la dimensión ideológica que, según la autora, adquirió la decoración de este códice, dada la voluntad de ostentación y lujo —por parte del promotor— que implicaba la utilización de formas decorativas con resonancias europeas.[167]

166 Souza y García, 2009.

167 López Mayán, 2012, p. 330.





Figura 24

Detalle de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid (arriba)
y *Guardapolvo del retablo de Luis de Acuña* (abajo), catedral de Burgos, 1483-1492.

Descritos e identificados por Ara Gil (1977: fig. 35), algunos de los temas representados en las ménsulas de la portada de San Gregorio son: ángeles jugando, ángeles y niños luchando contra un dragón, elementos vegetales, ángel atacado por un ave, niños luchando con un caracol, lucha entre dos hombres, niño atacado por un grifo, e incluso niños-grifo y niños-caracol luchando entre sí. Destaca la repetida presencia infantil, tanto en la versión de ángeles como en la de niños sin alas, que establece una conexión con los *spiritelli* de la zona central de la portada e, igualmente, con los que protagonizan la orla de decoración vegetal que la enmarca. Las variantes del clásico tema de la lucha entre hombres,[168] llevado a la lucha con animales reales o fantásticos, son muy frecuentes en la iconografía marginal de los manuscritos, donde suelen adquirir un marcado carácter simbólico o alegórico que haría referencia, en casos generales, a la lucha del bien contra el mal. Uno de los grupos que suele señalarse es el que muestra a dos niños luchando contra un caracol, puesto que se trata de un tema con mucha difusión en los manuscritos, como una alegoría de los cobardes y temerarios,[169] que precisamente aquí ha sido situado bajo la figura de un caballero —el que solía protagonizar la lucha—, quizás en un intento de señalar el triunfo de la virtud.[170]

Además de las ménsulas, la portada de San Gregorio goza de numerosos motivos asimilables a la llamada decoración marginal. Su superficie es recorrida por elementos vegetales y diversas franjas de vegetación viva, habitada por animales, seres híbridos y *putti*. Destacan especialmente los frisos laterales que enmarcan la portada a modo de orla (figura 24) y remiten a la iluminación de los márgenes en los manuscritos según el estilo propio de la segunda mitad del siglo XV, caracterizado por configurar franjas pobladas con una gran cantidad de flora, fauna y figuración humana. La rehabilitación de la figuración marginal en el ámbito francés se produjo en torno a 1400 por los hermanos Limbourg (1409) y el maestro de Boucicaut, a partir de la incorporaron de *drôleries* por el Maestro de las Iniciales de Bruselas (h. 1390), procedente de Italia, quien introdujo en los márgenes elementos de tradición italianizante. La manera francesa de comprender la figuración marginal se introdujo en Brujas hacia 1470.[171]

La alternancia entre vegetación y *putti,* en diversas posturas y jugando con las ramas y frutos, es un motivo relativamente frecuente en la ornamentación de este periodo. Un ejemplo de ello, entre otros muchos, es la portada de la obra *De octo partibus oratione*s, impresa en Burgos en 1498, con una estética próxima a la de San Gregorio.[172] Sin embargo, a diferencia de los *spiritelli* del panel central, que presentan variedad de posturas y una factura más cuidada, los *putti* de estos dos frisos se repiten conformando una secuencia mucho más estática, quizá debido al carácter relativamente secundario de este espacio. En cuanto a los frutos que sostienen, si bien se ha sugerido que podría tratarse

168 Este tema también era muy frecuente en los grabados, destaca el de Schongauer: «Two fighting apprentices» (87), Schmitt y Stogdon, 1999, vol. XLIX, p. 199. Villaseñor Sebastián, 2014, p. 191.

169 Muchos de estos temas son analizados en Villaseñor Sebastián, 2009, pp. 168-170.

170 Sobre el tema de «los cobardes y los temerarios», presente en las sillerías de Belmonte y Talavera, véase Mateo Gómez, 1979, pp. 54-57. También lo ha tratado Villaseñor Sebastián, 2011, esp. p. 360.

171 Ara Gil insiste en que este tema, frecuente desde el siglo XIII en los manuscritos y habitualmente protagonizado por un caballero, presenta a los cobardes «por luchar contra un animal inofensivo» y a los temerarios «por salir de su casa para enfrentarse con un peligro», tratándose de una afirmación de contrarios. Ara Gil, 1997, pp. 327-328. Con relación a la presencia del caracol en la decoración marginal, con un carácter principalmente negativo, véase Randall, 1962.

172 Villaseñor Sebastián, 2009, p. 42.



Figura 25

Composición con bufones de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid y un grabado (centro) de Israhel van Meckenem (484), en F. Koreny y T. Falk (eds.), *op. cit.*, vol. 24a-Israhel van Meckenem, 1986, p. 194.

Figura 26

«The griffin», grabado de Martin Schongauer (93), en L. Schmitt y N. Stogdon (ed.), *op. cit.*, vol. XLIX, 1999, p. 199 y *Composición con grifo de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.*



Figura 27
Trifronte. Detalle de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

de la primera representación del maíz venido de América,[173] considero que igualmente puede asimilarse con una interpretación de los diseños ornamentales de frutas y flores —sobre todo algunos tipos de piñas— que grabadores como el maestro F. V. B. o Israhel van Meckenem llevaron a cabo en repetidas ocasiones y sirvieron como modelos a numerosos artistas,[174] entre ellos al propio Siloe, como puede apreciarse en el guardapolvo y sobre la escena central del retablo de Luis de Acuña, en la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos (figura 24). Por último, aunque en uno de los lados ha desaparecido, debemos mencionar la presencia de dos calaveras o cráneos junto a dos tibias cruzadas en el extremo de los frisos laterales, muy cerca del suelo y casi a modo de basa. Están muy deterioradas, pero es posible establecer una relación con el grabado de Meckenem que ubicaba tres cráneos en una hornacina.[175]

La zona inferior de la portada es otro de los espacios en los que este tipo de decoración prolifera con más fruición, especialmente en la serie de arcos que enmarcan el tímpano, donde —a pesar de algunas pérdidas— se mezclan de nuevo todo tipo de seres con distintos elementos vegetales. Al igual que ocurría con motivos previos, los modelos de muchas de estas figuras pueden encontrarse en las series de grabados que los artistas tomaban como referencia. Es el caso de los bufones, con elementos que recuerdan a los grabados de Meckenem (figura 25),[176] o los grifos, muy vinculados a la estética de los diseñados por Schongauer (figura 26).[177] En cuanto a su significado, en el caso de que lo tuviese, además de su valor ornamental, Villaseñor (2014: 147) atribuye tanto a los dragones como a los grifos la función de vigilancia y fortaleza moral.

173 Aelius Donatus, 1498.
174 Pereda Espeso, 2010a, pp. 177-182.
175 Koreny y Falk, 1986, vol. 24a, pp. 237-238.
176 *Ibidem*, p. 195, fig. 485.
177 *Ibidem*, p. 194, fig. 484.



Figura 28

Figuras a los lados del dintel. Detalle de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Figura 29

Grabados del Maestro BXS (14 y 17). Hutchison, J. C. *The Illustrated Bartsch,* New York, Abaris Books, 1980, vol. 8, Early German Artist, pp. 158-159.

Bajo la cúspide del arco conopial aparece el trifronte (figura 27),[178] una figura formada por tres rostros en uno solo que estuvo cargada de simbolismo durante toda la Edad Media. Se trata de una imagen común a la mayoría de las culturas antiguas, aunque la vertiente más cercana sea la de Jano romano, divinidad de los comienzos, puertas y pasajes, que se trasladó a la cultura cristiana con un carácter positivo de iniciador; si bien, tras la aportación de la escatología musulmana, en la que bifronte era el signo del traidor, tomó rasgos negativos. Según Teijeira (1991: 289), en el gótico se le otorgó un significado trinitario, pese a que, a finales de este periodo, habría adquirido otros matices tendentes al exotismo, lo fantástico y lo puramente ornamental.

No obstante, en el ámbito italiano se recogió su significado clásico hasta transformarlo en conceptos abstractos relacionados con el paso del tiempo y alegorías como la de la Prudencia, presente en la literatura emblemática.[179] Para el trifronte de San Gregorio se han sugerido lecturas como la Filosofía, con triple faz en función de sus tres ramas, la imagen del tiempo o, incluso, una alegoría de *Silvanus,* divinidad agreste, por los tallos que salen de los rostros de perfil.[180] Gómez Bárcena (2001: 201) optó por la alegoría de la Prudencia, tanto para San Gregorio como para Miraflores; por su parte, Teijeira (1991: 290) también indicó que la colocación de este símbolo en un lugar visible y alto podría deberse a la voluntad de que ejerciese su influencia positiva sobre todo lo que cobijaba, «de manera similar a los salvajes, pajes o soldados que se colocaban en las fachadas como guardianes y protectores». En el ámbito castellano, encontramos este símbolo en el sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores (1493), en una moldura de la capilla de la Purificación de la catedral de Burgos y en el hastial de la catedral nueva de Salamanca, así como en numerosas sillerías como, por ejemplo, la de la catedral de León (h. 1480).

El tímpano se sustenta sobre un dintel de granito que, al igual que las jambas, también monolíticas, se encuentra totalmente decorado por flores de lis inscritas en círculos, entre las que se ubican cruces dominicanas**.** Las armas de fray Alonso de Burgos cubren toda la superficie, como si de un brocado se tratara,[181] enmarcando la entrada del colegio. De hecho, la capa pluvial que porta el prelado se decora con este mismo motivo. Sobre las jambas, dos franjas decorativas que alternan figuras humanas y animales hacen las veces de capiteles. Se trata de una ornamentación que también procede de los *marginalia* de los manuscritos, y, en este caso, puede verse una sucesión de figuras enganchadas a una rama, alternando cabras y burros con *putti,* junto a un murciélago y una arpía en ambos ángulos. Ara Gil (1977: 243) considera que estos personajes tienen un significado negativo, y Villaseñor (2014: 147) ha destacado la presencia del murciélago, indicando su carácter impuro, símbolo de la duplicidad y, en ocasiones, de la hipocresía o envidia.

178 «The griffin» (93). Schmitt y Stogdon, 1999, vol. XLIX, p. 199.

179 También llamado *signum triciput* o *vultus trifrons*. Teijeira Pablos, 1991. Sobre sus orígenes, véase Petazzoni, 1946.

180 Teijeira Pablos, 1991, p. 289. De hecho, esta iconografía, aplicada al siglo xvi, resultó de especial interés para Panofsky, quien la estudió en varias ocasiones; Panofsky y Saxl, 1926 y Panofsky, 1930. En esta última obra une el estudio del *signum triciput* a otros temas de tradición clásica como «Hércules en la encrucijada». Destacamos la reciente revisión de la obra en Wuttke y Virey-wallon, 2007.

181 Ara Gil, 1999, pp. 325-326.

A ambos extremos del dintel, sobre esta suerte de capiteles, dos figuras masculinas flanquean la entrada al colegio. Se trata de dos hombres sentados, con las manos sobre las rodillas e inclinados ligeramente hacia el centro. Su indumentaria es diferenciada (figura 28). El de la izquierda no lleva barba y porta un gorro similar a los bonetes de los colegiales, mientras que el de la derecha, también tocado, destaca por una camisa rematada en bolas, fácilmente identificable con algunos de los grabados del Maestro BXS que representaban a paisanos o villanos (figura 29).[182] Desde el punto de vista formal, resultan muy similares a las figuras de Hércules ubicadas en las ménsulas de la librería de la catedral de León, que también habrían tomado como modelo estampas procedentes del centro de Europa. A pesar del destacado lugar que ocupan, su presencia ha pasado relativamente desapercibida, quizá por la dificultad en atribuirles un significado. Ara Gil (1977: 243) aventuró que podrían haber sostenido filacterias en sus manos, y, recientemente, Hernández Redondo (2014: 109) ha recuperado la hipótesis de Wattenberg (1966), según la cual, podrían ser retratos de los artífices de la obra, siguiendo un género relativamente frecuente en el ámbito alemán.[183]

Sin embargo, aunque la estética de estos dos personajes nos remite a modelos vistos en los grabados alemanes y holandeses, su actitud, ciertos elementos de su aspecto y su ubicación, a ambos lados de la entrada a un espacio dedicado a la sabiduría, nos obliga a plantear alternativas. Retomando el ya mencionado «árbol de la ciencia» y su iconografía desarrollada en la obra homónima de Ramón Llull, quiero llamar la atención sobre las dos figuras que aparecen constantemente en las portadas y portadillas de esta obra, junto al diagrama mnemotécnico que es el propio árbol (figura 9 de este capítulo). Se trata de Raymundus y Monachus, maestro y discípulo —el autor y un monje no identificado— en pleno diálogo, uno barbado y otro lampiño, ambos tocados con un bonete y ubicados a ambos lados del granado como árbol de la ciencia. No solo se estaba plasmando el comienzo de esta obra, que se inicia con una conversación entre ambos personajes, sino que el diálogo resultaba parte fundamental de la filosofía de Llull, para quien su práctica, así como la discusión diaria eran indispensables en el objetivo de alcanzar la sabiduría.[184] No dejaría de ser una escena de *disputatio,* dentro de la llamada «iconografía magistral» propia del contexto universitario, estudiada por Destemberg (2013 y 2016), en la que dicho diálogo, que sitúa a ambos interlocutores en una posición de igualdad, representa la transmisión del conocimiento.

La propuesta interpretativa para las dos figuras de San Gregorio, siguiendo una coherencia con la temática sapiencial de la portada, podría ser la de una adaptación de este diálogo entre maestro y alumno —aunque en este caso intercambiados de lugar—, especialmente apropiada para un colegio universitario, tomando prestado el modelo iconográfico de Raymundus y Monachus bajo el árbol de la sabiduría, utilizado en la portada de la obra *Arbor Scientiae* de Llull.

182 Ruiz Souza (2014: 516) ha establecido diversos paralelismos con los tejidos castellanos contemporáneos.

183 Hutchison, 1980, vol. 8, pp. 158-159, figs. 14 y 17.

184 La representación de artistas en el ámbito hispano ha sido estudiada por Teijeira Pablos, 1994.



Figura 30
Detalle del tímpano de la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

El promotor ante los santos

El tímpano recoge la única escena de carácter ostensiblemente religioso de toda la portada. Rematado con las armas de Alonso de Burgos sostenidas por tres ángeles, representa la dedicación y ofrenda del colegio a San Gregorio (figura 30). Esta suerte de *sacra conversazione* se desarrolla sobre un tejido de fondo que cuelga, a modo de cortinaje, siguiendo modelos desarrollados en el ámbito centroeuropeo, como puede apreciarse en las estampas del Maestro I. A. M. de Zwolle,[185] a modo de ejemplo. Este tejido simulado está cubierto por una trama de flores de lis en losange, recordando a los brocados castellanos,[186] que termina con una franja de pedrería y sus correspondientes flecos (figura 21 del capítulo anterior). Se trata de un motivo relativamente frecuente en las obras francesas desde el siglo XIII, de la orfebrería a la miniatura, por ejemplo, la encuadernación del Apocalipsis de la Sainte Chapelle[187] o las *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*.[188]

En cuanto a las figuras, en el centro se ha situado a San Gregorio, sedente y reconocible por la tiara papal, el báculo y el cáliz. A su derecha, y en posición orante, se encuentra fray Alonso, portando los ornamentos episcopales y acompañado por Santo Domingo de Guzmán —el fundador de la orden— tonsurado, vistiendo hábito talar, sentado y con una vara de lirios, algo deteriorada, en su mano izquierda. La vara de lirios era un símbolo de castidad y pureza, adoptado como atributo de este santo. En ocasiones se estilizaba, dando lugar a un tallo vegetal rematado por una flor de lis, algo que probablemente se daría en esta figura.[189] Al otro lado se ubica San Pablo, titular del próximo convento dominico, sedente, abriendo un libro con la mano izquierda y sujetando lo que parece la empuñadura de una

185 Salonius y Worm, 2014, p. 1.

186 «Santa Ana, la Virgen y el Niño» y «San Agustín», en Hollstein, 1955, vol. 12, pp. 268-269. También es frecuente encontrar este motivo en retablos contemporáneos, como el de San Martín de Cserény (1483) o el de San Nicolás de Nagyszalok (h. 1490), expuesto en la Hungarian National Gallery de Budapest.

187 Ruiz Souza, 2014, p. 516.

188 BnF, Ms. Latin 8851, en *Les Fastes du Gothique: le siècle de Charles V*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981, n.º 205, p. 254.

189 BnF, Ms. NAL 3120, fol. 20v, h. 1498

espada con la derecha; además de barbardo, porta una aureola cruciforme. Gómez Moreno (1925: 16) sugirió que el modelo directo de este tímpano habría sido el Colegio de Santa Cruz, dado que se había terminado con anterioridad, e incluso apuntó a un posible origen italiano, señalando que el fondo «adamascado» del tímpano recuerda a ciertos relieves de Donatello. Sin embargo, Ara Gil (1977: 244) ya señaló varios ejemplos previos en los que es posible encontrar al donante arrodillado, si bien los más tempranos se encuentran en iluminaciones de manuscritos, pintura o talla en madera en retablos y no como escultura monumental. Algunos de los mencionados son el caso de San Pedro de Cardeña, con Pedro del Burgo de rodillas ante San Pedro y San Pablo —aunque no sea una escena sino ménsulas—, y la puerta de los Leones en la catedral de Toledo, con el obispo que asiste a la visión del Árbol de Jessé sentado.

La presencia del donante en San Gregorio sigue las pautas señaladas por Yarza (1994), el promotor es presentado en situación de inferioridad respecto al personaje sagrado a quien se dirige, debido a su menor tamaño y a la posición de subordinación que ocupa —en este caso, arrodillado—, a pesar de que, a su vez, implique un carácter representativo y el firme deseo de fama o prestigio. A finales del siglo xv hispano, la presencia del donante —especialmente en la pintura— era ya una realidad consolidada, tras ejemplos como el *Retablo del arzobispo Sancho de Rojas* (1415, Museo del Prado), la *Virgen de los Consellers* de Luis Dalmau (1443-1445, MNAC), el *Retablo de los Gozos de la Santa María* de Jorge Inglés para el Hospital de Buitrago (1454, depósito en el Museo del Prado) o la *Piedad* de Fernando Gallego (1465-1470, Museo del Prado). En un momento posterior, en el campo de la escultura, pueden destacarse el tímpano del convento de Santa Cruz la Real de Segovia (1480-1486) o el retablo de Luis de Acuña en la capilla de Santa Ana de la catedral de Burgos (1483-1492), entre otros muchos. Por lo tanto, a pesar de que los orígenes de este género se sitúen en Italia y Flandes, en el periodo que nos ocupa no sería necesario acudir a una influencia italiana para explicar el tímpano vallisoletano.

Alonso de Burgos no solo aparece como donante, sino que continúa con la tendencia de representar la *vera efigies,* un retrato cuyo objetivo sería mantener la memoria individual viva, respondiendo a las nuevas necesidades de autorrepresentación y exhibición de la memoria personal. Se trataba de un medio excelente de conmemoración del promotor, que se presentaba con una vestimenta asociada con la comunidad a la que pertenecía, mostrando su prestigio y rango.[190] El dominico aparece arrodillado, como donante, pero a su vez vestido como obispo,[191] de pontifical con ricos brocados cubiertos por la flor de lis. En su caso, contamos con otros retratos en el tímpano de la fachada de la iglesia de San Pablo y en la puerta de comunicación entre San Pablo y su capilla funeraria; y aún hubo dos más, desaparecidos, en su monumento funerario y en el retablo de la capilla, como donante.[192] Teniendo en cuenta el reducido perímetro en el que se encontraban estos retratos, la voluntad del prelado por perpetuar su memoria mediante su imagen es clara, mediante un doble lenguaje, figurativo y heráldico, que se complementan.

Como antecedente y modelo más directo para esta composición es inevitable acudir

190 Iturgáiz Ciriza, 1991 y Lucía Gómez-Chacón, 2013, p. 91.

191 Van Bueren, 2005, p. 17.

192 Los retratos resultaban una oportunidad para subrayar personalidad y rango, también mediante la vestimenta; Blockmans, 1999 y Van Uytven, 1999. Resultan fundamentales los estudios sobre el retrato de Perkinson, 2013.

a las obras de Gil de Siloe. Desde el punto de vista formal, las similitudes entre la figura de Alonso de Burgos y la de Luis de Acuña en el retablo de su capilla funeraria son más que evidentes: postura arrodillada, retrato de perfil y una ostentosa indumentaria episcopal.[193] Del mismo modo, pueden encontrarse ciertos rasgos comunes —aunque la calidad de la talla difiera— en la figura de San Pablo, cuya disposición de barba y cabellos, e incluso la postura sedente y ligeramente virada a su derecha, es comparable a su homónimo en el retablo catedralicio. En el retablo de la Cartuja de Miraflores también resulta sencillo establecer paralelismos formales, destacando entre ellos el retrato del monarca Juan II orante, arrodillado en un reclinatorio con un libro —que quizá podría haber estado presente también en San Gregorio— y acompañado de su santo patrón, sedente, del mismo modo que Santo Domingo tras fray Alonso de Burgos (figura 31). Sobre ello incidiremos de manera algo más pormenorizada en párrafos siguientes.

Por último, no debe olvidarse que el programa escultórico de esta portada se completaría con la puerta tallada en madera, «como un retablo de los cuatro Doctores de la Iglesia»,[194] con la Virgen en el centro, quizás a modo de parteluz. Puesto que no ha llegado hasta nosotros, es posible tomar como referencia la puerta de acceso al claustro alto de la catedral de Burgos, realizada por Siloe en 1495, y con una estructura probablemente similar a la desaparecida de San Gregorio. Los temas descritos son perfectamente coherentes con el resto del programa decorativo de la portada, dado su carácter sapiencial y, además, serviría de vínculo entre el ámbito más profano de cierta parte de la iconografía y el carácter sacro que requería un espacio de la Orden de Predicadores.

¿Gil de Siloe?

