



*Conocer  
Valladolid*

VII Curso de  
patrimonio cultural  
2013/14

Cubierta:  
**El Conde Pedro Ansúrez**  
Samuel Luna, 1898  
Ayuntamiento de Valladolid

# Conocer Valladolid 2013

VII Curso de patrimonio cultural



**R**EAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de  
**Valladolid**

Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas en el VII Curso *Conocer Valladolid*, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, entre los días 4 y 27 de noviembre del año 2013.

© Los autores

I.S.B.N.: 978-84-96864-89-4

Depósito Legal: VA-803-2014

Una publicación de:



**REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN**

**Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción**

"Casa de Cervantes", Calle del Rastro, nº 2. 47001 Valladolid

© 983 398 004 | [www.realacademiaconcepcion.net](http://www.realacademiaconcepcion.net)

Dirección del curso y coordinación editorial: Eloísa Wattenberg García

**Edición: AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID**

Impresión: Imprenta Municipal

Primera edición: noviembre de 2014

Impreso en España. Printed in Spain

# ÍNDICE

## I . VALLADOLID SUBTERRÁNEO

- La tumba de un príncipe en Fuente Olmedo: un referente para el estudio  
del campaniforme en tierras vallisoletanas ..... 13  
ELISA GUERRA DOCE | Universidad de Valladolid
- Mosaicos romanos en Valladolid ..... 23  
FERNANDO REGUERAS GRANDE | Historiador
- El monasterio cisterciense de Santa María de Matallana ..... 41  
MANUEL CRESPO DÍEZ | Arqueólogo

## II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

- Arquitectura efímera en la historia de Valladolid ..... 63  
MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | Académica
- El Colegio de San Gregorio,  
fundación de Fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas ..... 89  
JOSÉ IGNACIO HERNÁNDEZ REDONDO | Museo Nacional de Escultura
- Jardines, huertas, vergeles y riberas ..... 113  
JOSÉ CARLOS SANZ BELLOSO | Arquitecto

## III. VALLADOLID ARTÍSTICO

- Arte librario. Iconografía y libros en el Siglo de Oro ..... 145  
ANASTASIO ROJO | Universidad de Valladolid
- Pintura hispanoflamenca y protorrenacentista en Valladolid ..... 157  
IRUNE FIZ | Universidad de Valladolid

## IV. VALLADOLID INTANGIBLE

- La burguesía en Valladolid ..... 175  
JOAQUÍN DÍAZ | Académico
- Zorrilla, malo y buen ejemplo ..... 201  
JOSÉ DELFÍN VAL | Académico
- Madera, tejido y metal.  
Muebles, textiles y bronce de la Catedral de Valladolid ..... 221  
JESÚS URREA | Académico



Desde los comienzos de la Academia su función ha sido la enseñanza. Primero el dibujo, luego las bellas artes y la arquitectura, también las disciplinas técnicas y finalmente la música. El paso del tiempo hizo perder el sentido pedagógico que la ilustración imprimió a la institución y ésta se reorientó, sin perder su tutela sobre las artísticas, pero asumiendo además un papel en la conservación del patrimonio mediante la encomienda o la creación de museos.

Esa función didáctica continúa hoy viva entre los propósitos de la Academia. La opinión, orientación y dictamen sobre materias que afectan a monumentos, conjuntos urbanos, elementos culturales, acerbo inmaterial, arqueología, etc., suponen, además de un deber, el establecimiento de unos principios y la creación de unos fines que pueden contribuir a mantener la herencia patrimonial con el fin de transmitirla lo menos mermada posible.

Otra fórmula de cumplir con los fines de la Academia consiste en difundir científicamente la investigación que realizan sus miembros o convertirse en tribuna de quienes tienen algo que aportar en este mismo sentido. La celebración de cursos y seminarios surge como el vehículo más apropiado, que resultaría limitado si no fuera acompañada con la publicación de dichos estudios.

Este nuevo volumen recoge el VII curso *Conocer Valladolid* que, como en anteriores ediciones, demuestra el amplio abanico de las preocupaciones académicas y el interés por difundir los temas tratados haciendo partícipes a investigadores y curiosos.

Para no defraudar a los asistentes al referido ciclo, considero honesto advertir en este prólogo que problemas de índole diversa me han obligado a sustituir el texto de la conferencia que ofrecí entonces sobre “El edificio histórico de la Universidad” por el que ahora incluyo, que adelanta un trabajo en curso y que estoy seguro será bien recibido no solo por los que acudieron a aquella sesión sino por todos los que desean saber algo más sobre nuestra Catedral. Motivos similares retrasan insertar el texto de M<sup>a</sup> Ángeles Porres dedicado a la “Música en Valladolid: antiguas orquestas”, que aparecerá próximamente tratado de forma más extensa.

Un año más la generosidad del Ayuntamiento hace posible esta publicación, contribuyendo con ella al mejor conocimiento del patrimonio cultural vallisoletano.

JESÚS URREA  
*Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*

La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción inició en 2007 un programa de cursos de divulgación sobre el patrimonio cultural de Valladolid, queriendo contribuir con él a la sensibilización social y a la valoración de nuestro singular legado histórico.

Los cursos están destinados a personas de todas las edades, interesadas en conocer su ciudad y provincia, se programan anualmente y contemplan temas de arqueología, arquitectura, urbanismo, arte y patrimonio inmaterial, complementándose con visitas especiales a lugares de interés.

[www.realacademiaconcepcion.net](http://www.realacademiaconcepcion.net)

## Programa. Noviembre de 2013

### I. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Lunes, 4. **La tumba de un príncipe en Fuente Olmedo.** *Elisa Guerra.*

Martes, 5. **Mosaicos romanos en Valladolid.** *Fernando Regueras.*

Miércoles, 6. **Monasterios excavados: Santa María de Matallana.** *Manuel Crespo.*

### II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

Lunes, 11. **Arquitectura efímera en la historia de Valladolid.** *María Antonia Fernández del Hoyo.*

Martes, 12. **El Colegio de San Gregorio, fundación de Fray Alonso de Burgos.** *José Ignacio Hernández.*

Miércoles, 13. **Jardines, huertas, vergeles y riberas.** *José Carlos Sanz Belloso.*

### III. VALLADOLID ARTÍSTICO

Lunes, 18. **Arte librario. La ilustración grabada en la imprenta de Medina del Campo.** *Anastasio Rojo.*

Martes, 19. **Música en Valladolid: antiguas orquestas.** *Ángeles Porres.*

Miércoles, 20. **Pintura hispanoflamenca y protorrenacentista en Valladolid.** *Irune Fiz.*

### IV. VALLADOLID INTANGIBLE

Lunes, 25. **La burguesía en Valladolid.** *Joaquín Díaz.*

Martes, 26. **El poeta José Zorrilla.** *José Delfín Val.*

Miércoles, 27. **La antigua Universidad.** *Jesús Urrea.*

VISITAS: – Exposición “Villas romanas de Valladolid”. Museo de Valladolid.  
– Colegio de San Gregorio.  
– Museo Universidad de Valladolid. Colecciones de Ciencias Naturales.



# VALLADOLID SUBTERRÁNEO

La tumba de un príncipe en Fuente Olmedo:  
un referente para el estudio  
del campaniforme en tierras vallisoletanas

ELISA GUERRA DOCE | UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Mosaicos romanos en Valladolid

FERNANDO REGUERAS GRANDE | HISTORIADOR

El monasterio cisterciense  
de Santa María de Matallana

MANUEL CRESPO DÍEZ | ARQUEÓLOGO



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



## La tumba de un príncipe en Fuente Olmedo: un referente para el estudio del campaniforme en tierras vallisoletanas

ELISA GUERRA DOCE | Universidad de Valladolid

Hace algo más de 4000 años falleció un joven de linaje aristocrático en la localidad vallisoletana de Fuente Olmedo, al sur de la provincia. No contamos con ningún documento escrito que aluda a este suceso, por lo que nunca podremos conocer el nombre de aquel muchacho ni tampoco los detalles de su trayectoria vital. De hecho, tampoco habría quedado constancia de su mera existencia de no haberse descubierto su tumba de manera totalmente fortuita un día de junio del año 1973. Aquel verano fue testigo de uno de los hallazgos arqueológicos de época prehistórica más importantes de nuestra provincia, siendo tal su relevancia que Fuente Olmedo se ha convertido en un referente en el ámbito de la Prehistoria reciente peninsular y también de la de fuera de nuestras fronteras.

No fueron, sin embargo, los propios restos esqueléticos de aquel joven prehistórico los que darían fama a este enterramiento, sino el ajuar funerario que fue depositado junto a él para acompañarle en su viaje a la otra vida. Lo integraban una vajilla cerámica bellamente decorada, un rico conjunto de armas de cobre, un brazal de arquero, una punta de flecha de pedernal y una cinta de oro. La tipología de estas piezas, distintivas de un complejo arqueológico al que los prehistoriadores denominan *fenómeno campaniforme*, permitió adscribir sin problema la tumba a un momento avanzado del Calcolítico o Edad del Cobre y llevó a identificar al difunto como un destacado miembro de la élite campaniforme, una minoría social privilegiada allá por el final del III milenio a.C.



La inhumación en fosa del pago de Perro Alto (Fuente Olmedo, Valladolid):  
circunstancias del hallazgo

Los pormenores del descubrimiento de la tumba campaniforme de Fuente Olmedo aparecen descritos con detalle en la monografía que los profesores Ricardo Martín Valls y Germán Delibes de Castro, vinculados ambos por aquel entonces al área de Prehistoria de la Universidad de Valladolid –trasladándose más adelante el primero de ellos a la Universidad de Salamanca–, dedicaron a este yacimiento en 1974 y que sería reeditada tres lustros después en una versión actualizada (Martín Valls y Delibes, 1989). Gracias a ellos sabemos que el enterramiento se localizó a resultas de unos trabajos agrícolas en una tierra situada a un kilómetro al sureste del



Ajuar de la tumba campaniforme de Fuente Olmedo, hoy expuesto en el Museo de Valladolid. (Fotografía cedida por el Museo de Valladolid).

pueblo, a la que los lugareños conocían por Perro Alto. En un determinado punto, don Carmelo Rincón Hernández, un vecino de la localidad que se encontraba arando aquel pago, detectó una concentración de cantos rodados bajo la cual se disponía una fosa de inhumación que contenía un esqueleto humano replegado y una serie de piezas no carentes de interés que procedió a trasladar a su domicilio.

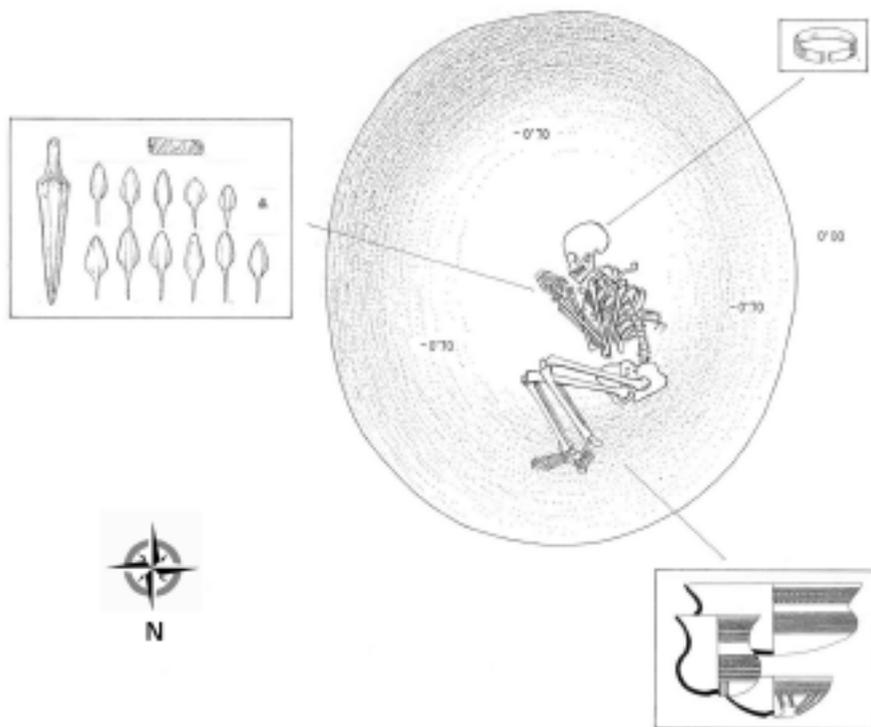
Una serie de circunstancias propiciaron que la noticia llegara a oídos de los dos prehistoriadores mencionados, quienes rápidamente se desplazaron a Fuente Olmedo para estudiar el conjunto funerario. Sobre el terreno, y con la ayuda de su descubridor, localizaron una fosa ovalada de 2,90 por 2,40 metros en sus ejes principales y 0,80 de profundidad. Siguiendo las indicaciones del señor Rincón, pudieron determinar que el cuerpo, ligeramente desplazado hacia el borde meridional de la

fosa, había sido colocado en posición flexionada sobre el costado derecho y mostraba orientación de sur a norte. Por su parte, los elementos de ajuar –hoy expuestos en el Museo de Valladolid– parece que se distribuyeron de acuerdo con el siguiente orden: la diadema o cinta de oro habría estado en la cabeza; la docena de armas de cobre (en concreto un puñal de lengüeta y once puntas de jabalina), más el brazal de arquero de arenisca, junto a los brazos y en contacto con las manos; y tres vasijas de barro bellamente decoradas con incisiones (la consabida tríada de las tumbas Ciempozuelos: vaso campaniforme propiamente dicho, cazuela y cuenco), a los pies. Aparte de ello se recuperó, cribando sedimentos movidos, una única punta de flecha de aletas y pedúnculo tallada en pedernal que, junto con el mencionado brazal, certificaba la condición de arquero del personaje inhumado.

### Consideraciones tipológicas del ajuar funerario

De todos los objetos que integran el ajuar funerario, fueron los recipientes cerámicos y las armas de cobre los más elocuentes a la hora de establecer la atribución cronocultural del enterramiento. Dos de las tres piezas cerámicas –el vaso y la cazuela, concretamente– presentan un característico perfil sinuoso que recuerda al de una campana invertida, de ahí que este tipo de vajilla sea conocido como campaniforme. La misma designación recibe en los restantes territorios por los que también se difundió esta cerámica –Europa Central y Occidental y parte del norte de Marruecos–, constituyendo, por tanto, un equipamiento común a aquellas sociedades prehistóricas durante gran parte del III milenio a.C., avanzado el Calcolítico o Edad del Cobre. Si su distintiva forma en S perduró a lo largo de toda su trayectoria, su ornamentación experimentó algunos cambios. El llamado Estilo Internacional, variante decorativa presente en todo el territorio campaniforme, que engloba a su vez los estilos Marítimo y Cordado, fue progresivamente sustituido por variantes locales: los Estilos regionales tardíos.

Entre estos, uno de los de mayor propagación en la península Ibérica fue el estilo Ciempozuelos, al que corresponden los recipientes de la sepultura de Fuente Olmedo. Debe su nombre a la localidad madrileña en la que a finales del siglo XIX, en 1894 concretamente, se documentó por vez primera esta vajilla en el transcurso de las excavaciones arqueológicas acometidas en la necrópolis de la Cuesta de la Reina. La ornamentación del campaniforme Ciempozuelos se caracteriza por su disposición en franjas horizontales paralelas que recorren el exterior de los recipientes y van alternando con espacios lisos; el fondo puede aparecer decorado a base de radios que conectan la banda inferior con el ombligo de la pieza o diversos diseños concéntricos en torno a éste, aunque en ocasiones también se deja sin decorar. Los motivos, de marcado carácter geométrico, están realizados con anterioridad a la cochura de las piezas mediante incisiones e impresiones, siendo mucho



Distribución de los elementos de ajuar en la fosa (Dibujo de Ángel Rodríguez González).

más simples las decoraciones interiores. No es infrecuente que algunas cerámicas campaniformes muestren incrustaciones de pasta blanca (calcita, huesos machacados o talco) en sus franjas ornamentales, cuya finalidad sería potenciar el efecto decorativo y resaltar los diseños.

Al vaso y la cazuela de Fuente Olmedo les acompañaba, además, un cuenco hemisférico que, aun a falta del distintivo perfil acampanado, es asimismo catalogado como campaniforme por presentar idénticos patrones decorativos. Estas tres piezas conforman una suerte de vajilla o servicio estandarizado que parece guardar relación con un determinado ritual que, merced a ciertos residuos microscópicos detectados en el interior de algunas piezas, debe ponerse en relación con el consumo de alimentos y bebidas en el transcurso de la celebración de ceremonias de despedida a los difuntos. Teniendo en cuenta que cuencos y cazuelas guardan una relación volumétrica directamente proporcional –a mayor tamaño de unos, mayor tamaño de las otras– y que en algunas tumbas, caso del enterramiento del Pago de la Peña, en la localidad zamorana de Villabuena del Puente, el cuenco apareció colocado en el interior de la cazuela, es posible que aquel funcionara como elemento distribuidor de los contenidos.

Igualmente reveladoras resultaron las armas de cobre en cuanto a la atribución cronocultural del conjunto funerario. Se recuperaron once puntas de jabalina que reciben el nombre de puntas Palmela, por el municipio portugués que alberga la necrópolis de cuevas artificiales de Quinta do Anjo donde en 1876 –ligeramente antes que el hallazgo de Ciempozuelos, por tanto– se identificaron tanto este tipo metálico como otra de las variantes cerámicas del campaniforme peninsular. Centrándonos en las puntas, se trata de piezas de hoja plana más o menos ovalada y un pedúnculo alargado y apuntado que facilitaría su enmangue. El lote de Fuente Olmedo es completamente excepcional por el elevado número de efectivos. Son tipos originarios de la península Ibérica donde se concentra la mayor parte de los ejemplares conocidos, aunque también se han recuperado algunas en territorio francés y más excepcionalmente en el Magreb. No ocurre lo mismo con el puñal de lengüeta o espigo, ya que se trata de un tipo habitual en las tumbas campaniformes de toda Europa. Presentan una hoja triangular y una corta espiga que serviría de esqueleto al pomo, el cual al estar realizado en materiales perecederos no se conserva. Nuevamente en la tumba campaniforme de Villabuena del Puente encontramos pistas sobre el sistema de enmangue, ya que allí apareció una robusta arandela de hueso que probablemente habría formado parte del pomo del puñal.

Si bien la metalurgia del cobre ya se había iniciado en la península Ibérica con anterioridad, en el tránsito del IV al III milenio a.C. –existiendo, al menos en el sur peninsular, algún indicio de experimentación incluso en el V milenio a.C. según las evidencias del yacimiento de Cerro Virtud, en Almería–, los dos tipos metálicos mencionados, puntas Palmela y puñales de lengüeta, no eran parte del repertorio conocido hasta entonces, que estaba copado mayoritariamente por punzones y hachas planas. Sin embargo, lejos de entenderse como una innovación tecnológica de un momento avanzado del Calcolítico, las armas de cobre de la tumba de Fuente Olmedo constituyen objetos exclusivos de la élite social. Citando un pasaje de Germán Delibes recogido en un trabajo que recientemente dedicó a la metalurgia campaniforme “el metal campaniforme no es ya cualquier metal de bien avanzada la Edad del Cobre, sino sólo aquel uncido sistemáticamente a esos enterramientos de prestigio en los que tan particular vasija era protagonista. No se trataría, por tanto, ni del metal de una época ni del metal de una cultura, sino de aquel exhibido por las mismas élites que utilizaban los vasos en ritos exclusivos y del que los arqueólogos tenemos conocimiento sobre todo a través de las ofrendas de las tumbas”.

Mucho más inexpresiva desde el punto de vista cronológico pero igual de elitista sería la cinta o diadema de oro martillado que se recuperó junto a la cabeza del joven de Fuente Olmedo. Se trata de una pieza que ronda los 32 gramos de peso y cuenta con cinco perforaciones en cada uno de sus extremos, las cuales no coinciden al superponerse. Esta circunstancia invita a pensar que los orificios habrían servido para engarzar tiras realizadas en materiales perecederos que facilitarían la exhibición de esta joya. Aunque la presencia de oro no es inusual en las tumbas campaniformes, suele adoptar la forma de pequeñas cuentas, chapitas o apliques por lo que Fuente Olmedo también destaca en este aspecto.

El ajuar funerario contaba, además, con una placa rectangular de arenisca, provista de una perforación en cada extremo. Este tipo de objetos, muy habituales en las tumbas campaniformes, se interpretan como brazales de arquero, esto es, protectores que los arqueros colocarían en su antebrazo para mitigar el impacto de la cuerda tras la suelta. La importancia de la arquería entre las gentes campaniformes vendría asimismo indicada por el hallazgo en sus tumbas de las propias puntas de flecha. En el caso que nos ocupa, se recuperó solamente un ejemplar. Se trata de un proyectil tallado en sílex que presenta aletas y pedúnculo.

No hay ninguna duda, por tanto, que el hecho más digno de destacar del ajuar de la tumba fuenteolmedana es, indudablemente, su riqueza. El profesor británico Richard Harrison, una de las máximas autoridades en el estudio del fenómeno campaniforme, ha llegado a afirmar que constituye “la más importante concentración de riqueza individual atestiguada en el Calcolítico de la Península Ibérica” y razones no le faltan para hacerlo. El oro, en efecto, era en aquella época tan escaso y tan apreciado como ahora; el cobre, que por entonces tenía un valor más simbólico que utilitario, estaba reservado exclusivamente a los más poderosos, quienes controlaban, además, su producción; e incluso el acceso a las sofisticadas (decorativamente) cerámicas campaniformes –que multiplicaban su coste (valor de producción) respecto a las lisas, sin mejorar las prestaciones (valor de uso)– también debió estar limitado a los más pudientes. Está plenamente justificado, por tanto, considerar todos estos objetos “elementos de prestigio”, símbolos de estatus o de poder de una cúspide social que, a juzgar por la reiterada presencia en las tumbas campaniformes de armas (puñales, jabalinas, arcos), parece lógico relacionar con una minoría de varones guerreros.

¿Qué sabemos del joven inhumado en la fosa campaniforme de Fuente Olmedo y de su ajuar funerario?

Con objeto de exprimir al máximo la información que esta tumba prehistórica pudiera revelar, los profesores Martín Valls y Delibes de Castro, en colaboración con diversos especialistas, pusieron en marcha un exhaustivo programa arqueométrico para analizar por procedimientos multidisciplinares los propios restos esqueléticos del joven y sus piezas de ajuar. Con posterioridad se han ido llevando a cabo nuevas analíticas gracias al avance que las técnicas físico-químicas han experimentado en los últimos años, lo que ha permitido ampliar las posibilidades de lectura de los restos arqueológicos. Los datos obtenidos hasta la fecha en relación con la tumba campaniforme de Fuente Olmedo podrían resumirse en los siguientes puntos:

- Estudio antropológico: los restos esqueléticos del individuo inhumado corresponden a un varón de más de 18 años.
- Cronología absoluta: si la tipología de las piezas de ajuar llevó a adscribir la tumba a un momento avanzado del III milenio a.C., los resultados de las

dataciones por Carbono 14 de dos muestras óseas del esqueleto afinaron aún más el marco cronológico, situando el momento de la muerte del joven en torno al 2000 a.C.

–Composición metálica de las armas de cobre: en el caso de las Palmela, se trata de cobres simples. Por su parte, el puñal de lengüeta muestra una elevada proporción de arsénico, pero antes de interpretar este dato como resultado de una adición intencional de este elemento en las coladas buscando endurecer los cobres, parece que la lectura se ajusta mejor a un aprovechamiento de un mineral cuprífero especialmente rico en As. De este modo, nos encontramos ante un cobre arsenical aunque no un cobre arsenicado.

–Análisis de incrustaciones de pasta blanca: las concreciones que rellenaban los trazos ornamentales del cuenco resultaron ser casuales, fruto de la precipitación del carbonato cálcico del sedimento con el que se rellenó la fosa.

–Análisis de residuos: las trazas microscópicas documentadas en las paredes internas del fondo de la cazuela representan los posos de una bebida fermentada a base de cereales, una especie de cerveza elaborada con trigo, no distinta de la identificada en otros yacimientos campaniformes del interior peninsular.

Las excavaciones arqueológicas efectuadas en distintos poblados del sector central de la cuenca del Duero contemporáneos de la tumba de Fuente Olmedo dan muestra de una tónica de hallazgos (mayoría abrumadora de cerámicas lisas y de útiles de piedra, rarísimos cobres y nunca oro) muy diferente de la registrada en la sepultura de Fuente Olmedo hasta el punto de que, de no mediar la certeza de su coincidencia cronológica y espacial, estaría justificado preguntarse si no se trataba de documentos arqueológicos de comunidades de distinto signo cultural. Sólo la convicción, de acuerdo con los principios de la “Arqueología de la Muerte”, de que la riqueza de los ajuares o la aparatosidad de las tumbas suele ser directamente proporcional al rango social de los individuos enterrados nos lleva a concluir que el sepulcro de Fuente Olmedo no corresponde a un individuo cualquiera de la Edad del Cobre, cuyas ofrendas funerarias seguramente se mantienen más a tono con las referidas de los hábitats, sino a un personaje especial, a un individuo socialmente encumbrado típico de unas sociedades incipientemente complejas, aún no estatales ni de clases, que los antropólogos llaman “de jefatura”. Allá por el año 2000 a.C., el varón de Fuente Olmedo, pese a su corta edad (muestra, seguramente de que había adquirido su estatus social por herencia), era con toda probabilidad un joven príncipe de la Tierra de Olmedo, un joven aristócrata que recurría al oro y a las armas como expresión de su poder. Y como no podía ser de otra manera, fue merecedor de una ceremonia fúnebre de acuerdo a su rango, en la que se amortizaron sus símbolos de estatus y en la que jugó un papel fundamental el consumo de bebidas alcohólicas.