La historiografía ha tendido a proponer al taller Gil de Siloe como artífice de esta portada, aunque en la mayoría de los casos no se ha llevado a cabo una argumentación razonada que acompañe dicha propuesta, dada la ausencia de documentación y la coincidencia cronológica con la elaboración de sepulcros y retablo de la Cartuja de Miraflores.[195] Además, en varias ocasiones se ha sugerido la participación del taller de Simón de Colonia, ya que en estas mismas fechas se encontraría trabajando en la portada de San Pablo y ciertas obras de la capilla funeraria de fray Alonso.[196]

Gil de Siloe fue uno de los escultores más brillantes del periodo que se corresponde con el reinado de los Reyes Católicos. Son pocos los datos que se conocen acerca de este artista, tradicionalmente considerado de origen flamenco (Amberes) o incluso francés (Orléans), aunque se lo sitúa residiendo en la ciudad de Burgos poco después de 1480.[197] Yarza propuso su pertenencia a la categoría de artistas de segunda generación que, como

193 «Hay apariencia de que el retrato primitivo de Don Fr. Alonso de Burgos sea el que se figura rezando arrodillado, en una de las quatro caxas o nichos del primer cuerpo de este retablo»; Bosarte, 1804, vol. I, p. 110.

194 Yarza Luaces, 2000, p. 146.

195 Arriaga, 1928, p. 86.

196 «Habría que buscar a los autores indudablemente entre los escultores burgaleses, teniendo en cuenta que Gil de Siloe y su compañero Diego de la Cruz, desempeñaron un papel protagonista»; Mayer, 1922, p. 9. Esta argumentación sí es desarrollada con algo más de detalle por Antón (1951: 105), quien no duda de la autoría de Siloe. «No sería descabellado atribuir el diseño al mismo Gil Siloe»; Yarza Luaces, 1993, p. 216. «Se admite su intervención en la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid [...] aunque pueda dudarse que la traza sea obra suya, existen detalles que pertenecen claramente a su repertorio»; Ara Gil, 2001, p. 179.

197 Pereda Espeso, 2010, p. 159. También Ara Gil, 1977, pp. 250-251 y Hernández Redondo, 2014, pp. 107-108.



Figura 31

Juan II como donante. Detalle del retablo de la Cartuja de Miraflores, Burgos.

Juan Guas o Simón de Colonia, habría recibido una formación nórdica —de los Países Bajos o Alemania— en tierras castellanas, más concretamente, en los talleres burgaleses de la mano de artistas extranjeros. Acompañado del pintor Diego de la Cruz, realizó sus principales obras en el entorno burgalés: el retablo de la Concepción en la capilla de Luis de Acuña en la catedral de Burgos (1483-1488) y el conjunto de retablo y monumento funerario de la Cartuja de Miraflores en Burgos (1486-1496). Su obra evidencia una formación técnica precisa y un trabajo meticuloso y cuidadoso en los detalles, así como una gran capacidad de innovación.[198]

El único dato documental que sitúa a Gil de Siloe en San Gregorio es la anotación en el *Libro Becerro,* relativa al encargo del retablo de la capilla del colegio al maestre Guilles y a Diego de la Cruz hacia 1488.[199] No han llegado hasta nosotros documentos relativos a la portada, si bien, tras su estudio detallado resulta inevitable encontrar la mano de Siloe en muchos de los diseños que la componen. Ya he citado varios casos en los que los paralelismos con obras prácticamente contemporáneas dirigidas por este mismo artista en la ciudad de Burgos son más que evidentes, las figuras de los caballeros, el trifronte, los ángeles tenantes sobre troncos de árboles, los retratos de fray Alonso, santo Domingo y san Pablo y el árbol cuyo tronco se bifurca en dos ramas como en el retablo de Acuña son solo algunos de los ejemplos reseñables.

Pero no se trata solamente de cuestiones formales, sino que, después de haber analizado la composición de esta portada, sus posibles fuentes y las distintas lecturas propuestas, parece difícil pensar en otro artista capaz de afrontar una obra como esta que no fuese Gil de Siloe. Yarza afirmó lo siguiente con relación al retablo de la Cartuja: «Es el resultado del esfuerzo de un artista original capaz de crear un nuevo diseño sin precedentes [...] deslumbrante en su complejidad y de una exuberancia tal que aún sigue produciendo rechazos en el siglo XX».[200]

¿No podría dirigirse esta sentencia a la portada de San Gregorio? Continuando con su trayectoria, Siloe habría vuelto a crear un nuevo diseño original, nunca visto hasta ese momento. No solo compuso una portada monumental como si de un retablo se tratase, sino que elaboró un programa iconográfico dedicado al saber y a la adquisición del conocimiento, probablemente apoyado por el promotor del colegio, Alonso de Burgos, quien habría aportado numerosas referencias eruditas que enriquecerían su gran obra.

Gil de Siloe, como artista, habría diseñado una composición novedosa a partir de motivos preexistentes con el fin de generar una nueva iconografía, la del saber, prácticamente inexplorada hasta ese momento, que se hizo necesaria para ilustrar el discurso de una también nueva tipología edilicia. Su versatilidad ante distintos materiales y su capacidad para innovar, tanto en cuestiones técnicas —al nivel de construcción de retablos— como iconográficas, inspirándose en grabados, manuscritos y tapices, está sobradamente demostrada en la ejecución de obras como el conjunto de la Cartuja de Miraflores en Burgos.[201] Por otro lado, es muy admisible que fray Alonso hubiese contemplado obras de

198 Una reseña biográfica reciente en Yarza Luaces, 2000, pp. 31-38.

199 *Ibidem,* p. 38.

200 AHN, *Libro Becerro del colegio dominico de San Gregorio de Valladolid*, Códices, libro 1260, fols. 263-264. No se hace referencia al año del contrato, pero la siguiente entrada del libro comienza: «En el año de 1489, concluida dicha Capilla...», por lo que podría tratarse de una fecha anterior. La identificación con Gil de Siloe fue planteada por Mayer, 1922, p. 9; 1921-1922, pp. 505-506 y 1923, pp. 252-257.

201 Yarza Luaces, 2001, p. 237.

Siloe en Burgos durante sus viajes acompañando a los reyes, o bien por motivos familiares, ya que era la ciudad en la que había pasado, al menos, su juventud.

En el caso de San Gregorio, se trataba de la primera vez que un edificio dedicaba una portada escultórica de estas dimensiones a una temática que se alejaba de lo puramente religioso. Pereda afirmó que «el edificio en su conjunto ha sido transformado en una potente metáfora»,[202] y lo cierto es que, para desarrollarla, sus autores se habrían servido de un lenguaje complejo, aunando metáforas literarias, elementos de la cultura popular y motivos que visualmente resultaran reconocibles, puesto que se encontraban en el imaginario cultivado del momento. Si bien se ha señalado una estructura que nos remite a la de los retablos, no debemos descartar la influencia de la arquitectura efímera, en la que era habitual componer arcos de triunfo construidos con madera y ramas.[203] De hecho, Ara Gil (1999: 329), refiriéndose a la difícil lectura de esta portada, señaló también un paralelismo en la construcción del lenguaje: «Se trata de una obra concebida como un emblema, y por lo tanto su significado no es universal, sino que responde a un programa específico para el lugar y el momento. Así se hacía también en los artificios efímeros para las fiestas».[204]

Este planteamiento sirve, además, para apoyar sobre él nuestra propuesta. Estamos ante un programa iconográfico específico relativo al conocimiento, el saber y la virtud, que habría sido ideado posiblemente por Gil de Siloe y Alonso de Burgos para un lugar y momento concreto, un colegio universitario dominico construido a finales del siglo XV. Es muy probable, además, que este artista estuviese apoyado por el promotor del colegio en el diseño de la portada, aportando numerosas referencias eruditas que enriquecerían su gran obra.

****

En este capítulo he tratado de ofrecer una lectura del programa iconográfico de la portada del colegio, partiendo de la noción de programa como concepto unificador, abierto y que nunca es unívoco, enunciada por Pastoureau y expresada al inicio del texto. La principal aportación radica en proponer una lectura unitaria para una portada que, hasta el momento, había sido interpretada de manera fragmentaria. Se trataría de un programa iconográfico específico relativo al conocimiento, el saber y la virtud, construido mediante un lenguaje complejo a partir de metáforas literarias que circulaban en la Castilla de la época, elementos de la cultura popular y referentes visuales. Obras como la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre o los *Doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena se han evidenciado como esenciales para el establecimiento de un vocabulario visual alegórico ligado a la sabiduría.

La utilización de la alegoría es fundamental, ya que la visualización de conceptos abstractos permitía acentuar el carácter pedagógico de las obras, pero, también, el estudio detenido de cada tema ha permitido localizar tanto fuentes literarias como gráficas que pudieron servir de referencia, especialmente para la decoración.

El panel central representa un jardín cerrado que alberga en su interior toda una metáfora de la ciencia, el acceso al conocimiento y los frutos de este. Un conocimiento al que, según la doctrina del Aquinate, se accede a través de los sentidos. La diferenciación entre el interior del jardín y el exterior estaría marcada por la trama que simula mimbre

202 Yarza Luaces, 2001, p. 209.

203 Pereda Espeso, 2010a, p. 201.

204 Ara Gil (1977: 240) propuso esta hipótesis, indicando que Macías Carpintero recibió un pago en 1497 por construir un arco decorativo.

entretejido en toda la portada, cercando el panel central como equivalente al «jardín cerrado», ese *hortus conclusus* que alberga el árbol de la ciencia o de la sabiduría. El resto de figuras que aparecen fuera del panel, incluyendo caballeros y salvajes con pelo y sin él, se encontrarían en el exterior de ese jardín cerrado que guarece el conocimiento, con una función protectora o de guardianes que custodian el vergel del entendimiento.

A modo de complemento, resulta reseñable la identificación de dos figuras que aludirían a dos de los trabajos de Hércules y, por tanto, a las virtudes necesarias tanto para alcanzar el conocimiento como para desempeñar el papel de prelado y de religioso, según la obra de Villena. Por otro lado, las armas de los monarcas y la presencia de sus heraldos, además de ser un símbolo de la protección regia y de la relación entre reyes y prelado, han adquirido un nuevo nivel de lectura, la indicación a los colegiales de que, como Hércules, deben dirigir sus esfuerzos hacia el estudio para después alcanzar el conocimiento y ofrecer sus frutos a los reyes, considerados maestros, como Euristeo.

Sobre la puerta se habría situado un guiño a la obra luliana aludida en el panel central, representando una escena de *disputatio* entre un maestro y su discípulo. Por último, la zona del tímpano y la puerta recoge los elementos religiosos, que se limitan al retrato de fray Alonso con san Gregorio, santo Domingo y san Pablo, así como a la desaparecida puerta de madera, protagonizada por la figura de la Virgen.

Para finalizar, la autoría de Gil de Siloe para esta portada resulta la más adecuada, con una mayor o menor colaboración del taller. Se trataría de una portada cuyo programa iconográfico y estructura han sido diseñados como si se tratase de un retablo. Aunque el tipo de soluciones imaginativas adoptadas sigue la línea de lo elaborado por este artista en los ejemplos anteriormente enumerados, es muy posible que Alonso de Burgos interviniese de manera activa en la configuración de este particular y erudito programa iconográfico.

En conclusión, debe destacarse la novedad del programa iconográfico desarrollado en la portada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, único en el tardogótico castellano. Un programa dedicado a la adquisición del conocimiento y la virtud que fue compuesto de manera novedosa a partir de motivos preexistentes con el fin de generar una nueva iconografía, la del saber. El estudio detenido de cada uno de los temas que conforman esta portada ha permitido ofrecer por primera vez una lectura conjunta, desentrañando esa «potente metáfora» a la que muchos autores se han referido. En ella se estaría mostrando a los colegiales el camino hacia el conocimiento, representado mediante un *hortus conclusus* protegido por virtuosos caballeros y salvajes, que acoge el árbol de la ciencia y al que podrán acceder mediante el estudio y a partir de los sentidos, el diálogo y la memoria, para finalmente ofrecer sus frutos a los monarcas bajo la atenta mirada de su fundador.

Conclusiones

Con esta monografía he procurado avanzar en el conocimiento del Colegio de San Gregorio de Valladolid mediante un estudio histórico-artístico integral, exhaustivo y sistemático. La monumentalidad y singularidad del colegio han sido objeto de una profunda contextualización, así como de un detallado análisis de su composición y elementos arquitectónicos y escultóricos, prestando especial atención a la figura de su promotor, esencia de esta fundación.

El marco planteado al comienzo del primer capítulo se centra en la problemática de la promoción artística episcopal en la Castilla bajomedieval y en los orígenes de la arquitectura del saber, para lo cual he creído conveniente exponer brevemente cinco casos de interés: Pedro Tenorio y Pablo de Santa María, impulsores de librerías catedralicias en Toledo y Burgos, y Gil de Albornoz, Diego de Anaya y Pedro González de Mendoza, constructores de los colegios universitarios de San Clemente en Bolonia, San Bartolomé en Salamanca y Santa Cruz en Valladolid. Todos ellos fueron prelados reformadores que acometieron empresas artísticas, orientadas a mejorar la formación del clero, en las que se ensalzaba la importancia del conocimiento. Su estudio ha evidenciado que la fundación del Colegio de San Gregorio por Alonso de Burgos siguió la estela ya iniciada por Gil de Albornoz a mediados del siglo XIV.

El tratamiento historiográfico de la figura de Alonso de Burgos había sido, hasta el momento en el que comencé este trabajo, muy escaso, por lo que una revisión completa de su trayectoria personal, eclesiástica y política era fundamental para acometer el estudio de su labor como promotor artístico. Las recientes publicaciones de Díaz Ibáñez han subsanado parte de esas carencias, pero el trabajo llevado a cabo con las fuentes documentales me ha permitido realizar algunas aportaciones en cuestiones vinculadas al perfil biográfico del prelado. En cuanto a su promoción artística, a pesar de los relevantes estudios de Ara Gil o Hernández Redondo, hasta el momento no se había abordado de manera panorámica, incluyendo sus encargos en las distintas sedes episcopales y realizando un estudio exhaustivo en paralelo al desarrollo de su *cursus honorum*. En ese sentido, una de las contribuciones de este estudio ha sido la investigación sobre el origen de los recursos económicos de fray Alonso, asociados a los distintos cargos y mercedes recibidas por parte de los Reyes Católicos en agradecimiento a sus servicios a la Corona. El interés de esta información no se limita al campo de la historia económica, sino que su relevancia reside en la aplicación de estos datos en conexión con el análisis de su promoción artística. Los resultados han demostrado cómo sus empresas artísticas aumentaron según mejoraba su posición política y eclesiástica, y por tanto económica, viéndose incrementadas a raíz de su llegada al obispado de Palencia. Las cifras manejadas, nunca hasta ahora tomadas en consideración con relación a las iniciativas de fray Alonso, aportan un conocimiento esencial sobre el coste de distintos encargos artísticos. En cuanto a las obras anteriores a su llegada a la sede palentina, las principales novedades radican en la catedral conquense, donde gracias al trabajo conjunto con la profesora Palomo Fernández he podido alcanzar un mayor avance. El

análisis de los restos del triforio y la relectura iconográfica del cáliz con las armas de Alonso de Burgos han renovado el conocimiento de la labor de nuestro prelado en esta sede episcopal.

Contemplar la trayectoria evolutiva de sus cargos en paralelo a sus empresas artísticas resulta muy ilustrativo a la hora de comprender la actuación de fray Alonso como fundador de San Gregorio. Cabría resumirla en tres rasgos: en primer lugar, su vocación de fraile dominico partidario de la observancia; en segundo término, su conciencia de ser «hechura e criança de sus alteças» los Reyes Católicos o, más concretamente, de la reina Isabel; y, en tercer lugar, su deseo de realizar una fundación piadosa al servicio de la orden, de sus monarcas y de sí mismo. La monumental fundación garantizaba la salvación de su alma —según consta en su testamento— al tiempo que aseguraba, mediante procedimientos visuales, la pervivencia de su memoria y la de sus protectores, los soberanos, lo que se pone de manifiesto mediante la omnipresencia de la heráldica y la repetición de la efigie del prelado.

Atendiendo en particular al Colegio de San Gregorio, el recorrido por su presencia en la historiografía artística era necesario por dos motivos principales: la información adicional contenida en las aproximaciones de mayor antigüedad, que había quedado olvidada pese a su importancia, y la comprensión del devenir de los estudios sobre el colegio, e incluso la falta de ellos. Ha resultado valioso aunar los testimonios que figuras como Lalaing, Vital, Navagero, Pinheiro da Veiga, Monconys o Ponz escribieron tras su paso por San Gregorio, ya que nos permite observar la evolución de los elementos que llamaron la atención de los viajeros, así como contar con numerosas referencias a elementos desaparecidos, como el retablo de la capilla o el monumento funerario de Alonso de Burgos. Con el nacimiento de la disciplina histórico-artística, el Colegio de San Gregorio se convirtió en una obra conflictiva debido a que la ausencia de documentación dificultaba asignarlo a uno u otro autor. A partir de referencias documentales y comparaciones estilísticas, a menudo superficiales, su fábrica se asoció a nombres como los de Juan Guas, Simón de Colonia o Gil de Siloe. El estudio de su composición arquitectónica, sin embargo, quedó completamente desatendido. En ese sentido, el recorrido historiográfico ha permitido evidenciar la necesidad de un estudio completo y metódico, que recogiese todos los puntos de vista expresados con anterioridad. El hecho de que los trabajos previos hubieran sido concebidos mayoritariamente de manera fragmentaria había impedido la comprensión holística de este edificio, como principal fundación y legado de Alonso de Burgos.

El análisis de las cuestiones ligadas a la institución ha permitido comprender el contexto y las circunstancias específicas en las que se desarrolló el proceso de fundación del colegio, así como sus objetivos y funcionamiento. La principal aportación a este respecto ha sido ordenar e interpretar información procedente de diversas fuentes, relativamente dispersas hasta ahora. De este modo, ha sido posible completar un relato desde los primeros trámites para la fundación del colegio, entre 1485 y 1486, y la muerte del prelado en 1499, recogiendo los motivos que llevaron a fray Alonso a acometer esta empresa y optar por la villa de Valladolid, la necesaria intercesión de los Reyes Católicos para obtener tanto la bula de fundación del colegio en 1487 como diversas rentas y préstamos para sustentar la institución, la donación de los terrenos por el convento de San Pablo y, por supuesto, la redacción de los estatutos del colegio y la entrada de los primeros colegiales. Como ya he mencionado, el repaso de las rentas y privilegios recibidos en función de

los trabajos desempeñados por Alonso de Burgos ha permitido concluir que la posición alcanzada por el obispo se debía a los beneficios obtenidos por su fidelidad y servicio a los monarcas. Los gastos derivados de la construcción del colegio siguen resultando muy elevados con relación a los ingresos del prelado, especialmente si sumamos las generosas donaciones de 1499 y el contenido de su testamento. Por ello, continúa abierta la posibilidad de que se hubiese servido de los bienes confiscados a los judíos.

Las obras del Colegio de San Gregorio de Valladolid habrían comenzado en 1487, aunque solo se ha conservado evidencia documental relativa a las de la capilla. A la muerte de Alonso de Burgos, en 1499, el edificio estaría prácticamente terminado, con el prelado y los colegiales habitándolo desde 1496. Para entonces, el colegio contaba con una estructura jurídica propia y unas rentas y préstamos que sustentaban la institución y garantizaban su continuidad. En los últimos días de su vida, fray Alonso legó al colegio numerosos bienes y rentas y se aseguró de que dejaba su gran obra en las manos adecuadas para proteger la pervivencia de su legado. Confió la dirección de su fundación al rector fray Andrés de Burgos, bajo el amparo de la reina Isabel como patrona, con la certeza de que los ejecutores de su testamento saldarían sus deudas con su patrimonio y garantizarían las donaciones estipuladas, poniendo siempre por delante los derechos del colegio.

La elaboración de una crítica de autenticidad sobre el actual edificio, a partir de los fondos archivísticos relativos a las distintas restauraciones, fue una tarea primordial para avanzar en el conocimiento de esta construcción. Si bien García de Wattenberg ya había realizado un gran trabajo de documentación de las intervenciones llevadas a cabo entre 1845 y 1933, los periodos anterior y posterior habían quedado sin explorar. A este respecto, he revisado todos los proyectos de restauración conservados y, cotejándolos con las fuentes gráficas existentes y la observación del estado actual del edificio, he realizado una crítica de autenticidad de cada uno de los espacios que lo componen. Este proceso me ha permitido ubicar la desaparecida puerta de la Salve y descubrir que la azotea rica formaba parte de la primitiva fábrica del colegio, cuando hasta el momento se consideraba una construcción añadida en 1524.

El estudio de la arquitectura, atendiendo a la composición y organización del edificio, el análisis de los elementos constructivos que lo conforman y la reflexión e hipótesis acerca de su autoría, ha supuesto una de las principales aportaciones de esta obra. Entre otros motivos, eran aspectos que no se habían abordado hasta el momento con el nivel de detalle que aquí ha tenido lugar.

Mi propuesta acerca del proyecto y el proceso constructivo es la siguiente. Fray Alonso de Burgos se dispuso a poner en marcha su gran proyecto mediante la toma de posesión del sitio del colegio en enero de 1487. Las obras habrían comenzado, posiblemente, en el mes de junio, momento en el que se registra el primer viaje de Juan Guas a Valladolid. Se trataría de un proyecto unitario que incluía colegio y capilla. Según las fuentes conservadas, Juan Guas era el responsable, junto a Juan de Talavera, de la capilla colegial, pero no hay datos sobre el edificio principal. Sin embargo, he localizado en el colegio elementos constructivos y soluciones ornamentales empleados en otros diseños arquitectónicos de Guas. En mi opinión, cabe pensar que fuera él quien dio las trazas para un complejo edilicio compuesto por el colegio, la azotea y la capilla funeraria, definido en función del tamaño y la forma del terreno y aplicando en su

composición las dinámicas espaciales que se estaban desarrollando en la arquitectura de los castillos señoriales y los palacios nobiliarios contemporáneos. La elección de Juan Guas por parte de Alonso de Burgos para concebir el que fue su gran proyecto fundacional estaría plenamente justificada, ya que, además de uno de los principales artistas del reino, era el maestro de las obras de los reyes.