Dos cuestiones quedan aún en el aire: ¿dónde vivió este joven y cómo alcanzó su posición social? Por lo que respecta a la primera de ellas, ya en su día Martín Valls

y Delibes, a partir de la información arqueológica del entorno próximo a Fuente Olmedo, barajaron la posibilidad de que el yacimiento de Fuente La Mora, situado en el término de Fuente de Santa Cruz, en la provincia de Segovia, pudiera corresponder al poblado en el que transcurrió la vida de nuestro príncipe campaniforme. La confirmación de este supuesto, empero, requeriría de excavaciones arqueológicas, por lo que por el momento no podemos afirmar nada con rotundidad. Mucho más interesante, en cualquier caso, es la cuestión sobre los mecanismos por los que el linaje de este muchacho logró hacerse con el poder social. A escala peninsular existen evidencias que ilustran el monopolio por parte de las gentes campaniformes sobre la actividad metalúrgica y la circulación de minerales de cobre y valiosas materias primas (oro, marfil, cinabrio). En la Meseta ha sido nuevamente Germán Delibes quien ha planteado si la aparición y consolidación de las élites Ciempozuelos no guardaría relación con la explotación y el intercambio de la sal, basándose en la proximidad de algunas tumbas campaniformes (Pajares de Adaja, Samboal, Portillo, Villaverde de Íscar) a bodones de carácter salino. Esta hipótesis ha quedado confirmada tras las excavaciones que él mismo y su equipo han llevado a cabo en el yacimiento zamorano de Molino Sanchón II, en las Lagunas de Villafáfila, donde se ha documentado una factoría salinera de época campaniforme dedicada a la obtención de “oro blanco” por el método de cocción de mueras. Haciéndonos eco de las palabras del propio Delibes, “¿cómo silenciar que la tumba del príncipe de Fuente Olmedo se sitúa a escasa distancia de tres de los bodones salados –Lagunas del Caballo Alba, Bodón Blanco y Aguasal– más importantes de la región olmedana?”.

## BIBLIOGRAFÍA

- DELIBES DE CASTRO, G.: *El Vaso Campaniforme en la Meseta Norte española*. Valladolid: Universidad de Valladolid. 1977.
- DELIBES DE CASTRO, G. y DEL VAL RECIO, J.: La explotación de la sal al término de la Edad del Cobre en la Meseta central española: ¿Fuente de riqueza e instrumento de poder de los jefes Ciempozuelos? *Veleia*, 24-25: 791-811. 2007-2008.
- DELIBES DE CASTRO, G., GUERRA DOCE, E. y TRESSERRAS JUAN, J.: Testimonios del consumo de cerveza durante la Edad del Cobre en la Tierra de Olmedo (Valladolid). En: M.I. del Val Valdivieso y P. Martínez Sopena (dirs.): *Castilla y el mundo feudal. Homenaje al profesor Julio Valdeón, III*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2009. pp. 585-599.
- HARRISON, R. J.: *The Beaker folk. Copper Age archaeology in Western Europe*. London: Thames and Hudson. 1980.
- MARTÍN VALLS, R. y DELIBES DE CASTRO, G.: *La cultura del Vaso Campaniforme en las campiñas meridionales del Duero: el enterramiento de Fuente Olmedo (Valladolid)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid (2ª edición aumentada). 1989.



## Mosaicos romanos en Valladolid

FERNANDO REGUERAS GRANDE | Historiador

A pesar de que Valladolid sea una ciudad medieval, como todo el mundo sabe, su perímetro histórico (y reciente) se asienta sobre una serie de instalaciones romanas donde se registran las noticias más antiguas de mosaicos<sup>1</sup> de la provincia (Fig. 1).

Nada menos que el viejo Antolínez de Burgos<sup>2</sup>, que escribe en la primera mitad del siglo XVII, cita dos teselados –*azulejos del tamaño de habas*, dice nuestro autor– uno en la Puerta del Campo (al final de la calle Santiago, entre las de María de Molina y Claudio Moyano) y otro en las proximidades de la calle Arribas, al abrir una cepa de uno de los pilares de la catedral, todos en torno al Esgueva. Hay un tercer fragmento musivo, más problemático, parece que encontrado en los cimientos de la casa del Almirante (hoy teatro Calderón), actualmente en el Museo de Valladolid.

<sup>1</sup> Conviene señalar ciertas advertencias previas. Todos los mosaicos de Valladolid son teselados (*opus tessellatum*) y pavimentales. Salvo los restos de Padilla de Duero (*Pintia*); Montealegre de Campos (*¿Intercatia?*) y Tiedra la Vieja (*¿Amallobriga?*), se trata de yacimientos siempre rurales, posiblemente de villas. Sólo los números 2-5 del mapa de dispersión tienen consistencia material suficiente, el resto apenas son fragmentos, teselas o viejas noticias de su existencia. Por fin, y es una cuestión de orden, hay que tener muy presente la “distorsión” visual (y conceptual) que implica la valoración de los mosaicos como “cuadros”, alterando su punto de vista, tal y como suelen exponerse en los museos, el de Valladolid en nuestro caso; y su “sobreinterpretación” como clave en la inteligencia de las villas que aderezaban.

<sup>2</sup> J. Antolínez de Burgos y J. Ortega Rubio, *Historia de Valladolid / por Juan Antolínez de Burgos; publicada, corregida, anotada y adicionada con una Advertencia por Juan Ortega Rubio*, Valladolid: Impr. y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1887. Biblioteca Digital de Castilla y León, 17-18.

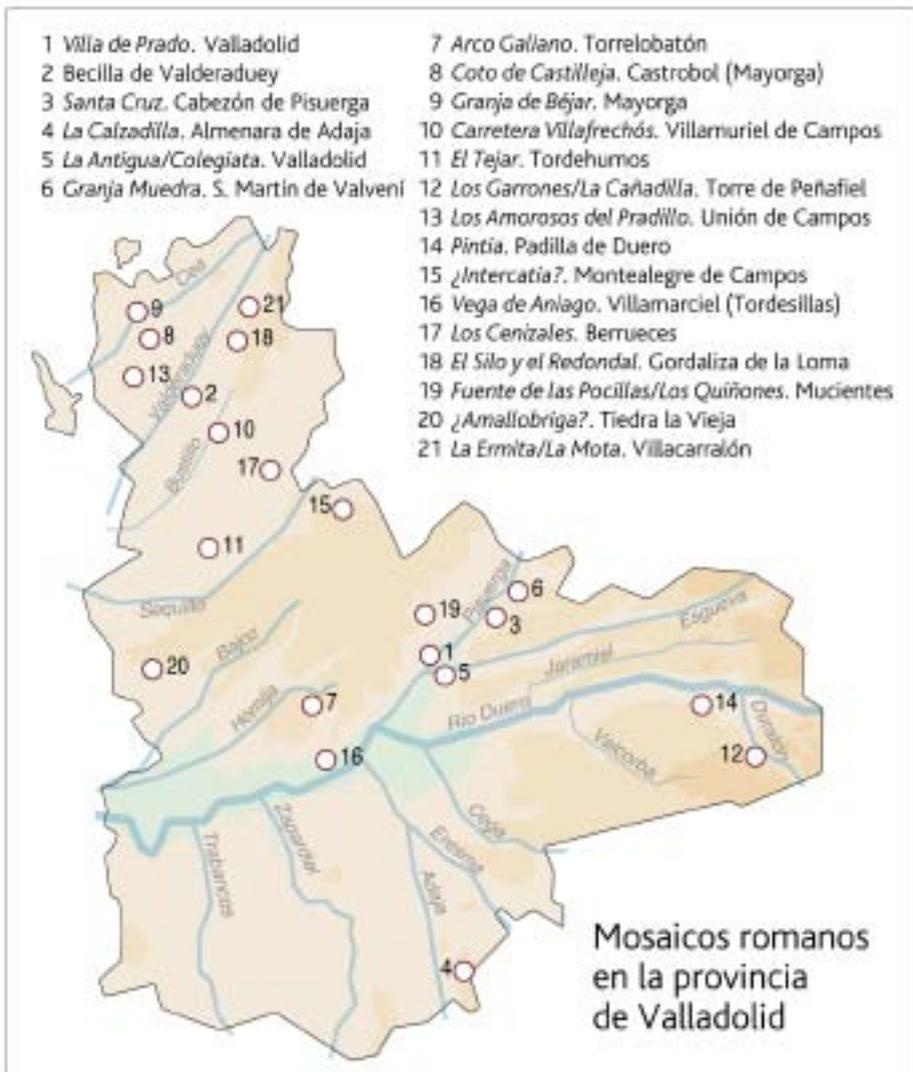


Fig. 1

Del primero no se puede precisar más, los otros dos, sin embargo, hay que ponerlos en relación con los hallazgos romanos<sup>3</sup> documentados en la plaza de la Universidad (antiguo Bar Montesol, Archivo Universitario) y calles Arzobispo Gandásegui (escaleras a la puerta lateral de la Colegiata), Duque de Lerma, Paraíso, Juan Mambrilla, Magaña y más allá del Esgueva, un vertedero en la calle Angustias y un

<sup>3</sup> J. M. Serrano y B. Saquero: "Hallazgos romanos en la ciudad de Valladolid", en (G. Delibes *et alii*, coords.), *Arqueología urbana en Valladolid*, Valladolid 1991, 31-62. La información sobre hallazgos recientes, muy numerosos, son gentileza de J. D. Sacristán, arqueólogo territorial de Valladolid.



Fig. 2. Hallazgos romanos en el centro histórico de Valladolid.

horno en la Bajada de la Libertad (cruce con Cánovas del Castillo). La estructura más conspicua de todo este acerico arqueológico es el *hypocaustum* de unas probables termas junto a (y bajo) la iglesia de la Antigua, inexplicablemente todavía sin restaurar y poner en valor. A partir de los datos, sobre todo cerámicos, se puede hablar de un primer emplazamiento tardorrepublicano, acaso de gentes procedentes del cercano Soto de Medinilla, núcleo que en época tardía se monumentalizaría (mosaicos, termas) transformándose en una villa. Es decir, la primera ciudad del conde Ansúrez sienta sus reales (Colegiata, La Antigua) sobre un espacio no aleatorio, sino rico en identidades históricas que prestigiarían su nuevo emplazamiento (Fig. 2).

Menos nebulosos son los mosaicos de la **villa de Prado**<sup>4</sup>, en la margen derecha del Pisuerga, a lomos de una terraza del río, junto al cerro testigo de Las Contiendas y el estadio de fútbol, incoado Bien de Interés Cultural [BIC] en 1981 y a la espera todavía de una señalización que identifique sus restos principales. Los teselados se encuentran en el Museo de Valladolid, menos uno, en depósito, presidiendo el salón de plenos de las Cortes de Castilla y León, cuyo solar ocuparía marginalmente el ámbito de la quinta, aunque sus señorías poco han hecho en la salvaguarda (o reconocimiento) de su memoria.

Pero, vayamos a lo nuestro. Tras unas prospecciones en 1951 se excava por S. Rivera y F. Wattenberg entre 1952 y 1954 la conocida desde entonces como villa de Prado

<sup>4</sup> Una revisión reciente del yacimiento: M. Sánchez Simón: "La villa romana de Prado: un reto para la ciudad de Valladolid", *Conocer Valladolid, V Curso de patrimonio cultural 2011/2012*, Valladolid, 2012, 13-28, con bibliografía anterior. M. Torres, "Los mosaicos de la villa de Prado (Valladolid)", *BSAA LIV*, 1988, 175-218.

con la localización de dos construcciones superpuestas. Extraídos los mosaicos en 1967, el complejo se olvidó hasta los años 80, cuando el tsunami urbanístico de la ciudad puso en peligro su integridad patrimonial, lo que obligó a su incoación como BIC (1981) y varias intervenciones que se han prolongado hasta 2010. De ellas se deduce una ocupación inicial al menos desde el siglo III que dura hasta la primera mitad del IV<sup>5</sup>.

A esta Fase I corresponde un edificio aparentemente aislado y reducido tamaño con pórtico y nave transversal que da acceso a tres estancias, la central, realizada en ábside, rodeada de columnas, con la imagen de Diana cazadora y los bustos de las cuatro estaciones (Fig. 3), con un umbral geométrico de hexágonos. No sabemos si se trata de un *triclinium*, como quieren algunos, con la caza, actividad siempre estacional y uno de los temas característicos de estos ambientes, aunque el ámbito resulta demasiado angosto (6 x 7 m); o bien de un santuario dedicado a la diosa, por similitud con otros lusitanos, la estricta acomodación del edificio en virtud del mosaico y el ambiente boscoso, rico en aguas y animales que reinaría en su entorno<sup>6</sup>.

Diana<sup>7</sup> es una diosa que sincretiza divinidades telúricas, astrales y de ultratumba de distintos orígenes, aunque su personalidad más conocida es la de cazadora, protectora de bosques, montes y animales salvajes, sobre todo el ciervo. De esta guisa aparece en Prado, según modelo creado por Leochares (Diana de Versalles) en el siglo IV a.C. Muy frecuente en escultura, lo es menos en mosaico, con cuatro ejemplares en *Hispania*, tres en quintas de Castilla y León (Prado, Villabermudo –Palencia– y Comunión –Álava/Burgos–) siempre en salas con ábside que funcionan a modo de hornacina de la diosa. A su vera, las cuatro estaciones<sup>8</sup>, según el tipo más común, bustos femeninos asociados a frutos y símbolos: invierno, mujer velada con un junco o rama seca; primavera, engalanada con collares, diadema y una rosa; verano con una hoz y tocada con espigas; otoño, coronado por pámpanos y racimos y con dos símbolos dionisiacos, tirso y *nebris*. El tema es muy frecuente, se registra unas sesenta veces en *Hispania*, nueve en la Meseta norte, todas en villas, salvo una excepción. Su carácter cíclico, garantes de la renovación de una naturaleza ubérrima explican sus connotaciones de riqueza, fertilidad y buena suerte que tanto gustaba a los *possessores*. Pero hay más. Desde el reinado de Augusto, la creación del Imperio y su duración se asimilaron por poetas y panegiristas a los del universo. El orden y la paz que el emperador hacía reinar sobre la tierra garantizaba la prosperidad evocando el retorno a la Edad de Oro, eternidad sin fin renovada por Roma y sus emperadores<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Hay un desfase cronológico entre los datos de excavación (Sánchez Simón) y el análisis estilístico de los mosaicos (Torres 1988, 202) que los sitúa (Fase II) en la segunda mitad del siglo IV.

<sup>6</sup> F. Regueras: *Villas romanas del Duero, historia de un paisaje olvidado*, Valladolid 2013, 137-138.

<sup>7</sup> L. Baena del Alcázar: "La iconografía de Diana en Hispania", *BSAA LV*, 1989, 79-112.

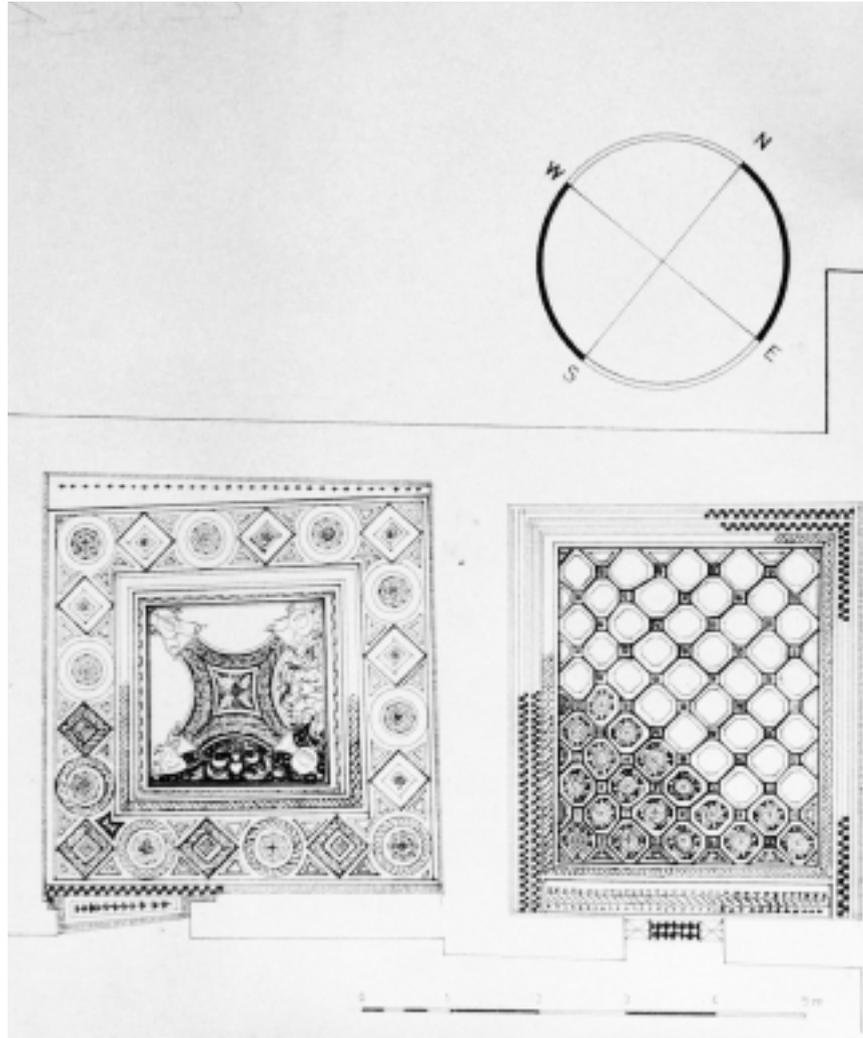
<sup>8</sup> F. J. Rueda Roigé: "Iconografía de las Estaciones en la musivaria de la Hispania romana", *O mosaico romano nos centros e nas periferias. Originalidades, influencias e identidades*, X Coloquio Internacional de la Asociación para el estudio del Mosaico Antiguo, (Conimbriga 2005) 2011, 157-174.

<sup>9</sup> H. Slim: "Temps éternel, temps cyclique", en M. Blanchard-Lemée et alii: *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*, París 1995, 37.



Fig. 3. Mosaico de Diana y las estaciones. ¿Triclinium, santuario? Villa de Prado, Fase I. Museo de Valladolid.

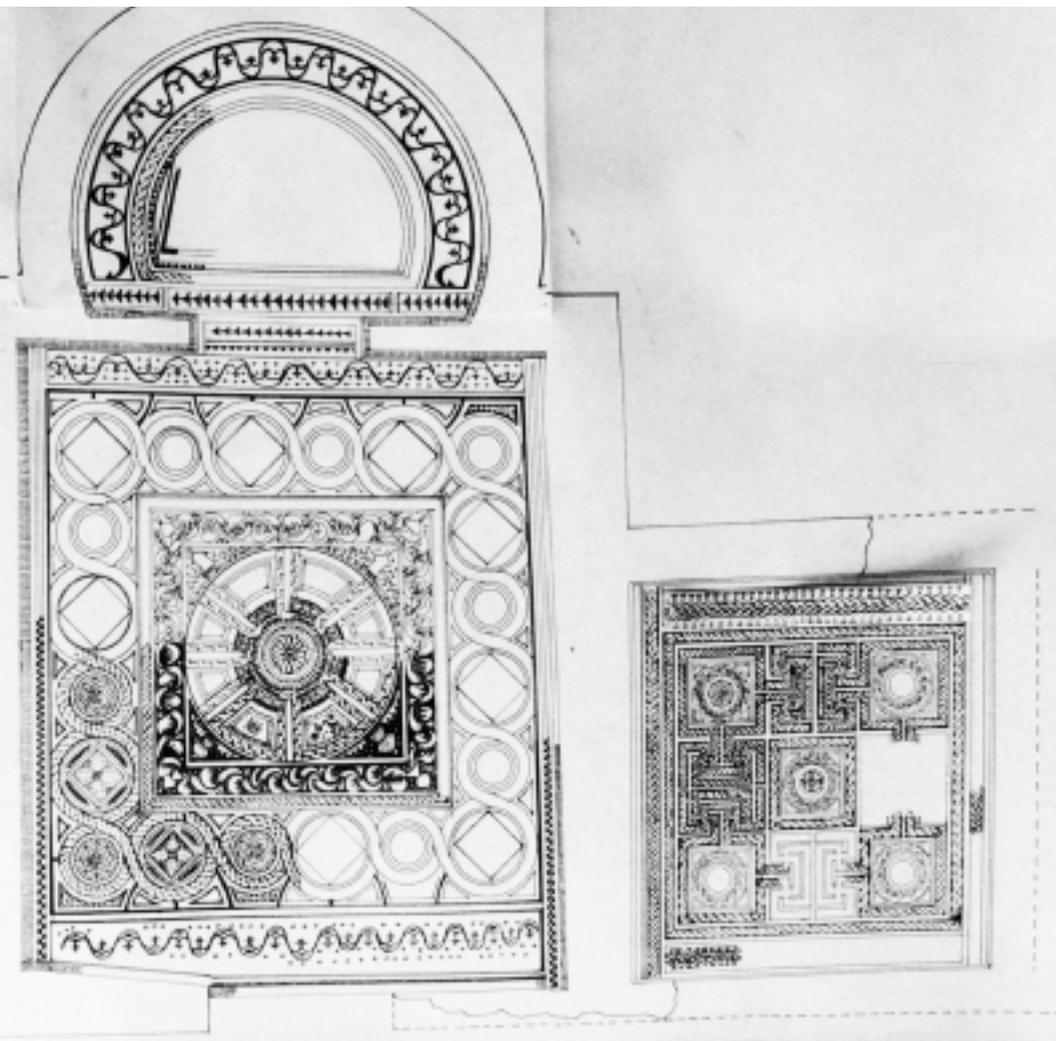
Fig. 4. Mosaicos geométricos de una casa de peristilo presidida por sala con ábside, ¿*oecus*? con tres alcobas o *cubicula* flanqueantes. Dibujo F. Wattenberg. Villa de Prado, Fase II. Museo de Valladolid.



La Fase II se corresponde con una casa de peristilo presidida por otra sala en ábside, interpretada como *oecus*, con tres alcobas o *cubicula* flanqueantes rectangulares, todos tapizadas con mosaicos geométricos (conservados fragmentariamente) con ciertas particularidades significativas (Fig. 4).

Los mosaicos nº 2, o de los cántaros (hoy en las Cortes) y el nº 4 o de las cráteras presentan rasgos comunes: bordura de círculos y cuadrados tangentes (entrelazados en el último) –que aparecen también en el mosaico de Hilas y las ninfas de Quintana del Marco (León)<sup>10</sup>– y un campo central cuadrado. El primero con esquema

<sup>10</sup> F. Regueras Grande et alii: *El mosaico de "Hilas y las ninfas"*. Museo de León, León 1994, 27-31.



diagonal de guirnaldas que brotan de cráteras, tema que sólo se registra en Oriente y N de África y que probablemente se inspire en bóvedas de arista, pues muchas veces los mosaicos reflejaban los esquemas desarrollados en los techos; así el segundo, que parece inspirarse en una bóveda de media naranja: círculo segmentado inscrito en un cuadrado de estirpe oriental que servía para instalar calendarios (N de África), zodiacos (Palestina), aunque también se conoce en algunos mosaicos órficos de *Britannia*. En *Hispania* no existe ninguna composición similar. Ambos mosaicos muestran también otra coincidencia significativa: el uso de roleos de acanto que en el n° 2 surgen de otras cráteras verticales y en el n° 4 definen una gran orla perimetral y el relleno de las enjutas internas. El tema es universal en el arte clásico, no así su ejecución, que aquí se define por acantos carnosos con flores

de tallo muy delgado en forma de campanilla que sale del cuerno vegetal asociado a frutos redondeados sobre el fondo, redacción musiva que sólo aparece en teselados de Almenara y Quintana del Marco. Lo que ha valido a M. Torres para referirse a un taller, o grupo de operarios, que trabajó en estas villas.