Una de las cuestiones más relevantes es la peculiar composición arquitectónica del Colegio de San Gregorio. La ingeniosa distribución de las estancias, articuladas a partir de un esquema de «doble L» y organizadas en función de su carácter funcional-residencial y representativo, parece contar con numerosos puntos en común con las particularidades y la progresiva especialización que se estaba desarrollando en los palacios construidos a finales del siglo XV. A mi modo de ver, el hecho de que la planta de San Gregorio fuese una suerte de *inventio,* cuidadosamente pensada en función del destino del edificio y, posiblemente, de los requerimientos de su fundador, en la que se incorporaron elementos novedosos de la arquitectura civil contemporánea, evidencia la mano de un maestro con tantos conocimientos técnicos como capacidad creativa para desarrollarla. Por ello, considero que, vista la presencia documental de Guas en la capilla y el resto de elementos característicos de su obra ya mencionados, sumados al desarrollo de la planta, Juan Guas resulta un candidato más que apropiado para haber dado las trazas del Colegio de San Gregorio.

Esta autoría estaría ligada a las trazas, pero no a su construcción. Las deficiencias estructurales y la falta de refinamiento en la ejecución final conducen a pensar en la figura de un aparejador o maestro que dirigiese las obras, una práctica que ya se ha revelado como habitual en este periodo. Resumiendo mis conclusiones sobre la autoría, se trata de una hipótesis que atribuye las trazas a Juan Guas y que implica el desarrollo de las mismas por otros maestros como Bartolomé de Solórzano o Juan de Ruesga, incluyendo, por supuesto, las labores confiadas a Simón de Colonia en la capilla a partir de 1496. En todo caso, dada la escasez documental, no deja de ser una propuesta abierta a la información que puedan aportar investigaciones futuras sobre el Colegio de San Gregorio o cualquiera de los maestros mencionados. La labor desempeñada por Simón de Colonia parece, entre todos, la más delimitada. De nuevo, el obispo palentino contó con uno de los artistas más importantes del reino. Aunque en ocasiones se habla de una colaboración entre los talleres de Guas y Colonia para la arquitectura, y de Siloe y Colonia para la portada, la labor de Colonia parece ceñirse al ámbito de la capilla. Entre 1496 y 1500 estuvo trabajando en la sacristía, la portada de la capilla hacia San Pablo y el monumento funerario de Alonso de Burgos.

El Colegio de San Gregorio fue una empresa ambiciosa liderada por un cuidadoso mentor que quiso contar con los principales artistas del momento para construir su particular «casa de la sabiduría», no exenta de connotaciones salomónicas. La escasez de noticias documentales me ha llevado a una obligada comparación estilística que hasta ahora no había resultado muy fructífera. Esta tarea se dificulta debido al deterioro de la piedra utilizada y a una falta de refinamiento en la ejecución material que suele disuadir de hacer una atribución directa a un maestro de primera fila. El análisis que he planteado pretende arrojar algo de luz sobre los distintos elementos constructivos que componen este conjunto, muchos de los cuales apenas habían recibido atención hasta ahora, ni se tenían en cuenta en estudios específicos de arquitectura del momento. Ejemplo de ello

son las bóvedas de la capilla, en las que se ha puesto de manifiesto la utilización de soluciones relativamente novedosas, como el despiece concéntrico de la plementería en una de ellas, o la aplicación de un esquema de rotación de cuadrados, al que se han añadido combados, en la otra. También debo destacar la caja de escalera, cuya relevancia en el desarrollo de las escaleras monumentales a escala europea queda mejor definida con las aportaciones de este trabajo. Del mismo modo, resulta especialmente significativa la detección de nexos formales con la catedral de Palencia, que podrían expresar la voluntad por parte de Alonso de Burgos de establecer ciertos vínculos entre su principal fundación y la sede episcopal que dirigía.

Asimismo, pese a ser dos aspectos que requieren una mayor aproximación en el futuro, me gustaría reseñar la localización de una traza o rasguño en el patio del colegio, hasta ahora inédita, y la identificación de numerosas marcas de cantero. A falta de una toma de datos más exhaustiva, los signos lapidarios recogidos indican que la obra se estaría realizando a la vez o en reducido lapso temporal en la capilla, el colegio y las azoteas, lo que apoya la hipótesis de la existencia de un proyecto común que incluía dichas zonas.

La lectura del programa iconográfico de la portada constituye uno de los temas preferidos por quienes se han ocupado del colegio. A diferencia de lo hasta ahora escrito, mi hipótesis propone una interpretación unitaria capaz de integrar la mayor parte de los elementos representados, incluyéndolos —a excepción de los de pequeño tamaño ubicados en emplazamientos claramente secundarios—. Partiendo de las propuestas desarrolladas por determinados autores —Lozano de Vilatela, Ara Gil o Pereda—, entiendo que nos hallamos ante un programa iconográfico específico relativo a la ciencia, el saber y la virtud, construido mediante un lenguaje alegórico complejo a partir de metáforas literarias, elementos de la cultura popular y referentes visuales. Obras como la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre o los *Doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena se han evidenciado como esenciales para el establecimiento de un vocabulario visual alegórico ligado a la sabiduría.

A mi modo de ver, el panel central representa un jardín cerrado que alberga una metáfora de la ciencia, el acceso al conocimiento y sus frutos. Según la doctrina de Santo Tomás de Aquino, los sentidos se convierten en la vía de acceso a dicho conocimiento. En nuestro caso, el paso del interior al exterior del jardín se representa mediante la trama que simula mimbre entretejido en toda la portada. De ese modo, el panel central queda cercado como ese *hortus conclusus* que alberga el árbol de la ciencia o de la sabiduría. En el exterior de ese jardín cerrado que guarece el conocimiento, caballeros y salvajes, entre otras figuras, eran dotados de una función protectora, como guardianes que custodian el vergel del entendimiento. Adicionalmente, se han identificado dos de los trabajos de Hércules, vinculados con las virtudes necesarias para alcanzar el conocimiento y también desempeñar el papel de prelado y de religioso, según Enrique de Villena. En cuanto a las armas de los monarcas y sus heraldos, además de constituir un símbolo de la protección regia y de la relación entre reyes y prelado, con esta relectura han adquirido un nuevo significado: la indicación a los colegiales de que, como Hércules, deben dirigir sus esfuerzos hacia el estudio para después alcanzar el conocimiento y ofrecer sus frutos a los reyes, considerados verdaderos maestros, como Euristeo. Además, se ha sugerido un posible guiño a la obra luliana mediante una escena de *disputatio* entre un maestro y su discípulo. La zona inferior, dedicada a los elementos religiosos, recogía tanto el retrato de fray Alonso con San Gregorio, Santo Domingo y San Pablo, como la desaparecida puerta de madera con la figura de la Virgen.

Por tanto, partiendo de evocativas reflexiones o propuestas realizadas por distintos autores durante las últimas décadas, esta hipótesis plantea una lectura unitaria que aporta algunas respuestas a los interrogantes que envuelven esta magnífica portada. En cuanto a la autoría, he considerado que la de Gil de Siloe resulta la más adecuada, con mayor o menor colaboración del taller. Su programa iconográfico y estructura fueron diseñados como si se tratase de un retablo, y el tipo de soluciones imaginativas adoptadas sigue la línea de lo elaborado por este artista en sus obras burgalesas.

La metodología empleada en este estudio ha partido de la propia obra de arte y se ha basado en el interrogatorio a un amplio conjunto de fuentes de diversa índole —no siempre tenidas en cuenta en el estudio del monumento—, en la observación pormenorizada de la materialidad del edificio y en su cotejo con el contexto histórico-artístico contemporáneo. La elaboración de una crítica de autenticidad que permite conocer los restos del siglo XV llegados hasta nuestros días, el análisis exhaustivo de la composición y organización del edificio y sus elementos arquitectónicos, que ha posibilitado trazar una hipótesis sobre la autoría del colegio, y la interpretación de la iconografía de su portada, ajustada a las circunstancias específicas de su promotor y a la función del edificio, constituyen los tres pilares fundamentales de mi aportación.

Es mi deseo que los resultados de este estudio ayuden a generar nuevas vías para la comprensión de un panorama artístico tan variado y complejo como el del tardogótico castellano en las últimas décadas del siglo XV. Los mecanismos de circulación de las formas, la aparición y transmisión de determinadas soluciones constructivas y tipologías arquitectónicas entre los maestros, así como el espectro de fuentes gráficas y literarias que podrían enriquecer la lectura de la portada, o la posición del Colegio de San Gregorio respecto al tardogótico europeo, son aspectos que se han tratado tangencialmente y que merecerán futuros análisis que tengan en cuenta las conclusiones de esta investigación. En todo caso, confío en haber logrado subrayar el hito artístico que supuso la construcción del Colegio de San Gregorio de Valladolid, como obra magnificente fruto de la *inventio* de los maestros que lo diseñaron y de la iniciativa y recursos económicos de su fundador, Alonso de Burgos.

Láminas

Lámina 1

Plano de situación y emplazamiento del Colegio de San Gregorio de Valladolid en 1982. Ignacio Represa, 1982. AGA, Construcciones civiles y monumentos, caja (03) 15 26/01943, plano n.º 1.

Lámina 2

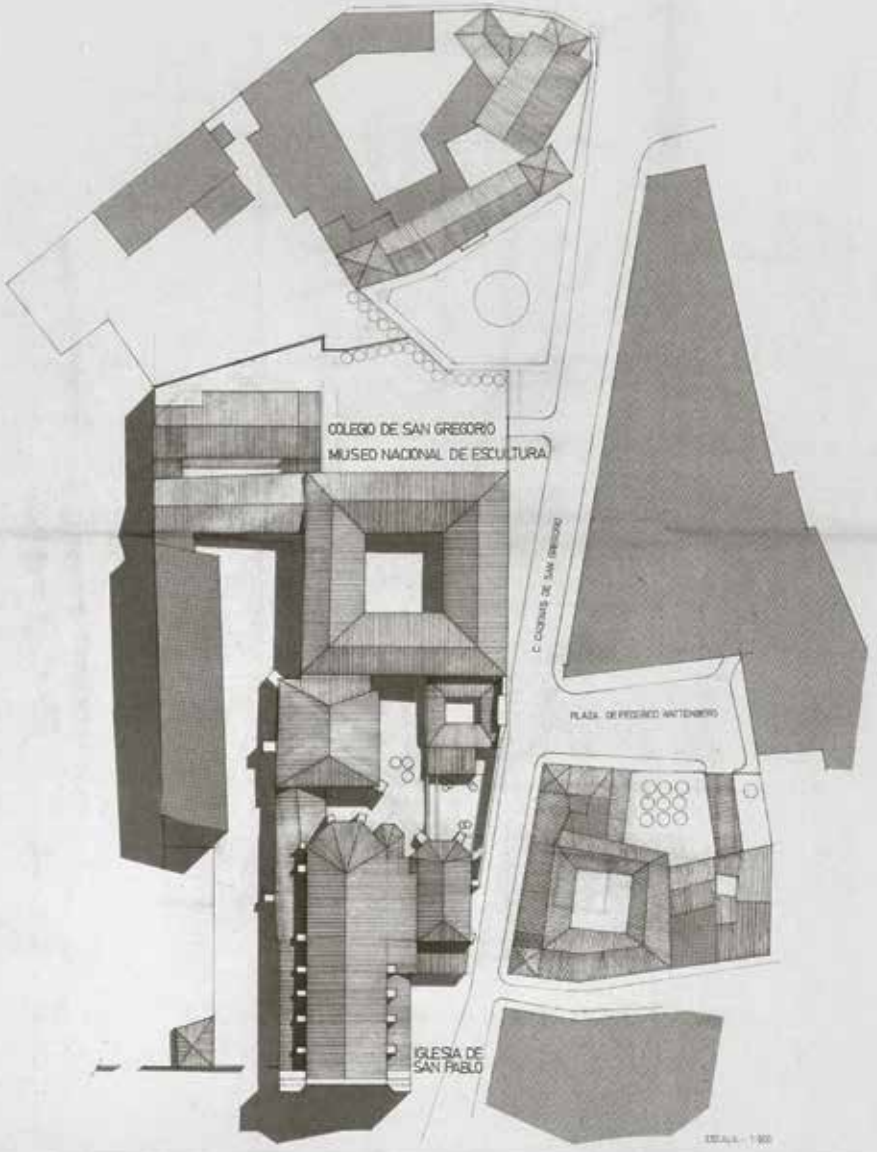
Planta baja del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Luis Cervera Vera, 1974. AGA, Dirección General de Bellas Artes – Restauración, caja (3) 115 26/0065.

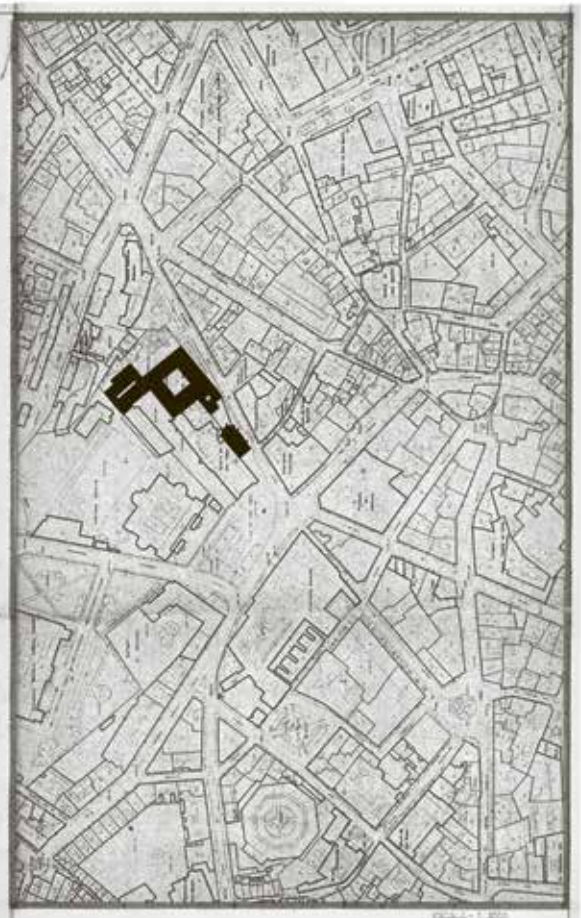
Lámina 3

Planta primera del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Luis Cervera Vera, 1974. AGA, Dirección General de Bellas Artes – Restauración, caja (3) 115 26/0065.

Lámina 4

Planta baja, (arriba derecha), *planta alta* (arriba izquierda) y *entreplanta* (abajo) *del Colegio de San Gregorio de Valladolid*. Indicaciones de la autora acerca de la función de los espacios sobre planos de Nieto Sobejano Arquitectos.





PROYECTO BASICO Y DE EJECUCION DE OBRAS DE RESTAURACION DE ANTE-CAPILLA

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DE VALLADOLID

PLANO DE SITUACION Y EMPLAZAMIENTO

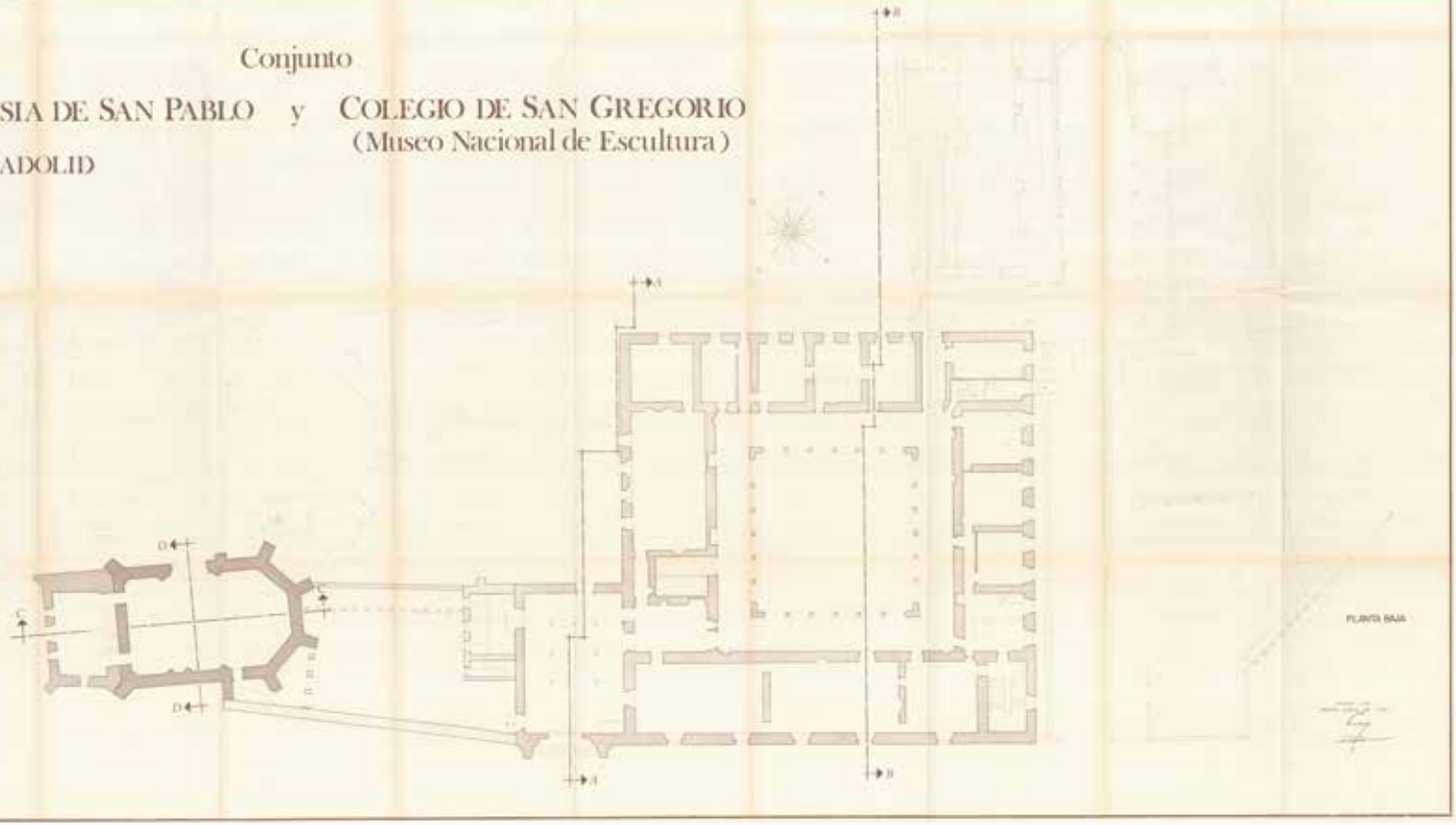
ESCALA 1/500 1/2000 PLANO Nº 1

Conjunto

IGLESIA DE SAN PABLO y COLEGIO DE SAN GREGORIO

(Museo Nacional de Escultura)

VALLADOLID



Conjunto

IGLESIA DE SAN PABLO y COLEGIO DE SAN GREGORIO

(Museo Nacional de Escultura)

VALLADOLID





PLANTA PRIMERA


Azoteas
Depósito
CELDAS
Escalera de caracol
Escalera
Sala de los actos
Patio principal
General de Física
CELDAS
Vestíbulo
Aula de Cano
Refectorio
Cocina y chimenea
Patio de estudios


Azoteas
CELDAS
Escalera de caracol
Residencia de Alonso de Bugos
CELDAS
Escalera
Librería


Azoteas
CELDAS
Escalera de caracol
CELDAS
N

Fuentes y bibliografía

Fuentes inéditas

Archivo Histórico Nacional (AHN)

— Clero secular-regular: carpetas 3499 y 3500/5 (post. 3125); legajos 7852, 7867, 7871, 7872, 7874, 7875, 7885, 7886 y 7894; libros 17303, 17305, 17306, 17319, 17320 y 17400.

— Códices: libros 909, 1260 y 1261.

— Estado: legajo 3190.

Archivo General de Simancas (AGS)

— Cámara de Castilla: Cédulas, libros 1, 4.

— Casa y Descargo de los Reyes Católicos: Sección X, Casa y Sitios Reales, legajo 11.

— Casa Real: Obras y bosques, Serie 2, legajo 102.

— Consejo Real de Castilla: legajo 755.

— Contaduría Mayor de Cuentas: Primera época, legajos 42 y 124.

— Escribanía Mayor de Rentas: Mercedes y Privilegios, Sección 1.ª, legajos 31 y 44; y Sección 2.ª, legajo 130.

— Patronato Real: legajos 11 y 16.

— Registro General del Sello: años 1480, 1478, 1484, 1488, 1498, 1501, 1503, 1504 y 1505.

Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV)

— Protocolos: cajas 1507 y 18548.

— Administración Provincial de Hacienda: cajas 438 y 451.

— Comisión Provincial de Monumentos: cajas 268, 269, 270 y 274.

— Delegación de Hacienda: caja 813.

Archivo General de la Administración (AGA)

— Construcciones civiles y monumentos: cajas 31/4891, 31/4892, 31/8227, 31/8228, 31/8231 y 65/00287.

— Dirección General de Bellas Artes-Restauración: cajas (3)51/1943, (3)51/11316, (3)115 26/0065, (3)115 26/0120, (3)115 26/126, (3)115 26/0183, (3)115 26/0206, (3)115 26/0253, (3)115 26/0331, (3)115 26/0370, (3)115 26/0455, (3)115 26/0874, (3)115 26/1076 y (03)115 26/01742.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-RABASF)

— Comisión Central de Monumentos, Comisiones provinciales de Monumentos, Valladolid: legajos 2-54-6, 2-54-7, 4-45-2, 5-95-16 y 5-180-1.

Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (A-IPCE)

— Cajas BM/246/4, PI/646/3, PI/646/7 y PI/646/8.

Archivo Central del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

— Expedientes 4692/81338/3/41420294 OB y 4847/93201/91/93 AJ.

Fuentes impresas

Aelius Donatus. *De octo partibus orationes,* Burgos, Fadrique de Basilea, 1498. *El primer libro de actas del Ayuntamiento de Valladolid. Año de 1497,* Valladolid, Ayuntamiento, 1990.

Antolinez de Burgos, Juan. *Historia de Valladolid* [texto de 1644], ed. de J. Ortega y Rubio, Valladolid, Libreros de la Universidad y del Instituto, 1887.

Arriaga, Gonzalo de. *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid* [texto de 1534], ed. de Manuel de Hoyos, Valladolid, Tipografía Cuesta, 1928 (vol. I), 1930 (vol. II) y 1940 (vol. III).

Azcárate Ristori, José María. «Unos documentos sobre Juan Guas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 26 (1960), pp. 239-257.

Bernardus de Breidenbach. *Peregrinatio in Terram Sanctam,* Mainz 1486, Zaragoza, Pablo Hurus, 1496

Bremond, Antonino y Ripoll, Tomas. *Bullarium Ordinis Praedicatorum,* Roma, *apud* Masnardem, 1729-1740.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Díaz de Games, Gutierre. *El Victorial,* 1444, ed. de Rafael Beltrán, Salamanca, Universidad, 1997.

Dioscórides. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Pedacio Dioscórides Anazarbeo. Traducido, ilustrado y anotado por el doctor Andrés Laguna*, Anvers, Juan Latio, 1555 [ed. facsímil: Madrid, Comunidad de Madrid, 1991].

Enríquez del Castillo. *Crónica de Enrique IV*, Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1787.

Fernández de Madrid, Alonso. *Silva Palentina* [1559], ed. de M. Vielva Ramos, Palencia, Imprenta de *El Diario Palentino,* 1932.

Fernández del Pulgar, Pedro. *Teatro clerical, apostólico y secular de las iglesias catedrales de España. Parte I, Tomo II: Libro III de la Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Palencia,* Madrid, Viuda de Francisco Nieto, 1679.

Flores Juan de. *Grimalte y Gradissa,* ed. de C. Parrilla, Santiago de Compostela, Universidad, 1988.

Garrido Espinosa de los Monteros, Diego. *Historia de la Abadía de Alcalá la Real* [texto de 1731], Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1996.

Gómez Bravo, Juan. *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado,* Córdoba, Juan Rodríguez, 1778.

Gregorio Magno, san. *Libros Morales,* Madrid, Edición Ciudad Nueva, 1998.

Juan de Mena, *La Coronación* [1438], ed. de M. A. Corral Checa, Córdoba, Universidad, 1994.

— *La Coronación* [1438], ed. de M. Kerkhof, Madrid, CSIC, 2009.

Libro de Actas del Ayuntamiento de Valladolid. Año de 1498, Valladolid, Ayuntamiento, 1992.

López, Juan (fray). *Tercera parte de la Historia General de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores,* Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1613.

López, Mateo. *Memorias históricas de Cuenca y su obispado* [1787], ed. de A. González Palencia, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1949.

Marineo Sículo, Lucio. *De las cosas memorables de España,* Alcalá de Henares, Juan de Brócar, 1534.

Martín Postigo, María de la Soterraña. «Un falso documento colombino», *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, t. II, La Laguna, Caja Insultar de Ahorros de Gran Canaria, 1975, pp. 578-589.

Mártir Rizo, Juan Pablo. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca,* Madrid, Herederos de la viuda de Pedro de Madrigal, 1627.

Palencia, Alfonso de. *Crónica de Enrique IV* [h. 1500], ed. de A. Paz y Melia, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1904.

Pinheiro da Vega, Tomé. *Fastiginia o fastos geniales* [1608], ed. de N. Alonso Cortés, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.

Ponz, Antonio. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella,* t. XI, Madrid, Joaquín Ybarra, 1789.

Pulgar, Fernando del. *Crónica de los Reyes Católicos,* ed. y estudio de J. de Mata Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1943.

Ruiz de Vergara y Ávila, Francisco. *Vida del ilustrísimo señor Don Diego de Anaya Maldonado, arzobispo de Sevilla. Fundador del Colegio Viejo de San Bartolomé y noticia de sus varones excelentes,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1661.

Sainz de Baranda, Pedro (ed.). *Cronicón de Valladolid,* Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1848.

Schedel, Martmann. *Liber Chronicarum,* Nürnberg, Antonius Koberger, 1493.

Torre, Alfonso de la. *Visión deleytable* [h. 1453], ed. crítica y estudio de J. García López, Salamanca, Universidad, 1991.

Valtanás, Domingo de. *Apología sobre ciertas materias morales en que hay opinión y Apología de la comunión frecuente* [1557], estudio preliminar y ed. de A. Huerga y P. Sainz Rodríguez, Barcelona, Juan Flors, 1963.

Villena, Enrique de. *Los doce trabajos de Hércules,* Zamora, Antón de Centenera, 1483, ed. y estudios de P. M. Cátedra y P. Cherchi, Santander, Universidad de Cantabria, 2007.

Catálogos, inventarios y repertorios documentales

Beltrán de Heredia, Vicente (ed.). «Colección de documentos inéditos para ilustrar la vida del cardenal Juan de Torquemada, O. P.», *Colección de artículos sobre historia de la teología española,* t. I, Salamanca, 1972, pp. 291-301 [publicado en *Archivum Fratrum Praedicatorum,* 7 (1937), pp. 294-298].

— *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549),* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1967.

Caso Fernández, Francisco de. *Colección documental sobre la catedral de Oviedo I (1300-1520),* Gijón, Biblioteca Asturiana, 1982.

Clemente Real, Rodrigo José e Hidalgo Sánchez, Beatriz. «Colección diplomática del Archivo Histórico Dominicano de la Provincia de España», *Archivo Dominicano. Anuario,* 34 (2013), pp. 79-108.

García Chico, Esteban. *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Vol. I: Arquitectos* y *Vol. II: Escultores,* Valladolid, Universidad, 1946.

Ibáñez Fernández, Javier y Alegre Arbués, J. Fernando. *Documentos para la historia de la Colegiata de Santa María de Calatayud,* Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2012.

Bibliografía

Abad Castro, Concepción. «Juan Guas y la capilla de la Piedad en el Convento de San Francisco de Ávila», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 15 (2003), pp. 29-44.

Abad Castro, Concepción y Martín Ansón, María Luisa. *La capilla de los Herrera en la iglesia de San Martín de Segovia,* Segovia, Caja Segovia, 2009.

Agapito y Revilla, Juan. *La catedral de Palencia,* Palencia, Establecimiento tipográfico de Abundio Menéndez, 1896.

— «Arquitectos de Valladolid: Macías Carpintero», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 118 (1902), pp. 248-251.

— «El edificio antiguo de la Universidad de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* 89 (1910a), pp. 389-392; 90 (1910b), pp. 413-417 y 91 (1910c), pp. 437-444.

— «La Iglesia del Convento de San Pablo», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* 105 (1911a), pp. 193-199 y 106 (1911b), pp. 207-217.

— «Del Valladolid Monumental: El Colegio de San Gregorio», *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* 107 (1911c), pp. 240-243; 108 (1911d), pp. 253-260 y 109 (1912), pp. 269-279.

— *Anotaciones a los «Extractos de los diarios de los Verdesotos de Valladolid»,* Valladolid, Imprenta Zapatero, 1918.

— «Para la historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid», *Castilla artística e histórica,* 3 (1919), pp. 89-96.

— «El Colegio mayor de Santa Cruz, en Valladolid», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid,* 12 (1934), pp. 75-93 y 125-142.

Aguadé Nieto, Santiago. «Las universidades y la formación intelectual del clero castellano en la Edad Media», *Universidad, cultura y sociedad en la Edad Media,* Alcalá de Henares, Universidad, 1994, pp. 161-206.

— «Los arzobispos de Toledo y los orígenes del modelo universitario moderno», en A. Vaca Lorenzo (ed.), *Educación y transmisión de conocimientos en la historia,* Salamanca, Universidad, 2001, pp. 43-94.

— «Política universitaria de los Arzobispos de Toledo (1293-1517)», en Fernando Llamazares y Juan Carlos Vizuete (coords.), *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios,* Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2004, pp. 17-62.

Aldama Roy, Ana María. «El tratado *Formula Vitae Honestae* en los florilegios de bibliotecas españolas», en A. Nascimento y P. Alberto (coords.), *IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico,* Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2006, pp. 129-139.

Aldea Vaquero, Quintín; Marín Martínez, Tomás y Vives Gatell, José. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España,* Madrid, Instituto Enrique Flórez-CSIC, 1973.

Alonso Cortés, Narciso. *Datos para la biografía artística de los siglos xvi y xvii,* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, *Bibliotecas y Museos,* 1922.

Alonso Getino, Luis G. «Dominicos españoles confesores de Reyes», *Ciencia Tomista,* 14 (1916), pp. 374-451.

Alonso Ruiz, Begoña. *Arquitectura Tardogótica en Castilla: los Rasines,* Santander, Universidad de Cantabria, 2003.

— «El arquitecto Juan de Ruesga», en B. Alonso Ruiz (coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico,* Madrid, MFR, 2010, pp. 219-270.

— «Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano», en B. Alonso Ruiz (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* Madrid, Sílex, 2011, pp. 43-80.

— «El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo xv», *Anales de Historia del Arte,* 22, n.º especial (2012a), pp. 225-243.

— «La nobleza en la ciudad: Arquitectura y Magnificencia a finales de la Edad Media», *Studia Historica. Historia Moderna,* 34 (2012b), pp. 215-251.

Alonso Ruiz, Begoña (coord.). *Los últimos arquitectos del Gótico,* Madrid, MFR, 2010.

Alonso Ruiz, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* Madrid, Sílex, 2011.

Alonso Ruiz, Begoña y Jiménez Martín, Alfonso. *La traça de la iglesia de Sevilla,* Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2009.

Alonso Ruiz, Begoña y Martínez de Aguirre Aldaz, Javier. «Arquitectura en la corona de Castilla en torno a 1412», *Artigrama,* 26 (2011), pp. 103-147.

Alonso Ruiz, Begoña y Rodríguez Estévez, Juan Clemente (coords.). *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016.

Alonso Ruiz, Begoña y Villaseñor Sebastián, Fernando. «De Monarquía Orbis: Las empresas artísticas y el ceremonial cortesano de Enrique IV de Castilla (1454-1474)», *El príncipe, la corte y sus reinos. Agentes y prácticas de gobierno en el mundo hispano (ss. XIV-XVIII),* Tucumán, Universidad de Tucumán, 2016, pp. 93-137.

Alonso Ruiz, Begoña y Villaseñor Sebastián, Fernando (eds.). *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios,* Santander-Sevilla, Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.

Andrés Díaz, Rosana de. *El último decenio del reinado de Isabel I a través de la tesorería de Alonso de Morales (1495-1504),* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

Andrés González, Patricia. «Alma Mater y Colegios en la emblemática: saber y poder en Bolonia y Valladolid», en S. de Maria y M. Parada (eds.), *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español,* Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 357-366.

Andrés Ordax, Salvador. *Castilla y León. 1. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila,* Madrid, Encuentro, 1989 (La España Gótica, vol. 9).

— «La imagen del Cardenal Mendoza», *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991),* Valladolid, Instituto Español de Arquitectura-Universidad, 1992, pp. 23-60.

— «De la renovación moderna al renacimiento antiguo: el arte de Castilla y León en la época del Tratado de Tordesillas», en L. Ribot, A. Carrasco y L. Adao (eds.), *El Tratado de Tordesillas y su época,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 517-532.

— «San Telmo, San Gil y otros dominicos en la iconografía de la fachada de San Pablo de Valladolid», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción,* 41 (2006), pp. 55-66.

— «Iconografía de las Virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 72-73 (2006-2007), pp. 9-34.

— «El otoño de la Edad Media. La Catedral de Burgos en el siglo XV», en R. J. Payo Hernanz (coord.), *La Catedral de Burgos: ocho siglos de historia y arte,* Burgos, Diario de Burgos, 2008, pp. 218-265.

— *El Colegio de Santa Cruz de Valladolid. Más de quinientos años de historia,* Valladolid, Diputación y Ayuntamiento de Valladolid, 2015.

Andrés Ordax, Salvador y Rivera Blanco, Javier (coords.). *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991),* Valladolid, Instituto Español de Arquitectura-Universidad de Valladolid, 1992.

Angulo Íñiguez, Diego. «Martin Schongauer y algunas miniaturas castellanas», *Arte Español,* 7 (1924-1925), pp. 177- 180.

Antón, Francisco. «Un Gran Monumento Isabelino: el Colegio de San Gregorio de Valladolid y la Conquista de Granada», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses,* 6 (1951), pp. 101-110.

Ara Gil, Clementina Julia. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia,* Valladolid, Diputación Provincial, 1977.

— «La actividad artística en la catedral de Palencia durante los obispados de Diego Hurtado de Mendoza y Fray Alonso de Burgos», *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia (1988),* Palencia, Diputación Provincial, 1989, pp. 67-97.

— «El siglo XV: influencia europea y singularidad castellana», en A. García Simón (coord.), *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla,* vol. 2, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995a, pp. 103-175.

— «La iglesia de San Pablo de Valladolid. Aportaciones a un debate», *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González,* Valladolid, Universidad, 1995b, pp. 113-120.

— «Las fachadas de San Gregorio y San Pablo de Valladolid en el contexto de la arquitectura europea», *Actas del Coloquio La arquitectura gótica en España,* Göttingen, Vervuert, 1999, pp. 317-334.

— «Escultura en Castilla y León en la época de Gil Siloe: estado de la cuestión», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 145-188.

Arias Nevado, Javier. «El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos xiii-xvi)», *En la España Medieval,* Anejo I (2006), pp. 49-77.

Aroz Pascual, Luis. *Sellos eclesiásticos del Archivo Catedral de Toledo (1099-1792). Estudio y Corpus descriptivo,* 4 vols. manuscritos, Toledo, 1984. S. I. Catedral, Biblioteca Capitular, 0-149 I-IV.

Arquero Caballero, Guillermo. «El confesor real en la Castilla de los Trastámara (1366-1504)», tesis doctoral inédita dirigida por el doctor J. M. Nieto Soria, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Medieval, 2016.

Arranz Guzmán, Ana. «Las visitas pastorales a las parroquias de la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media. Un primer inventario de obispos visitadores», *En la España Medieval,* 26 (2003), pp. 295-339.

Arribas Arranz, Filemón. «Simón de Colonia en Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 5 (1933-1934), pp. 153-166.

Azcárate Ristori, José María. «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte,* 81 (1948), pp. 81-99.

— «Sobre el origen de Juan Guas», *Archivo Español de Arte,* 91 (1950), pp. 255-256.

— «La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas», *Archivo Español de Arte,* 23 (1951), pp. 307-319.

— «La obra toledana de Juan Guas», *Archivo Español de Arte,* 29 (1956), pp. 9-42.

— *La arquitectura gótica toledana del siglo xv,* Madrid, CSIC, 1958.

— «El cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España», *Revista Santa Cruz*, 17 (1962), pp. 7-16.

— «Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 37 (1971), pp. 201-223.

— *Arte gótico en España,* Madrid, Cátedra, 1990.

Azcona, Tarsicio de (Jesús Morrás Santamaría). «El tipo ideal de obispo en la Iglesia española antes de la rebelión luterana», *Hispania Sacra,* XI (1958), pp. 21-64.

— *La elección y reforma del episcopado en tiempos de los Reyes Católicos,* Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1960.

— *Isabel la Católica: estudio crítico de su vida y su reinado,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Bango Torviso, Isidro G. *Edificios e imágenes medievales. Historia y significado de las formas,* Madrid, Historia 16, 1995.

— «Simón de Colonia y la ciudad de Burgos. Sobre la definición estilística de las segundas generaciones de familias de artistas extranjeros en los siglos xv y xvi», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 52-69.

Barber, Giles. *Arks for Learning. A short history of Oxford library buildings,* Oxford, The Oxford Bibliographical Society, 1995.

Barrio Gozalo, Maximiliano. «El cardenal don Pedro González de Mendoza. Obispo y mecenas», en Fernando Llamazares y Juan Carlos Vizuete (coords.), *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios,* Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2004, pp. 177-211.

Bartlova, Milena. «In memoriam defunctorum: visual arts as devices of memory», en L. Dolezalová (ed.), *The making of memory in the Middle Ages,* Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 473-486.

Bartra, Roger. *El mito del salvaje,* México, Fondo de Cultura Económica, 2011 (primera edición *El salvaje en el espejo,* Barcelona, Destino, 1996).

Beceiro Pita, Isabel. «Bibliotecas y humanismo en el reino de Castilla: un estado de la cuestión», *Hispania,* 175 (1990), pp. 827-839.

Beltrami, Costanza. «Buried but no forgotten: Juan Guas' funerary chapel in San Justo y Pastor, Toledo», *Quintana,* 18 (2019), pp. 117-146.

Beltrán de Heredia, Vicente. *Historia de la reforma de la provincia de España (1450-1550),* Roma, Institutum Historicum FF. Praedicatorum, 1939.

Beneyto Pérez, Juan. *El Cardenal Albornoz,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.

Bennet, Matt. «The Pomegranate: Marker of Cyclical Time, Seeds of Eternity», *International Journal of Humanities and Social Science,* 19 (2011), pp. 52-59.

Bermejo Díez, Jesús. *La catedral de Cuenca,* Cuenca, Caja de Ahorros Provincial de Cuenca, 1977.

Bernheimer, Richard. *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology,* Cambridge, Harvard University Press, 1952.

Bertaux, Émile. «La Renaissance en Espagne et en Portugal», en A. Michel (dir.), *Histoire de l'Art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Vol. IV, seconde partie : La Renaissance,* Paris, Librairie Armand Colin, 1911, pp. 817- 990.

Beuchot, Mauricio. *Introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino,* México, UNAM, 1992.

Bieri, Susan y Fuchs, Walther (eds.). *Bibliotheken Bauen, Tradition und Vision. Building for books, traditions and Visions,* Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 2001.

Bijsterveld, Arnoud-Jan. «The medieval gift as agent of social bonding and political power: a comparative approach», en E. Cohen y M. B. de Jong (eds.), *Medieval transformations. Texts, Power and Gifts in Context,* Leiden, Brill, 2001, pp. 123-156.

Blockmans, Wim. «The feeling of being oneself», en W. Blockmand y A. Janse (eds.), *Showing status: representation of social positions in the Late Middle Ages,* Turnhout, Brepols, 1999, pp. 1-16.

Boerner, Bruno. «Sculptural Programs», en C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe,* Malden, Blackwell, 2006, pp. 557-576.

Bonet Correa, Antonio. «Introducción a las escaleras imperiales españolas», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada,* 24 (1975), pp. 75-111.

Bonner, Anthony. *The Art and Logic of Ramon Llull: A User's Guide,* Leiden, Brill, 2007.

Bosarte, Isidoro. *Viaje artístico a varios pueblos de España. Con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos,* Madrid, Turner, 1978 (Madrid, Imprenta Real, 1804).

Botella Sorribes, Ana. «Summa de la vida del cardenal Don Pedro González de Mendoza de Francisco de Medina y Mendoza (xvie siècle): étude et édition», tesis doctoral inédita dirigida por el doctor Michel Garcia, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2004.

Boto Varela, Gerardo y Hernando Garrido, José Luis. «El amparo de las viñas. Devoción popular y orgullo cívico en la fachada de Santa María de Aranda de Duero», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 425-442.

Brans, J. V. L. «Juan Guas, escultor», *Goya: Revista de Arte,* 36 (1960), pp. 362-367.

Brenk, Beat. «Committenza», *Enciclopedia dell'arte medievale,* vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 203-218.

Bucher, François. «Design in Gothic Architecture: a preliminary assessment», *Journal of the Society of Architectural Historians,* 27 (1968), pp. 49-71.

Bustamante García, Agustín. «La influencia italiana en la escalera española del Renacimiento», en Jean Guillaume (dir.), *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance,* Paris, Picard, 1985, pp. 171-174.

Caamaño Martínez, Jesús María. «Iconografía mariana y Hércules cristianado en los textos de Paravicino», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid,* 33 (1967), pp. 211-220.

Caballero Escamilla, Sonia. «Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes», *Archivo Español de Arte,* 325 (2009), pp. 19-34.

Cabanes Catalá, María Luisa. «Sigilografía, heráldica y epigrafía como auxiliares de la biografía eclesiástica», *Memoria Ecclesiae,* 29 (2006), pp. 471-494.

Cabezas Gelabert, Lino. *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar. En torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo xvi*, Madrid, Cátedra, 2008.

Cabrera Muñoz, Emilio. «Renta episcopal y producción agraria en el obispado de Córdoba en 1510», *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía. Andalucía Medieval,* vol. I, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1978, pp. 397-412.

Calvo Capilla, Susana. «Ciencia y *adab* en el islam. Los espacios palatinos dedicados al saber», *Anales de Historia del Arte,* 23 (2013), n.º especial 2, pp. 51-78.

Calvo López, José y Molina Gaitán, Juan Carlos. «El uso de monteas en los talleres catedralicios: el caso murciano», *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades,* 22 (2010), p. 522.

Calvo López, José y Rabasa Díaz, Enrique. «Construcción, dibujo y geometría en la transición entre gótico y renacimiento», *Artigrama,* 31 (2016), pp. 67-86.

Camacho Martínez, Rosario. «Imágenes para leer. Algunos alfabetos antropomorfos», *I+Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño,* 9 (2014), pp. 32-65.

Campderá Gutiérrez, Beatriz. *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso crono-constructivo,* Ávila, Diputación Provincial, 2006.

Campos Sánchez-Bordona, María Dolores. «Génesis, modelos y geografías de los espacios del saber en las catedrales», en María Dolores Campos Sánchez-Bordona *et al., Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad Media y Moderna,* León-Santiago de Compostela, Universidad de León-Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 115-178.

Campos Sánchez-Bordona, María Dolores y Teijeira Pablos, María Dolores. «Aproximación a una tipología arquitectónica: las librerías catedralicias de Castilla y León», *Medievalista,* 6 (2009), pp. 1-17.

Campos Sánchez-Bordona, María Dolores *et al. Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad Media y Moderna,* León-Santiago de Compostela, Universidad de León-Universidade de Santiago de Compostela, 2013.