También el tapiz nº 3, muy destruido, con esquema de octógonos adyacentes y cuadrados, muestra dos particularidades a tener en cuenta: el tratamiento del borde de los octógonos con filetes verticales en color degradado, similar a otras alfombras de Almenara, Quintana del Marco y Becilla de Valderaduey, otra coincidencia no aleatoria que quizás implique la presencia de teselarios comunes; y la aparición, en nuestro mosaico vallisoletano, de un crismón como al desgaire, en uno de los compartimentos cuadrados (Fig. 5). Dicho monograma no indica necesariamente el carácter cristiano del *dominus*, en todo caso del mosaísta, que tampoco entendía muy bien el signo, por la orientación equivocada de la *ro*<sup>11</sup>. La cristianización del campo es un fenómeno lento y tardío que primero afectó a la población socialmente menos cualificada, aunque entre los propietarios también hubo cristianos como el de Centcelles (Tarragona), *FORTUNATUS*, de la villa de Fraga (Huesca), ya en el siglo V, o el de la Quinta das Longas (Elvas), pero su nueva fe –atestiguada por explícitos crismones sobre los pavimentos– no entraba en contradicción con el paganismo iconográfico, donde gentiles y cristianos se reconocen formando parte de una misma tradición cultural.



Fig. 5. Crismón del mosaico nº 3 de la Villa de Prado, Fase II. Museo de Valladolid.

Por fin, el teselado nº 5, del que apenas se conservan algunos fragmentos, pero del que se puede reconstruir su esquema, composición ortogonal de meandros de esvásticas y cuadrados, patrón muy habitual que, en alguna de sus variantes, se han localizado varios ejemplares en la Meseta: Villasirga (Palencia), Guijar de Valdevacas (Segovia) y San Pedro del Arroyo (Ávila).

<sup>11</sup> Como los ceramistas posteriores de varios vasos de *TSht* de las villas de Piña de Esgueva, Las Lagunillas, Aldeamayor de San Martín, ambas en Valladolid y Loranca, Fuenlabrada, Madrid, aunque en estos casos se "explica" por la impresión invertida del molde. Sobre el tema, ver: Regueras Grande 2013, 138-139. J. R. López Rodríguez; "El primer crismón en Terra Sigillata Hispánica Tardía", *BSAA XLVIII*, 1982, 181-185. I. M<sup>a</sup> Centeno Cea, Ángel Palomino Lázaro y L. M. Villagangos García: "Contextos cerámicos de la primera mitad del s. V en el interior de la meseta. El yacimiento de Las Lagunillas (Aldeamayor de San Martín, Valladolid)", <http://www.exofficinahispana.org/Articulos%20y%20Comunicaciones/BO0237.pdf>, p. 19, Fig. 3, 6. Según dichos autores, que fechan la producción cerámica en el siglo V, el vaso con el crismón sería posterior al Edicto de Tesalónica (380) que convirtió al cristianismo en religión oficial del Estado, criterio más que discutible a tenor de lo que acabamos de hacer notar con el mosaico de la villa de Prado, sin invalidar que otros argumentos aboguen por dicha datación. También: L. C. Juan Tovar, P. Oñate Baztán y J. Sanguino Vázquez: "Un taller cristiano de Terra Sigillata Hispánica Tardía", *Boletín Ex Officina Hispana* 4, 2012, Madrid (25-28. 2013).



Fig. 6. Mosaico de octógonos adyacentes y cuadrados de Becilla de Valderaduey. Museo de Valladolid.

Como vamos viendo, salvo los ejemplares de *Pintia* (Padilla de Duero), Montealegre (¿*Intercatia*?) y Tiedra (¿*Amallobriga*?), que quizás perteneciese a *domus* de pequeñas aglomeraciones urbanas, el resto de los mosaicos de Valladolid son rurales, sin poder asegurar que siempre sean villas.

Por la localización de otros restos, sobre todo una escultura de Dioniso, sí que parece una quinta romana, ubicada bajo el pueblo actual, **Becilla de Valderaduey**, cuyas primeras referencias (necrópolis) remontan a 1845. Casi un siglo después (1944) se localiza en la Plaza Mayor el único teselado del que se tiene noticia hasta el momento realizándose unas someras catas para su documentación. Todo quedó en agua de borrajas, salvo una breve publicación de G. Nieto<sup>12</sup> en 1957 que considera el mosaico de segunda clase *por incorrecciones de dibujo y factura*. Extraído parcialmente, se trasladó al Museo de Valladolid en 1967. El esquema, de octógonos adyacentes que generan cuadrados (Fig. 6), conocido desde el siglo I, no presenta novedades salvo ciertas coincidencias significativas a las que ya hemos hecho referencia. El tratamiento de las orlas de los octógonos en líneas de color degradadas, como en Prado y Almenara y la repetición del esquema, florones acorazonados inscritos y los mismos registros de degradación cromática (ahora en los cuadrados) en la cabecera del mosaico de Hilas y las ninfas de Quintana del Marco.

<sup>12</sup> G. Nieto: "Los hallazgos de Becilla de Valderaduey y el trazado de la vía romana de Astúrica a Clunia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXIII, 2, 1957, 670-701. *Norte de Castilla* 21/VIII/1967, plana 7.

Más importantes son los vestigios de la villa de **Santa Cruz, Cabezón de Pisuerga**, zona de densa ocupación romana, donde ya en 1958 se detectó un mosaico en mal estado y una galería porticada sobre un meandro del río. Nuevos daños en 1982 obligaron a intervenir de urgencia (cata de 13 x 5 m) a un equipo de la Universidad de Valladolid, dirigido por T. Mañanes<sup>13</sup>. Se exhumó entonces un pavimento de 11 x 65 m compuesto por un teselado rectangular y un suelo cementicio en sus lados cortos, que ocupaba el centro de una galería de unos 35 que daba al río.

El mosaico lleva un emblema figurado entre dos pilastras laterales que le da cierto aire teatral, rodeado por una alfombra de motivos vegetales –excepcionales en la Meseta– perfilada por orlas geométricas (Fig. 7). La escena representa a cuatro guerreros y unos recuadros inferiores (en pésimo estado de conservación) donde se ha querido ver una testa de Océano, un barco y soles de radios curvos, acaso glosas de la escena superior. En esta, los guerreros se agrupan de dos en dos, los de la derecha en movimiento, los de la izquierda en reposo. Los primeros, uno de frente y el otro desde atrás, conservan una inscripción en griego: *majeszai*, forma verbal de *majomai*, luchar, efectivamente lo que están haciendo. *Thoracatos*, con lanza, escudo, *paludamentum* y *calcei*, aunque el yelmo más parece a la griega, representan dos guerreros enfrentados que chocan sus escudos y cruzan sus lanzas, tema frecuente en el arte clásico, desde la cerámica orientalizante hasta la miniatura tardorromana. Los segundos, estantes, también *thoracatos*, llevan una inscripción en latín, la del de la izquierda ha sido leída como *Di* [omedes] o su patronímico *Ty* [dides], tanto monta como veremos a continuación; la del de la derecha, [MANV?]S IVN[X]ERV[NT], perfecto de indicativo del verbo *ivnxo*, unir, estrechar, que es lo que estamos viendo, los hombres estrechan sus manos, tema asimismo bien conocido en el arte antiguo.

El significado del mosaico puede desentrañarse relacionando textos e imágenes. ¿Quiénes son estos personajes, y qué representan? La inscripción griega es un final fijo de verso homérico referido a la lucha entre dos guerreros en *La Ilíada*, pero la imagen del saludo y el epígrafe latino sólo coincide con el enfrentamiento de Glauco y Diomedes, que acabó en apretón de manos (*Il.* VI, 232-233). Diomedes, el Tídida, *hijo de Tideo, ese feroz lancero, el más violento de los aqueos, el del tremolante penacho*, fue guerrero decisivo en la guerra de Troya. Se enfrentó a Glauco, jefe de las tropas licias que acudieron en socorro de Príamo (*Il.*, VI, 119-236, para toda la escena). Cuando uno y otro están cerca, Diomedes pregunta a Glauco quién es, Glauco contesta que es hijo de Hipóloco y nieto de Belerofonte, con lo que Diomedes se percató de la vieja relación de hospitalidad entre ambas familias *pues una vez mi abuelo Eneo –dice el Tídida– hospedó durante 20 días a tu abuelo Belerofonte*. Por tanto deciden no enfrentarse: *evitemos nuestras picas, estrechan sus manos* e intercambian sus armas, porque la hospitalidad es un lazo tan sagrado como la sangre.

<sup>13</sup> T. Mañanes et alii: *El mosaico de la villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid)*, Valladolid 1987. M.<sup>a</sup> L. Neira y T. Mañanes: *Mosaicos romanos de Valladolid*, CMRE XI, Madrid 1998, 36-46, Fig. 5, Láms. 13.17, 14-17, 35-36. J. Gómez Pallarés: *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico en Hispania. Inscripciones no cristianas*, Roma 1997, 160-162.

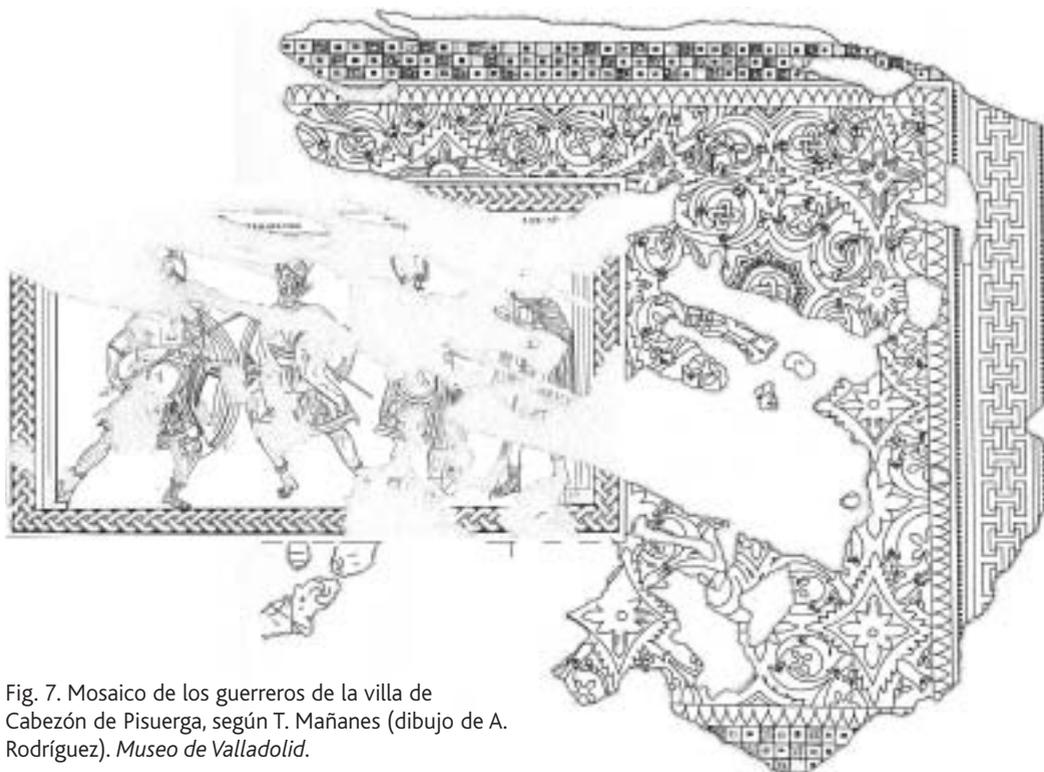


Fig. 7. Mosaico de los guerreros de la villa de Cabezón de Pisuerga, según T. Mañanes (dibujo de A. Rodríguez). *Museo de Valladolid*.

El mosaico de Cabezón es un *unicum* en la musivaria romana que ha servido para interpretar otro, también hispano, conocido sólo por un dibujo del siglo XVIII en la villa toledana de Rielves (Toledo). Por su tema, la hospitalidad, y ubicación en una galería porticada sobre el río debió de tapizar un *triclinium*, espacio para el banquete, donde el *dominus* ofrecía hospitalidad a sus invitados y se jactaba de su formación académica, no sabemos si una simple pose. Sorprende, en cualquier caso, que todavía a fines (siglo IV) y en los confines del Imperio, la *paideia* clásica cumplía un papel fundamental en la definición de ámbitos de prestigio de las élites.

A pesar de la excepcionalidad del mosaico de Cabezón, el conjunto musivo más importante de la provincia de Valladolid es el de la villa de **Almenara de Adaja**<sup>14</sup>, no precisamente por su número, sino por la calidad visual que implica contemplar los pavimentos en su contexto edilicio e histórico. La Calzadilla encarna lo mejor y lo peor (hasta hace no mucho tiempo) del patrimonio arqueológico vallisoletano<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> T. Mañanes: *La villa romana de Almenara-Puras (Valladolid)*, Valladolid 1992; M.<sup>a</sup> L. Neira, y T. Mañanes: *Mosaicos romanos de Valladolid, CME XIII*, Madrid 1998. C. García Merino y M. Sánchez Simón: "De nuevo acerca de la villa romana de Almenara de Adaja (Valladolid). Excavaciones de 1998 a 2002", *AesPA* 77, 2004, 177-195.

<sup>15</sup> F. Regueras: "Villas romanas del Duero: Historia y patrimonio", *Brigecio* 17, 2007, 46 y *passim*.

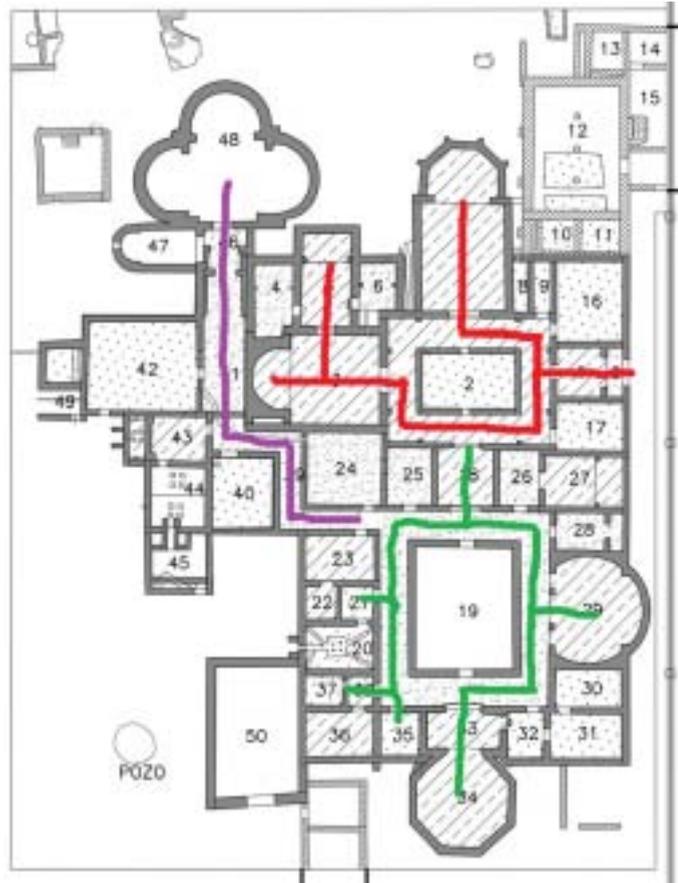


Fig. 8. Planta general de la villa de Almenara de Adaja, según García Merino y Sánchez Simón. Hipótesis de principales circuitos de deambulación.

En la ilustración de la página siguiente: ubicación de los mosaicos.

La villa tardorromana se desarrolla junto a otra anterior (siglos II-III), en un ambiente donde se superponen restos desde época calcolítica, que aprovechan recursos hídricos de unos lavajos cercanos. Según datos de las recientes intervenciones, se construyó en la segunda mitad del siglo IV y estuvo en uso durante tres generaciones, hasta el primer cuarto del siglo V, es decir, la época de Teodosio y Honorio.

Conocida desde 1887, nada se volvió a saber de ella hasta su excavación parcial por G. Nieto y C. de Mergelina en 1942, con el propósito de recopilar datos para la realización del Catálogo Monumental de la Provincia. Nada de nuevo hasta 1969 en plena transformación del agro español, el mismo año –y no es casualidad– que comienzan las excavaciones de La Olmeda. La Diputación adquiere la propiedad de la tierra (completada en los años 90), y Delibes y Moure realizan una excavación/ limpieza que significó la primera sistematización arqueológica de la quinta. Se arrancan los primeros mosaicos (J. Escalera 1970-71), incluso en 1974 J. L. Mosquera, presidente de la Diputación, plantea crear una Escuela Nacional de Estudios Musivarios y la cubierta de la villa. Todo queda en nada. Comienza entonces un



proceso ininterrumpido de decenas de excavaciones (1975-1991), sin que prácticamente se hicieran públicos sus resultados. La consecuencia visible fue una degradación de la villa, mientras los convenios Junta-Diputación tampoco llevaron a ningún sitio. Era tal la conciencia de deterioro que en 1989 se encarga un proyecto de valoración del estado de la quinta que no pasa del papel. Tanto desatino desencadenó en 1995 una campaña de prensa denunciando los hechos y precipitó un convenio entre la Diputación y la Universidad en 1996, plasmado un año después en un Plan Director de Rescate y Musealización de la villa. A resultas de todo ello C. García Merino y M. Sánchez Simón excavan la totalidad del área residencial de Almenara y en 2003 se inaugura el Museo de las Villas Romanas [MVR], según proyecto de Roberto Valle.

De nuevo con los mosaicos, son 18 los exhumados en Almenara –un tercio de las piezas de la casa– sólo 2 o 3 (ver *infra*) figurados, todos de la misma época –mediados del siglo IV– salvo el del *tepidarium* de las termas, ligeramente anterior. Existe una gradación pavimental según función desempeñada por cada una de las estancias: suelos

cementicios (blancos o rojos), teselados groseros de terracota, apenas perfilados por sencillos esquemas en blanco y negro (vestíbulo y alas del peristilo septentrional); mosaicos geométricos con predominio del octógono y sus variantes en el eje principal de la mansión (desde el *oecus* al ochavo con imagen de Pegaso), de peltas, en los ámbitos realzados de algunas salas (5b, 27b, 34), pero también vegetales, sobre todo en las salas más importantes del bloque N, *oecus* y *triclinia*, con guirnaldas que siempre subrayan el paso hacia ámbitos de realce, de cota más alta<sup>16</sup>.

La lectura o, al menos, el sentido de los mismos es el de la propia mansión que aderezaban, organizada en dos circuitos en torno a patios (Fig. 8). En el Bajo Imperio hay una tendencia acusada a segregar funciones de representación y convivialidad con el propósito de deslindar diferentes clases de huéspedes. Un salón impactante, longitudinal, jerárquico, de sólito absidado, para “intimidar” a los clientes menos prestigiosos, otro más centralizado y convivial para obsequiar a los más *amici*, que así regalados consentirían favorables alianzas políticas.

El primer circuito, al N, por planta y traza de teselados, parece el ámbito de representación, presidido por un *oecus* de cabecera pentagonal y dos *triclinia*, al O, el más señero absidado, el secundario –o quizás más privado– al N, flanqueado por dos cuartos de servicio. En las dos primeras salas se desenvuelven los mosaicos más notables, con roleos de acantos y cornucopias imbricadas del taller de Prado-Almenara, también cráteras angulares (en los dos *triclinia*), mientras el resto despliega tapices de estilo absolutamente geométrico y rica pregnancia cromática.

Simétricamente opuesto, al S, el segundo circuito, donde probablemente se desarrollase la vida privada del *dominus*, con piezas más reducidas, interpretadas como *diaetae* y *cubicula*, alguna calefactada. No todas se pavimentan con mosaicos, siempre geométricos, salvo dos aulas que por traza, tamaño y decoración implican un valor añadido: el ochavo, axial con el *oecus* del bloque N, tapizado con la más bella alfombra de la casa, la *toilette* de Pegaso y el salón trebolado al E que debía llevar también un mosaico figurado, desaparecido, quizás una Fortuna o Ceres<sup>17</sup>.

No hace mucho, M. Torres<sup>18</sup> ha querido ver en estos dos circuitos la presencia de dos talleres o “grupos de mosaistas” que actuarían conjuntamente integrando en ocasiones esquemas y motivos. El primero (que en su momento –1988– la autora denominó taller de Prado-Almenara) gusta de temas vegetales (Fig. 9) sobre fondo oscuro (uso de guirnaldas que arrancan de cráteras agallonadas; tallo en forma de campanilla que sale del cuerno vegetal asociado a frutos redondeados; marcos en líneas de color degradadas) y le correspondería el área más pública, sector N de la

<sup>16</sup> Observaciones que debo a M. Sánchez Simón, que estudia los mosaicos desde el punto de vista de su uso material.

<sup>17</sup> Según me comunica M. Sánchez Simón, a partir de la información obtenida de las personas que albergaron a G. Nieto durante la excavación de los años 40.

<sup>18</sup> M. Torres: “Corrientes artísticas y talleres tardíos en Hispania”, *O mosaico romano nos centros e nas periferias. Originalidades, influencias e identidades, X Coloquio Internacional de la Asociación para el estudio del Mosaico Antiguo*, (Conimbriga 2005) 2011, 41-49.



Fig. 9. Mosaico de temas vegetales de la sala nº 5 de la villa de Almenara. Detalle.

casa, incluido el ochavo de Pegaso (salas 5, 6, 7 y 15); el segundo privilegia composiciones basadas en octógonos (Fig. 10) y el manejo del compás que aplican a peltas y escamas ciñéndose su actividad al ámbito meridional, más privado y “familiar” (salas 3, 11, 12, 13 y 14). Reparto del trabajo que parece traslucir una mayor consideración por parte del cliente del primer obrador al que Torres en un exceso de generosidad asigna también el mosaico de Pegaso y las ninfas. En realidad no conocemos el taller que lo realizó a pesar de las muchas concordancias que existen con otros teselados mitológicos, no sólo de la Meseta. Su calidad la pregona la disposición en abanico de las teselas del fondo de la composición (como en el tapiz de los guerreros de Cabezón de Pisuerga), una modalidad que caracteriza a los mejores teselados peninsulares de época teodosiana, incluida la parte oriental del Imperio.

Pegaso (de *pegé*: manantial) es un caballo alado que forma parte de distintos ciclos iconográficos, los dos más ilustres, bien representados en la Meseta, Pegaso cabalgado por Belerofonte matando a la Quimera (Ucero, Soria; Saelices el Chico, Salamanca; ¿San Pedro del Arroyo, Ávila?) y el que ahora nos interesa, Pegaso y las ninfas, documentado en otro ejemplar en San Julián de la Valmuza<sup>19</sup> (Salamanca). En

<sup>19</sup> F. Regueras Grande y E. Pérez Olmedo: *Mosaicos romanos de la provincia de Salamanca*, Salamanca 1997, 28-38. Hay otro ejemplo hispano, pero muy distinto, en la villa de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba) en un compartimento cuadrado en el que aparece el caballo alado y una muchacha desnuda coronada de flores. El muy estropeado (y confuso) emblema del mosaico de las musas de Arellano, a veces identificado con Pegaso, por su relación con las musas, hoy se interpreta como una imagen de Cibeles y Atis: M.<sup>a</sup> A. Mezquíriz: *La villa romana de Arellano*, Pamplona 2003, 226.



Fig. 10. Mosaico de tema geométrico (octógonos) del corredor del peristilo N de la villa de Almenara. Detalle.

el mosaico de Almenara nos encontramos dos registros relacionados con varios aspectos del mito. Arriba, el monte Helicón, morada de las musas y una representación de la fuente Hipocrene, mujer recostada que derrama agua de un vaso, coronada de algas y con cayado de planas acuáticas; abajo, Pegaso de perfil (sin alas), entre dos figuras femeninas, la de atrás lava y atusa, la de delante le engalana con una guirnalda. Según la versión más conocida del mito cuando las Piérides retan a las musas a un certamen de canto en el monte Helicón, tan complacido quedó este con el magnífico concierto que, hinchándose, amenazaba con alcanzar la mismísima morada de los dioses. Por orden de Poseidón, Pegaso coceó el monte para que volviese a sus dimensiones habituales y de dicha coza nació una fuente, Hipocrene (literalmente, la fuente del caballo), situaciones que aparecen reflejadas en el mosaico. Desde entonces se origina la relación entre Pegaso y las Musas y de ahí el sentido alegórico-filosófico, o funerario, que, a veces, se ha querido suministrar a los ambientes que aderezaba, referencias eruditas de las que acaso el propietario de Almenara quiso ufanarse ante sus huéspedes más ilustres (Fig. 11).

A las musas se consagra el monte Helicón, a las ninfas, divinidades tutelares de las fuentes, la fuente Hipocrene. Las primeras suelen ir vestidas, las segundas, desnudas,



Fig. 11. Pegaso y las ninfas de la villa de Almenara.

y de ambas suertes se las reconoce en nuestra estancia. Con la particularidad (y es caso único) de que el caballo sea áptero, sin alas. No conozco ningún texto que lo justifique, pero tampoco es razonable endosárselo a la ignorancia de los operarios o del *dominus*. La hipótesis más sugestiva (de C. García Merino y M. Sánchez Simón) es que el señor de la hacienda hubiera querido “divinizar” con esta suerte de “calambur gráfico” a su potro más querido y así jactarse entre sus íntimos.

Nos queda por fin otro mosaico figurado en las termas, tercer circuito de la casa al que se accede por un pasillo en zigzag desde el peristilo S. Tapizaba el *tepidarium*



Fig. 12. Peces del *tepidarium* de la villa de Almenara.

Fragmento de sogueado de las termas de Pintia, la más antigua representación de un mosaico en Valladolid. Acuarela (detalle) de J. Martí y Monsó en 1872: C. Sanz y J. Velasco (eds.): *Pintia. Un oppidum en los confines orientales de la región vaccea*, Valladolid 2003, p. 252.



de las primeras termas que se reformaron en la segunda mitad del siglo IV, convirtiéndose en un horno. Representa peces sobre fondo neutro, a modo de “naturaleza muerta”, con especies fluviales (¿tencas?) y marinas (delfines), animales decorativos en un marco funcional (Fig. 12), absolutamente ajeno a otras representaciones de animales vivos en un ambiente marino asociado a nereidas, tritones o la máscara de Océano.

## El monasterio cisterciense de Santa María de Matallana

MANUEL CRESPO DÍEZ | Arqueólogo

Las ruinas del Real Monasterio de Santa María de Matallana se sitúan aproximadamente en el centro de la finca Coto Bajo de Matallana (Villalba de los Alcores, Valladolid), propiedad de la Diputación de Valladolid desde 1975 y actual Centro de Interpretación de la Naturaleza Matallana. Se emplaza a la sombra de las estribaciones septentrionales de los Montes Torozos, sobre una llanura suavemente ondulada perteneciente ya al ámbito de Tierra de Campos cuyo dilatado horizonte se extiende en dirección norte. Se trata pues de un espacio de transición entre páramo y llanura, regado por los arroyos Mijares y Las Cárcelas, tributarios ambos del Sequillo. La presencia en sus proximidades de montes de encina y carrasco, buenas tierras de cultivo y pastizales han caracterizado este espacio a lo largo de los siglos convirtiéndolo en un lugar idóneo para la vida campesina lo que explica que, ya desde el Calcolítico (2500 a.C.), el sitio haya estado poblado por el hombre.

### Breve historia del Monasterio

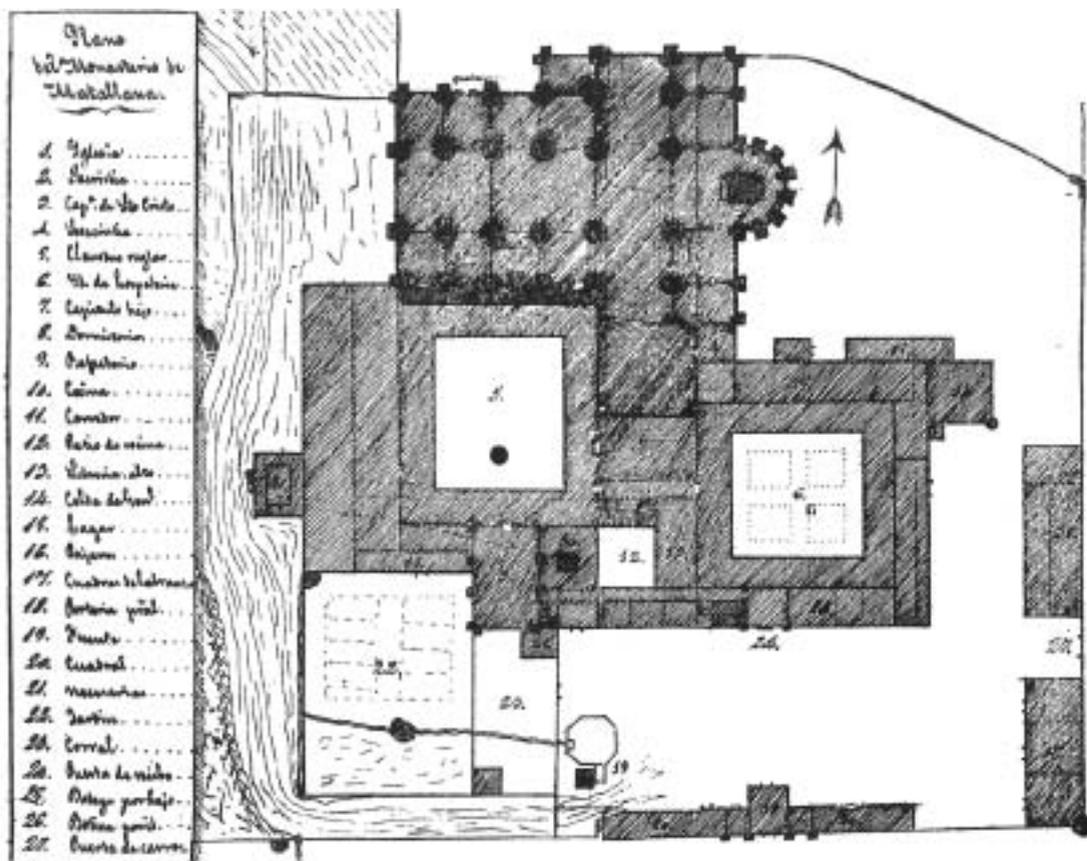
Hacia el año de 1185, un grupo de monjes cistercienses venidos de la abadía francesa de la Crête fundaron el monasterio de Santa María de Matallana. Los documentos y la arqueología nos informan que no se trataba de un lugar despoblado. Muy al contrario, en el sitio se localizaba previamente la aldea de *Mataplana*.

Prospecciones y excavaciones arqueológicas desarrolladas en el entorno del monasterio permiten localizarla tanto en el solar ocupado por el cenobio como en las parcelas situadas inmediatamente al Norte y Este. Entre 1140 y 1181 la aldea perteneció a los caballeros hospitalarios. En 1183 Alfonso VIII se la entregó a Tello Téllez de Meneses quien dona el lugar a la abadía de la Crête para que funde allí un monasterio. En torno a 1185 se realizó la entrega oficial del lugar, figurando como primer abad del monasterio fray Roberto.

Parece que las obras de construcción se retrasaron varias décadas, periodo durante el cual el monasterio realizó un importante conjunto de adquisiciones patrimoniales encaminadas a asegurar la viabilidad económica del cenobio. Durante este periodo los monjes debieron aprovechar las instalaciones de la antigua *Mataplana* hasta que, en 1228, siendo abad Fray Egidio y con el apoyo de la reina doña Beatriz de Suavia, se inicia la construcción de la iglesia abacial. Los siglos XII y XIII serán un periodo de expansión durante el cual el monasterio acaparará un gran número de propiedades a través de donaciones, trueques y compras que proporcionarán los fondos necesarios para su construcción. Esta fase expansiva se detiene, por diferentes motivos, a finales del siglo XIII siguiéndole un periodo de estancamiento que alcanzará niveles de crisis a mediados del siglo XV con la aparición de la figura de los abades comendatarios. Se trataba de señores laicos o eclesiásticos que, en pago a sus servicios, obtenían del papado el abadengo de algún monasterio. Por lo general, supusieron una grave carga para las abadías, ya que tenían la capacidad de enajenarse parte de sus ingresos sin que en contrapartida tuvieran que preocuparse de su administración. Tal situación condujo a la precariedad económica y desgobierno de muchos de ellos.

En Matallana, el mandato de los comendatarios se extenderá entre 1476 y 1515. Esta situación finalizará con la incorporación del monasterio en la Congregación de Castilla, que agrupaba a todas las abadías castellanas incorporadas al movimiento reformador iniciado por fray Martín de Vargas. Con esta incorporación, el monasterio recuperó su autogobierno, mediante la elección de abades por periodos trienales, y asumió una serie de cambios dentro de las costumbres monásticas que incidirán en la arquitectura del edificio. De este modo, a lo largo del siglo XVI se sucederán las obras, primero mediante la construcción de una cerca de tapial (1518-1524), que será sustituida a mediados de siglo por la de piedra que aún rodea el monasterio. Además, se construye la nueva portería (1545-1569), se levanta un segundo piso de galerías para el claustro, el coro alto de la iglesia (1533-1540) y las escaleras de bajada a la misma desde el claustro alto (1592). A finales de esta centuria se inicia la ampliación hacia el Este con el inicio de las obras de un nuevo claustro, conocido como claustro de la Hospedería. En 1782, bajo el mandato de fray Bernardo Ceballos, se demolerán las arquerías del claustro reglar y se procederá a su sustitución por unas nuevas de trazas neoclásicas.

La Guerra de la Independencia marca el principio del fin del monasterio. Durante el conflicto, la abadía es saqueada por las tropas francesas y, en 1809 los monjes se ven obligados a abandonarlo con motivo del decreto de supresión de las órdenes



Plano del monasterio del siglo XVIII (Francisco Antón, 1942).

regulares y monacales firmado por José Bonaparte. Acabada la guerra, la comunidad retorna al lugar encontrándose seriamente dañado por el abandono y robos de los vecinos de las poblaciones próximas. En 1820, durante el Trienio Liberal, el monasterio vuelve a ser enajenado por el gobierno y los monjes abandonan Matallana hasta el 26 de junio de 1823, fecha en que Fernando VII restablece las antiguas posesiones de los monasterios suprimidos. Finalmente, durante la regencia de María Cristina, se dicta el decreto definitivo de expropiación, por lo que el 12 de octubre de 1835 se ordena la salida de los monjes de todos los monasterios y la extinción de Congregación de Castilla. Fue el último abad de Matallana fray Juan de la Concha. Las instalaciones del monasterio servirán durante un periodo de tiempo como hospital general del presidio del Canal de Castilla, procediéndose a su demolición a lo largo de la década de los 40 para aprovechar sus materiales de construcción en las obras del canal. En 1865, Juan Pombo, propietario de las tierras que rodeaban el monasterio, compró las pocas edificaciones que quedaban en pie convirtiéndolas en casa de labor.

En 1918, los propietarios de la finca desescombran las ruinas de la antigua iglesia abacial en cuyo interior se descubre una serie de magníficos sarcófagos góticos en los que descansaron algunos miembros del linaje de los Téllez de Meneses. En 1931 el Gobierno declara Matallana Monumento Histórico–Artístico Nacional. Hacia el año 1946 los sarcófagos son adquiridos por Ignasi Martínez que los vendió al Museo Nacional de Arte de Cataluña, lugar donde se hallan desde 1950.

En 1975 la Diputación Provincial de Valladolid compró la finca Coto Bajo de Matallana. Actualmente, manteniendo su ancestral vocación agrícola, el lugar se ha convertido en un centro de ocio y actividades culturales encarnado en el denominado “Centro de Interpretación de la Naturaleza Matallana”.

### Fuentes para el estudio arquitectónico del Monasterio

Tras las demoliciones de mediados del siglo XIX, la mayor parte de las edificaciones que conformaron la abadía han desaparecido. De este modo, salvo los edificios de la bodega y hospedería, del resto de las dependencias monásticas se conservan, en el mejor de los casos, algunos arranques de muros y pilares. Por tanto, para el estudio del monasterio se hace necesario cruzar datos procedentes de tres fuentes distintas:

**Fuentes arqueológicas.** Entre 1993 y 2003 se han llevado a cabo sucesivas campañas de excavación arqueológica que han permitido la documentación de las cimentaciones de algunas dependencias monásticas (claustro regular, iglesia, noviciado, portería exterior, patio de la cocina, edificio de las *necesarias*), sistemas de abastecimiento hidráulico y enterramientos. Los resultados de estas intervenciones han sido completados con el análisis de las estructuras murarias que se conservan en pie, proporcionando valiosa información para conocer la evolución arquitectónica del cenobio.

**Fuentes documentales.** Algunos documentos redactados por los monjes o generados durante el proceso de enajenación y venta del monasterio nos informan sobre obras y reparaciones en él realizadas a lo largo de la historia así como sobre la localización y características de determinadas dependencias. Entre ellos citaremos por su importancia el *Libro Tumbo de la Hacienda del Monasterio de Matallana*, escrito a principios en 1630 por el padre Basilio Duarte (A.H.N. Sección Clero, Libro 16.257); el *Libro de Obras del Monasterio de Matallana* (A.H.N. Sección Clero, Libro 16.264); el *Expediente de Desamortización y Venta del Monasterio de Matallana*, fechado en 1841 (A.H.P.V., Hacienda, 2ª Serie, leg. 740); y, finalmente, el *Inventario del Monasterio de Matallana*, realizado por la Empresa del Canal de Castilla en 1844 (A.G.C.H.D. ACC-0064-29).

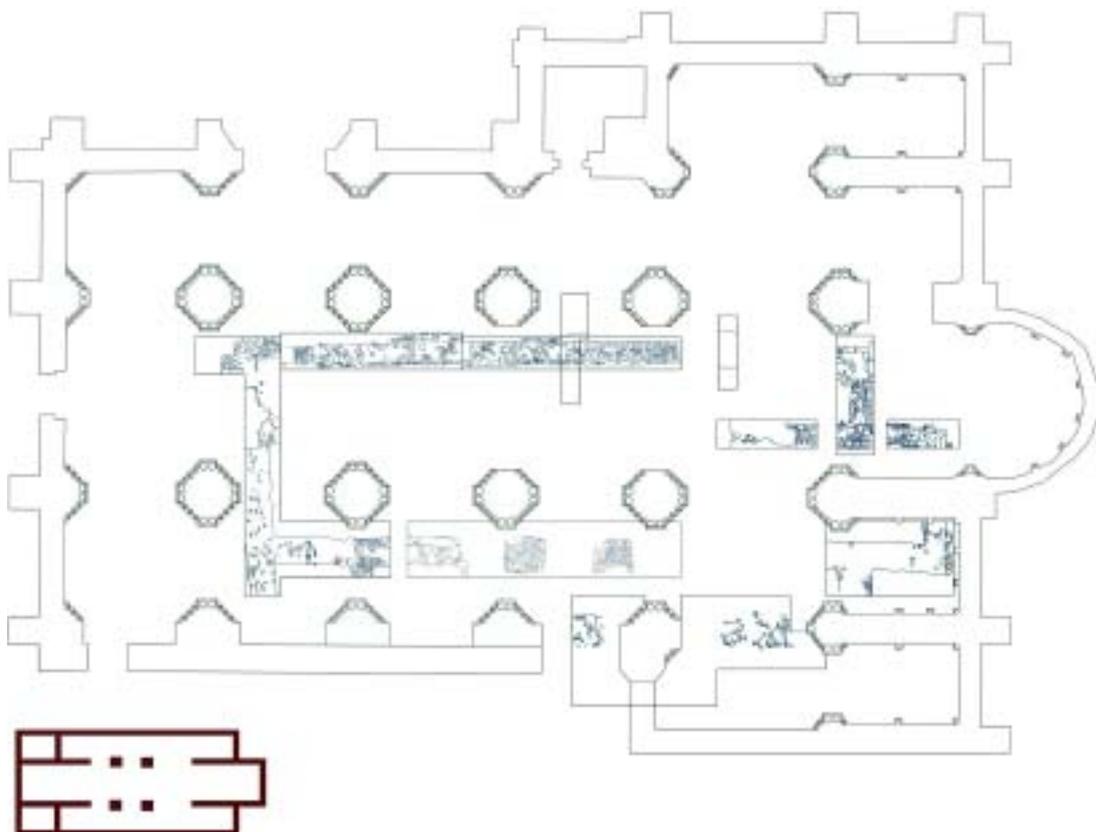
**Fuentes gráficas.** Además de fotografías antiguas dispersas por varios archivos y publicaciones contamos con dos planos de época. El primero se data en el siglo XVIII y fue publicado por Francisco Antón (1942). El segundo es del siglo XIX y aparece contenido en la documentación anexa al expediente de desamortización de 1841.

## Descripción del Monasterio

### La iglesia abacial

La iglesia abacial se localiza al norte del claustro regular. Demolida en el siglo XIX, hoy se conservan los arranques de los muros perimetrales y los pilares que sostenían el sistema de cubiertas. El inicio de su construcción se puede fijar en 1228 merced a una inscripción que según varios textos contemporáneos se localizaba sobre la puerta norte. En ella rezaba en latín: *En el año del señor de 1228 la reina Beatriz, de buena memoria, mandó edificar esta iglesia, murio el año de 1235 y desde entonces mandó construir la iglesia la reina Berengela. El abad Egido.* No se sabe cuando se finalizaron las obras pero al menos la zona de la cabecera estaba ya levantada en 1254 fecha en la que estando presente el rey Alfonso IX, Benito II obispo de Ávila, consagró el altar de la capilla de San Juan.

Superposición de iglesias y reconstrucción hipotética de la planta de la iglesia precisterciense.

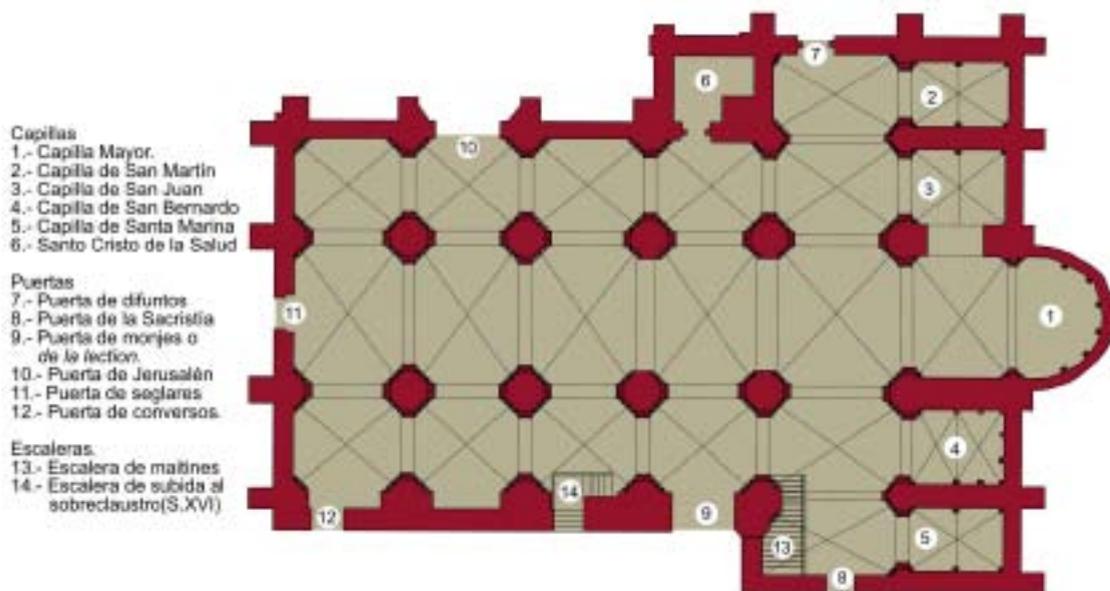




Cabecera de la iglesia precisterciense, hallada en el interior de la capilla de San Bernardo.

Hasta el inicio de las obras de la iglesia abacial, los monjes dispusieron para el culto de un templo, descubierto durante las excavaciones arqueológicas desarrolladas en el subsuelo de la iglesia abacial. Según la tradición cisterciense se trataba de una antigua iglesia construida por los Hospitalarios. Sin embargo, sus dimensiones llaman poderosamente la atención no pudiendo descartarse que se trate de un edificio provisional levantado por los propios monjes. Se trata de un edificio de grandes dimensiones (38 x 16 m) construido con mampostería caliza reforzada con sillares en las esquinas. Posee planta basilical, con cabecera compuesta por tres santuarios de forma rectangular, dispuestos escalonadamente, más ancho y largo el central que los laterales. Su cuerpo se divide en tres naves longitudinales separadas por grandes basamentos cuadrados que soportaban los pilares o columnas que sostenían la cubierta. Ésta, a juzgar por la ausencia de contrafuertes en los laterales del templo, debió consistir en una armadura de madera recubierta con tejas. A los pies de las naves laterales se abren sendas habitaciones rectangulares de difícil interpretación.

Por lo que se refiere a la iglesia abacial comenzaremos señalando que se trata de un edificio orientado de Este a Oeste, con planta basilical formada por tres naves, crucero destacado en planta y cabecera de cinco capillas. Está cerrado por potentes muros construidos con dos lienzos exteriores de sillería caliza bien escuadrada que contienen un núcleo hecho con cascotes de piedra y argamasa de cal y arena. Por sus costados norte, este y oeste destacan de los muros grandes contrafuertes rectangulares para apoyar las bóvedas que cubrían el templo.



Planta de la iglesia abacial.

La cabecera está formada por cinco capillas dedicadas, de Norte a Sur, a San Martín, San Juan, Santa María, San Bernardo y Santa Marina. La central se compone de presbiterio rectangular y ábside destacado de forma heptagonal. Estaba cubierta por una bóveda de crucería en el presbiterio y otra de nervios radiales en el ábside. Por su parte, las capillas laterales son rectangulares, están cerradas por un testero corrido plano y parecen haber estado cubiertas bien por bóvedas sexpartitas, bien mediante dos tramos de bóvedas de crucería simple. Para su iluminación se abrían en sus testeros ventanales abocinados de los que aún se pueden ver algunos restos en la capilla de San Bernardo. Todas estas capillas estaban dotadas de nichos en sus muros laterales para la guarda de los objetos litúrgicos. Además, dada la importancia simbólica de la capilla mayor, en ella se alojaban algunos de los sarcófagos que albergaban los restos de la familia Téllez de Meneses. Restos de uno de ellos se conservan en la gran credencia abierta en el muro sur de la capilla.

El crucero estaba dividido en cinco tramos, los laterales cubiertos con bóveda de crucería y el central sostenía un majestuoso cimborrio que se arruinó el año 1611. En el centro del hastial norte se abría la puerta de difuntos, llamada así por comunicar la iglesia con el cementerio de monjes. En el hastial opuesto se abría la puerta de la sacristía, hoy desaparecida. Junto a esta puerta se hallaba la escalera de maitines, que comunicaba la iglesia con la puerta del dormitorio de monjes, abierta en el tramo superior del hastial. Su caja fue excavada el año de 2001. Se trata de una plataforma rectangular, con un paño exterior de sillares y relleno de mampuestos calizos cogidos

con mortero. Ocupa toda la longitud del brazo hasta detenerse justo a los pies de la nave de la Epístola, lo que explica que el pilar anejo presente cortadas las columnas gemelas que apeaban el fajón de la bóveda de ese tramo del crucero.

El cuerpo de la abacial está formado por tres naves de cuatro tramos separados por potentes pilares de base octogonal, con pares de medias columnas en los frentes, destinados al apeo de los fajones de las bóvedas, y tres columnillas en los codillos de los que arrancarían los nervios de las bóvedas de crucería que cubren las naves.

En la intersección de la nave del Evangelio y el crucero se levantaba una pequeña capilla de planta cuadrangular dedicada al Santo Cristo de la Salud. El ángulo sudeste de la capilla está ocupado por el usillo o escalera de



Excavación de la puerta de monjes de la iglesia abacial.

caracol que servía para subir al tejado del templo. Además, en el tercer tramo de la iglesia se abría la llamada puerta de Jerusalén. Aunque hoy está totalmente desmantelada, algunos restos y descripciones del siglo XIX nos permiten reconstruirla como una puerta geminada formada por dos arcos apuntados enmarcados por un gran arco ojival. Sobre ella se disponía la inscripción que data el inicio de la construcción del templo en 1228.

La nave central es más ancha que las laterales por ubicarse en sus dos primeros tramos el coro de monjes. En el siglo XIX consistía en una sillería de madera de pino, en forma de U abierta hacia el crucero. Se estructuraba en dos graderíos, el superior con treinta y siete asientos y el inferior con veintiseis. A los lados de las gradas laterales se disponían sendos bancos corridos de piedra, posiblemente destinados a los novicios. Al fondo, una puerta comunicaba con el trascoro, flanqueada por los siales del abad y del prior. En su centro, un gran facistol servía para apoyar los grandes libros utilizados durante los actos litúrgicos. En el extremo de la nave se abre una sencilla puerta de arco apuntado que comunica con el exterior.

La nave sur o de la Epístola es la mejor conservada. Se caracteriza por presentar en su muro de cierre grandes arcaturas apuntadas que a modo de grandes nichos se

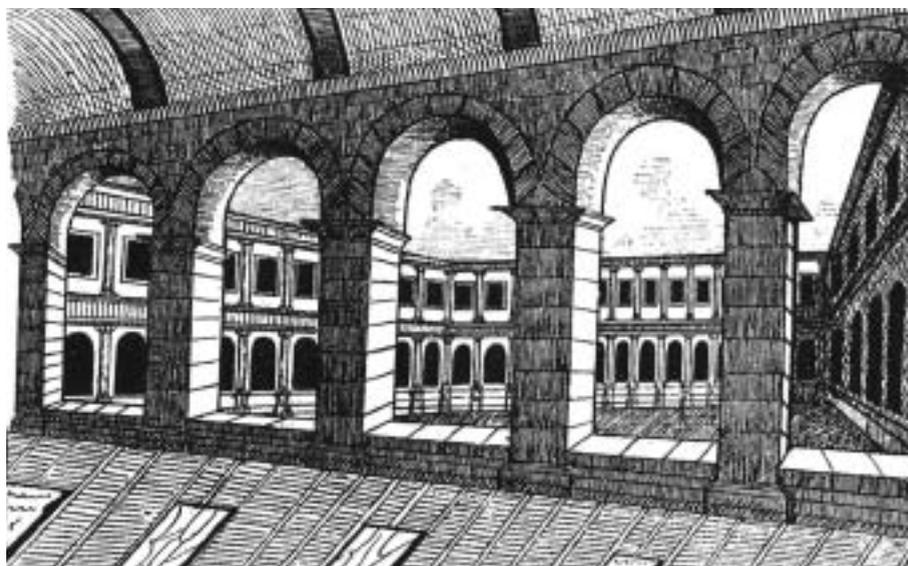
abren en el muro lateral de la nave. Cobijada bajo la primera de ellas se situaba la desaparecida puerta que comunicaba la iglesia con el claustro. La segunda arcatura está amortizada por la obra de una escalera construida en el siglo XVI para comunicar la iglesia con el segundo piso del claustro, construido entre 1533 y 1540. La tercera se conserva intacta, con dos credencias rectangulares excavadas en el muro para la guarda de objetos litúrgicos o reliquias. En el último tramo de la nave se abre una pequeña puerta que, según las costumbres cistercienses medievales, debió servir de acceso a los conversos.