Candeira y Pérez, Constantino. *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid,* Valladolid, Gráficas Perdiguero, 1945.

Canesi Acevedo, Manuel. *Historia de Valladolid (1750),* ed. de C. Almuiña, 3 vols., Valladolid, Grupo Pinciano, 1996.

Cantera Burgos, Francisco. *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: historia de la Judería de Burgos y sus conversos más egregios,* Madrid, CSIC, 1952.

Canto y de Gregorio, Alicia. «Epigrafía y arquitectura en la Universidad de Salamanca I: el arquitecto real Juan de Talavera, firmante en la "Portada Rica" de la reina Juana», *Anejos a Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid,* 1 (2014), pp. 207-246.

Carabias Torres, Ana. *Colegios Mayores: centros de poder,* Salamanca, Universidad de Salamanca-Diputación Provincial de Salamanca, 1986.

— «Colegios mayores y letrados: 1406-1516», en C. Flórez, M. Hernández y R. Albares (eds.), *La primera Escuela de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 15-34.

Carreres Zacarés, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino,* Valencia, Imprenta hijo de F. Vives Mora, 1925.

Carrero Santamaría, Eduardo. «Las oficinas capitulares de la catedral de Ávila», *Cuadernos abulenses,* 28 (1999a), pp. 127-171.

— «La iglesia del monasterio de Santa Cruz la Real de Segovia a fines del siglo xv: una confluencia de modelos de la arquitectura tardogótica castellana», *Anuario de la Universidad Internacional SEK,* 5 (1999b), pp. 77-98.

— «Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001a, pp. 447-462.

— «Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León», en M. Melero Moneo *et al.* (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces,* Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001b, pp. 289-298.

— «El convento de Santa Cruz la Real de Segovia. De los orígenes románicos a la fábrica tardogótica», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* 91 (2003), pp. 143-163.

— *La Catedral Vieja de Salamanca. Vida capitular y arquitectura en la Edad Media,* Murcia, Nausícaä, 2004.

— «Arte y liturgia en los monasterios de la Orden del Císter. La ordenación de un "ambiente estructurado"», *Actas del III Congreso internacional sobre el Císter en Galicia y Portugal,* vol. I, Ourense, Obispado de Ourense, 2006, pp. 503-565.

— «Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales», *Hortus Artium Medievalium,* 14 (2008), pp. 159-178.

— «La librería de la catedral de Léon», en María Dolores Campos Sánchez-Bordona *et al.*, *Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad Media y Moderna,* León-Santiago de Compostela, Universidad de León-Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 241-251.

Carruthers, Mary. *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture,* Cambridge, University Press, 1990, pp. 253-254.

Casillas García, José Antonio. «Los enterramientos en el convento de San Pablo de Burgos», *Archivo Dominicano: Anuario,* 23 (2002), pp. 219-306.

— *El convento de San Pablo de Burgos. Historia y Arte,* Salamanca-Burgos, San Esteban-Diputación Provincial de Burgos, 2003.

Caskey, Jill. «Whodunnit? Patronage, the Canon and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art», en C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe,* Malden, Blackwell, 2006, pp. 193-212.

— «Medieval patronage and its potentialities», en C. Hourihane (dir.), *Patronage: Power and Agency in Medieval Art,* Princeton, Penn State University Press, 2013, pp. 3-30.

Caso Fernández, Francisco de. «El gótico», en C. Castro *et al.*, *La Catedral de Oviedo. Vol.1: Historia y restauración,* Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, pp. 75-130.

Castán Lanaspa, Javier. *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia. Siglos XIII-XVI,* Valladolid, Diputación Provincial, 1998.

Castelnuovo, Enrico. *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV,* Torino, Giulio Einaudi, 1962.

Castillo Oreja, Miguel Ángel. *Colegio mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, Edascal, 1980.

Castro Santamaría, Ana. *Juan de Álava, arquitecto del Renacimiento,* Salamanca, Caja Duero, 2002.

— «Morfologías de la Universidad de Salamanca clásica, siglo XVI», en Luis Enrique Rodríguez-San Pedro y Juan Luis Polo (coords.), *Imagen, contextos morfológicos y universidades. Miscelánea Alfonso IX, 2012,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 121-158.

— «Los maestros de obras de la Universidad de Salamanca (siglos XV-XVI)», en B. Alonso y J. C. Rodríguez (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 191-204.

Castro Santamaría, Ana y Vasallo Toranzo, Luis. «El cantero Juan de Ruesga y los conventos dominicos de Toro y Salamanca», *Archivo Dominicano,* 13 (1992), pp. 175-190.

Cavallo, Adolfo Salvatore. *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art,* New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España,* Madrid, Imprenta viuda de Ibarra, 1800.

Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso. *Heraldos y Reyes de Armas en la Corte de España,* Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1993.

Cela Esteban, M.ª Estrella. *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio),* Madrid, Universidad Complutense, 2002.

Cendoya Echániz, Ignacio. «La construcción del convento de Bidaurreta (Oñate) en el siglo XVI. Juan de Ruesga, autor de su iglesia. El uso de un modelo vallisoletano para la clausura», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 60 (1994), pp. 321-338.

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

Chatenet, Monique. «Un lieu pour se promener qu'en France on appelle galerie. Un luogo da passegiare che in Francia si dice galeria», *Bulletin monumental,* 16, 1 (2008), pp. 5-13.

Checa Cremades, Fernando. *El grabado en España (siglos XV-XVIII),* Madrid, Espasa Calpe, 1987 (Summa Artis, vol. XXXI).

— *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento,* Madrid, El Viso, 1999.

Chicote Pompanin, María Teresa. «Patronage and Historical Memories in Castile: The Marquises of Villena at the Dawn of the Early Modern Period (1445-1529)», tesis doctoral inedita, The Warburg Institute, 2020.

Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la arquitectura española, Edad Antigua y Media,* Barcelona, Dossat, 1965.

Clark, John Willis. *The Care of Books. An Essay on the Development of Libraries and their Fittings from the earliest Times to the End of the Eighteenth Century,* Cambridge, University Press, 1901.

Cobban, Alan B. «The Role of Colleges in the Medieval Universities of Northern Europe, with special reference to England and France», *Bulletin of the John Rylands Library,* 71 (1989), pp. 49-70.

Colin, Susi. «The Wild Man and the Indian in Early 16th Century Book Illustration», en C. F. Feest (ed.), *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays,* Aachen, Alano-Herodot, 1989, pp. 5-36.

Coope, Rosalys. «The Gallery in England: names and meanings», *Architectural History,* 27 (1984), pp. 446-465.

— «The "Long Gallery": its origins, development, use and decoration», *Architectural History,* 29 (1986), pp. 43-84.

Cooper, Edward. *Castillos señoriales en la Corona de Castilla,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991.

Crisp, Frank. *Mediaeval Gardens,* New York, Hacker Art Books, 1966.

Cros Gutiérrez, Almudena. «Gil de Albornoz, mecenas de las artes, un cardenal en contexto», en Manuel Parada López de Corselas (ed.), *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la Historia del Arte,* Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 17-42.

Cruz Valdovinos, José Manuel. «Platería», en A. Bonet Correa (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España,* Madrid, Cátedra, 1982, pp. 65-158.

— *Platería en la época de los Reyes Católicos,* Madrid, Fundación Central Hispano, 1992.

Cruzada Villaamil, Genaro. «Signos lapidarios del siglo xv en Toledo. La catedral San Juan de los Reyes», *El arte en España,* 2 (1863), pp. 210-219.

Darwal, Robin. «The Medieval Buildings of University College, Oxford», *Oxoniensia,* 70 (2005), pp. 9-26.

Davies, Douglas. «The evocative Symbolism of Trees», *The Iconography of Landscape: essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Post Enviroments,* Cambridge, University Press, 1988, pp. 32-42.

Delen, Adrien Jean Joseph. *Histoire de la Gravure dans les Anciens Pays bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du xviii siècle,* vol. I, Paris, Éditions d'Art et d'Histoire, 1924.

Dempsey, Charles. *Inventing the Renaissance Putto,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

Destemberg, Antoine. «La représentation des maîtres dans l'iconographie de l'Occident médiéval», en S. Aube (ed.), *Lumières de la sagesse. Écoles médiévales d'Orient et d'Occident,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 213-219.

— «*Magister et majestas*. La contribution des images à la construction de l'auctoritas magistrale à la fin du Moyen Âge», en A.-O. Poilpré (dir.), *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Images et monuments,* Paris, INHA, 2016, pp. 112-132.

Díaz Ibáñez, Jorge. «Fray Alonso de Burgos y el sínodo conquense de 1484», *Hispania Sacra,* 47 (1995), pp. 299-346.

— «El poder episcopal en la diócesis de Cuenca durante la Edad Media», *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval,* 9 (1996), pp. 41-88.

— *Iglesia, sociedad y poder en Castilla: el obispado de Cuenca en la Edad Media (siglos xii-xv),* Cuenca, Caja Castilla la Mancha-Alfonsípolis, 2003.

— «Alonso de Burgos y la fundación y primeros estatutos del colegio de San Gregorio de Valladolid. La regulación de la vida religiosa y académica de los dominicos observantes en la Castilla del siglo xv», *Cuadernos de historia del derecho,* 23 (2016a), pp. 41-100.

— «Fray Alonso de Burgos. Un prelado al servicio de la monarquía castellana en la segunda mitad del siglo xv», en H. Vasconcelos y M. J. Branco (eds.), *Ecclesiastics and political state building in the Iberian monarchies, 13th-15th centuries,* Coimbra, Publicaçoes do Cidehus, 2016b, pp. 147-182.

— «El testamento del obispo Alonso de Burgos: religiosidad, construcción de la memoria y preeminencia eclesiástica en Castilla a fines del siglo XV», *Estudios de historia de España,* 10 (2017), pp. 103-168.

Díaz-Pinés Mateo, Fernando. «La catedral gótica de Palencia: un esquema de las transformaciones de la "Bella Desconocida"», en P. Navascués (ed.), *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: las catedrales de Castilla y León I,* Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 117-146.

Díez del Corral Garnica, Rosario. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento,* Madrid, Alianza Editorial, 1987.

— «Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos», *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España,* Madrid, Electa, 1992, pp. 55-78.

Dodds, Jerrilynn. «The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology», *The Art Bulletin,* 61 (1979), pp. 186-197.

— «Hunting in the Borderlands», *Medieval Encounters,* 14 (2008), pp. 267-302.

Domínguez Casas, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques,* Madrid, Alpuerto, 1993.

Durán Barceló, Francisco Javier. *La librería del Colegio de San Gregorio de Valladolid (1488-1835),* Madrid, Francisco Javier Durán Barceló, 2014.

Egido López, Teófanes. «La época moderna de Valladolid en la Historia de Canesi», en M. Canesi Acevedo, *Historia de Valladolid (1750)*, ed. de C. Almuiña, Valladolid, Grupo Pinciano, 1996.

Espigares Pinilla, Antonio. «La fuente, un símbolo y un emblema del bien», en B. Antón y M. J. Muñoz (eds.), *Estudios sobre florilegios y emblemas. Manet semper virtus odosque rosae,* Valladolid, Universidad, 2011, pp. 129-139.

Esquieu, Yves *et al*. «Les signes lapidaires dans la construction médiévale: études de cas et problèmes de méthode», *Bulletin Monumental,* 165, 4 (2007), pp. 331-358.

Eubel, Conradum. *Hierarchia Catholica Medi Aevi sive Summorum Pontificum S. R. E. Cardinalium Ecclesiarum Antistitum Series, Ab anno 1431 usque ad annum 1503 perducta,* vol. II, Regensburg, Monasterii, Sumptibus et Typis Librariae Regensbergianae, 1914.

Fallows, Noel. *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia,* Woodbridge, The Boydell Press, 2010.

Fernández Conde, Francisco Javier. *Gutierre de Toledo, obispo de Oviedo (1377-1389). Reforma eclesiástica en la Asturias bajomedieval,* Oviedo, Universidad, 1978.

Fernández de Córdova, Álvaro. *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504),* Madrid, Dykinson, 2002.

Fernández Fernández, Laura. «El libro en la catedral durante la Edad Media: espacio y función», *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura,* 1 (2008), pp. 123-146.

Fernández Gallardo, Luis. «La obra historiográfica de dos conversos ilustres, don Pablo de Santa María y don Alonso de Cartagena», *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval,* 6 (1993), pp. 249-286.

— *Alonso de Cartagena (1385-1456): una biografía política en la Castilla del siglo XV,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002.

— *La obra literaria de Alonso de Cartagena (1385-1456),* Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012.

Fernández-Xesta y Vázquez, Ernesto. *La sigilografía. Apuntes para la mejor práctica de investigadores,* Madrid, CSIC, 2016.

Fita Colomé, Fidel. «Concilios españoles inéditos: provincial de Braga en 1261 y nacional en Sevilla en 1478», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 22 (1893), pp. 209-257.

Franco Mata, Ángela. *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico,* Toledo, Junta de Castilla La Mancha, 1991.

Fraxanet Sala, M.ª Rosa. «Estudio de los grabados de la novela la *Cárcel de Amor»,* en J. Yarza Luaces (ed.), *Estudios de iconografía medieval española,* Bellaterra, UAB, 1984, pp. 429-482.

Fuente Pérez, María Jesús. «El nacimiento de la Universidad de Palencia en el contexto de las universidades europeas», en M. Torremocha Hernández (coord.), *El Estudio General de Palencia,* Valladolid, Universidad de Valladolid-Instituto Universitario de Historia Simancas, 2012, pp. 69-90.

Fuentes Ortiz, Ángel. «La librería medieval del monasterio de Guadalupe. Un espacio monumental al servicio del saber» en Alexandra Uscatescu e Irene González (eds.), *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval,* Madrid, Complutense, 2018, pp. 191-206.

Fuentes Rebollo, Isabel. «El maestro Simón de Colonia en San Pablo y San Gregorio (Nueva lectura documental)», *Boletín del Museo Nacional de Escultura,* 3 (1998-1999), pp. 7-10.

Gabriel, Astrik. «Motivation of the founders at mediaeval colleges», *Beiträge zum Berufsbewusstein des Mittelalterlichen Menschen,* 3 (1964), pp. 61-72.

Gagnon, François. «Le thème médiéval de l'homme sauvage dans les premières représentations des Indiens d'Amérique», *Aspects de la marginalité au Moyen Age,* Montréal, Les Éditions de l'Aurore, 1975, pp. 83-103.

Galindo García, Ángel (ed.). *Arias Dávila: obispo y mecenas. Segovia en el siglo xv,* Salamanca, Universidad Pontificia, 1998.

Gallego de Miguel, Amelia. *Rejería castellana: Palencia,* Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 1988.

García Carraffa, Alberto y García Carraffa, Arturo. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos,* t. XVII, Madrid, Imprenta Antonio Marzo, 1925.

García Chico, Esteban. «Juan Guas y la capilla del Colegio de San Gregorio», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 16 (1949-1950), pp. 200-201.

— «El monasterio de San Pablo y el colegio de San Gregorio», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 20 (1953-1954), pp. 211-215.

— *Bartolomé y Gaspar de Solórzano,* Santander, Librería Moderna, 1955.

— *Valladolid. Papeletas de Historia y Arte,* Valladolid, Andrés Martín, 1958.

García Cuesta, Timoteo. «La catedral de Palencia según los protocolos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 10 (1953-1954), pp. 91-142.

García Cuetos, María Pilar. «"De maestros, bóvedas, pórticos y torres". Tradición e innovación en el tardogótico de la fábrica catedralicia ovetense», *De Arte: revista de historia del arte,* 5 (2006), pp. 87-106.

García de Wattenberg, Eloísa. *Guía del Museo Nacional de Escultura de Valladolid,* Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 1978.

— *Las obras de restauración llevadas a cabo en el colegio de San Gregorio de Valladolid, hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio,* Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 1985.

— «Noticias para la historia de la capilla del Museo Nacional de Escultura», *Academia,* 72 (1991), pp. 288-309.

García Mercadal, José. *Viajes de Extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo xx,* Valladolid, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 1999 (Madrid, Aguilar, 1952).

García Oro, José y Portela Silva, María José. *La monarquía y los libros,* Alcalá de Henares, Universidad, 1999.

García Rodrigo, Francisco Javier. *Historia verdadera de la Inquisición,* vol. II, Madrid, Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, 1877.

García Valdecasas, José Guillermo. «Álvarez de Albornoz, Gil», *Diccionario Biográfico Español,* vol. III, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, pp. 426-433.

García y García, Antonio (dir.). *Synodicon Hispanum. VII: Burgos y Palencia,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

Gil, Marc y Chassel, Jean-Luc (eds.). *Pourquoi les sceaux?: la sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art,* Lille, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2011.

Gil, Marc *et al.* «L'héraldique, la sigillographie et l'emblématique au regard de l'histoire de l'art : nouvelles perspectives de recherches», *Perspective,* 2 (2014), pp. 293-312.

Gilson, Étienne. *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo xiv,* Madrid, Gredos, 1976.

Goddard King, Georgiana. «Algunos elementos ingleses en las fundaciones de Alfonso VIII», *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos,* 44 (1922), pp. 453-458.

Golvin, Lucien. *La madrasa médiévale: architecture musulmane,* Aix-en-Provence, Édisud, 1995.

Gombrich, E. H. «The Early Medici as Patrons of Art», *Norm and Form,* Oxford, Phaidon, 1966, pp. 35-57 [publicado originalmente en E. F. Jacob (ed.), *Italian Renaissance Studies,* London, Faber and Faber, 1960].

Gómez Bárcena, María Jesús. «El sepulcro del Infante Alfonso», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 189-205.

Gómez Canedo, Lino. «El arzobispo D. Pedro Tenorio y la biblioteca Capitular de Toledo», *Archivo Ibero-Americano,* 4 (1944), pp. 109-113.

Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. *Arquitectura en la Valencia del siglo xvi. El Hospital General y sus artífices,* Valencia, Albatros, 1998.

— «Patios y escaleras en los palacios valencianos en el siglo xv», en M. Alonso Monterde *et al.* (eds.), *Historia de la ciudad. IV. Memoria urbana,* Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2005, pp. 113-141.

Gómez Martínez, Javier. *El gótico español de la Edad Moderna,* Valladolid, Universidad, 1998.

— «El arte de la montea entre Juan y Simón de Colonia», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 355-366.

Gómez Moreno, Manuel. *Valladolid. El arte en España,* Barcelona, Thomas, s. f.

— «Sobre el Renacimiento en Castilla. Notas para un discurso preliminar. I. Hacia Lorenzo Vázquez. El colegio de Santa Cruz en Valladolid», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 1 (1925), pp. 1-40.

— «A propósito de Simón de Colonia en Valladolid», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 30 (1934), pp. 181-184.

Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento,* vol. I, Madrid, Cátedra, 2012.

Gómez Tabanera, José M. «El tema del hombre salvaje y el descubrimiento de América», *El Basilisco,* 2.ª época, 4 (1990), pp. 31-50.

González Fraile, Eduardo. «Peanas, doseletes y coronaciones. Agujas laterales de la fachada. Iglesia de San Pablo en Valladolid», en S. Huerta *et al.* (eds.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción,* Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 661-674.

González Palencia, Carmen. «La capilla de Don Álvaro de Luna en la Catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 1 (1929), pp. 109-122.

González Ramos, Roberto. «Los hispano-islamismos de Juan Guas. Construcción y revisión de un tópico historiográfico», en B. Alonso Ruiz (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* Madrid, Sílex, 2011, pp. 325-338.

González-Varas Ibáñez, Ignacio. *Dietro il muro del Collegio di Spagna,* Bologna, Clueb, 1998.

Gonzálvez Ruiz, Ramón. «La biblioteca capitular de Toledo en el siglo xiv», *Toletvm,* 6 (1973), pp. 29-59.

— *Hombres y libros de Toledo,* Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997.

— «Evolución histórica de la Biblioteca Capitular de Toledo», en M. L. López y P. M. Cátedra (eds.), *El libro español antiguo. IV: Coleccionismo y bibliotecas (siglos xv-xviii),* Salamanca-Madrid, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 235-256.

Gothein, Marie Luise. *A History of Garden Art,* vol. I, New York, Hacker Art Books, 1966 (1928).

Gousset, Marie-Thérèse y Fleurier, Nicole. *Éden. Le jardin médiéval à travers l'enluminure. xiiie-xvie siècle,* Paris, Bibliothèque nationale de France, 2001.

Goyri, Nicolás. *Apuntes para las biografías de algunos burgaleses célebres,* Burgos, Imprenta de Timoteo Arnáiz, 1878.

Greenhill, Eleanor Simmons. «The Child in the Tree: a study of the cosmological tree in Christian tradition», *Traditio,* 10 (1954), pp. 323-371.

Guillaume, Jean. «Genèse de l'escalier moderne», en Jean Guillaume (dir.), *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance,* Paris, Picard, 1985, pp. 9-14.

— «La galerie en France et en Angleterre du xve au xviie siècle: emplacement et fonctions», en C. Strunck y E. Kieven (dirs.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800),* München, Hirmer Verlag, 2010, pp. 35-49.

Guillouët, Jean-Marie y Rabel, Claudia. «En quête de programme», *Le Programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?,* Paris, Le léopard d'Or, 2011, pp. 5-15.

Haebler, Konrad. *Bibliografía ibérica del siglo xv: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1903.

Haskell, Francis. «Mecenatismo e Patronato», *Enciclopedia Universale dell'Arte,* vol. 8, Venezia-Roma, Istituto per la colaborazione culturale, 1958, p. 940.

— *Patrons and painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque,* London, Chatto & Windus, 1963.

— «Patronage», *Encyclopedia of World Art,* vol. IX, New York, Mc Graw Hill, 1966, pp. 118-124.

Hauknes, Marius. «The Painting of Knowledge in Thirteenth-Century Rome», *Gesta,* 55, 1 (2016), pp. 19-47.

Heim, Dorothee. «El entallador Rodrigo Alemán: su origen y su taller», *Archivo Español de Arte,* 270 (1995), pp. 131-144.