Señalar, finalmente, que los dos últimos tramos de las naves estuvieron en su día ocupados por un coro alto, construido por fray Ambrosio de Guevara (1533-1540) quien según el Libro Tumbo *hizo las bobedas y cantería que pisamos en el choro alto*.

### El claustro reglar

Adosado al costado sur de la iglesia se dispone el claustro reglar. Se trata de un gran patio central en torno al cual se articula la vida monástica. Lugar de encuentro y zona de tránsito, a su alrededor se disponen las principales estancias del monasterio. Como es tradición en los cenobios cistercienses se estructura en cuatro pandas o crujías: al Norte la de la iglesia, al Este la del capítulo, al Sur la del refectorio y al Oeste la de la cilla. Desafortunadamente, apenas se conservan los arranques de los pilares que sostenían las arquerías de las galerías norte y este, así como algunos

Dibujo del claustro reglar del siglo XVIII (*Semanario Pintoresco Español*, 1852).



muñones de muros de sus dependencias anejas. Sabemos, no obstante, que a lo largo de su historia contó con tres configuraciones diferentes. En el siglo XIII contaba con un único piso, probablemente de estilo gótico. De él nada se conserva, salvo los cimientos hallados durante las excavaciones arqueológicas, los cuales, siglos más tarde, servirán de apoyo a los claustros posteriores. La segunda etapa constructiva se fecha en el siglo XVI, cuando se procede a levantar un segundo piso de galerías o sobreclaustro encima de las galerías góticas. Finalmente, en 1782, se demolió el viejo claustro y se levantó uno nuevo de trazas neoclásicas. Es a este claustro al que corresponden los pilares que hoy se ven en superficie y del que sabemos que en la planta inferior era rectangular (35 x 31,7 m) con veintiseis arcos, seis en los lados cortos y siete en los largos, con arcos de medio punto sostenidos por pilares sobre pedestales, con los intercolumnios cerrados por un zócalo de sillería. En el piso superior parece que las galerías estaban iluminadas con ventanales rectangulares separados por pilastras. Las arquerías del claustro se levantaban sobre grandes pilares hechos con buenos sillares de caliza cogidos con argamasa de cal y arena. Dispuestos a intervalos de unos 2,4 m, los que ocupan los laterales son de planta cuadrada, de 1,5 m de lado, mientras que los esquineros tienen forma de “L” de 2 m de lado. En las galerías norte, sur y oeste van apoyados sobre una potente cimentación corrida hecha con mampuestos de caliza y mortero de cal y arena. Por su parte, los pilares de la galería oriental cuentan con una cimentación independiente para cada uno.

Dentro del claustro, frente a la puerta del refectorio, se ubicaba una fuente. A mediados del siglo XV fray García Villanueva de los Infantes la hizo construir, posiblemente en sustitución de una más antigua, y en 1566 fray Nicolás de Ayllón la embelleció colocando sobre la pila una taza de bronce rematada con la figura de un hombrecillo.

**Panda del Capítulo.** Gracias al plano del siglo XVIII y a descripciones del siglo XIX podemos reconstruir su aspecto. Comenzando por el piso bajo y yendo de Norte a Sur encontraríamos las siguientes salas. En primer lugar la *sacristía*, adosada al brazo sur del crucero con el que se comunicaba a través de una puerta. Unida al costado oriental de la sacristía, se localizaba la *sosacristía*, pequeña sala aneja construida en un momento avanzado para la guarda de casullas y demás objetos utilizados en la liturgia. De ella sobrevive, empotrada en la esquina del actual edificio de la bodega, una ménsula renacentista de la que arranca uno de los nervios de la bóveda que cubría la sala. A continuación encontramos la *sala capitular*, reformada junto a la sacristía a finales del siglo XVI. Señalar que en las centurias siguientes se le conocía como capítulo bajo o capítulo viejo, lo que pone de manifiesto que ya entonces se habría construido una sala capitular nueva –posiblemente junto al coro alto de la iglesia–. Tras la sala capitular se levantan los únicos restos que se conservan en pie de la panda. Se trata del pasaje conocido como *locutorio*. Durante la Edad Media comunicaba el claustro con el exterior y, a partir de la edificación del claustro de la Hospedería, serviría de tránsito entre ambos espacios. Consiste en

un pasadizo erigido con sillares bien trabajados y cubierto con bóveda de cañón ligeramente apuntada que arranca sobre una imposta achaflanda. Dos amplios arcos permitían el tránsito por su interior y una pequeña puerta, abierta en su cara norte, lo conectaba con la sala capitular. En el extremo occidental de su muro sur se abre una puerta que da paso a un pasaje con bóveda rampante que albergaba la escalera de subida al sobreclaustro. Es obra del siglo XVI, destinada a comunicar las plantas alta y baja de las galerías del claustro construido a mediados de aquella centuria. En la planta alta de la crujía se localizaba el dormitorio comunal de los monjes, que en el siglo XVI será compartimentado en celdas individuales.

**Panda del Refectorio.** Durante la Edad Media estuvo ocupada, de Este a Oeste, por el calefactorio, refectorio y cocina del monasterio. A principios del siglo XVII esta configuración cambió, trasladándose el calefactorio a otro lugar y construyendo en este espacio una nueva cocina. Por su parte, la cocina medieval fue sustituida, entre 1653 y 1656, por un *solarium* o galería apoyada sobre arcos y orientada hacia el Sur con el fin de proporcionar una zona de descanso y esparcimiento para los monjes.

Las excavaciones arqueológicas han permitido identificar varios elementos arquitectónicos que definen parte de las dependencias que se alzaban en la crujía. Del espacio dedicado primero a *calefactorio* y luego a cocina, sólo se ha podido documentar un tramo de la cimentación de su fachada consistente en un potente cimiento de 1,7 m de anchura construido con mampostería de caliza trabada con argamasa. El interior de la estancia estaba totalmente arrasado, sin resto alguno de pavimento. Sin embargo, por las noticias que proporciona el *Libro de Obras* sabemos que contó con un gran hogar central, con campana a dos aguas apeada sobre cuatro columnas.

*Refectorio:* se trata de una gran sala de planta rectangular (9 x 24 m) dispuesta en perpendicular a la galería del claustro, con contrafuertes en las esquinas y muros laterales dispuestos para el apeo de los tres tramos de bóveda de crucería que cubrían la sala. Actualmente desaparecida, todavía se conservan, embutidos en el muro de mampostería que cierra el claustro por el Sur, los restos de dos de los contrafuertes laterales y sus correspondientes respaldos. Además, las excavaciones arqueológicas han exhumado parte de su muro occidental, en el que se abría un vano para pasar a la cocina medieval y en el que aparecen empotrados los restos del desagüe de una pileta encajada en la pared.

*Solarium:* edificado en el siglo XVII sobre la antigua cocina medieval. Hoy se conservan, alineados con los contrafuertes laterales del refectorio, tres de los pilares que sostenían la arquería de su piso inferior.

**Panda de la cilla.** Es la mejor conservada y donde más extensas han sido las excavaciones arqueológicas. De estos trabajos, y de la observación de los muros conservados, se desprende que esta ala del claustro conoció varias fases constructivas. Durante la Edad Media, de Sur a Norte, contó con las siguientes estancias. En la esquina suroeste del claustro se disponía una habitación con un suelo empedrado



Edificio de la cilla. Fachada norte.

con cantos de cuarcita. A continuación, se localizaba un pasaje, perpendicular al eje de la panda, que daba salida al exterior del monasterio. Inmediatamente al norte del corredor se levantaba el edificio de la *cilla*, que se extendía hasta adosarse al ángulo suroeste de la iglesia. Se trata de un gran edificio de planta rectangular construido con cuidada cantería de caliza. En su muro sur se abría una puerta, con arco apuntado y doblado que comunicaba con el pasaje antes descrito. Su interior estaba dividido en dos grandes naves por un muro medianero que atraviesa el edificio longitudinalmente. La planta baja se utilizaba como almacén y granero del monasterio, mientras que en la superior debía situarse el dormitorio comunal de los conversos.

En 1575 se construye, adosado a la esquina suroeste de la crujía, el edificio de las letrinas, denominado en la documentación como *necesarias* o *comunes*. Sólo conserva la planta inferior, de forma rectangular (10,8 x 8,5 m), casi un metro por debajo de la cota del claustro regular. En su interior se dispone una gran balsa cubierta con bóveda de piedra o con forjado de madera apoyado sobre grandes arcos de diafragma. Sobre este forjado se dispondrían las letrinas propiamente dichas. Por gravedad, los detritus caerían en la balsa de donde, periódicamente, serían desalojados a través de un desagüe que daba a las huertas en un perfecto ejemplo de reciclaje.

Finalmente, en el siglo XVIII se acomete la última gran remodelación de la panda. Los muros norte y oeste de la cilla son demolidos y sustituidos por otros nuevos dotados de un alto zócalo de cantería y alzado de mampostería enripiada de gran tamaño. Con la obra, la anchura del pabellón se reduce en casi 4 metros. También se demolió el muro medianero, aunque el edificio conservó su distribución bipartita, mediante la erección de un nuevo muro divisorio. La sala occidental se cubrió con bóveda de ladrillo y a ella se accede por el sur a través de la antigua puerta



Excavaciones en el edificio de *las necesarias*.

medieval, mientras que al norte se puede entrar en ella a través de una gran puerta rematada en arco de medio punto. La planta baja del edificio seguiría funcionando como granero, ventilado por una serie de pequeñas arpilleras abiertas en sus muros, mientras que en el piso alto se disponían varias celdas comunicadas por una escalera con un mirador de 13 arcos de piedra que remataba el edificio.

### El claustro de la hospedería

Se sitúa inmediatamente al Este del Claustro Reglar, con el que se comunicaba a través del pasaje que todavía se conserva en pie. Su construcción se inició a finales del siglo XVI con la edificación de la bodega situada en su ala norte. Se trataba de un gran patio de planta rectangular, con dos pisos de arquerías de las que aún se conservan, empotradas en las fachadas de los edificios que se levantan sobre las crujeas norte y este, seis ménsulas aveneradas, con tambor cilíndrico liso, de las que arrancaban los arcos rebajados de los ángulos del claustro.

En el ala norte del claustro se situaba, en el piso inferior, la *bodega*, donde las excavaciones arqueológicas pusieron al descubierto dos pilas para recoger el mosto prensado en un lagar anejo. En el segundo piso, hoy desaparecido, se situaba el *noviciado* y, al fondo, la *celda del general*. Allí, una nueva intervención arqueológica puso al descubierto los suelos de yeso y los arranques de los tabiques de una serie de celdas dispuestas en batería en el lado norte del edificio. Todas ellas se comunicaban a través de un corredor en cuyo extremo oriental se abría una puerta para dar



Edificio de la hospedería con las ménsulas que apeaban los arcos del claustro.

salida hacia la galería alta del claustro. En el extremo oriental de la nave, precedido por un amplio cuarto comunicado con la hospedería por una puerta de umbral pavimentado enfrentada a los restos de un hogar adosado a la pared norte, se abre una gran sala. Está ligeramente elevada respecto al resto de las habitaciones, sus suelos embaldosados, y entre los escombros que la cubrían aparecieron restos de casetones de yeso pertenecientes a la cubierta de la sala. Estos elementos indican que se trataba de un espacio de cierta “calidad”, identificable como la celda del general señalada en este punto del monasterio en el plano del siglo XVIII.

El ala oriental del claustro está ocupada por la *hospedería*. Actualmente restaurada, es la única dependencia del monasterio que conserva su forma y dimensiones originales. El piso inferior estuvo ocupado por cuadras y almacenes, iluminados por estrechas arpilleras, mientras que en el piso superior se disponían las celdas de la Hospedería, comunicadas con la galería del claustro a través de siete puertas, hoy reconvertidas en balcones.

Por su parte, el ala meridional del claustro tuvo una orientación de carácter económico. En su fachada del Mediodía se abre todavía, enfrentada a la portería del monasterio, la llamada *puerta del Recibo*, entrada principal del monasterio. Desde esta puerta se accedía, en el piso bajo, a las dependencias de la *botica*, *destilería* y otra *bodega*. Para el piso alto, desaparecido, tenemos escasa información, pudiendo señalar únicamente que en su fachada principal se abrían ocho balcones y que, sobre la puerta principal, se disponía un reloj instalado en 1766-1767.



Planta de las excavaciones del edificio de la portería.

### El patio del compás o de la Taza

Los documentos del siglo XIX denominan *jardín* o *plazuela de la Taza* al gran patio de entrada al monasterio. Se trata de un espacio peculiar en tanto en cuanto supone el tránsito entre la clausura monástica y el mundo exterior. Por este patio, a través de la portería, entraban los visitantes que se alojaban en la hospedería, los vecinos que acudían a la botica y los criados que trasegaban las mercancías producidas o adquiridas por el monasterio. Se trata de un gran patio en forma de “L” rodeado por la cerca del monasterio. Disponía de dos accesos: la puerta de carros y la portería exterior. La *puerta de carros*, hoy desaparecida, se situaba en el ángulo sureste del patio. A sus lados se levantaban sendos *pajares*. Adosados a la pared sur del patio se situaban las *caballerizas* del monasterio. En este mismo flanco se situaba la *portería exterior* construida por fray Nicolás de Ayllón (1545-1569). Destruída a mediados del XIX, hoy conocemos su aspecto merced a los documentos y a una excavación arqueológica que exhumó parte del edificio. Se trataba de un pasaje o

zaguán, con los suelos empedrados y cubierto por una bóveda de cañón, al que se accedía a través de un gran arco de cantería flanqueado por pilastras casetonadas. Una portada similar, presidida por una hornacina con la imagen de San Bernardo, daba paso al Patio de la Taza. A los lados este y oeste del zaguán se disponían sendos cuartos de planta cuadrada, ligeramente más cortos, de modo que la portería ofrecía una fachada corrida al exterior y escalonada al interior.

### La cerca monástica

Todo el conjunto descrito se halla rodeado por una cerca de piedra. Antes hubo una de tapial, terminada de construir entre 1518 y 1524, y que se comenzó a sustituir por una de piedra a mediados de la misma centuria. Las obras de esta cerca, de la que se conserva íntegro su recorrido en los flancos sur y oeste del monasterio, se extendieron a lo largo de un siglo, hasta su cierre definitivo en 1653. Dentro del recinto tapiado, además de las construcciones monásticas, encontramos otros espacios de carácter funcional y económico. Así, al Oeste del monasterio, se localizaba la huerta, dotada de una noria, y el soto o plantación de chopos y álamos destinada a proporcionar madera de construcción. Al sur del claustro reglar se encontraba el jardín de la botica, donde los monjes cultivaban las plantas necesarias para la elaboración de medicamentos. Y, al Norte de la iglesia, se situaba un palomar.

### Espacios funerarios

Dentro del sistema de valores del hombre medieval y moderno la preocupación por la salvación del alma ocupaba un lugar preeminente. Entre las estrategias dedicadas a lograr dicho fin la elección de un lugar para el descanso final de su cuerpo era una de las más importantes. Un espacio sagrado, donde el alma del difunto se beneficiase de las oraciones de una comunidad de hombres santos, era un lugar codiciado. Y un monasterio, especialmente si pertenecía a una orden tan prestigiosa como la del Císter, cumplía con estas características. Por tanto, no es de extrañar que el monasterio, además de servir de cementerio para los monjes, familiares y criados que en él habitaban, fuera lugar de inhumación para seglares ajenos a la institución. Sin embargo, este deseo se vio contrarrestado durante siglos por la oposición de la Iglesia a convertir el interior de los monasterios en necrópolis seglares, de modo que durante buena parte de la Edad Media, el acceso a su interior estuvo primero totalmente vedado y luego estrictamente restringido a unos pocos personajes que por ser benefactores de la comunidad, obtuvieron el privilegio de ser allí enterrados. Ejemplo de estas excepciones serían los sarcófagos de los Téllez de Meneses, linaje fundador del monasterio, que entre finales del XIII y principios del

XIV se hicieron enterrar en el interior de la abacial de Matallana. Sin embargo, no será hasta los comienzos de la Edad Moderna cuando se produzca una apertura total del interior de iglesias y monasterios como lugares de enterramiento de laicos produciéndose entonces lo que podría calificarse como una auténtica invasión.

Las excavaciones arqueológicas efectuadas en Matallana han deparado el descubrimiento de algo más de medio centenar de enterramientos. Desde un punto de vista tipológico podemos distinguir tres modelos de tumba. La más habitual es aquella consistente en una simple fosa excavada en el suelo, en cuyo interior se deposita el difunto y a continuación se vuelve a rellenar de tierra. Menos abundantes son las tumbas dotadas de una caja pétreo construida con sillarejos aparejados a soga. Tienen planta rectangular o ligeramente trapezoidal y en algunos casos pueden presentar forma antropomorfa al interior. Y, finalmente, se han hallado dos sarcófagos tallados en sendos bloques monolíticos de piedra caliza con cabecera en forma de

Tumba en fosa simple y sarcófago fragmentado hallados en el transepto de la iglesia abacial.



Tumba con caja de sillarejo e interior antropomorfo excavada en el claustro reglar.



herradura para encajar la cabeza del finado. El ritual funerario es muy sencillo. El difunto descansa *decubito supino*, orientado de Este a Oeste, con las extremidades superiores flexionadas cruzando las manos sobre el pecho o el estómago. La ausencia de clavos alrededor de los esqueletos descarta el uso de ataúdes, mientras que la posición vertical de las clavículas, la conexión entre los coxales de la pelvis y la falta de elementos como botones o hebillas, señalan que los difuntos fueron enterrados vestidos con un simple hábito y envueltos en un sudario.

Se han distinguido varios lugares de enterramiento. El cementerio de monjes se situaba, tal y como la tradición mandaba, en torno a la cabecera de la iglesia y se accedía a él desde la iglesia a través de la puerta de difuntos, abierta en el hastial del brazo norte del crucero. En Matallana, una desafortunada plantación de árboles realizada sin supervisión arqueológica junto a la cabecera de la iglesia abacial puso al descubierto algunas lajas de caliza y huesos humanos, confirmando la existencia de este cementerio.

Las galerías del claustro reglar son otro espacio en el que se practicaron enterramientos. Concretamente se han hallado siete tumbas, seis en la galería occidental, justo a los pies de la puerta de conversos, y otra más en la meridional. Respecto al género y edad de los difuntos, indicador de si se trata de monjes o legos, señalar que la mayoría de ellos son varones adultos, pero que también se han hallado algunos restos femeninos y un esqueleto completo de un niño de 12-15 años de edad (la Orden no aceptaba niños como novicios), lo que señala que el claustro fue usado también para enterrar seglares.

Pero sin lugar a dudas, el espacio de mayor prestigio y, consecuentemente, el más utilizado fue la iglesia abacial. Además de las sepulturas exentas de los Téllez de Meneses, el subsuelo de la iglesia fue intensivamente ocupado por enterramientos. Las primeras noticias sobre esta práctica se remontan a 1469, año en que el abad fray García de Villanueva de los Infantes fue enterrado en la nave del Evangelio, frente a la capilla de Santa Marina. Dentro de la iglesia se pueden distinguir dos espacios funerarios diferenciados en función de la orientación de los difuntos y el tratamiento funerario del que fueron merecedores. El primero de los espacios se extiende por el transepto –especialmente en la zona frente al presbiterio– y el interior del coro bajo. Ahí se sitúan algunas de las tumbas más elaboradas, delimitadas por muretes de sillarejo; se observa un predominio de los enterramientos con el difunto con la cabeza dispuesta al Este; y, en los casos de reutilización de sepulturas, se aprecia un cuidadoso vaciado mediante la retirada de los huesos del difunto y su recolocación en paquetes ordenados sobre el nuevo cadáver. La totalidad de los restos hallados corresponden a varones adultos. El segundo foso se extiende por el segundo tramo de las naves de la iglesia, coincidiendo con el espacio destinado a los laicos durante los oficios divinos. En este caso, todas las tumbas son de fosa simple, contienen restos de varones, mujeres y niños, enterrados con la cabeza orientada a Poniente. Las reutilizaciones son mucho más descuidadas, vaciándose parcialmente la tumba hasta dar con la osamenta del primer finado y depositando el nuevo cadáver directamente sobre los restos antiguos. Esta diferencia de



Sarcófagos de los Téllez de Meneses. (Fotografía de Francisco Antón, h. 1916. CSIC).

tratamiento nos indica que aquellos enterramientos localizados junto a la cabecera de la iglesia ocupan un espacio de mayor prestigio y, a juzgar por la orientación de los cadáveres, pertenecían a miembros destacados de la comunidad monástica. De hecho, disponemos de datos que señalan la inhumación de numerosos abades en esta zona del templo. Por el contrario, los enterramientos situados en los tramos inferiores de las naves se deben identificar como parte del cementerio parroquial instalado en la iglesia tras su incorporación en 1515 a la Congregación de Castilla.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN Y CASASECA, F.: *Monasterios medievales de la provincia de Valladolid*. Librería Santarén. Madrid. 1942.
- ARA GIL, C. J.: “Monasterio de Santa María de Matallana”. *Argaya: Revista de Cultura*, nº 39, Diputación de Valladolid. 2009). pp. 7-24.
- CRESPO DÍEZ, M.; HERRÁN MARTÍNEZ, J.I. y PUENTE APARICIO, M. J.: *El monasterio cisterciense de Santa María de Matallana (Villalba de los Alcores, Valladolid)*. Diputación de Valladolid. 2006.
- GARCÍA FLORES, A.: *Arquitectura de la Orden del Císter en la provincia de Valladolid (1147-1515)*. Junta de Castilla y León. 2010.





# VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

## Arquitectura efímera en la historia de Valladolid

MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | ACADÉMICA

## El Colegio de San Gregorio, fundación de Fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas

JOSÉ IGNACIO HERNÁNDEZ | MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

## Jardines, huertas, vergeles y riberas

JOSÉ CARLOS SANZ BELLOSO | ARQUITECTO



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



## Arquitectura efímera en la historia de Valladolid

MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | Académica

Siendo la arquitectura el “Arte de proyectar y construir edificios” y definiéndose efímero como “pasajero, de corta duración”, el concepto parece estar muy claro: arquitectura efímera es aquella que se construye, o se diseña pues en ocasiones no llega siquiera a realizarse, para una finalidad concreta, de duración limitada en el tiempo, y no tiene, contra lo que es habitual, afán de perdurar. Sin embargo, como siempre sucede, hay varias matizaciones que hacer.

Podría parecer que se trata de un aspecto poco relevante de la arquitectura puesto que desdeña uno de los tres principios básicos del arte arquitectónico, pensados y utilizados desde sus remotos comienzos y definidos claramente por Vitrubio hacia el año 15 a.C.: “firmitas y utilitas y venustas”, que podrían traducirse como resistencia, funcionalidad y belleza. En efecto, la resistencia y firmeza que debe tener una construcción para resistir los embates del tiempo, la naturaleza y la mano del hombre no interesan, en principio. Respecto a la utilidad, algunas de las tipologías de esta arquitectura, precisamente las menos interesantes, tienen un sentido claramente utilitario, pero otras, las más notables, no son útiles en sentido estricto aunque cumplen, temporalmente, una función. Por el contrario, lo más relevante de esta arquitectura es la belleza, entendida no sólo como la armonía del conjunto –que sería lo primordial– sino también en el aspecto más superficial de lo puramente decorativo. En efecto, la decoración es esencial en la arquitectura efímera hasta tal punto que la mayoría de sus creaciones –excepción hecha de las meramente utilitarias– van estrechamente unidas a la escultura, la pintura y otras artes decorativas, como la tapicería, orfebrería, incluso la jardinería.

La gran variedad tipológica de lo que llamamos arquitectura efímera permite abordar su estudio desde muy diversos puntos de vista, según los materiales empleados, su función, su duración, la cronología y, por supuesto, por su aspecto formal, el estilo artístico al que pertenecen.

Respecto a los materiales, es lógico suponer que no se utilicen los más consistentes, sin embargo algunas relevantes creaciones arquitectónicas pensadas con fecha de caducidad se construyeron con estructuras de gran solidez. El caso paradigmático lo constituiría, sin duda, la famosísima torre Eiffel erigida en 1889 para la Exposición Internacional de París. Hay que distinguir también la arquitectura que sirven para una sola vez y las que, aun realizadas con materiales poco consistentes, tienen una temporalidad más larga. Ese sería el caso, entre otros, de los monumentos sacramentales diseñados para utilizarse en Semana Santa en catedrales, parroquias y otras iglesias. Por ejemplo el que Juan de Juni contrató en 1548 para el de la parroquia de La Antigua, del que nada sabemos. Pero incluso las arquitecturas creadas para un momento preciso –altares callejeros, túmulos funerarios– suelen en ocasiones ser reutilizadas, al menos parcialmente, a pesar de que los materiales, percederos por naturaleza, lienzos, telas, cartón-piedra, madera, pinturas, acaben deteriorándose.