Hernández, Arturo. «Juan Guas, maestro de obras de la catedral de Segovia (1472-1491)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 13 (1946-1947), pp. 57-100.

Hernández Castelló, M.ª Cristina. *Poder y promoción artística. El conde de Tendilla, un Mendoza en tiempos de los Reyes Católicos,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016.

Hernández Franco, Juan. *Sangre limpia, sangre española. El debate de los estatutos de limpieza (siglos xv-xviii),* Madrid, Cátedra, 2011.

Hernández Martín, Ramón. «La reforma dominicana entre los Concilios de Constanza y Basilea», *Archivo Dominicano: Anuario,* 8 (1987), pp. 5-50.

— «Educación estamental: contribución de los dominicos», en B. Bartolomé Martínez, *La educación en la Hispania antigua y medieval,* Madrid, SM, 1992, pp. 487-499.

Hernández Perera, Jesús. «N.º 92», en D. Angulo Íñiguez (ed.), *Catálogo de la exposición de Arte Antiguo,* Cuenca, Museo de Cuenca, 1956, p. 54.

Hernández Redondo, José Ignacio. «Aportaciones al estudio del legado artístico de Fray Alonso de Burgos», en M. Melero Moneo *et al*. (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces,* Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, pp. 423-439.

— «La Ascensión», en J. Urrea Fernández (dir.), *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid 1997-2003. Del olvido a la memoria. Pintura y escultura,* Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2008, pp. 48-49.

— «El Colegio de San Gregorio, fundación de fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas», *Conocer Valladolid,* Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2014, pp. 89-111.

— «La huella alemana en el Museo Nacional de Escultura», *Últimos fuegos góticos. Escultura alemana del Bode Museum de Berlín,* Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 56-71.

— *El Colegio de San Gregorio. Fábrica insigne al servicio del saber,* Valladolid, Amigos Museo Nacional de Escultura, 2019.

Herráez Ortega, María Victoria *et al*. (eds.). *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval,* Bern, Peter Lang, 2018.

Herrera Casado, Antonio. *El Palacio del Infantado,* Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1975.

Hinnebusch, William A. *The History of the Dominican Order. Origins and Growth to 1500,* 2 vols., New York, Alba House, 1965-1973.

— *Breve Historia de la Orden de Predicadores,* Salamanca, San Esteban, 1982.

Hoag, John. *Rodrigo Gil de Hontañón: gótico y renacimiento en la arquitectura española del siglo xvi,* Madrid, Xarait, 1985.

Hoffmeyer, Ada Bruhn. *Arms & Armour in Spain. A short survey. Vol II: From the End of the 12th Century to de Beginnings of the 15th century,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

Hollstein, F. W. H. *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts* ca. *1450-1700. Vol. 12: Masters and Monogrammists of the 15th Century,* Amsterdam, Menno Hertzberger, 1955.

Hopkins, E. Washburn. «The Fountain of Youth», *Journal of the American Oriental Society,* 26 (1905), pp. 1-67 y 411-415.

Howard, Peter. «Preaching Magnificence in Renaissance Florence», *Renaissance Quarterly,* 61-2 (2008), pp. 325-369.

Hoyos Alonso, Julián. «El claustro de la catedral de Palencia: origen, funciones y cambios», en G. Rossi y J. R. Melo (coords.), *Encontro Internacional sobre Claustros no Mundo Mediterrânico, séculos x-xviii,* Coimbra, Edições Almedina, 2016, pp. 333-347.

Huerga Criado, Pilar. «El inquisidor general fray Tomás de Torquemada. Una inquisición nueva», *Inquisición española. Nuevas aproximaciones,* Madrid, Centro de Estudios Inquisitoriales, 1987, pp. 7-51.

Huerta Alcalde, Fernando. *El arte vallisoletano en los textos de viajeros,* Valladolid, Diputación Provincial, 1990.

Hutchison, Jane C. *The Illustrated Bartsch. Vol. 8: Early German Artists,* New York, Abaris Books, 1980.

Ibáñez Fernández, Javier. «Entre "muestras" y "trazas". Instrumentos, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos xv y xvi. Una aproximación desde la realidad aragonesa», en B. Alonso y F. Villaseñor (eds.), *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios,* Santander-Sevilla, Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 305-328.

Ibáñez Fernández, Javier (coord.). *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos xiii y xvi,* Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2019.

Ibáñez Fernández, Javier y Alonso Ruiz, Begoña. «El cimborrio en la arquitectura española de la Edad Media a la Edad Moderna. Diseño y construcción», *Artigrama,* 31 (2016), pp. 115-202.

Iborra Bernad, Federico y García Ros, Vicente. «La Lonja que no fue. Reflexiones e hipótesis sobre el proyecto inicial de la Lonja de Valencia», *Anales de Historia del Arte,* 22 (2012), n.º esp., pp. 295-315.

Igual Luis, David. «Valladolid y sus círculos económicos de relación (1475-1520)», *Edad Media. Revista de Historia,* 15 (2014), pp. 97-114.

Iturgáiz Ciriza, Domingo. «Iconografía de Santo Domingo de Guzmán», *Archivo Dominicano: Anuario,* 12 (1991), pp. 5-126.

Jaeger, Stephen (ed.). *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics. Art, Architecture, Music,* New York, Palgrave Macmillan, 2010.

Janke, R. Steven. «Juan de Talavera y la capilla de los Corporales de Daroca (Zaragoza)», *Archivo Español de Arte,* 235 (1986), pp. 320-324.

Jiménez San Cristóbal, Montserrat. «La *formula vitae honestae* de Martín de Braga en la *Floresta de philosophos*», en B. Antón y M. J. Muñoz (eds.), *Estudios sobre florilegios y emblemas. Manet semper virtus odosque rosae,* Valladolid, Universidad, 2011, pp. 73-84.

Jonge, Krista de. «Galleries at the burgundian-habsburg court. From the Low Countries to Spain. 1430-1600», en C. Strunck y E. Kieven (dirs.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800),* München, Hirmer Verlag, 2010, pp. 73-88.

Joubert, Fabienne (ed.). *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moye Âge (xiv-xvi siècle),* Paris, PUPS, 2006.

Juan Lovera, Carmen. «El final de la frontera alcalaína (1474-1492)», *Estudios de frontera. Alcalá la Real y el Arcipreste de Hita,* Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1996, pp. 351-362.

Juan Vicens, Antònia. «Al confín del edificio. Los *marginalia* en la arquitectura gótica de Mallorca», *Boletín de Arte,* 37 (2016), pp. 115-128.

Kamen, Henry. *La Inquisición Española,* Madrid, Crítica, 1992.

Kasl, Ronda. *The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce and Politics in Fifteenth Century Castile,* Turnhout, Brepols, 2014.

Kavaler, Ethan Matt. *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470-1540,* New Haven, Yale University Press, 2012.

Kerscher, Gottfried. «Palazzi prerinascimentali: la rocca di Spoleto e il Collegio di Spagna a Bologna. Architettura del cardinale Aegidius Albornoz», *Annali di architettura,* 3 (1991), pp. 14-25.

Kessler, Erwin. «Le jardin des délices et les fruits du mal», en P.-G. Girault (ed.), *Flore et jardins, usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge,* Paris, Léopard d'Or, 1997, pp. 177-198.

Kiene, Michael. «Die Grundlagen der europäischen Universitätsbaukunst», *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* 46 (1983a), pp. 63-114.

— «L'architettura del Colegio di Spagna di Bologna: organizzazione dello spazio e influssi sull'edilizia universitaria europea», *Il Carrobbio,* 9 (1983b), pp. 234-242.

— «Die Bautätigkeit in den italienischen Universitäten von der Mitte der Trecento bis zur Mitte des Quattrocento», *Mitteilungen der Kunsthistorischen Institut in Florenz,* 30 (1986), pp. 433-492.

— «Der Palazzo della Sapienza. Zur italienischen Universitätsarchitektur des 15. 16. Jahrhunderts», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte,* 23-24 (1988), pp. 219-271.

— «L'università nelle città europee», en Gian Paolo Brizzi y Jacques Verger (eds.), *Le Università dell'Europa dal Rinascimento alle riforme religiose,* Milano, Silvana, 1993, pp. 21-50.

— «Colleges "Palaces of Wisdom" and University Buildings in Europe before 1500», en Antonio Savini (coord.), *Collegiate Learning in the Middle Ages and Beyond,* Pavia, Monduzzi Editoriale, 2012, pp. 57-68.

Koreny, Fritz y Falk, Tilman (eds.). *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700. Vol. 24A: Israhel van Meckenem,* Amsterdam, Menno Hertzberger, 1986.

Laborde, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne,* Paris, Didot L'Ainé, 1820.

Ladero Quesada, Miguel Ángel. *La Hacienda Real de Castilla en el siglo XV,* La Laguna, Universidad de La Laguna, 1973.

— «La época de los Reyes Católicos», en J. González (dir.), *Historia de Palencia,* t. II, Palencia, Diputación de Palencia, 1984.

— «1462: un año en la vida de Enrique IV, rey de Castilla», *En la España Medieval,* 14 (1991), pp. 237-274.

— «Capilla, joyas y armas, tapices y libros de Enrique IV de Castilla», *Acta historica et archaeologica maedievalia,* 26 (2005a), pp. 852-873.

— *La Hermandad de Castilla. Cuentas y memoriales. 1480-1498,* Madrid, Real Academia de la Historia, 2005b.

— *La Hacienda Real de Castilla (1369-1504),* Madrid, Real Academia de la Historia, 2009.

Ladner, Gerhard. «Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance», *De Artibus Opuscula, XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky,* New York, University Press, 1961, pp. 303-322.

Laguna Paúl, Teresa. *Postillae in Vetus et Novum Testamentum de Nicolás de Lyra (Biblioteca Universitaria de Sevilla. ms. 332/145-149),* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979.

— «Nicolás de Lyra y la iconografía bíblica», *Apotheca,* 5 (1985), pp. 39-78.

— «Primeras reconstrucciones de la Casa del Bosque del Líbano: un edificio salomónico poco conocido», *Aragón en la Edad Media,* 10-11 (1993), pp. 461-480.

Laguna Paúl, Teresa y López Gutiérrez, Antonio José. «Los recintos amurallados y el urbanismo en Cogolludo de 1176 a 1505», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte,* 1 (1988), pp. 29-52.

Lahoz Gutiérrez, Lucía. «Imagen, discurso y memoria en la práctica gótica», en M. Casas Hernández (coord.), *La catedral de Salamanca. De fortis a magna,* Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 233-314.

— «Patronato, gusto y devoción del Arzobispo Anaya», en L. Lahoz y M. Pérez Hernández (eds.), *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M.ª Martínez Frías,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, pp. 291-300.

Lambert, Gisèle. *Les premières gravures italiennes. Quattrocento - début du cinquecento,* Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Lampérez y Romea, Vicente. «Un programa para la historia de la arquitectura civil española», *Archivo de Investigaciones Históricas,* 2 (1911), pp. 180-194.

— *Una evolución y una revolución de la arquitectura española (1480-1520),* Madrid, Hauser y Menet, 1915.

— *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares,* Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1916.

— «El castillo de Belmonte (Cuenca)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 25 (1917), pp. 169-176.

— *Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII. Tomo II: Arquitectura pública,* Madrid, Giner, 1993 (Madrid, Saturnino Calleja, 1922).

Larrañaga Mendía, Julio. *Cuenca. Guía Larrañaga,* Cuenca, Larrañaga Mendía, 1929.

Layna Serrano, Francisco. *El Palacio del Infantado en Guadalajara,* Guadalajara, Aache Ediciones, 1996.

Lea, Henry C. *Historia de la Inquisición española,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

Leicht, Stephanie. «The Wild Man, Charlemagne and the German Body», *Art History,* 3, 3 (2008), pp. 283-302.

Les Fastes du gothique: le siècle de Charles V: [exposition organisée par la Réunion des Musées Nationaux et la Bibliothèque Nationale] *Galeries nationales du Grand Palais, 9 octobre 1981-1er février 1982,* Paris, Ministère de la Culture-Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981.

Levenson, Jay; Oberhuber, Konrad y Sheehan, Jacquelyn. *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art,* Washington, National Gallery of Art, 1973.

Llaguno y Amírola, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración,* Madrid, Turner, 1977 (Madrid, Imprenta Real, 1829).

Lobo, Rui. «A Universidade na Cidade. Urbanismo e Arquitectura Universitários na Peninsula Ibérica da Idade Média e da Primeira Idade Moderna», tesis doctoral inédita dirigida por los doctores P. Varela Gomes y H. de Ridder-Symoens, Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2010.

— «Urbanismo y arquitectura universitarios en la Península Ibérica. Algunos apuntes», en Luis Enrique Rodríguez-San Pedro y Juan Luis Polo (coords.), *Imagen, contextos morfológicos y universidades. Miscelánea Alfonso IX, 2012,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 39-68.

— «El primitivo edificio del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid y la consolidación del tipo colegial castellano», *Goya: Revista de Arte,* 352 (2015), pp. 192-207.

López Díez, María. «Juan Guas en Segovia», *Archivo Español de Arte,* 315 (2006a), pp. 299-306.

— *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales,* Segovia, Caja Segovia, 2006b.

López Mata, Teófilo. *La catedral de Burgos,* Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1950.

López Mayán, Mercedes. «El pontifical de Luis de Acuña y la iluminación de manuscritos en la Castilla de finales del siglo XV», *Anales de Historia del Arte,* 22, n.º esp., (2012), pp. 317-331.

López Poza, Sagrario. «La divisa de las granadas del rey Enrique IV de Castilla y su estela posterior», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual,* 6 (2014), pp. 81-95.

López Ríos, Santiago. *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

Lozano de Vilatela, María. «Simbolismo de la portada de San Gregorio de Valladolid», *Traza y Baza,* 4 (1974), pp. 7-15.

Lozoya, Marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala) y Peñalosa y Contreras, Luis Felipe de. *El arte gótico en España,* Barcelona, Labor, 1945 (1935).

Lucía Gómez-Chacón, Diana. «Santo Domingo de Guzmán», *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 10 (2013), pp. 89-106.

— *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y Predicadores en tiempos de reforma (1392-1445),* Segovia, Diputación de Segovia, 2016a.

— «*Contemplata aliis tradere.* Carisma dominicano y reforma espiritual en el claustro de Santa María la Real de Nieva (1432-1445)», *Goya: Revista de Arte,* 356 (2016b), pp. 179-195.

Lunenfeld, Marvin. *The Council of the Santa Hermandad. A Study of the Pacification Forces of Ferdinand and Isabella,* Florida, University of Miami Press, 1970.

Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845-1850 (ed. facsímil: vol. 8, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1984).

Makdisi, George. *The Rise of Colleges. Institutions of learning in Islam and the West,* Edinburgh, Edinburgh University Press, 1981.

— «The Model of Islamic Scholastic Culture and its Later Parallel in the Christian West», en O. Weijers (ed.), *Vocabulaire des collèges universitaires (XIIIe-XVIe siècles),* Turnhout, Brepols, 1992, pp. 158-174.

Mâle, Émile. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France,* Paris, Armand Colin, 1922.

Marchena Hidalgo, Rosario. «La influencia de los grabados en las miniaturas de los Libros de Coro de la catedral de Sevilla», *Archivo Español de Arte,* 280 (1997), pp. 430-438.

Marcos Villán, Miguel Ángel. «Puertas de dos hojas», *Museo Nacional de Escultura. La utilidad y el ornato,* Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2006, p. 26.

Marías Franco, Fernando. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631),* Madrid, CSIC, 1985a.

— «La escalera imperial en España», en Jean Guillaume (dir.), *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance,* Paris, Picard, 1985b, pp. 165-170.

— *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español,* Madrid, Taurus, 1989.

— «Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico», en J. Gómez Martínez (coord.), *Juan de Herrera y su influencia,* Santander, Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-359.

— «Los Mendoza y la introducción del Renacimiento en España», *Nobleza, Coleccionismo y Mecenazgo,* Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1998, pp. 29-44.

— «Las arquitecturas de Isabel la Católica en Toledo: casas temporales y moradas eternas», *Ysabel la reina católica. Una mirada desde la Catedral Primada,* Toledo, Arzobispado de Toledo, 2000, pp. 125-129.

— «Las fábricas de la Reina Católica y los entresijos del imaginario arquitectónico de su tiempo», *Los Reyes Católicos y Granada,* Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 213-226.

— «Geografías de la arquitectura del Renacimiento», *Artigrama,* 23 (2008), pp. 21-39.

Marías Franco, Fernando y Gerard Powell, Véronique. «De Madrid à Paris: François Ier et la Casa de Campo», *Revue de l'Art,* 91 (1991), pp. 26-35.

Marías Franco, Fernando y Pereda Espeso, Felipe. «La casa de Isabel la Católica en la catedral de Toledo: pasos y miradas», *Goya: Revista de Arte,* 319-320 (2007), pp. 215-230.

Martí y Monsó, José. «La capilla del colegio de San Gregorio», *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid,* Valladolid, Leonardo Miñón, 1901, pp. 42-56.

Martín González, Juan José. «Los profetas de la fachada de San Pablo de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 29 (1963), pp. 263-265.

— *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIII: Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid,* Valladolid, Diputación Provincial, 1976.

— «Los patronos del gótico en Palencia», *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia,* Palencia, Diputación de Palencia, 1988, pp. 9-18.

Martín Hernández, Francisco. «Los Colegios Universitarios salmantinos: con signo de reforma», *Salamanca y su proyección en el mundo. Estudios históricos en honor de don Florencio Marcos,* Salamanca, Universidad, 1992, pp. 119-136.

Martín Martínez de Simón, Elena. *Arquitectura religiosa tardogótica en la provincia de Burgos (1440-1511)*, tesis doctoral dirigida por el doctor R. J. Payo Hernanz, Universidad de Burgos, 2013.

— «Las primeras bóvedas de combados. Simón de Colonia y la escuela burgalesa», en J. Brufal Sucarrat (coord.), *Nuevas aportaciones de Jóvenes Medievalistas. Lleida 2014,* Murcia, Compobell, 2014, pp. 101-118.

— «La escultura de Simón de Colonia. Su labor como proyectista», en B. Alonso Ruiz y J. C.Rodríguez Estévez (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 107-119.

Martinell i Brunet, César. «Las antiguas universidades y colegios españoles, como monumentos arquitectónicos», *Cuadernos de arquitectura,* 9 (1948), pp. 3-20.

Martínez de Aguirre Aldaz, Javier. *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987.

— «Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra (1387-1425)», *Anales de Historia del Arte,* 23, n.º esp. II (2013), pp. 191-218.

— «Torres, castillos y palacios señoriales de los siglos XIV y XV», en C. Fernández-Ladreda (dir.), *El arte gótico en Navarra,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 488-512.

Martínez de Aguirre Aldaz, Javier y Menéndez-Pidal Navascués, Faustino. *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.

Martínez Frías, José. *La huella de Juan Guas en la Catedral de Ávila,* Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa-Instituto Cultural Juan de Herrera, 1988.

— «La transformación del coro de la iglesia en el monasterio cisterciense», en I. G. Bango Torviso (coord.), *Monjes y monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 297-300.

— «Los espacios claustrales en la Catedral», en R. J. Payo y V. Berriochoa (coords.), *La Catedral de Salamanca. Nueve siglos de historia y arte,* Burgos, Promecal, 2012, pp. 147-188.

Martínez González, Rafael. «En torno a Bartolomé Solórzano», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses,* 57 (1987), pp. 294-302.

— *La Catedral de Palencia: historia y arquitectura,* Palencia, Merino, 1988.

— «El lujo necesario. Las colecciones de textiles y de orfebrería de la Catedral», en R. J. Payo y R. Martínez (coords.), *La catedral de Palencia, catorce siglos de historia y arte,* Burgos, Promecal, 2011a, pp. 484-531.

— «La lenta construcción de un gran templo. La catedral en época gótica», en R. J. Payo y R. Martínez (coords.), *La catedral de Palencia, catorce siglos de historia y arte,* Burgos, Promecal, 2011b, pp. 214-275.

Martínez González, Rafael y Payo Hernanz, René Jesús (coords.). *La Catedral de Palencia: catorce siglos de historia y arte,* Burgos, Promecal, 2011.

Martínez Llorente, Félix. *Escudo, sello y pendón de la Universidad de Valladolid,* Valladolid, Universidad, 1996.

Martínez Montero, Jorge. «Las escaleras claustrales en la arquitectura nobiliaria del renacimiento español», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de la Construcción,* Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, pp. 632-640.

— «Génesis y evolución tipológica de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España», *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco,* 4 (2014a), pp. 7-26.

— *Escaleras del Renacimiento español: símbolo y poder en el Burgos del siglo XVI,* Burgos, Diputación Provincial, 2014b.

Martínez Peñas, Leandro. *El confesor del Rey en el Antiguo Régimen,* Madrid, Complutense, 2007.

Martínez Sopena, Pascual. «La capital del rigor. Valladolid y los movimientos observantes del siglo XV», en J. Burrieza Sánchez (coord.), *La ciudad del Regalado,* Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2004, pp. 39-59.

Martínez Taboada, María Pilar. «Los Mendoza y la introducción del urbanismo renacentista en España», *Goya: Revista de Arte,* 229-230 (1992), pp. 56-64.

Martínez y Sanz, Manuel. *Historia del Templo Catedral de Burgos: escrita con arreglo a documentos de su archivo,* Burgos, Imprenta de don Anselmo Revilla, 1866 (edición facsímil: Burgos, Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1997).

Masoon-Voos, Caroline. «Les jardins objets d'attentions au Moyen Age», en P.-G. Girault (ed.), *Flore et Jardins. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge,* Paris, Le Léopard d'Or, 1997, pp. 9-38.

Massip Bonet, Francesc. *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al Príncipe Carlos,* Madrid, Comunidad de Madrid, 2003.

Mateo Gómez, Isabel. «Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte,* 48 (1975), pp. 43-55.

— *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro,* Madrid, CSIC, 1979.

Matilla Tascón, Antonio. *Declaratorias de los Reyes Católicos sobre reducción de juros y otras mercedes,* Madrid, Imprenta Sucesores de Sánchez Ocaña, 1952.