La función es concepto fundamental que engloba otros muchos: cuál es el motivo de la obra, para qué se hace, quién la manda hacer, a quién va destinada. De estas premisas deriva la más clara división entre arquitectura meramente utilitaria o no. La primera no tendría, al igual que sucede con la arquitectura doméstica ordinaria, una ambición artística, estética; sería construcción, no arquitectura, y su interés es menor aunque a veces los límites entre ambas son poco nítidos. La segunda, aquella que responde a un concepto de creación artística, puede ser civil o religiosa, teniendo en cuenta que en otras épocas lo religioso impregnaba en gran medida lo civil. Una premisa esencial es que ambas están ligadas, en gran medida, a la fiesta. Fiestas fundamentalmente de carácter público y urbano aunque no falten las que tienen un matiz semipúblico o incluso restringido a una celebración palacial o a una comunidad eclesial.

Está claro que la arquitectura efímera es, en cuanto a sus protagonistas, esencialmente elitista; sólo los grandes personajes, de la sociedad civil o de la vida religiosa, merecen su realización. Hay casos, sin embargo, en que el pueblo es el destinatario de la creación efímera: tablados para las fiestas, para los autos sacramentales, y los de Fe, exposiciones industriales y artísticas, fuegos artificiales, etc. En última instancia la calle es, en gran medida, el escenario y el pueblo el receptor de la arquitectura efímera.

Históricamente, la Monarquía fue, sobre todo en la Edad Moderna, época del Renacimiento y el Barroco, el eje en torno al cual giraban las celebraciones que originaban la arquitectura efímera. En realidad la propia Corona suscitaba la celebración, mediante anuncio o comunicado a las restantes instituciones de la sociedad: Ayuntamiento, Universidad, Cabildo Catedralicio, Inquisición y, en el caso de Valladolid, también la Chancillería. Alguna de estas instituciones, en muchas ocasiones todas,

respondían organizando los festejos o las honras, lo que multiplicaba las arquitecturas y, por supuesto, también los gastos. Nacimientos –incluso la sola noticia del “preñados”– y bautizos, bodas reales, juras de herederos, coronaciones y proclamaciones, victorias y paces, visitas regias y, finalmente, ceremonias fúnebres daban lugar a toda una escenografía efímera, generalmente urbana: arcos triunfales, tabladillos, escenarios, etc., acompañados de luminarias y fuegos artificiales, para acoger representaciones teatrales, torneos, desfiles de máscaras y carros, juegos caballerescos, corridas de toros, etc.

La otra gran promotora de fiestas es, naturalmente, la religión, el hecho religioso, igualmente plural: beatificaciones y canonizaciones, traslados de reliquias, consagración de templos o altares, entrada de las dignidades religiosas, procesiones por muy diversas causas para las que se hacían monumentos efímeros, en la calle o en el interior de los templos.

Tanto en las celebraciones de la vida como en las de la muerte para realizar esta arquitectura se necesita el concurso de diversas personas: ideólogos, directores, diseñadores, maestros ensambladores, escultores, pintores y otros artífices artesanos. La pintura, los lienzos pintados tienen gran protagonismo, sobre todo en las ceremonias funerarias, y en algunos casos el pintor puede asumir el diseño de todo el conjunto frente a los arquitectos, que ordinariamente son responsables del proyecto. Aunque bastantes arquitecturas efímeras sean anónimas, también es cierto que muchos nombres destacados del arte español aparecen vinculados a las trazas u ornamentación de estas obras.

Habitualmente estas manifestaciones artísticas efímeras se corresponden formalmente con los modos de sus épocas; hay una evidente influencia del arte que llamaríamos permanente en el efímero, que evoluciona de acuerdo con él. A veces los modelos se repiten y una creación efímera destacada sirve de modelo y se imita en lugares distantes y en fechas posteriores. Por el contrario –y esto es más interesante– en otras ocasiones la arquitectura efímera es innovadora, abre cauces. Sucede a veces que el lenguaje artístico puede caer en una cierta inercia, fruto en muchos casos de una clientela poco amiga de cambios y novedades, a la que el arquitecto, el artista en general, debe contentar coartando quizá sus deseos de experimentar nuevas formas. La arquitectura efímera puede escapar a esto: si la propuesta demasiado innovadora del artista no satisface al cliente, no se volverá a repetir, pero el dinero gastado no es comparable al que hubiera precisado una obra permanente. De ahí que, especialmente durante el Barroco, algunas “atrevidas” propuestas de arquitectura efímera hayan tenido una repercusión decisiva en el arte permanente. Cronológicamente hay que suponer que la arquitectura efímera existió, de una u otra forma, desde siempre, pero el concepto, entendido en el ámbito de la Europa occidental y en sus tipologías más habituales se desarrolla sobre todo a partir del Renacimiento, encontrando en el Barroco –casi por definición– su momento de mayor esplendor. La mayor parte de lo escrito sobre arquitectura efímera en España –y es bastante– se refiere a la época moderna aunque, lógicamente, se prolongue en el tiempo.

No hace falta decir que, por su propia esencia, la arquitectura efímera no se ha conservado –hay alguna excepción–, y para su conocimiento hay que utilizar esencialmente las fuentes escritas, si hay suerte los diseños conservados al proyectarse o, lo que es más común, los grabados y pinturas que representan las obras ya terminadas. La principal fuente escrita son, sin duda, las famosas *Relaciones*, relatos pormenorizados del acontecimiento que ha propiciado la arquitectura, escritas por un testigo presencial que ejerce de cronista. Su proliferación es testimonio inapreciable para saber cómo fueron los festejos y, por ende, las creaciones artísticas, de las que casi siempre proporcionan amplia información. Cercanos a las *Relaciones* estarían los escritos de los viajeros que acuden a la celebración y que frecuentemente prestan más interés que los vecinos del lugar. Otra fuente para nada desdeñable son los Sermones predicados en las ceremonias religiosas que acompañan a cualquiera de estos actos, en los que los oradores sagrados, además de ensalzar al santo beatificado o canonizado, al rey coronado o difunto, al templo o retablo inaugurado, describen el lugar donde todo ello acontece, las decoraciones, los altares, los catafalcos, etc., incluso pueden dar nombres de los artistas que trabajan en ellos.

En este rápido recorrido por la arquitectura efímera en Valladolid me voy a referir a realizaciones de la Edad Moderna pero también a otras más próximas en el tiempo, ya que la arquitectura efímera, quizá con menos ambición monumental y estética, desempeñó también un papel relevante en la vida urbana, por ejemplo del Valladolid decimonónico. Además, desde la aparición de la fotografía algunas de estas creaciones se han, en cierto modo, perpetuado y podemos conocerlas.

## Lo efímero utilitario

La más humilde expresión de arquitectura efímera podría encontrarse en la churrería levantada a comienzos del siglo XX en la zona de la plaza de Zorrilla con motivo de la fiesta de San Ildefonso, a la que pueden emular nuestros puestos de castañeras actuales o las casetas de ferias, efímeras aunque reutilizables. A veces una caseta en origen efímera derivó en un edificio estable: la “Barraca Pradera” (1905-1910) antecedente del teatro de ese nombre. Tenemos ahora en Valladolid un excelente ejemplo de esta arquitectura, en este caso con utilidad comercial y fecha de caducidad: la nave levantada en el jardín del Poniente para acoger los puestos de venta del mercado del Val durante unos dos años –al menos eso se proyecta– que dure su restauración. Al parecer cumple su función más que eficazmente.

Dentro de este mismo concepto podríamos encuadrar otras numerosas construcciones, de mayor o menor ambición arquitectónica como las sencillas casetas de baño, parecidas a tiendas de campaña o algo más consistentes. Recordaba don Ángel

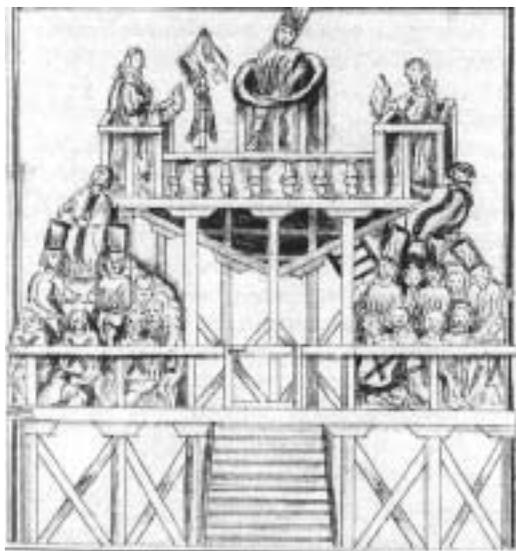


Churrería con motivo de la verbena de San Ildefonso. Inicios del siglo XX.

Allué Horna en un delicioso artículo publicado en 1985 (“La vida cotidiana” en *Valladolid, imágenes del ayer*, Grupo Pinciano), los tórridos veranos en lucha con las moscas y las chinches, sólo aliviados por los baños en el Pisuerga, donde se colocaban casetas de baño: “La Carola”, “El Niágara” y otra “exclusivamente para señoras y que se llamaba ‘el Jordán’... Nunca vi bañarse allí a ninguna dama”, afirma.

Numerosos son los tablados que por diversos motivos y en distintos lugares, en ocasiones con cierta dignidad y complejidad –en su diseño intervienen destacados maestros como Francisco de Praves–, se erigen. Los más conocidos se montan para los Autos de Fe, especialmente el célebre del doctor Cazalla, mayo 1559, reflejado en diversos grabados del norte de Europa y que Ventura Pérez –quizá él trabajase en alguno– refleja con su habitual estilo casi naíf. Pero también se hicieron para las fiestas de toros, juegos caballerescos, torneos, etc.

Los famosos pasadizos contruidos para la Corte con ocasión de los bautizos reales, destinados a facilitar el paso de las regias comitivas de uno a otro lado de la plaza de San Pablo



Tablado para un Auto de Fe. Dibujo de Ventura Pérez.



Casetas de baño a orillas del Pisuerga.

están ya entre lo meramente utilitario y lo suntuario. El erigido por el bautismo de Felipe II, 5 de junio de 1527, además de ser elevado, estaba jalonado de 5 plataformas, a modo de pequeños escenarios, “se les llama tabernáculos o cadalsos”, muy adornados con tapices y elementos vegetales, sobre los que se situaban cantantes o recitadores, muchachos caracterizados unos como planetas, otros como virtudes, etc. Aunque la decoración fue dirigida por Jehan Carlier, aposentador mayor del Emperador, consta la participación de otros artistas, entre ellos nada menos que Alonso Berruguete, a quien se pagan 500 ducados, aunque no sepamos exactamente cuál fue su cometido.

## La gran arquitectura efímera civil

Protagonizada especialmente por la familia real y, ocasionalmente, por algún personaje muy destacado de la nobleza, las armas, las letras o el arte, se trata de escenografías públicas para celebrar nacimientos, bodas, proclamaciones, coronaciones, visitas, etc. Algunas veces sus tipologías más habituales se pueden usar también en acontecimientos religiosos.

Una de las más tempranas noticias de este tipo de arquitectura en Valladolid (Yarza Luaces, “Iconografía. Iconología. Estudios de Iconografía medieval”, *Anthropos*, 43, 1984) se refiere a las fiestas celebradas en 1428 en la entonces villa, promovidas por el infante Enrique y con asistencia de los reyes de Castilla y de Navarra. En la plaza Mayor se prepara con madera y tela un castillo en cuya parte superior hay un pilar, asiento de un grifo dorado portador de un estandarte. La cerca más baja tenía doce torreones y en cada uno de ellos se encontraba una mujer ricamente vestida. Se trataba de una falsa aventura caballeresca. Al otro lado de la fortaleza, bajo un gran arco entre dos torres debían pasar los “caballeros aventureros”.

Tres siglos después, en 1732, reinando Felipe V, las dos corridas de toros programadas para conmemorar la Victoria de Orán se convirtieron en algo parecido a las fiestas de moros y cristianos que se celebran actualmente en Levante. “En la primera –dice Ventura Pérez– hubo su estrado y pusieron en el toril un toldo fingido de piedra como castillo y allí pusieron (a) los zapateros de la Manzana vestidos de viejos y mozos moros... y a la puerta del Consistorio armaron un navío grande y allí iban los alabarderos del estrado y llevaban el navío con ruedas y llegando al medio de la plaza tiraron granadas desde el navío a los moros y luego saltaron en tierra e hicieron batalla y sacaron el navío y se empezó la función”.

### Proclamaciones reales

El comienzo de un reinado se señala por la ceremonia de acatamiento de los súbitos al nuevo monarca. En la mayoría de los casos la arquitectura efímera erigida para el acto está próxima todavía a lo puramente utilitario. Celebradas en la Plaza Mayor acarreaban la colocación de un estrado más o menos adornado al que se accedía por dos escaleras y sobre el que se colocaban las insignias del poder real. Se decoraba además la fachada del consistorio, en cuyo balcón principal se exhibía el retrato del monarca bajo dosel. El alférez mayor enarbolaba el pendón y proclamaba la sumisión de la villa/ciudad.

Por ejemplo, como recoge Pascual Molina, al conocerse en marzo de 1556 la abdicación del emperador, “se levantó un cadalso (tablado) muy suntuosos para alzar los pendones por nuevo rey Felipe II”. Se situaba “delante de los arcos y correderas que miran a la Plaza Mayor”, pegando al Consistorio. Era muy fuerte de buena madera de Soria, de largo de 60 pies (16,80 m), rodeado de barandillas y sobre él un estrado de gradas en el centro, con dosel y cortinas de brocado y en él una silla muy rica; se decora además con tapices. Desde allí se leyeron las cartas del Emperador y del nuevo monarca. Uno de los azulejos del zaguán del palacio de la Diputación recrea la escena, con el error de poner el escudo imperial. Siglos más tarde, en la exaltación al trono de Carlos III (1759) y jura del príncipe de Asturias “se puso en el centro de la plaza un cenador con cuatro caballos de tabla, pintados, con sus jinetes”.

Para la proclamación de Fernando VII se levantó una arquitectura efímera de mayor interés, al menos por su programa iconográfico y simbólico. El acto tuvo lugar el 28 de octubre de 1808, en plena Guerra de la Independencia; quizá esto justifique el deseo de darle mayor solemnidad. Se trataba de “un suntuoso pabellón que se denominó *el gran Templo de la Fama*, diseñado por “Don Pedro García González y Don Diego Pérez, directores de la Academia de la Purísima Concepción de esta ciudad”, dice Sangrador. Ambos, arquitecto y pintor respectivamente, colaboraron en la obra. Lo sabemos por un documento, usado por Pascual Molina, que los comisarios encargados de organizar los festejos dirigieron al Ayuntamiento, al que acompañaban “algunas láminas”, hoy perdidas igual que el diseño que P. García González presentó al Municipio.

Era el “templo” un octógono inscrito en una circunferencia de 30 pies de diámetro (8,4 m). Tenía dos escaleras de acceso, una hacia la Lonja (E) y otra hacia el Caballo de Troya (O). Luego venía un primer cuerpo de una altura de 9 pies (2,52 m), que era un tablado cerrado con verja adornada con jarrones sobre pedestales. Los lados del octógono se decoraban con pinturas de carácter alegórico. Aparecen aquí, como en tantas ocasiones, las alegorías de las virtudes que deben adornar al buen gobernante y otros jeroglíficos en un programa iconográfico –por otra parte poco comprensible ya entonces– que en resumen ensalzaba al monarca, celebraba su alianza con Inglaterra y Portugal contra Francia y expresaba la adhesión de la ciudad. Había encima un segundo cuerpo, octogonal, con cuatro lados abiertos y con columnas jónicas y cuatro cerrados. De remate una estructura con cúpula y sobre ella una figura de la Fama, alada y llevando el escudo de la ciudad. Tras la proclamación se colocó en el centro del piso superior una estatua pintada de blanco representando a España, con escudo y lanza, una especie de Palas Atenea. La arquitectura estaba pintada imitando mármoles y jaspes, en el más puro gusto neoclásico. Todo ello se iluminaba con 1.200 vasos de cristal de varios colores iluminados. La paradoja es que el mismo artilugio serviría pocos meses después para honrar a José Bonaparte el día de su onomástica del año 1809, cambiando naturalmente las inscripciones, y de nuevo en julio de 1811 con motivo de su llegada a Valladolid.

### Recibimientos: arcos de triunfo y otros ornatos

El arco de triunfo es la tipología por antonomasia dentro de la arquitectura destinada a agasajar a quienes ejercen el poder de uno u otro modo; nada como el arco de triunfo para escenificar esta glorificación. Desde los antecedentes del mundo romano el tipo queda marcado aunque lógicamente tenga variantes. La arquitectura efímera evoca así las grandes construcciones permanentes que jalonaban todos los territorios del Imperio.

En Valladolid se documentan al menos desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Entre los más antiguos están los varios erigidos en 1509 por la llegada de Fernando el Católico y su segunda esposa, Germana de Foix, si bien el primero no es propiamente un arco sino un triunfo. Cerca de la Puerta del Campo, “estaba hecho un gran cadalso do estaba el primer triunfo que era de la Fortuna con su rueda y que estaba entoldado de muy rica tapicería”. En la plaza Mayor se colocó un arco dedicado a las Virtudes, el que se puso en la Costanilla a la Fama y el último, posiblemente en la Corredera, al Tiempo.

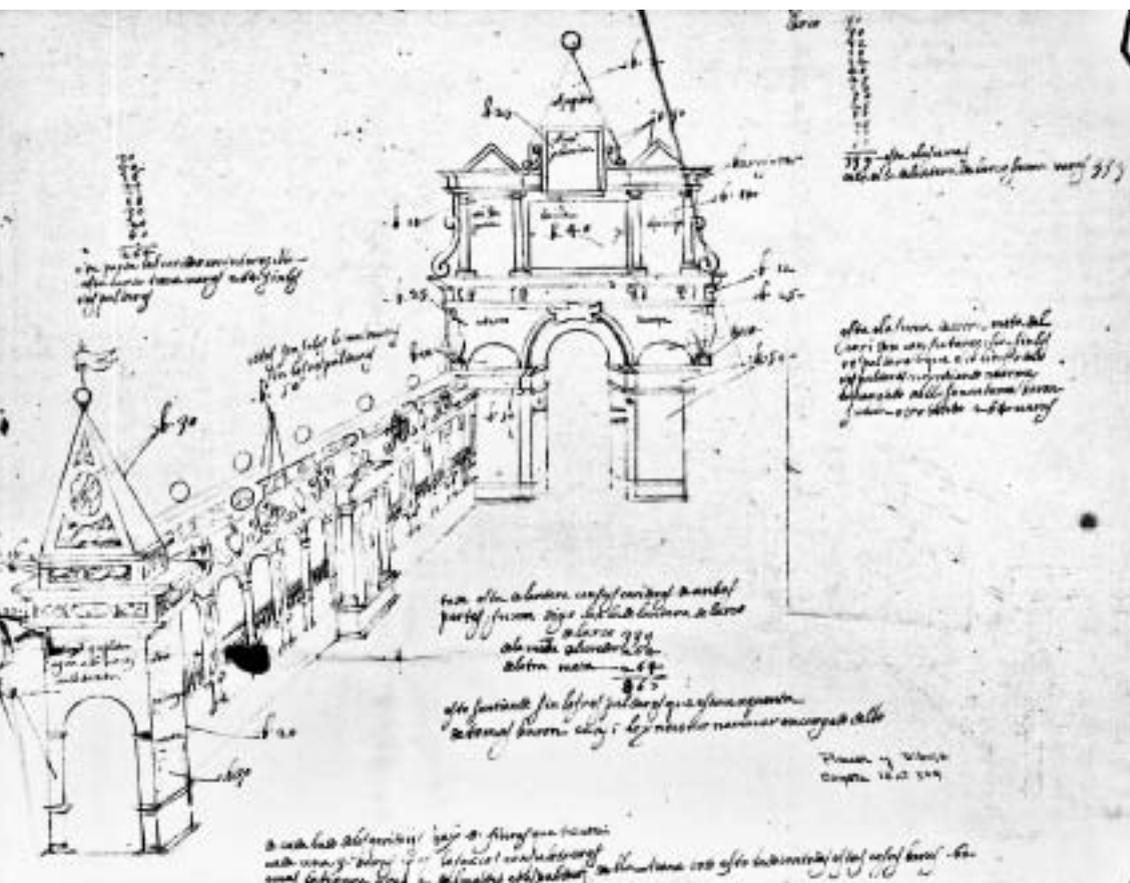
Para la solemne entrada de su nieto, el joven Carlos I (18-XI-1517), se levantan “arcos de Victoria y carros triunfales”. Juan de Vandenesse dice que había por las calles “varios tablados representando diversos misterios” y Lorenzo Vital afirma que en cinco o seis lugares por donde había de pasar el Rey había “arcos de madera ligeramente hechos y adornados”.

Cuando en 1543 entran Felipe II y su reciente esposa María Manuela de Portugal, se erigen diversos arcos decorados “a lo antiguo”, es decir con lenguaje renacentista. Para tres de ellos dio trazas Jerónimo Corral, escultor especialmente notable por sus trabajos en yeso. En otros, hechos en madera, trabajaron los pintores Antonio Vázquez, y Melchor de Barreda y el entallador Gaspar de Tordesillas. El último estuvo en la Corredera de San Pablo y seguramente otros en la Puerta del Campo y zona de la plaza Mayor. Durante la estancia real se celebraron justas o torneos, levantándose empalizadas, tiendas, pabellones y gradas.

Particular relevancia tuvo el arco levantado en la Puerta del Campo en 1565, con motivo del paso de Isabel de Valois, esposa de Felipe II, por Valladolid (el 3 de mayo) camino de Francia. La villa se engalanó construyendo arcos triunfales y adornando la fachada de la Casa Consistorial. El Ayuntamiento encargó la planificación de todo a Francisco de Salamanca, responsable de la traza que por entonces estaba transformando el centro de la villa, y confió al poeta Damasio de Frías la elaboración del programa iconográfico y de los textos que decorarían las construcciones. Solamente dos de los cuatro arcos pensados se llegaron a construir. Se habían planeado en la Puerta del Campo, Azoguejo, plaza del Almirante, plazuela Vieja y Corredera de San Pablo.

El más importante se situó en la Puerta del Campo, la principal entrada de la ciudad viniendo de Madrid. En la sesión municipal de 10 de marzo se acordó que lo hicieran “Juan de Juny e Benedito Rabuyate, así de madera como de pintura e arquitectura”. Aunque podría pensarse en Francisco de Salamanca como autor de su traza, un testimonio de Juni dice que él “como maestro de la dicha obra del dicho arco hizo el dicho arco e el dicho Benedito y consortes (los pintores Matías de Espinosa y Antonio de Ávila) lo pintaron”. Así que el gran artista francés, en su condición de ensamblador y escultor, haría lo principal. Afortunadamente podemos conocer un dibujo de la obra y también su programa pictórico –de carácter alegórico y mitológico– gracias al pleito que Rabuyate entabló con el Ayuntamiento reclamando el pago de su trabajo.

Se conservan en el Archivo de Chancillería dos dibujos de las dos fachadas del arco: la principal, que daba al sur, a la actual plaza de Zorrilla por entonces espacio conocido como Puerta del Campo, y la del norte, que miraba a la calle de Santiago. El primero representa el arco del que parten dos corredores laterales –sólo se precisa el de la izquierda–, concebidos como galerías arqueadas y profusamente decoradas. El dibujo de la cara norte es más sobrio y carece de los corredores. Estilísticamente no existe ningún reparo para que pueda ser obra de Juni; los elementos utilizados, arcos de medio punto, frontones, volutas y pirámides, evocan el lenguaje del artista en sus retablos más evolucionados. Las pinturas decorativas mezclaban los retratos de los Reyes, del rey Enrique de Francia y del príncipe don Carlos con alegorías de la Villa, el Pisuerga, el Buen Suceso y la Fama y con personajes mitológicos: Júpiter, Neptuno, Europa, Las Parcas, Las Gracias. Durante mucho tiempo he pensado que se trataba de una arquitectura efímera que recubría por sus dos caras el edificio permanente de la Puerta del Campo, pero ahora creo que se hizo un arco independiente.



Diseño del arco de la Puerta del Campo en honor de Isabel de Valois. 1565.

En una carta manuscrita, fechada a finales de mayo, se describe cómo fue el recibimiento y los festejos de esos días. Es curioso que los presenciaron, disfrazados, el propio Felipe II, don Carlos y don Juan de Austria, y se dice que “las 42 ventanas colaterales de un arco que se levantó en la Puerta del Campo, estuvieron pobladas de músicos que al pasar la Reina tañeron todos arpas, vihuelas de arco, dulzainas y otros muchos instrumentos”. Es probable que en 1570 se hiciera algo parecido, quizá para recibir a Ana de Austria, última esposa de Felipe II, siendo también maestro de la obra Juan de Juni, con el concurso del entallador palentino Mateo Lancrín. Por otra parte, hay muchas otras noticias a lo largo de la Edad Moderna sobre la utilización de la Puerta del Campo, ya convertida en Arco de Santiago, como soporte de diversas ornamentaciones que van cambiando, según la ocasión lo requiere.

Un salto de casi trescientos años nos presenta otro ejemplo destacado de arco triunfal. También en este caso el motivo es un viaje regio, el que Isabel II y su familia, el rey consorte, las infantas y el príncipe, el futuro Alfonso XII, realizaron en 1858 a



Arco en honor  
de Isabel II y  
familia.  
Clifford, 1858.

distintos lugares del noroeste de su Reino y que en Valladolid, donde entraron el 23 de julio, está muy vinculado con la llegada del ferrocarril. Situado en el espacio de la actual plaza de Zorrilla, el arco es conocido no sólo por la descripción que de él hace el cronista del viaje, Juan de Dios de la Rada y Delgado, sino también por una fotografía de Clifford y dos grabados. Dentro de su modestia –no es comparable en magnitudes y profundidad– formalmente parece evocar al parisino Arco de l’Etoile, mandado construir por Napoleón pero que no se inauguró hasta 1836. Erigido por la Sociedad del Crédito Mobiliario, los Ingenieros del Ferrocarril y los de Caminos, Canales y Puertos del distrito, su estructura alcanzaba los 15 metros y la luz de arco era de 6. Se adornaba con bajorrelieves y trofeos alusivos a esas instituciones y remataba con escudo real. En esa ocasión se hicieron también suntuosas tiendas para el descanso de la regia familia, una junto al entonces inaugurado Arco de Ladrillo y otra junto al puente que se construía en Cabezón.

Varios arcos se levantaron en 1876 para recibir a Alfonso XII que llegaba con el ejército del Norte como vencedor en la III Guerra Carlista. El más vistoso y complejo

fue el costeadado por la Diputación Provincial, situado al final de la Corredera de San Pablo, “entre la casa donde nació Felipe II, hoy Excma. Diputación y la antigua Casa de Correos”. *El Norte de Castilla*, que lo describe como de “gran altura a la par que majestuosa”, 24 metros, con un vano en forma de herradura apuntada de 5,30 m de luz, calificándolo como “de estilo árabe mudéjar”. Su autor fue el arquitecto de la Diputación don Adolfo Fernández Casanova, interviniendo en su decoración los pintores Berasátegui y Seijas. A la entrada de la calle de Santiago colocó el Ayuntamiento otro, ilustrado con los nombres de la mayoría de los generales victoriosos. Lo había trazado el arquitecto municipal Sierra y era mucho más sencillo, cubierto de ramaje y con escudos sostenidos por leones, banderas y gallardete central.

Nuevamente un salto en el tiempo nos lleva a 1903, fecha del primer viaje del joven rey Alfonso XIII a nuestra ciudad para, entre otras cosas, colocar la primera piedra del monumento a Colón. Se levantaron entonces cinco arcos además de decoraciones a modo de trofeos ante la fachada del Palacio Real. Los conocemos por fotografía. El erigido por el Ayuntamiento estaba a la entrada de la calle de Santiago, plagado de elementos heráldicos; muy cerca, junto a la iglesia de las Dominicas Francesas, el de la Sociedad Industrial Castellana, formado por dos esbeltas chimeneas; el tercero, de aspecto casi rococó, en la calle Constitución, a espaldas del teatro Zorrilla; el cuarto, de ramajes, en la calle de las Angustias a la altura de la calle Esgueva y el último y más monumental, a modo de castillo, frente a la Diputación.

Arco situado en la calle Constitución (izq.) y el erigido por el Ayuntamiento en honor de Alfonso XIII, ambos de 1903.



Arco de la  
Sociedad  
Industrial  
Castellana y el  
Canal del  
Duero. 1903.



Arco de la  
Diputacion  
frente a su  
sede en el  
palacio de  
Pimentel.  
1903.





Arco de la Sociedad General del Ferrocarril. 1912.

Menos interesante, tanto en lo arquitectónico como en su destinatario –hay que tener en cuenta la perspectiva histórica– es el levantado en 1925, al inicio de la Acera de Recoletos, en honor del general Primo de Rivera.

Al margen de lo honorífico, podemos recordar otros arcos que tuvieron un matiz más popular. Así el construido por los ferroviarios en 1912 muy cerca de la Estación. Lo dedicó “La Asociación General de F.C.C. a Valladolid” y se coronaba por una magnífica réplica de una locomotora. Arcos de iluminación, a manera de portadas, adornaron la entrada del paseo del Príncipe con motivo de las ferias durante dos años consecutivos, 1928 y 1929. De este último sabemos que “estaba adornado con estatuas y relieves y cubierto por más de 6.000 bombillas”. Lo había hecho el competente y reputado electricista vallisoletano don Mauro B. Barroso.

Cabe citar también los pabellones y arcos levantados para diversas exposiciones antecesoras de las actuales Ferias de Muestras. La tercera, celebrada en 1871 con carácter internacional, se instaló en dos locales de la Acera de Recoletos: en parte del que

Portada  
iluminada para  
las fiestas en la  
Plaza de Zorrilla.  
1928.



Pabellones y  
arco. Exposición  
Pública de 1871.  
Grabado de  
Ricord.



había sido Convento de Agustinos Recoletos, ocupado entonces por el Colegio de la Providencia, y en el exconvento del Corpus Christi. Se editó un catálogo pormenorizado. Además del arco de entrada se hicieron también cuatro arcos llamados “de tránsito”, que se consideraron de más elegante diseño. Uno de estos, situado junto al pabellón de objetos donados a la Asociación de Amigos de los Pobres, se refleja en un grabado de Ricord, publicado en la *Ilustración Hispanoamericana*.



Exposicion de  
Agricultura,  
Industria y Artes,  
celebrada en 1906.  
Portada diseñada  
por Emilio Baeza  
(arriba) y Stand de  
la Sociedad de  
Abonos Cros.





Feria de Muestras 1935. Fachada del pabellon general. A. AM. Fot. BA C 3-60.

Ya en el siglo XX tuvo gran relevancia la Exposición de Agricultura, Industria y Artes, de 1906. Una parte de ella se instaló en el aún inacabado Ayuntamiento y otra en el Campo Grande. La portada monumental, situada al inicio del Paseo del Príncipe, fue diseñada por el arquitecto municipal Emilio Baeza Eguiluz, y es un buen reflejo del modernismo entonces imperante. Algunos de los expositores presentaban sus muestras en instalaciones de diversos gustos, desde el neogótico al propio modernismo sin olvidar el estilo chinesco, también en boga. Por fin, en 1935 tuvo lugar en el Campo Grande la primera Feria de Muestras. Se distribuyeron los puestos por el jardín sin daño para paseos y arbolado. La portada “de moderna construcción”, situada en el paseo del Príncipe –entonces llamado de García Hernández– era proyecto original del arquitecto director de la Feria don Jacobo Romero, quien a pesar de la modernidad no olvidó a Palladio. Detrás se construyó una magnífica fuente luminosa.

### Arquitectura funeraria: las exequias reales

Es preciso pasar de las arquitecturas triunfales a algo muy distinto. Sin duda la “celebración de la muerte” es algo inherente al hombre desde la Prehistoria y en la Antigüedad Clásica las celebraciones funerarias eran grandiosas. En la crónica que Juan Calvete de Estrella hace del túmulo de Carlos V en Valladolid se alude a las pirámides y a los obeliscos egipcios, al mausoleo mandado erigir por Artemisa, reina de Caria, en honor de su esposo Mausolo, nombre que se hará luego genérico, a los sepulcros de los césares romanos, etc. Por su parte, la cultura cristiana concita en torno al tema de la muerte y su conmemoración una gran complejidad de significados. De una parte, teóricamente la principal, se afirma lo precedero de la vida

humana y la importancia de la ultraterrena, de la salvación eterna; de otra se exalta la personalidad del difunto, poniendo de manifiesto la grandeza que tuvo en vida y las virtudes que lo adornaron. Son esas mismas virtudes, desde luego, las que le han permitido entrar en el cielo pero también las que justifican su exaltación terrena. Toda hipérbole es, en este sentido, admitida. La muerte de los monarcas se celebra en las principales ciudades del Reino con ostentosas máquinas funerarias. En su preparación hay que contar con el factor de lo imprevisto que, a veces, tiene la muerte, siendo lógico que las honras se retrasen días o incluso meses. Está luego el aspecto económico, nada desdeñable.

Puesto que históricamente Valladolid fue una de las ciudades principales del Reino y durante varias épocas Corte de España, son muchas las exequias de los monarcas, personas de la familia real y también miembros de otras cortes europeas que tuvieron lugar en ella; las principales instituciones rivalizan en hacerlas. Los espacios escogidos son la Colegiata –donde en 1504 se erigió en honor de Isabel la Católica una “tarima alta de siete gradas”–, luego Catedral y otros templos importantes como San Pablo y San Benito, además del recinto universitario. Conocemos algunos nombres destacados de la arquitectura y el arte vallisoletanos a quienes se confía la realización de túmulos monumentales, la mayor parte de los cuales sólo son conocidos por descripciones. Sólo me detendré en los más destacados.

Uno de los primeros se hizo en honor de la reina doña Juana, fallecida en Tordesillas en 1555. Por ella se hicieron honras en muchas ciudades del reino, las más importantes en Bruselas, donde estaba su hijo el Emperador; en Valladolid se eligió el monasterio de San Benito. No consta exactamente cómo fue su túmulo aunque es posible que se pareciera al levantado pocos años después a su hijo. Francisco de Salamanca fue el tracista, cobrando 100 ducados. Los pintores fueron Manuel Dionis, Miguel de Barreda, Jerónimo Vázquez, Gaspar de Palencia y Francisco Ortiz, quienes hicieron 408 escudos de armas grades y pequeños. En la estructura había 18 arcos lo que ha hecho suponer un hexágono de tres pisos. Su altura causó algunos desperfectos en la bóveda de la iglesia. Se dice que la madera, una vez desmontado, se dejó en San Benito.

El año 1558 fue verdaderamente trágico para la familia real pues a la muerte del Emperador se sumaron las de sus hermanas doña Leonor –cuyo túmulo levanto en S. Pablo el mismo equipo que hizo el doña Juana– y doña María, reina de Hungría fallecida en Cigales, y la de su cuñada María Tudor, reina de Inglaterra; en sus honras, celebradas en San Benito, se utilizarían materiales del túmulo del Emperador. Fue a este, Carlos V, la mayor figura quizá de España en la Edad Moderna, fallecido en Yuste el 21 de septiembre de 1558, a quien se dedican las más grandiosas honras fúnebres. Los túmulos principales se erigieron en Bruselas, Valladolid, Alcalá de Henares y México. El levantado en el monasterio de San Benito de Valladolid, descrito por Juan Calvete de Estrella, ideólogo del programa decorativo, en *El túmulo, Imperial, adornado de Historias y Letrados e epitaphios...*, ha sido estudiado reiteradamente desde el punto de vista artístico; además es el único del que poseemos un grabado. Según Calvete se hizo con tanta firmeza y perfección como

si fuera obra permanente. Sus 83 pies de altura (23,24 m) llegaron a romper la bóveda del templo monasterial. Su planta en forma de un navío, algo que ya se utilizó en las ceremonias funerarias del mundo antiguo como alusión al último viaje, responde a complejos simbolismos relacionados con la propia vida del Emperador y sus triunfos en el mar y también con la nave de la Iglesia, que representa la salva-



Diseño del túmulo de emperador Carlos V. 1559.

ción. Por otra parte, en las muchas representaciones escultóricas y pictóricas que enriquecían las tres alturas del túmulo, además de reflejarse hechos de la vida del difunto, se representan las virtudes cardinales asociadas a la Paciencia y la Clemencia, que se adjudican al personaje en las acciones de su vida, las teologales, de que estuvo dotado, la Victoria, la Fama y la Virtud Heroica que alcanzó. Tema fundamental fue también el del triunfo del Emperador sobre la muerte, desarrollado en seis pinturas, que tienen una clara apoyatura literaria. Todo el conjunto se remataba con un monumental escudo del Emperador escoltado por las columnas de Hércules. Aunque la historiografía ha especulado sobre la autoría de la traza, apuntándose entre otros el nombre de Juan de Juni, fue trazado también por Francisco de Sal-

manca (c. 1514-1573), experto en ese cometido, como hemos dicho, y tracista poco después de la reconstrucción de Valladolid.

Las exequias de Felipe II (+ 13-IX-1598) debían ser, lógicamente, de las más notables, pero la Ciudad no estaba en muy buena situación económica. Agapito y Revilla publicó todos los detalles de las organizadas por el Ayuntamiento. Hubo tiempo de hacerlo porque la muerte era esperada. En principio se pensó gastar 6.000 ducados, cantidad elevadísima que se rebajaría considerablemente. Se celebraron en la Catedral, y de las varias trazas presentadas se eligió la de Diego de Praves, que fue la de menor coste. Tuvieron lugar los días 7 y 8 de noviembre.

Es preciso destacar la importancia de la Universidad en la celebración de estas y otras honras reales; a partir de las exequias del Emperador había ido desarrollándose un ceremonial de mayor aparato y gasto. Las de Felipe II, como otras, se celebraron en el patio de las Escuelas del edificio universitario, cubierto enteramente de paños de luto, incluso en el techo, y con los pilares pintados fingiendo mármol negro, situándose en el centro el túmulo, de planta cuadrada y tres cuerpos.

Aunque se desconoce el nombre del tracista, hubo de ser alguno de los arquitectos importantes. ¿Se podría apuntar el nombre de Diego de Praves?, ¿sería alguna de las otras trazas que desdeñó el Ayuntamiento? Sí se conocen los pintores que intervinieron. Los dirigía Juan de Roelas, de origen flamenco y estante entonces en nuestra ciudad, que se convertiría luego en pintor fundamental del primer barroco sevillano y a sus órdenes trabajaron Pedro de Arévalo, Francisco Martínez, Pedro Díaz Minaya y Cosme de Azcutia.

Notables fueron las honras fúnebres de Margarita de Austria (+4-X-1611), reina muy querida en Valladolid pues aquí residió y dio a luz a algunos de sus hijos, entre ellos al futuro Felipe IV, además de fundar el convento de las Descalzas Reales. El Ayuntamiento decidió celebrarlas en la Catedral –todavía la Colegiata gótica–, pidiendo prestado el túmulo que se había puesto en San Benito para las honras de la archiduquesa de Austria, madre de la difunta, tres años antes. Sin embargo, hay un dato contradictorio que habla de que Francisco de Praves redactó condiciones para “hacer, armar y pintar el túmulo funerario”, y presentó trazas que fueron aceptadas por el Ayuntamiento. Las honras se celebraron los días 19 y 20 de noviembre. Sabemos de ellas gracias a un sermón impreso en Madrid en 1617: *Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de España*. Se levantó “entre el Coro y la Capilla Mayor”, era “vistoso y grandioso, lleno de muchas luces... tenía en lo alto cuatro pirámides”, imitando las que tenía el erigido en San Jerónimo el Real, de Madrid. La reconstrucción de éste, que fue trazado por el arquitecto Juan Gómez de Mora, hecha por J. Urrea con dibujos de L. A. Mingo puede dar una idea de cómo fue. En todo caso, se suscita aquí el tema del aprovechamiento de estos artefactos efímeros para sucesivos funerales, lo que les convierte en menos efímeros. En esta ocasión, para las honras de la Universidad se puso un “grande y bien trazado túmulo, cubierto con un toldo, y las paredes y pilares de paños negros, y de blancos, o pintados papeles, llenos de todo género de ingeniosas poesías”, diseñado por el notable ensamblador Melchor de Veya.

Pocas novedades hubo, al parecer, en las honras de Felipe III, celebradas en 1621 en la catedral. El túmulo debió ser similar al de su esposa, cuadrado, con cuatro columnas que hacía forma de capilla bajo la cual se situaba la cama o mesa con su paño rico, almohada y corona, más los correspondientes adornos de telas y hacheros.

De las exequias celebradas por la Ciudad por la reina Isabel de Borbón (1644), primera esposa de Felipe IV, en la catedral sabemos que “El túmulo de madera lo hizo y armó el ensamblador Alonso de Villota”. Parece semejante a los anteriores; tenía 8 pirámides y 32 tarjetas y jeroglíficos, que pintó Alonso de Vera. También colaboró haciendo un escudo en el que se representaba la muerte Melchor de Veya (quizá el hijo). Más documentadas están las organizadas por la Universidad (M. Díaz Hurtado: *Exequias funerales que celebró la muy Insigne y Real Universidad de Valladolid a la Memoria de la Serenísima Reyna n. S. Doña Ysabel de Borbón*). Se hicieron esta vez en la capilla universitaria “templo de una nave labrado de sillería” que tenía “el pavimento del altar levantado algunas gradas”. En medio de ella se levantó el túmulo con una base cuadrada de 7 pies (casi dos metros) de altura y dieciséis

(4,48 m) de lado. Sobre ella se elevaron tres cuerpos ochavados, sobre el último de los cuales estaba la tumba. Tenía pirámides en las esquinas, rematadas con flores de lis. Pinturas alusivas al poder de la reina representado las cuatro partes del mundo en el primer cuerpo; en el segundo representación de las Virtudes. Hachas de luz en todos los cuerpos pero además en las esquinas del último se colocaron “cuatro figuras de bulto que significaban a España, la Casa de Austria, Francia y la Universidad”. Todo acompañado de las correspondientes telas, escudos y luces. También el patio se cubrió de adornó con bayetas, escudos y jeroglíficos. Conocemos los nombres de algunos artistas participantes en la obra aunque no del tracista.

También al morir Felipe IV (1665) fueron más suntuosas las honras de la Universidad, que a partir de entonces iniciarían un proceso de decadencia. Trabajaron en el catafalco, grandioso y alto, hasta el punto que dañó en algo la capilla, el ensamblador Pedro de Cea y el escultor Francisco Díez de Tudanca, de mucho éxito en la época.

## La religión como promotora de la arquitectura efímera

Si bien la arquitectura promovida por la Corona y demás instituciones civiles estuvo históricamente impregnada de religiosidad –como el resto de la vida entonces– hay ocasiones en que la Iglesia es la única promotora de la obra efímera. Los motivos, como se ha dicho, eran diversos.

### Procesiones y altares

Las procesiones, tanto las anuales –la del Corpus, generadora de un componente festivo del que se ha tratado en estos ciclos, o la de la cofradía de la Vera Cruz, que conocemos por una pintura de Felipe Gil de Mena fechada en 1656– como las de carácter extraordinario –las celebradas entre 1606 y 1808 han sido estudiadas por Lourdes Amigo–, daban lugar a una interesante decoración callejera. Era frecuente levantar altares en los puntos más destacados del recorrido: frente a los templos y en encrucijadas notables de la ciudad. Solían ser estructuras sencillas en forma torreada, es decir con varios cuerpos superpuestos, pero extremadamente adornadas con piezas de orfebrería, esculturas, telas, flores, etc.

Ventura Pérez nos ha dejado datos muy interesantes sobre las del siglo XVIII. El altar que puso la Vera Cruz en el Ochoavo, en 1710, debió ser espectacular pues “subía por encima del tejado”, se supone que de las casas situadas allí. En ese mismo lugar se



Procesion de la Vera Cruz en la calle Platerías. Felipe Gil de Mena, 1657.

colocaron varios altares al año siguiente con motivo de las fiestas en honor de San Félix Cantalicio. El erigido por los franciscanos descalzos de San Diego “estaba por una idea muy rara que eran vestidas todas las cornisas de tiestos y niños Jesús y San Juanicos”. Los jesuitas lo comentaron jocosamente y hubo sus más y sus menos. En esa misma ocasión los frailes de San Juan de Dios pusieron en el Cañuelo “un arco en forma de pasadizo y encima su altar y la procesión pasó por debajo”. En 1734, con motivo de la colocación del Santísimo en la iglesia de la Piedad, celebración a la que acudieron las otras tres cofradías, la de las Angustias colocó en la Fuente Dorada “un lucido altar sobre la misma fuente en ochavo con cuatro altos. En el primero pusieron en los cuatro ochavos opuestos sus graderías muy adornadas de alhajas, y por guardias todo alrededor ocho ángeles de cuerpo entero en sus pedestales, estos fueron los del Carmen Calzado y de otras partes; y en los otros cuatro ochavos cuatro arcos por donde se veía la fuente muy adornada de tiestos. En el segundo alto todos los pies derechos estaban vestidos de muy ricas láminas y cornucopias y en medio su cielo raso, en forma de abanico y puesto el misterio de la Encarnación en la forma y las mismas efigies que ponían en el altar de las Angustias el día de su fiesta. En el tercer cuerpo santos de escultura de estatua natural en las ocho caras y en el cuarto pusieron santos de medio cuerpo, dorados, y por el remate la Fe, mirando a Chapineros”. Al hacerlo estuvo a punto de venirse abajo y lo tuvieron que “engrapar con hierro”.

## Beatificaciones y canonizaciones de santos

Frecuentemente dieron lugar a estructuras efímeras dentro de las iglesias. Por escapar de lo habitual, la más notable de las levantadas en Valladolid para una celebración religiosa fue la iglesia de madera que se construyó en 1614 con motivo de la beatificación de Santa Teresa. Dan noticia de ella dos relaciones, una de carácter más general pues compendia todas las fiestas celebradas en España en honor de la nueva beata, firmada por fray Diego de San José, y otra de Manuel de los Ríos Hevia y Cerón que narra las *Fiestas que hizo la insigne ciudad de Valladolid, con Poesía y Sermones en la Beatificación de la Santa Madre Teresa de Jesus*, publicadas ambas en 1615. Lógicamente la segunda es la más interesante y la que narra con más detalle lo referente a los festejos y a la iglesia efímera.

El cronista la llama “máquina subitánea y grandiosa”. Era “de madera tan capaz cuanto era menester”, con tejado de barro y teja a doble vertiente. Para hacer casi se acaba con la madera de la ciudad, usándose “la más escogida y fuerte”. Treinta maestros de carpintería y oficiales trabajaron en la obra a las órdenes de Francisco de Praves, por entonces un joven arquitecto pero ya “maestro mayor de las obras de esta ciudad”.

La razón por la que hubo de erigirse la iglesia se explica: el convento de los frailes carmelitas descalzos estaba muy distante de la ciudad y la iglesia de las monjas era muy pequeña. Junto a esta, en el espacio que corresponde al compás o patio de entrada al recinto en torno al cual se estructura el convento, quedando la iglesia a la derecha y la casa de los capellanes a la izquierda, habría de construirse la edificación transitoria. La anchura venía ya dada, y Francisco de Praves proporciona las demás medidas siguiendo las normas del manierismo clasicista imperante salvo en la largura de la iglesia, que duplica, seguramente para poder acoger al mayor número posible de fieles. Se hizo un edificio de 10 metros de ancho, 33’6 de largo –el doble de lo que el arquitecto y tratadista Palladio aconsejaba– y 9’52 de alto, que resultó ser mayor que la iglesia conventual. Su planta era sencilla, de una sola nave, habitual en las iglesias de monjas. Además tenía atrio, de orden corintio, coro detrás del altar y sacristía. En el interior se adornaba con “artesones y recuadraturas de diversas molduras y talla”. La fachada se aproximaba a las llamadas de tipo carmelita, pero con dos alturas. La primera era a modo de pórtico con tres puertas: de arco la central y adinteladas las laterales. Un esquema que se repetía en la segunda, alojándose en los huecos pinturas: Santa Teresa en el centro escoltada por los profetas Elías y Eliseo. El orden utilizado en las pilastras que jalonaban verticalmente la fachada era el toscano para el primer piso y el dórico para el segundo. Remataba con frontón triangular adornado con pirámides y bolas. A pesar de que toda la ciudad admiró la obra y de que muchos lloraban –dicen los cronistas– al pensar que iba a ser destruida, poco después de pasar los festejos –la iglesia se inauguró el 6 de octubre– “se deshizo con diestra y curiosa disposición”. En 1675, con motivo de la beatificación de San Juan de la Cruz, se adornaron todos los templos carmelitas de la ciudad con diversos elementos efímeros.

Especialmente importantes fueron las fiestas por la canonización de San Pedro Regalado. Programadas para 1746, debieron retrasarse al año siguiente a causa de la muerte de Felipe V. Las describe minuciosamente Ventura Pérez. Hubo celebraciones en la calle, por ejemplo un castillo de fuegos que disparó el Cabildo, que “se componía de una gran máquina intitulada el capitolio romano, con una valla de cien pies cada cara de las cuatro que tenía, con dieciséis arcos triunfales que tenía cada cara y encima varias figuras de los emperadores romanos y dioses de la gentilidad, todos en carnes, de alto de vara y cuarta, y entre ellos varios escudos de las armas del cabildo y San Francisco...”