Maxwell, Robert. «La sculpture romane et ses programmes: questions de méthode», en J.-M. Guillouët y C. Rabel (eds.), *Le Programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?,* Paris, Le Léopard d'Or, 2011, pp. 135-163.

Mayer, August L. «Forschungen, Gil de Siloe und der "Maestro Guilles"», *Kunstchronik und Kunstmarkt,* 57-33 (1921-1922), pp. 505-506.

— *Gotische Portalskulpturen in Spanien,* Leipzig, E. Seeman, 1922.

— «El escultor Gil de Siloe», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 31 (1923), pp. 252-257.

— *El estilo gótico en España,* Madrid, Espasa Calpe, 1943 (1929).

Ménard, Philippe. «Jardins et vergers dans la littérature médiévale», *Jardins et vergers en Europe occidentale (viiie–xviiie siècles),* Auch, Comité Départemental du Tourisme du Gers, 1989, pp. 41-69.

Menéndez González, Nicolás. *Studien zum empirischen Konstruieren Juan de Colonias (1476/78). Form und Herstellungswissen im Protostadium einer Ära des Architekturtraktats,* Köln, Kölner Architecturstudien, 2018.

Menéndez-Pidal Navascués, Faustino. *Heráldica de la casa real de León y de Castilla (siglos xii-xiv),* Madrid, Ediciones Hidalguía, 2011.

Mérindol, Christian. «De l'emblématique et de la symbolique de l'arbre à la fin du Moyen Âge», en M. Pastoureau (ed.), *Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge,* Paris, Le Léopard d'Or, 1993, pp. 105-125.

Merino Rubio, Waldo. *Arquitectura hispano flamenca en León,* León, CSIC, 1974.

Miquel Juan, Matilde. «Esteve Rovira y Starnina en Toledo. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», en V. Mínguez (ed.), *XIX Congreso Nacional de Historia del Arte. Las Artes y la Arquitectura de Poder,* Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 2785-2806.

Miquel Juan, Matilde y Pérez Monzón, Olga. «Entre imaginería, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artístico femenino de María de Luna y la memoria paterna», *e-Spania* (junio 2016). Disponible en línea: https://journals.openedition.org/e-spania/25527 [consulta: 01-06-2017].

Mogrobejo Ladrero, Endika. *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía,* vol. 22, Bilbao, Mogrobejo-Zabala, 1995.

Molénat, Jean-Pierre. «La volonté de durer: majorats et chapellanies dans la pratique tolédane des xiiième-xvème siécles», *En la España Medieval,* 5 (1986), pp. 683-696.

Molina de la Torre, Francisco J. «Epigrafía medieval y moderna en la provincia de Valladolid (987-1556)», tesis doctoral inédita dirigida por el doctor J. M. Ruiz Asencio, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Historia Simancas, 2013a.

— «Los estudios epigráficos desde la teoría de la comunicación: el friso de la capilla del colegio de San Gregorio de Valladolid», *Documenta & Instrumenta,* 11 (2013b), pp. 141-170.

Mollat, Michel. «Les aspects économiques du mécénat en Europe (xiv-xix)», *Revue Historique,* 554 (1985), pp. 265-281.

Monedero Bermejo, Miguel Ángel y Albendea Martín, Carlos. *Catedral. Museo Diocesano. Cuenca: guía ilustrada,* Cuenca, Cero Ocho, 1983.

Monsalvo Antón, José María. «Diego de Anaya (1357-1437) y su tiempo: aristócrata, obispo, diplomático y humanista», en M. A. Pena y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro (coords.). *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, pp. 217-254.

Morales Muñiz, M.ª Dolores Carmen. *Alfonso de Ávila, rey de Castilla,* Ávila, Institución Duque de Alba de la Diputación de Ávila, 1988.

Morena Bartolomé, Áurea de la *et al. Catálogo Monumental de Madrid, I: Colmenar Viejo,* Madrid, CSIC, 1976.

Mosser, Monique y Teyssot, Georges (eds.). *The Architecture of Western Gardens,* Cambridge, Massachussetts, The MIT Press, 1990.

Muñoz Cosme, Alfonso. *Los espacios del saber: historia de la arquitectura de las Bibliotecas,* Gijón, Trea, 2004.

Muñoz Jiménez, José Miguel. *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara,* Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1987.

— «El Cardenal Mendoza (1428-1495) como promotor de las Artes», *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara,* 22 (1995), pp. 37-54.

Muthmann, Friedrich. *Der Granatapfel: Symbol des Lebens in der alten Welt,* Bern, Abegg-Stiftung, 1982.

Nader, Helen. *Los Mendoza y el Renacimiento Español,* Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, Excma. Diputación Provincial, 1986.

Nickson, Tom. *Toledo Cathedral. Building Histories in Medieval Castile,* University Park, The Pennsylvania State University Press, 2015.

Nieto Cumplido, Manuel. *La catedral de Córdoba,* Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, 1998.

Nieto Soria, José Manuel. «La Capilla Real castellano-leonesa en el siglo xv: constituciones, nombramientos y quitaciones», *Archivos Leoneses,* 85-86 (1989), pp. 7-54.

— *Iglesia y génesis del estado moderno en Castilla (1369-1480),* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Nieva Ocampo, Guillermo. «*Reformatio in membris*: conventualidad y resistencia a la reforma entre los dominicos de Castilla en el siglo xv», *En la España medieval,* 32 (2009), pp. 297-341.

Nogales Rincón, David. «La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la Capilla Real (1252-1504)», tesis doctoral inédita dirigida por el doctor J. M. Nieto Soria, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Medieval, 2009.

Nuere Matauco, Enrique. *La carpintería de armar española,* Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1989.

O'Gorman, James. *The Architecture of the Monastic Library in Italy 1300-1600,* New York, New York University Press, 1972.

O'Reilly, Jennifer. *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages,* New York, Garland Publications, 1988.

— «The Trees of Eden in Medieval Iconography», *A walk in the garden: biblical, iconographical and literary images of Eden,* Sheffield, Academic Press, 1992, pp. 167-204.

Olivares Martínez, Diana. *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo xv,* Madrid, La Ergástula, 2013a.

— «El salvaje en la Baja Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval,* 10 (2013b), pp. 41-55.

— «Documentos para el estudio de Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid», *Estudios Medievales Hispánicos,* 3 (2014a), pp. 43-70.

— «Los Reyes Católicos y la financiación de las empresas arquitectónicas de Alonso de Burgos», en M. D. Teijeira, M. V. Herráez y M. C. Cosmen (coords.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500),* Madrid, Sílex, 2014b, pp. 417-435.

— «La escalera del colegio de San Gregorio de Valladolid: espacio y representación», en B. Alonso y J. C. Rodríguez (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 369-381.

— «*Sapientia aedificavit sibi domum:* el colegio de San Gregorio de Valladolid y el imaginario salomónico», en Alexandra Uscatescu e Irene González (eds.), *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval,* Madrid, Ediciones Complutense, 2018, pp. 367-379.

— «Del terciopelo a la piedra: tejidos simulados, heráldica y memoria en el colegio de San Gregorio de Valladolid», *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte,* Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 101-107.

Olivares Martínez, Diana y Palomo Fernández, Gema. « "Escudos con flor de lis" o la huella de un prelado promotor: Alonso de Burgos, obispo de Cuenca (1482-1485)», *Lope de Barrientos. Seminario de cultura,* 6 (2013), pp. 93-124.

Ordieres Díez, Isabel. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936),* Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

Ortega y Rubio, Juan. *Historia de Valladolid,* Valladolid, Hijos de Rodríguez, 1881.

Ortego Rico, Pablo. «Las riquezas de la Iglesia al servicio del poder monárquico: los empréstitos eclesiásticos en la Castilla del siglo xv», *En la España medieval,* 35 (2012), pp. 145-176.

— «Hacienda, poder real y sociedad en Toledo y su reino (siglo XV-principios del XVI)», tesis doctoral inédita dirigida por el doctor M. A. Ladero Quesada, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia Medieval, 2013.

Ortiz Pradas, Daniel. *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval,* Madrid, La Ergástula, 2015.

Páez de la Cadena, Francisco. *Historia de los estilos en jardinería,* Madrid, Istmo, 1998.

Palacios Gonzalo, José Carlos. *Trazas* y *cortes de cantería en el Renacimiento español,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

Palomares Ibáñez, Jesús María. *El convento de San Pablo: aportaciones histórico-artísticas para la historia de un convento vallisoletano,* Valladolid, Universidad, 1970.

— «Aspectos de la Historia de San Pablo de Valladolid», *Archivum Fratrum Praedicatorum,* 43 (1973), pp. 91-135.

— «Vicisitudes del convento de San Pablo de Valladolid en el siglo XIX», *Archivo Dominicano,* 34 (2013), pp. 225-284.

— «La sombra alargada del Duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid», *Archivo Dominicano,* 36 (2015), pp. 239-272.

Palomo Fernández, Gema. *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media,* 2 vols., Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.

Panofsky, Erwin. *Hercules am Scheidewege. Und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst,* Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1930.

Panofsky, Erwin y Saxl, Fritz. «A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian», *The Burlington Magazine for Connoisseurs,* 289 (1926), pp. 177-181.

Parada López de Corselas, Manuel. «Gil de Albornoz y la monumentalización de la memoria en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo», en O. Pérez, M. Miquel y M. Martín (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto,* Madrid, Sílex, 2018, pp. 261-281.

Parada López de Corselas, Manuel (ed.). *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la Historia del Arte,* Bologna, Bononia University Press, 2018.

Pastan, Elizabeth Carson. «Patronage: a useful category of art historical analysis?», en C. P. Hourihane (ed.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography,* London, Routledge, 2017, pp. 340-355.

Pastoureau, Michel. «Programme. Histoire d'un mot, histoire d'un concept», en J.-M. Guillouët y C. Rabel (eds.), *Le Programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?,* Paris, Le léopard d'Or, 2011, pp. 17-25.

Pastoureau, Michel (ed.). *Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge,* Paris, Le Léopard d'Or, 1993.

Patch, Howard Rollin. *El otro mundo en la literatura medieval,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Paulino Montero, Elena. «El Alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario», *Anales de Historia del Arte,* 23, n.º esp. (2013), pp. 521-536.

— «Las trayectorias cruzadas de los patronos. Los Velasco y su incorporación a la nueva arquitectura», en B. Alonso y F. Villaseñor (eds.), *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios,* Santander-Sevilla, Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 111-132.

— «El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1313-1512). Construcción y contexto de un linaje en la Corona de Castilla», tesis doctoral inédita dirigida por el doctor Juan Carlos Ruiz Souza, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte I (Medieval), 2015.

Payo Hernanz, René Jesús y Martín Martínez de Simón, Elena. «El patrocinio del obispo Acuña en la catedral de Burgos», en M. D. Teijeira, M. V. Herráez y M. C. Cosmen (coords.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500),* Madrid, Sílex, 2014, pp. 437-454.

Paz Espeso, Julián, *El monasterio de San Pablo de Valladolid: noticias históricas y artísticas sacadas de varios documentos,* Valladolid, Crónica Mercantil, 1897.

Paz y Melia, Arturo. *El cronista Alonso de Palencia. Su vida y sus obras, sus décadas y las crónicas contemporáneas. Ilustraciones de las décadas y notas varias,* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1914.

Pedersen, Johannes *et al*. «Madrasa», *Encyclopédie de l'Islam. Nouvelle édition,* vol. V, Leiden, Brill, 1986, pp. 1119-1144.

Penna, Mario. *Prosistas castellanos del siglo xv*, vol. I, Madrid, Atlas, 1959, pp. 169-171.

Pereda Espeso, Felipe. *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V,* Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

— «*Ad vivum?*: o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada», *Reales Sitios,* 154 (2002), pp. 2-20.

— «Mencía de Mendoza, mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo xv», en B. Alonso, M. C. de Carlos y F. Pereda, *Patronos y coleccionistas: los condestables de Castilla y el arte (siglos xv-xvii),* Valladolid, Universidad, 2005a, pp. 9-119.

— «Le origini dell'architettura cubica: Alfonso de Madrigal, Nicola da Lira e la *querelle salomonista* nella Spagna del Quattrocento», *Annali di architettura,* 17 (2005b), pp. 21-52.

— «La puerta de los leones de la catedral de Toledo: una interpretación en clave litúrgica y funeraria», en B. Borngaesser, H. Karge y B. Klein (eds.), *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal/Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal,* Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2006, pp. 155-188.

— «Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arquitectura y la filología», en F. Lemerle, Y. Pauwels y G. Toscano (eds.), *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique,* Lille, Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009, pp. 217-243.

— «La morada del salvaje. La fachada selvática del colegio de San Gregorio y sus contextos», en B. Alonso Ruiz (ed.), *Los últimos arquitectos del gótico,* Madrid, MFR, 2010a, pp. 149-217.

— «The Shelter of the Savage: "From Valladolid to the New World"», *Medieval Encounters,* 16 (2010b), pp. 268-359.

Pérez Gil, Javier, «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,* 368 (2019), pp. 363-380.

Pérez Higuera, María Teresa. «El jardín del Paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval», *Archivo Español de Arte,* 241 (1998), pp. 37-52.

— «El foco toledano y su entorno», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 263-286.

Pérez Monzón, Olga. «Escenografías funerarias en la Baja Edad Media», *Codex Aquilarensis,* 27 (2011), pp. 213-244.

— «El imaginario de la guerra en el arte de la Baja Edad Media», en A. Arranz, P. Rábade y O. Villarroel (coords.), *Guerra y Paz en la Edad Media,* Madrid, Sílex, 2013a, pp. 211-242.

— «Visiones artísticas y consenso político en la corona de Castilla. Lo funerario en la Baja Edad Media», en J. M. Nieto y O. Villarroel (eds.), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular. Siglos xi al xv,* Madrid, Sílex, 2013b, pp. 497-530.

Pérez Monzón, Olga y Miquel Juan, Matilde. «*Los quales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las ystorias.* Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas», en O. Pérez, M. Miquel y M. Martín (eds.), *Retórica artística en el tardogótico castellano. La capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto,* Madrid, Sílex, 2018, pp. 281-334.

Perkinson, Stephen. «Portraits and their patrons: reconsidering agency in late medieval art», en C. P. Hourihane (dir.), *Patronage: Power and Agency in Medieval Art,* Princeton, Penn State University Press, 2013, pp. 257-274.

Pescador del hoyo, M.ª del Carmen. *La Hospedería Real de Guadalupe,* Badajoz, Diputación Provincial, 1965 (vol. I) y 1968 (vol. II).

Petazzoni, Raffaele. «The pagan origin of the three-headed representation of the Christian Trinity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 9 (1946), pp. 135-151.

Pevsner, Nikolaus. *An Outline of European Architecture,* London, John Murray, 1948.

— «Universities yesterday», *Architectual Review,* 122 (1957), pp. 235-239.

— *Historia de las tipologías arquitectónicas,* Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (Princeton, Princeton University Press, 1976).

Pino Rebolledo, Fernando (ed.). *El primer libro de actas del Ayuntamiento de Valladolid. Año de 1497,* Valladolid, Ayuntamiento, 1990.

Polanco Pérez, Arturo. «Ceremonias de recibimiento y despedida a los obispos en la tradición palentina (ss. xv-xviii)», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses,* 69 (1998), pp. 401-478.

Post, Chandler Rathfon. *Mediaeval Spanish Allegory,* Westport, Greenwoord Press, 1974.

Prieto Cantero, Amalia. «El antiguo edificio de la Universidad», en J. M. Palomares Ibáñez (coord.), *Historia de la Universidad de Valladolid,* vol. II, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 645-648.

Proske, Beatrice Gilman. *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance,* New York, The Hispanic Society of America, 1951.

Quadrado, José María. *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid,* Madrid, 1861 (edición facsímil: Valladolid, Ámbito, 1990).

— *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora,* Madrid, Imprenta de López, 1865.

Rábade Obradó, María del Pilar. «Cristianos nuevos», *Medievalismo,* 13-14 (2004), pp. 275-292.

Rabasa Díaz, Enrique. *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo xix,* Madrid, Akal, 2000.

Ramírez Domínguez, Juan Antonio (ed.). *Dios arquitecto: J. B. Villalpando y el templo de Salomón,* Madrid, Siruela, 1994.

Ramos Merino, Juan Luis. «La librería de la catedral de Burgos en el siglo xv: una aproximación», *Boletín de la Institución Fernán González,* 226 (2003), pp. 181-192.

Randall, Lilian. «The snail in gothic marginal warfare», *Speculum,* 37 (1962), pp. 358-366.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Rico Camps, Daniel. «Imágenes del saber en tiempos de los Reyes Católicos», *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica,* Valladolid, Ámbito, 2003, pp. 249-278.

Rivera Blanco, Javier (coord.). *Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados. Primera parte,* II, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995.

Robinson, Cynthia. «Trees of Love, Trees of Knowledge: Toward the Definition of a Cross-Confessional Current in Late Medieval Iberian Spirituality», *Medieval Encounters,* 12, 3 (2006), pp. 388-435.

Rodríguez Cruz, Águeda. *Historia de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, Universidad, 1990.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. «Noticias documentales sobre el Colegio de San Bartolomé de Salamanca», *Archivo Español de Arte,* 302 (2003), pp. 187-205.

Rodríguez Reboiras, Fernando; Villalba Varneda, Pere y Walter, Peter (eds.), *Arbor Scientiae. Der Baum des Wissens von Ramon Llull,* Turnhout, Brepols, 2002.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique. «Las Universidades de Castilla», en A. García Simón (coord.), *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla,* vol. 2, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 411-459.

— «Don Diego de Anaya y Maldonado, fundador del Colegio de San Bartolomé en Salamanca: 1357-1437», *Derecho, historia y universidades. Estudios dedicados a Mariano Peset,* Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 557-565.

Röll, Johannes. «Secular sculpture for learned institutions in Spain», en P. Lindley y T. Frangenberg (eds.), *Secular Sculpture 1300-1550,* Stamford, Shaun Tyas, 2000, pp. 166-179.

Romero Medina, Raúl. *Diccionario bibliográfico de signos lapidarios de España,* Madrid, Centre International de Recherches Glyptographiques, 2012.

Rosenfeld, Myra Nan. «The hotel de Cluny and the origins of the gallery in the parisian hotel», en C. Strunck y E. Kieven (dirs.), *Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400-1800),* München, Hirmer Verlag, 2010, pp. 51-72.

Rosenstock, Bruce. *New men: conversos, Christian theology and society in fifteenth-century Castile,* London, Queen Mary and Westfield College, 2002.

Rubiera Mata, M.ª Jesús. «El jardín transcendido o el jardín árabe medieval» en C. Añón Feliú (dir.), *Jardines y paisajes en el arte y en la historia,* Madrid, Complutense, 1995, pp. 11-29.

Rückbrod, Konrad. *Universität und Kollegium. Baugeschichte und Bautyp,* Darmstadt, Brepols, 1977.

Rucquoi, Adeline. *Valladolid en la Edad Media. II: El mundo abreviado (1367-1474),* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1987.

Rudy, Kathryn M. y Baert, Barbara (eds.). *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Middle Ages,* Turnhout, Brepols, 2007.

Ruiz Souza, Juan Carlos. «El Palacio de los leones de la Alhambra: *¿madrasa, zawiya* y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate», *Al-Qantara,* 22 (2001), pp. 77-120.

— «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas de asimilación», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 16 (2004), pp. 17-43.

— «Architectural languages, functions, and spaces: The Crown of Castile and Al-Andalus», *Medieval Encounters,* 12-3 (2006), pp. 360-387.

— «Castilla y la libertad de las artes del siglo xv. La aceptación de la herencia de al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos», *Anales de Historia del Arte,* 22, n.º esp. (2012), pp. 123-161.

— «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte,* 23, n.º esp. II (2013), pp. 305-331.

— «Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero», *Anales de Historia del Arte,* 24, n.º esp. noviembre (2014), pp. 497-516.

— «De las lorigas de cuero a la Tienda del Encuentro. Arquitecturas de propaganda y victoria en el particularismo medieval hispano», en L. Rodríguez y F. de Asís García (eds.), *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval,* Madrid, Polifemo, 2019, 503-528.

Ruiz Souza, Juan Carlos y García Flores, Antonio. «Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia», *Jornadas técnicas de conservadores de las catedrales. Las catedrales de España,* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, pp. 123-128.

— «Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate», *Anales de Historia del Arte,* 19 (2009), pp. 43-76.

Rumoroso Revuelta, Gema. «Consideraciones acerca de los Solórzano y su actividad en la Catedral de Palencia», *Altamira,* 65 (2004), pp. 79-116.

— «Bartolomé de Solórzano: maestro de obras de la catedral de Palencia», en B. Alonso Ruiz (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico,* Madrid, MFR, 2010, pp. 363-397.

Rupérez Almajano, María Nieves. *El colegio de San Bartolomé o de Anaya,* Salamanca, Universidad, 2003.

— «El Colegio de San Bartolomé antes de las reformas del siglo xviii», en Luis Enrique Rodríguez-San Pedro y Juan Luis Polo (coords.), *Imagen, contextos morfológicos y universidades. Miscelánea Alfonso IX, 2012,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 159-210.

Sabatini, Raphael. *Torquemada and the Spanish Inquisition,* London, Stanley Paul, 1913.

Saenger, Paul. «Silent Reading: its impact on Late Medieval Script and Society», *Viator,* 13 (1982), pp. 367-414.

Sagarra Gamazo, Adelaida (coord.). *Juan Rodríguez de Fonseca: su imagen y su obra,* Valladolid, Universidad, 2005.

Salamagne, Alain (ed.), *Le Palais et son Décor au temps de Jean de Berry,* Paris, Presses Universitaires François Rabelais de Tours, 2010.

Salas Parrilla, Miguel. *El castillo de Belmonte (Cuenca),* Cuenca, Fortaleza de Belmonte, 2010.

Salinas Espinosa, Concepción. «La *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre y el viaje alegórico», en M. I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval,* vol. II, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1994, pp. 905-913.

— *Poesía y prosa didáctica en el siglo xv: la obra del bachiller Alfonso de la Torre,* Zaragoza, Prensas Universitarias, 1997.

Salonius, Pippa y Worm, Andrea. «Introduction», en P. Salonius y A. Worm (eds.), *The Tree: Symbol, Allegory and*

Mnemonic Device in Medieval Art and Thought, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 1-12.

Salonius, Pippa y Worm, Andrea (eds.). *The Tree: Symbol, Allegory and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought,* Turnhout, Brepols, 2014.

San Martín Payo, Jesús. «Catálogo del Archivo de la catedral de Palencia», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses,* 11 (1954), pp. 141-194.

San Román, F. de B. «Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza», *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 20 (1931), pp. 153-161.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica,* Madrid, CSIC, 1950.

Sánchez Movellán, Elena. «La Universidad Medieval», en J. M. Palomares Ibáñez (coord.), *Historia de la Universidad de Valladolid,* vol. I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 25-72.

Sánchez-Palencia Mancebo, Almudena. *Vida y empresas del arzobispo D. Pedro Tenorio,* Toledo, Diputación Provincial, 1988.

Sangrador y Vitores, Matías. *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid: desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII,* Valladolid, Imprenta de D. M. Aparicio, 1851.

Santoro, Caterina. *Gli Sforza. La casata nobiliaria che resse il ducato di Milano dal 1450 al 1535,* Milano, Corbaccio, 1994.

Sanz Pastor, Consuelo. «N.º 59», *IX Congreso Eucarístico, Cuenca, mayo 1966, Catálogo: Exposición de Arte Sacro,* Madrid, 1966, p. 59.

Sanz Sancho, Iluminado. «Los obispos del siglo xv», *Hispania Sacra,* 110 (2002), pp. 605-678.

— *La Iglesia de Córdoba (1236-1454). Una diócesis de la provincia eclesiástica de Toledo en la Baja Edad Media,* Madrid, Fundación Ramón Areces, 2006.

Sanz Serrano, Anselmo. *La catedral de Cuenca,* Cuenca, Publicaciones del Ayuntamiento de Cuenca, 1959.

Saxl, Fritz. «A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 5 (1942), pp. 82-137.

Schmitt, Lothar y Stogdon, Nicholas (eds.). *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700,* vol. XLIX, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1999.

Schneider, Hildegard. «On the Pomegranate», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* 4 (1945), pp. 117-120.

Sebastián López, Santiago. *Arte y humanismo,* Madrid, Cátedra, 1981.

Segura Munguía, Santiago y Torres Ripa, Javier. *Historia de las plantas en el mundo antiguo,* Bilbao-Madrid, Universidad de Deusto-CSIC, 2009.

Selva, José. *El Arte español en tiempo de los Reyes Católicos,* Barcelona, Amaltea, 1943.

Serra Desfilis, Amadeo. *Matteo Gattapone, arquitecto del Colegio de España,* Bolonia-Zaragoza, Publicaciones del Real Colegio de España, 1992 (Colección Studia Albornotiana, LVII).

— «El Colegio de España en Bolonia y la arquitectura universitaria del primer Renacimiento en Italia y España», *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales,* Madrid, Fundación Carolina, 2006, pp. 17-30.

— «*Iuxta decentiam status mei*. El mecenazgo del cardenal Gil de Albornoz en Castilla y en Italia en tiempos del papado de Aviñón», en F. Lemerle, Y. Pauwels y G. Toscano (eds.), *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique,* Lille, Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009, pp. 169-195.

— «Arquitectura, símbolo y función en la iglesia de Santiago de Villena», en I. Galindo (ed.), *Sancho García de Medina y el Arcedianato de Villena. Política, fe y cultura en torno al Renacimiento,* Valencia, Tératos, 2011, pp. 279-305.

— «Bolonia y la definición de un tipo en la arquitectura universitaria europea», en Luis Enrique Rodríguez-San Pedro y Juan Luis Polo (eds.), *Imagen, contextos morfológicos y universidades. Miscelánea Alfonso IX,* 2012, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 19-38.

Serra Desfilis, Amadeo y Marías Franco, Fernando. «La capilla Albornoz en la catedral de Toledo y los enterramientos monumentales de la España bajomedieval», en Jean Guillaume (ed.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux xve et xvie siècles,* Paris, Picard, 2005, pp. 33-48.

Serrano y Pineda, Luciano. *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena,* Madrid, CSIC, 1942.

— *Los Reyes Católicos y la ciudad de Burgos (Desde 1451 a 1492),* Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1943.

Sicroff, Albert. *Los estatutos de limpieza de sangre. Controversias entre los siglos xv y xvii,* Madrid, Taurus, 1985.

Silva, Romano. *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro,* Milano, Silvana Editoriale, 2011.

— «Alla ricerca della *Fontana di giovinezza*. Il programa iconográfico degli affreschi della sala baronale del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte», en M. M. Donato y M. Ferreti (eds.), *«Conosco un ottimo storico dell'arte ...»: per Enrico Castelnuovo: scritti di allievi e amici pisani,* Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 163-171.

Silva Maroto, María Pilar. «Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispanoflamenca», *Archivo Español de Arte,* 243 (1988), pp. 271-290.

— *Pedro Berruguete,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

Sleptzoff, Lola. «Fontaines mystiques et fontaines profanes dans l'art du xveme siècle», *Scripta Hierosolymitana,* 24 (1972), pp. 42-57.

Sobaler Seco, María de los Ángeles. «El Colegio Mayor de Santa Cruz (1484-1793)», en J. M. Palomares Ibáñez (coord.), *Historia de la Universidad de Valladolid,* vol. I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 335-354.

Soler del Campo, Álvaro. *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leonés y al-Andalus (siglos xii-xiv),* Madrid, EME, 1993.

— *Real Armería Palacio Real,* Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.

Stévenard, Brigitte. «Jardins clos et jardins des initiés. Le symbolisme du carré en Orient et en Occident», en P.-G. Girault (ed.), *Flore et Jardins. Usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge,* Paris, Le Léopard d'Or, 1997, pp. 253-280.

Suárez Fernández, Luis. «Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* vol. IV, Madrid, Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, 1953, pp. 601-627.

— «Una cuestión dudosa: el nombramiento de Torquemada como inquisidor general», *Homenaje a Jaime Vicens Vives,* t. II, Barcelona, Universidad, 1965, pp. 631-635.

— «Las ciudades castellanas en la época de los Reyes Católicos», *Historia de Valladolid. II Valladolid Medieval,* Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1980, pp. 113-123.

Suárez Quevedo, Diego. «La sombra del Quattrocento en las postrimerías del siglo xv hispano», *Anales de Historia del Arte,* 22 (2012), pp. 197-224.

Teijeira Pablos, María Dolores. «La iconografía del trifronte en el gótico final en los reinos de León y Castilla», *Estudios humanísticos. Geografía, historia, arte,* 13 (1991), pp. 287-293.

— «La iconografía marginal en la transición del Gótico al Renacimiento», *1992: el arte español en épocas de transición. CEHA,* vol. I, León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 1992, pp. 377-388.

— «La imagen del artista en su obra: autorretratos, firmas y escenas de trabajo en la transición al Renacimiento», *Academia: boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 78 (1994), pp. 467-476.

— «Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: la orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores», *Reales Sitios,* 133 (1997), pp. 36-43.

— «La librería de la catedral de Burgos», en M. D. Campos Sánchez-Bordona *et al.*, *Librerías catedralicias. Un espacio del saber en la Edad Media y Moderna,* León-Santiago de Compostela, Universidad de León-Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 211-228.

Teijeira Pablos, María Dolores; Herráez Ortega, María Victoria y Cosmen Alonso, María Concepción (coords.), *Reyes y prelados: la creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500),* Madrid, Sílex, 2014.

Tenison, Louise. *Castile and Andalucia,* London, Richard Bentley, 1853.

Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido,* Barcelona, El Serbal, 2002.

Theunissen, Christel. «Putting the pieces together: a medieval choir stall scattered around Europe», en F. Villaseñor Sebastián *et al.* (eds.), *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls,* Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 343-356.

Tormo y Monzó, Elías. «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo xv», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 25 (1917), pp. 51-114.

Torrens Álvarez, María Jesús. «Algunas consideraciones sobre la *repetitio* y la *variatio* gráficas en la Edad Media», en I. Delgado y A. Puigvert (coords.), *Ex admiratione et amicitia. Homenaje a Ramón Santiago,* vol. II, Madrid, Ediciones del Orto, 2007, pp. 1113-1124.

Torres Balbás, Leopoldo. *Arquitectura Gótica,* Madrid, Plus Ultra, 1952 (Ars Hispaniae, vol. VII).

Touron, Antoine. *Histoire des hommes illustres de l'ordre de Saint Dominique,* III, Paris, Chez Babuty, 1746.

Tuve, Rosemond. «Notes on the Virtues and Vices», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 26 (1963), pp. 264-303.

Tuzi, Stefania. *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna,* Roma, Gangemi editore, 2002.

Underwood, Paul. «The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels», *Dumbarton Oaks Papers,* 5 (1950), pp. 41-138.

Ureña Uceda, Alfredo. *La escalera imperial como elemento de poder: sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos xvi y xvii,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

Urrea Fernández, Jesús. «El Museo de Escultura», en J. G. López Antuñano (coord.), *Valladolid, Arte y Cultura. Guía Cultural de Valladolid y su provincia,* vol. 1, Valladolid, Diputación Provincial, 1998, pp. 309-326.

— «Fray Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio», en J. Urrea Fernández (dir.), *Arte y Mecenazgo,* Valladolid, El Norte de Castilla, 2000, pp. 9-32.

— «El crucifijo del retablo de la capilla de San Gregorio de Valladolid reencontrado», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 411-415.

— *La plaza de San Pablo: escenario de la Corte,* Valladolid, Diputación de Valladolid, 2003.

Val Valdivieso, María Isabel del. «Valladolid y las villas de su entorno en el tránsito de la Edad Media a la Moderna», *Valladolid. Historia de una ciudad. Vol. I: La ciudad y el arte. Valladolid Villa (época medieval),* Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, pp. 217-242.

Valdeón Baruque, Julio. «Valladolid en los siglos xiv y xv», *Historia de Valladolid. II Valladolid Medieval,* Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1980, pp. 87-111.

— «Valladolid de Villa a Ciudad», *Valladolid. Historia de una ciudad. Vol. I: La ciudad y el arte. Valladolid Villa (época medieval),* Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, pp. 181-192.

Van Belle, Jean-Louis. «Signes gravés, signes écrits, signes reproduits», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita,* 8 (2001), pp. 211-247.

Van Bueren, Truus. «Care for Here and the Hereafter: a Multitude of Possibilities», en T. Van Bueren y A. Van Leerdam (eds.), *Care for Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages,* Turnhout, Brepols, 2005, pp. 13-34.

Van Uytven, Raymond. «Showing off One's Rank in the Middle Ages», en W. Blockmans y A. Janse (eds.), *Showing status: representation of social positions in the Late Middle Ages,* Turnhout, Brepols, 1999, pp. 19-34.

Varona García, María Antonia. *La Chancillería de Valladolid en el reinado de los Reyes Católicos,* Valladolid, Universidad, 1981.

Vareille-Dahan, Claudie, «L'homme sauvage aux murs des palais», en A. Salamagne (ed.), *Le Palais et son Décor au temps de Jean de Berry,* Paris, Presses Universitaires François Rabelais de Tours, 2010, pp. 183-194.

Vasallo Toranzo, Luis. «Bartolomé de Solórzano. Nuevos datos y obras», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid,* 66 (2000), pp. 163-180.

— «Rodrigo Maldonado de Talavera y la casa de las Conchas», en B. Alonso Ruiz (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* Madrid, Sílex, 2011, pp. 159-164.

— «La carpintería y los carpinteros del Colegio de San Gregorio de Valladolid», en M. V. Herráez Ortega *et al.* (eds.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval,* Bern, Peter Lang, 2018, pp. 441-461.

Verboon, Annemieke R. «The Medieval Tree of Porphyry: an Organic Structure of Logic», en P. Salonius y A. Worm (eds.), *The Tree: Symbol, Allegory and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought,* Turnhout, Brepols, 2014, pp. 95-116.

Verger, Jacques. «Patterns», *A History of the University in Europe. Vol. I: Universities in the Middle Ages,* Cambridge, University Press, 1992, pp. 9-53.

— «Les bibliothèques des universités et collèges du Midi», *Livres et bibliothèques (XIIIe–XVe siècle),* Toulouse, Privat, 1996, pp. 96-130.

Vernet, André (dir.). *Les bibliothèques médiévales. Du VIe siècle à 1530. Histoire des bibliothèques françaises,* Paris, Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie, 1989.

Vielva Ramos, Matías. *Monografía acerca de la catedral de Palencia,* Palencia, Imprenta Provincial, 1923.

Vilain, Ambre. «Quand le tout petit contient le grand: la virtuosité sigillaire au Moyen Âge», *Histoire de l'art,* 76 (2015), pp. 43-52.

Vilches Vivancos, Fernando. *El Cardenal Mendoza: datos biográficos definitivos y obra literaria,* Guadalajara, Institución Provincial Marqués de Santillana, 1994.

Villalba Ruiz de toledo, Francisco Javier. *Aproximación al Concilio Nacional de Sevilla de 1478,* Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

— *El Cardenal Mendoza (1428-1495),* Madrid, Rialp, 1988.

Villarroel González, Óscar. «Eclesiásticos en la diplomacia castellana en el siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales,* 40 (2010), pp. 791-819.

Villaseñor Sebastián, Fernando. «La estampa, difusora de motivos iconográficos profanos al final de la Edad Media: el caso castellano», *Goya: Revista de Arte,* 313-314 (2006), pp. 211-220.

— *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492,* Madrid, CSIC, 2009.

— «La decoración marginal en la arquitectura tardogótica castellana y sus otros correlatos artísticos», en B. Alonso Ruiz (ed.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América,* Madrid, Sílex, 2011, pp. 365-376.

— «Los códices universitarios de Diego de Anaya, fundador del Colegio de San Bartolomé en Salamanca», *Goya: Revista de Arte,* 339 (2012), pp. 114-129.

— «La mejor labrada e mejor casa y la más notable, rica e maravillosa capilla que había en toda España: desarrollo artístico y arquitectónico en Castilla en tiempos de don Álvaro de Luna», en O. López Gómez (coord.), *Don Álvaro de Luna y Escalona. Poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media,* Escalona, Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, 2013, pp. 129-169.

— «*Gárgolas e remates e claraboyas:* notas para el estudio de la decoración marginal en el Tardogótico», en B. Alonso y F. Villaseñor (eds.), *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios,* Santander-Sevilla, Universidad de Cantabria-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014, pp. 133-155.

— «Fuentes gráficas para el estudio de la decoración tardogótica», en B. Alonso y J. C. Rodríguez (coords.), *1514. Arquitectos tardogóticos en la encrucijada,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, pp. 427-439.

Voelkle, William. «Morgan M. 359 and the Origin of the "New Iconography" of the Virtues in the Fifteenth Century», *Album Amicorum Kenneth C. Lindsay. Essays on Art and Literature,* Binghamton, University of New York, 1990, pp. 57-90.

Wagner, Anthony. *Heralds and Heraldry in the Middle Ages,* Oxford, University Press, 1960.

Wattenberg García, Eloísa. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVII: Medina de Rioseco: ciudad,* Valladolid, Diputación, 2003.

Wattenberg Sanpere, Federico. *Museo Nacional de Escultura de Valladolid,* Madrid, Aguilar, 1966.

Weijers, Olga. *Le maniement du savoir. Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités,* Turnhout, Brepols, 1996.

Wethey, Harold E. *Gil de Siloe and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos,* Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1936.

— «Escaleras del Primer Renacimiento español», *Archivo Español de Arte,* 148 (1964), pp. 295-305.

Whiteley, Mary «Royal and Ducal Palaces in France in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Interior, ceremony and function»,

en Jean Guillaume (ed.), *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance,* Paris, Picard, 1994, pp. 47-63.

Wilkinson, Catherine. «The Escorial and the invention of the Imperial Staircase», *The Art Bulletin,* 57 (1975), pp. 65-90.

— «La Calahorra and the Spanish renaissance staircase», en Jean Guillaume (dir.), *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance,* Paris, Picard, 1985, pp. 153-160.

Williams, Alan. «The Metalurgy of Medieval Arms and Armour», en D. Nicolle (ed.), *A Companion to Medieval Arms and Armour,* Woodbridge, The Boydell Press, 2002, pp. 45-54.

Winckelmann, Jürgen. «Universitá e Collegi. Sviluppo e modelli architettonici. Nota su un recente libro», en E. Verdera y Tuells (eds.), *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España,* vol. V, Bolonia-Zaragoza, Cometa, 1979, pp. 31-42.

Wuttke, Dieter y Virey-Wallon, Aude. «Panofsky et Warburg. "L'Hercule à la croisée des chemins" D'Erwin Panofsky: l'ouvrage et son importance pour l'histoire des sciences de l'art», *Artibus et Historiae,* 56 (2007), pp. 49-72.

Wyatt, Matthew Digby. *An architect's note-book in Spain principally illustrating the domestic architecture of that country,* London, Autotype Fine Art, 1872.

Yarza Luaces, Joaquín. «Reflexiones sobre lo fantástico en el arte *medieval* español», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar,* 16 (1984), pp. 5-26.

— «Dos mentalidades, dos actitudes ante las formas artísticas: Diego de Deza y Juan Rodríguez de Fonseca», *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia (1988),* Palencia, Diputación Provincial, 1989, pp. 105-135.

— «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA 1988,* Murcia, Universidad, 1992a, pp. 15-50.

— «Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos», *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte,* 3 (1992b), pp. 51-70.

— *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía,* Barcelona, Nerea, 1993.

— «El retrato medieval: la presencia del donante», *El retrato en el Museo del Prado,* Madrid, Anaya, 1994, pp. 67-97.

— *Gil Siloe. El Retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña,* Burgos, Asociación Amigos de la Catedral, 2000.

— «El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores», en J. Yarza y A. Ibáñez (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época,* Burgos, Institución Fernán González-Caja de Burgos, 2001, pp. 207-238.

— «Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores», *La Cartuja de Miraflores. I: Los Sepulcros,* Madrid, Iberdrola, 2007, pp. 15-74.

Yates, Frances A. *Lull and Bruno: Collected Essays,* London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

— *El arte de la memoria,* Madrid, Taurus, 1974 (London, Routledge, 1966).

Yuste Galán, Amalia María y Passini, Jean. «El inicio de la construcción del claustro gótico de la catedral de Toledo», *Actas del séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción,* Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 1477-1488.

Yuste Galán, Amalia María; Passini, Jean y Pirot, Françoise. «Les ateliers de tailleurs de pierre du cloître de la cathédrale de Tolède (Espagne). Analyse exploratoire», *Histoire et Mesure,* 31, 2 (2016), pp. 41-69.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. *La arquitectura del siglo xvi en la provincia de Palencia,* Palencia, Diputación Provincial, 1990.

— «Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos», *La magnificencia de un reinado. Catálogo de Exposición,* Salamanca, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 127-140.

Zaragozá Catalán, Arturo. «Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano», *Historia de la Ciudad II. Territorio, sociedad y Patrimonio*: *una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia,* Valencia, Colegio de Arquitectos, 2002, pp. 165-183.

Zaragozá Catalán, Arturo y Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. *Pere Compte. Arquitecto,* Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

Zucker, Mark J. *The illustrated Bartsch. Vol. 24: Early Italian masters-Commentary Part 2,* New York, Abaris Books, 1993.

Biblioteca de Historia del Arte

Últimos títulos publicados

Grabadores contra el franquismo
Noemi de Haro García

Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939
Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez,
Noemi de Haro García e Idoia Murga Castro (coords.)

El arte y el viaje
Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde
y Wifredo Rincón García (eds.)

Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)
Idoia Murga Castro

Himeneo en la corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica
Inmaculada Rodríguez Moya y Víctor Mínguez Cornelles (eds.)

Las redes hispanas del arte desde 1900
Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)

Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas
Ester Alba Pagán y Luis Pérez Ochando (eds.)

Arquitectura y programas artísticos en tierras de Alicante en la Edad Moderna
Alejandro Cañestro Donoso

El arte y la recuperación del pasado reciente
Wifredo Rincón García y Miguel Cabañas Bravo

Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX
Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)

Medieval Europe in Motion: *la circulación de manuscritos iluminados en la Península Ibérica*
Alicia Miguélez Cavero y Fernando Villaseñor Sebastián (eds.)

Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)
Catherine Hall-van den Elsen

Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)
Concha Lomba Serrano

Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)
Luis Sazatornil Ruiz y Antonio Urquízar Herrera (eds.)

Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español
Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro
y Wifredo Rincón García (eds.)

El origen de este libro es una tesis doctoral, revisada y adaptada, sobre Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio de Valladolid. Su objetivo fue realizar un estudio histórico-artístico sobre este monumento clave del tardogótico hispano, que carecía de una monografía que hubiese abordado la arquitectura del conjunto, la tradición tipológica en la que se enmarca o las circunstancias que rodean su origen.

La novedad del presente trabajo radica en la voluntad de ofrecer un estudio integral de la materialidad tardogótica del Colegio de San Gregorio y del papel que esta empresa representó en la promoción artística de un personaje singular, Alonso de Burgos. Con dicho fin se ha realizado una contextualización histórica, política y cultural del momento en el que se inserta la fundación de esta institución y el desarrollo del *cursus honorum* de su promotor. Por otro lado, la aproximación al edificio ha explorado desde su fortuna historiográfica y las restauraciones que han modificado el primitivo edificio hasta el análisis de los documentos relativos a su fundación, estructura y elementos constructivos, así como a la autoría y relectura del programa iconográfico de su portada.

Estas aportaciones pretenden contribuir al mejor conocimiento de las dinámicas artísticas del tardogótico castellano en un momento clave de su desarrollo, destacando el hito que supuso la construcción del Colegio de San Gregorio de Valladolid como obra magnificente, fruto de la *inventio* de los maestros que lo diseñaron y de la iniciativa y recursos económicos de su fundador.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
CSIC
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
EDITORIAL CSIC

9 788400 106638