Pero lo más espectacular se hizo en el interior de la iglesia conventual de San Francisco: una arquitectura efímera de gran complejidad para lo que era habitual en Valladolid. La única manera de atisbar cómo fue es leer la descripción que incluye Floranes en unos de sus manuscritos (*Memorias para la historia de Valladolid*) tomada seguramente del manuscrito de B. Maestro (*Noticias de las funciones que hicieron en la ciudad de Valladolid desde que determinó Nuestro Santísimo Padre Benedicto XIV canonizar a San Pedro Regalado*), recogido por Marcilla Sapela. Se trataba de una escenografía muy teatral, algo lógico pues su autor fue “Juan de Llamas, vecino de Madrid, altarero de oficio y tramoyista del Corral del Príncipe”, que trabajó en ella con diez oficiales del mismo arte. El altar, en perspectiva, ocupaba todo el ancho y alto de la iglesia. Fingía un jardín, con una fuente y un águila bicéfala de gran tamaño en cuyo pecho se situaba la custodia grande del convento. Bajo el águila un trono de nubes sobre el que estaba San Pedro Regalado, sobre otro trono semejante estaba la Inmaculada, todo rodeado de nubes, ángeles y ráfagas. Por detrás había un árbol que en una “mutación” del altar pasaba a primer plano. Desde el pavimento del jardín la Virgen y el Santo ascendían en sus tronos a lo alto, colocándose sobre el árbol. Surgían luego las figuras de Cristo, San Francisco y el Padre Eterno y el Espíritu Santo, todas movibles. Al llegar a la gloria el águila bicéfala movía las alas. Tan barroca creación supone en cierto modo la culminación de la arquitectura efímera en Valladolid.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLA RUBIO, J. J.: “El túmulo de Carlos V en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, XLIV, 1978, pp. 177-200.
- AGAPITO Y REVILLA, J.: “Honras por Felipe II y proclamación de Felipe III en Valladolid”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. 31, Madrid, 1923, pp. 126-162.
- ALENDA Y MIRA, J. de: *Relación de Solemnidades y Fiestas Públicas de España*, Madrid, 1903, p. 64, nº 211.

- ALLO MANERO, A.: “Dirigismo y propaganda en las exequias reales de la Casa de Austria: el artista y su obra al servicio del poder”, en *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XII-XVIII*, (E. Serrano Martín, ed.), Zaragoza, 1994, pp. 499-508.
- “La exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión”, en Lobato, M. L. y García García, B. J. (coords.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, 2003, pp. 117-135.
- AMIGO VÁZQUEZ, L.: “El espectáculo de las postrimerías. Exequias reales en Valladolid durante los siglos XVII y XVIII”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC)*, 45, 2010, pp. 43-59.
- *Epifanía del poder regio. La Real Chancillería en el Valladolid festivo (Siglos XVII y XVIII)*, Valladolid, 2013.
- BONET CORREA, A.: “Túmulos del Emperador Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, pp. 55-66.
- *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, 1990
- “La Arquitectura efímera del barroco en España”, *Norba. Arte*, 13, 1993, pp. 23-70.
- CASTÁN LANASPA, J.: “Fiestas que ofreció la villa de Valladolid a Felipe II en el año de 1592”, *BSAA*, LXII, 1996, pp. 387-394.
- CHECA CREMADES, F.: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, M. del P.: *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A.: *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981.
- “Fiestas en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660”, *BSAA*, LIX, 1993, pp. 379-392.
- GARABITO GREGORIO, G.: “La visita de Alfonso XIII a Valladolid en septiembre de 1903”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC)*, 38, 2003, pp. 47-60.
- HUERTA ALCALDE, F.: *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*, Valladolid, 1990.
- LOBATO, M. L. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (coords.): *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, 2003. (Este libro aporta una extensísima y útil bibliografía).
- MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1898-1901.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, R. M.; TORREMOCHA HERNÁNDEZ, M. y CABEZA RODRÍGUEZ, A.: “La visita de Isabel II a Valladolid en julio de 1858”, *Investigaciones Históricas*, 17, 1997, pp. 173-181.
- MENDIZÁBAL, F.: “Ante el centenario de Felipe II. La leyenda y la historia en el nacimiento y bautizo del rey”, *ABC*, 22-V-1927.
- PASCUAL MOLINA, J. F.: “El *Templo de la Fama*: una arquitectura efímera para la proclamación de Fernando VII en Valladolid”, *BSAA arte*, LXXVIII, 2012, pp. 197-216.
- *Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (15-2-1559)*, Valladolid, 2013.

- PÉREZ, V.: *Diario de Valladolid*, (1885), Ed. facsímil, Valladolid, 1983.
- PINILLA MARTÍN, M. J.: “Arte efímero en Valladolid con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús”, *BSAA arte*, LXXV, 2009, pp. 203-214.
- RADA Y DELGADO, J. de D.: *Viaje de SS. MM. y AA por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*, Madrid, 1860.
- REBOLLO MATÍAS, A.: *La Plaza y Mercado Mayor de Valladolid, 1561-95*, Valladolid, 1989.
- REDONDO CANTERA, M. J.: “Nos habebit humus: Espacio docente y rito funerario en la Universidad de Valladolid durante la Edad Moderna”, en Serrano Martín, E. (dir.), *Muerte, religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, Zaragoza, 1994, pp. 471-497.
- RIVERA, J.: “Francisco de Salamanca (c.1514-1573), trazador mayor de Felipe II”, *BSAA*, XLIX, 1983, pp. 297-324.
- SARDIÑA, G.: “La Puerta del Campo de Valladolid”, *Revista Folklore*, nº 86, 1988, pp. 65-66.
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, M.: “Diversiones y fiestas en Valladolid durante del antiguo régimen”, en *Valladolid historia de una ciudad*, T. II, Valladolid, 1999, pp. 491-510.
- “Exequias para las reinas de la casa de Austria”, en López-Cordón M. V. y Franco G. (coords.), *Isabel I y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, Madrid, 2005, pp. 339-356.
- URREA, J.: “Exequias por la reina Margarita de Austria en Valladolid”, en *Cat. Exp. Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Valladolid, 1999, pp. 79-85.
- “La Plaza de San Pablo escenario de la Corte”, en *Valladolid historia de una ciudad*, T. I, Valladolid, 1999, pp. 27-41.
  - *La Plaza de San Pablo escenario de la Corte*, *Cat. Exp.*, Valladolid, 2003.

## El Colegio de San Gregorio, fundación de Fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas

JOSÉ IGNACIO HERNÁNDEZ REDONDO | Museo Nacional de Escultura

A nadie puede extrañar que en un curso de patrimonio cultural con el título *Conocer Valladolid* se dedique una sesión al Colegio de San Gregorio. Su interés, tanto desde el punto de vista artístico como histórico, incluidas las diferentes funciones que las circunstancias fueron determinando, justificaría mucho más que una breve conferencia. Aunque son varios los aspectos relacionados con este edificio y su fundador que todavía se deben seguir investigando, su extraordinario valor ha suscitado, como es lógico, una amplísima bibliografía cuyos contenidos tampoco puedo recoger de forma exhaustiva. Más aún, tratándose de una actividad organizada por la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, de la que son miembros autores de trabajos sobre el Colegio como Julia Ara, Eloísa García de Wattenberg o Jesús Urrea, no puedo evitar el sentir mi intervención como un atrevimiento, que sólo puedo justificar manteniendo mi condición de discípulo de los tres y transmitiendo muchas de las conclusiones que ellos ya han publicado<sup>1</sup>.

Por dicho motivo, aparte de seguir insistiendo en la singularidad de la fundación, lo que en esencia ahora pretendo es incorporar algunas hipótesis y novedades referidas a distintas zonas, sobre las que sin duda se deberá seguir debatiendo.

<sup>1</sup> Ara Gil, C.J.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 227-251 y 354-357. "Las fachadas de San Gregorio y San Pablo en Valladolid en el contexto de la arquitectura europea", *Actas del Coloquio La arquitectura gótica en España*, Gotinga, 1994, pp. 317-334. García de Wattenberg, E.: *Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio*, Valladolid, 1985. *Idem*: "Noticias para la historia de la capilla del Museo Nacional de Escultura", *Academia*, 72, (1991), pp. 288-309. Urrea Fernández, J.: "Fray Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio", *Arte y Mecenazgo*, Valladolid, 2000, pp. 9-32.

Dado que la ciudad es el hilo conductor del curso, me ha parecido necesario resaltar desde el título el papel del obispo que hizo posible el edificio: el dominico Fray Alonso de Burgos (1415-1499). En primer lugar porque siempre he pensado que Valladolid mantiene una deuda de gratitud hacia uno de los personajes más importantes a lo largo de toda su historia y que sin embargo ha quedado en gran medida olvidado. Fuera del círculo de los interesados en nuestro pasado y en el arte, son pocos los ciudadanos que sabrían decir quién fue el promotor de obras tan notables como la fachada de San Pablo, en muchas ocasiones considerada como el símbolo de todo su patrimonio artístico, o el propio Colegio de San Gregorio.

Es muy indicativo que la primera denominación de la calle, en fechas cercanas a la construcción, como *del colegio del obispo de Palencia* se sustituyó por la de *Cadenas de San Gregorio* y desde entonces ni tan siquiera ha contado Fray Alonso con ese recuerdo<sup>2</sup>. Esta situación se hace aún más injusta cuando se comprueba el afecto que el obispo sentía por Valladolid. La propia elección del emplazamiento de su fundación es el mejor de los testimonios y la lectura de su testamento no hace sino confirmarlo: *porque esta villa es muy insigne e muy noble e siempre tuvimos e tenemos mucho amor e afición hacia ella, así al estado eclesiástico como al seglar*<sup>3</sup>. La constancia en el testamento del préstamo del ornamento, cruces, candeleros e imágenes de la Virgen y otros santos con sus andas guarnecidas, con que había dotado su capilla, para las grandes celebraciones como el Corpus o algún recibimiento de rey o príncipe, y el deseo de que se mantuviera la costumbre después de su fallecimiento, prueban su disposición a colaborar con el esplendor de la villa.

Lamentablemente, el olvido no se ha restringido al ámbito vallisoletano. Desde mi punto de vista de manera incomprensible, Fray Alonso de Burgos ha sido con frecuencia minusvalorado tanto desde el punto de vista histórico, a pesar de su gran influencia en el comienzo del reinado de Isabel al ser nombrado confesor y capellán mayor de la reina desde 1473, como desde la óptica de la promoción de obras artísticas, cuando fue sin lugar a dudas uno de los más importantes de la Corona de Castilla. En la gran mayoría de los numerosos eventos y publicaciones que en el último cuarto de siglo se han dedicado a recordar el reinado de los Reyes Católicos, en el mejor de los casos su nombre aparece de forma marginal, muy alejada del reconocimiento a ilustres apellidos como Mendoza o Fonseca, en cuyas familias existieron grandes prelados con un destacado papel en el campo del mecenazgo<sup>4</sup>.

Ciertamente, sin menoscabo de los trabajos señalados al principio, los estudios publicados hasta el momento son esencialmente los realizados en el ámbito local, si bien debemos alegrarnos que en los últimos tiempos se haya incrementado el interés de los medievalistas por analizar su trayectoria vital y su actividad como

<sup>2</sup> Agapito y Revilla, J.: *Las calles de Valladolid*, Valladolid, 1937, pp. 48-49.

<sup>3</sup> Arriaga, G. de, *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid* (ed. Manuel de Hoyos.), Vol I, Valladolid, 1928, pp. 127-128.

<sup>4</sup> Como muestra de dicho olvido se puede citar la exposición *Reyes y Mecenas. Los reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria*, celebrada en Toledo en 1992.

promotor artístico<sup>5</sup>. De hecho, era lógico que así sucediera ya que, en mi opinión, la singularidad de las obras que patrocinó no es simplemente fruto de su capacidad económica para contratar a los mejores artistas. Aunque hasta el momento sólo contamos con algún dato concreto y con varios indicios, todo apunta a que Fray Alonso de Burgos jugó un papel determinante en la realización de los programas iconográficos de los edificios y bienes muebles que patrocinó, en la elección de los artistas que los llevaron a cabo y hasta en el marco urbano en el que se desarrollaba su obra. Su formación intelectual y su interés por la cultura queda avalada con la fama de gran orador o el hecho de contar con una gran biblioteca<sup>6</sup>. El trato personal con los artistas se atestigua con la noticia de la existencia de varias muestras de obras encargadas a Simón de Colonia, que quedaban autenticadas ante los testamentarios con la firma del propio obispo<sup>7</sup>.

Como señala Olivares Martínez, en el terreno de la promoción artística Fray Alonso coincidió con otros obispos en rasgos como la intervención en diferentes edificios, el deseo de introducir novedades en lo que mandaba construir o la especial atención a su capilla funeraria<sup>8</sup>. Ello no es obstáculo para resaltar su figura como un caso excepcional en el uso del arte como medio de exaltación personal. Sería suficiente con observar lo que ha llegado a nuestros días, pero si no pareciera bastante, las noticias y descripciones de lo que fue en origen no hace sino aumentar con creces lo que ya resultaba evidente.

Uno de los indicios más irrefutables, lógicamente señalado una y otra vez en la bibliografía, es la obsesiva repetición de su escudo de armas en cuantas obras patrocinó, ya sea presentado por ángeles, como ocurre en la fachada y otras partes del edificio, o en solitario. Como ya hemos comentado en anteriores ocasiones<sup>9</sup>, lo insólito no es el hecho sino la frecuencia, hasta el punto que en algunas partes su blasón, la flor de lis, aparece repetida como fondo cubriendo la piedra como si tratara de un bordado. No es extraño que el Padre Gonzalo de Arriaga, su biógrafo del siglo XVII, llegara a decir que *en sus obras fijó sus armas con tanta firmeza y multiplicidad que no es posible picarlas sin demoler los edificios*<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> Merece ser destacado el trabajo de Diana Olivares Martínez, *Alonso de Burgos y la Arquitectura castellana en el siglo XV. Los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*, Madrid, 2013, en el que se analiza la promoción artística de Fray Alonso en comparación con la realizada por otros grandes obispos, especialmente burgaleses. Cuando ya estaba concluida la redacción de este artículo me llegó un nuevo trabajo de la misma investigadora, con nuevas aportaciones documentales sobre el promotor del Colegio: "Documentos para el estudio de Alonso de Burgos", *Estudios Medievales Hispánicos*, 3, 2014, pp. 43-70

<sup>6</sup> Olivares Martínez, D.: *Ob. cit.*, pp. 83-87, 152 y 166.

<sup>7</sup> Fuentes Rebollo, I.: "El Maestro Simón de Colonia en San Pablo y San Gregorio (Nueva lectura documental)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, nº 3, p. 9.

<sup>8</sup> Olivares Martínez, D.: *Ob. cit.*, pp. 167-177.

<sup>9</sup> Hernández Redondo, J. I.: "Aportaciones al estudio del legado artístico de Fray Alonso de Burgos", *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 425-431. Como es conocido, Fray Alonso tomó la flor de lis de sus protectores Pablo de Santa María y su hijo Alonso de Cartagena, añadiendo una bordura con la cruz de la orden de Santo Domingo.

<sup>10</sup> Arriaga, G. de: *Ob. cit.*, Vol. I, p.17.

De hecho, así pudo comprobarlo el Duque de Lerma al adquirir el patronato del convento de San Pablo, donde realmente sólo consiguió suprimir por completo la huella de Fray Alonso en las partes que mandó derribar del antiguo edificio. Una de las más singulares fue el claustro del que sólo tenemos como testimonio una ménsula, aparecida de forma fortuita al excavar en la zona, y que en la actualidad se expone junto a la puerta lateral de acceso a la iglesia (fig. 1). Una vez más, el motivo cincelado es un ángel que sujeta el escudo de Fray Alonso, si bien en este caso ofrece la singularidad de mantener restos de dorado que nos obligan a plantearnos si el aspecto de lo que ha llegado a nuestros días responde al original.



Fig. 1. Ménsula procedente del claustro del Monasterio de San Pablo.

La presencia de la heráldica del fundador no se limita a la decoración sobre la piedra. Prácticamente

todas las techumbres de madera que cubren las salas del edificio mantienen dicho emblema, incluso en las que el empleo de motivos renacentistas demuestran su realización en fecha posterior a la muerte del obispo. Al igual que en la decoración arquitectónica, en unos casos predomina el esquema tradicional con el escudo bajo el capelo, mientras que en otros se recurre a decoraciones seriadas como leones enfrentados con la flor de lis en el centro (fig. 2). Esa presencia, casi incontable, se mantenía con seguridad en otras partes perdidas de la primitiva construcción. De ello es buena prueba las únicas puertas conservadas del Colegio, cuyos diseños recuerdan composiciones grabadas de Israel van Meckenem, lamentablemente separadas del edificio tras la última restauración. Más aún, en un afán constructivo que desborda lo que solía considerarse adecuado en un miembro destacado de la orden de Santo Domingo, Fray Alonso llegó incluso a situar sus armas en el monasterio franciscano de Valladolid *para que tengan memoria e cargo de rogar a dios Nuestro Señor por nuestra ánima en sus sacrificios*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Canesi Acevedo, M.: *Historia de Valladolid*, edición de 1996, T.I, p. 428. Se recoge en esta historia, redactada a mediados del siglo XVIII, que Fray Alonso "labró un cuarto en el convento de San Francisco, como lo publican sus armas grabadas y asimismo un paño del claustro que junta con la iglesia hasta la capilla de los leones y aun dicen que quiso hacer todo el convento a no impedírselo los religiosos ancianos".

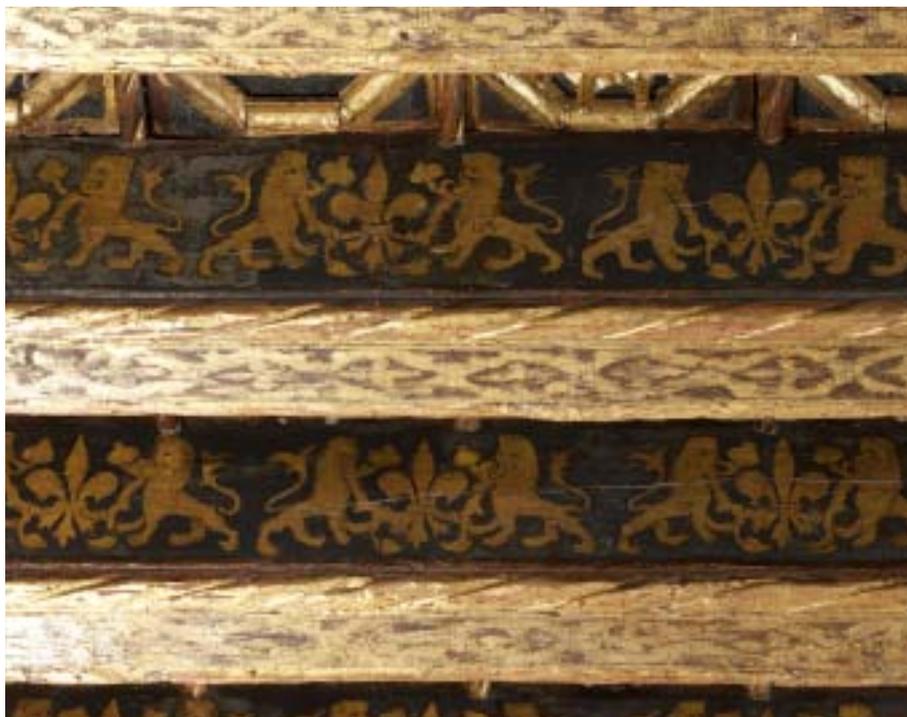


Fig. 2. Detalle de la techumbre en la llamada "Sala de los Actos" del Colegio de San Gregorio.

Si cabe, el deseo de exaltación personal se hace aún más evidente con el empleo de su retrato en las obras que patrocinó. Es relativamente habitual la existencia de esculturas representando a prelados vinculados con proyectos artísticos los siglos XV y XVI. Lógicamente, es el sepulcro el género más adecuado para resaltar la individualidad, pero con independencia de ello son más frecuentes en retablos que en la propia arquitectura.

En el caso de Fray Alonso nuevamente sorprende el número en un espacio reducido, ya que su imagen ocupa un lugar destacado en las fachadas del Colegio de San Gregorio, en la de la iglesia del Convento de San Pablo y en la portada de acceso a su capilla en el crucero del mismo templo. Por otro lado, tenemos certeza que figuraba como donante en uno de los relieves del desaparecido retablo de la misma capilla, que podemos imaginar contemplando el del obispo Acuña en el retablo de la Concepción de la catedral de Burgos, y noticia de otros dos retratos en piedra que se encontraban en el archivo del Colegio y en la casa que la institución tenía en Matapozuelos<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Díaz, D.: "Relación topográfica antigua y moderna y variaciones del insigne Colegio de San Gregorio", en *Historia del Colegio de San Gregorio*, T. III, Valladolid, 1940, pp. 245-246. Al parecer el retrato de la casa de Matapozuelos pudo ser trasladado al Convento de Corias en Asturias, pero en esta localidad no hemos logrado noticias sobre ello.



Fig. 3. Ofrecimiento del Colegio a San Gregorio en la portada.

Es interesante resaltar el modo en el que se integran sus retratos en las portadas. Los tres tienen en común el emplazamiento principal sobre la puerta y el situar a Fray Alonso rodeado de personajes sagrados, ofreciendo el Colegio a San Gregorio, (fig. 3) contemplando la coronación de la Virgen o asistiendo a la imposición de la casulla a San Ildefonso. La confrontación de los rasgos permite atisbar intención de realismo, especialmente en las portadas del Colegio y la capilla. Por último las figuras son mucho más corpóreas que el sencillo relieve en el que se representa al cardenal Mendoza ofreciendo su Colegio de Santa Cruz a Santa Elena, por citar un ejemplo muy cercano en el espacio y en el tiempo<sup>13</sup>. En resumen, se trata de verdaderas apoteosis, que todavía tendrían un gran colofón en el sepulcro que mandó construir en su capilla. Nunca lamentaremos lo suficiente que se mandara desmontar apenas treinta años después, porque simplemente con las descripciones y los pocos datos que se conocen, no resulta extraño que en varias ocasiones se haya resaltado que fue algo único en el panorama del arte español del momento en la forma y en el mensaje, al representar en lo alto a Fray Alonso predicando a la familia real en pleno, *sentados como si escuchasen el sermón*.

<sup>13</sup> La comparación entre ambas fundaciones, a la vez tan diversas y con varios puntos en común, ha sido realizada por Zalama, M. A.: "Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos", *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Salamanca, 2004, pp. 129-140.

Podría parecer que el protagonismo del fundador del edificio queda matizado en las zonas más singulares por la notable presencia del escudo y las divisas reales, si bien a mi juicio se trata en el fondo de un recurso más para resaltar su persona. En una política artística como la de los Reyes Católicos, en la que la arquitectura, fuera o no de promoción real, se convierte en un instrumento fundamental en la consolidación de la imagen de la Monarquía con la repetición seriada de su heráldica, es significativo que se haya afirmado que el Colegio de San Gregorio es, junto con el interior de San Juan de los Reyes en Toledo, la obra que ofrece una visión más potente de ese ideal monárquico<sup>14</sup>. La comparación cobra todavía más valor si tenemos en cuenta que San Juan de los Reyes se construyó por iniciativa directa de los reyes e incluso se pensó que pudiera albergar su sepulcro.

No creo que sea arriesgado concluir que Fray Alonso pretendía presentarse como una figura clave en el éxito del reinado. Así lo atestiguan el atrevimiento de su sepulcro y las largas inscripciones que mandó colocar en la misma capilla y en el gran patio central, en los que se declaraba *fechura, crianza, capellán mayor y confesor de los reyes*, por cuyas almas y la suya se levantó la obra. De este modo el escudo real y las divisas del yugo y las flechas, como es bien conocido, desempeñan un papel principal en el programa decorativo del Colegio, que incluso era más evidente en los primeros años de su historia. La alternancia de las iniciales F e Y en el coronamiento del mismo patio, construido en 1504 y desmontado a comienzos del siglo XVIII, demuestra que tampoco faltaban otros elementos alusivos al reinado, que en la mayor parte de los edificios del momento fueron también más frecuentes que la representación en escultura de Isabel y Fernando. De hecho, todavía hoy podemos contemplarlos en San Gregorio, aunque sea en lugares menos visibles como en el arrocabe de la armadura que cubre la escalera o en el remate decorativo de una de las esquinas en la actual fachada al jardín, compuesto por dos figuras montadas en leones sobre una base con la Y<sup>15</sup> (fig. 4).

Un último aspecto que refuerza el papel de un gran promotor artístico y el deseo de lucimiento para sus obras es la atención prestada al entorno urbanístico<sup>16</sup>. Las inversiones en el arreglo del frente de San Pablo, incluida la colocación de una



Fig. 4. Remate decorativo en una esquina del edificio con la Y.

<sup>14</sup> Ara Gil, J.: *Ob. cit.*, 1994, p. 324.

<sup>15</sup> Agradezco a Miguel Ángel Marcos que me recordara esta pieza original del edificio.

<sup>16</sup> Hernández Redondo, J. I.: *Ob. cit.*, 2001, p. 431.

cruz, y el empedrado de la calle del Colegio, se remataron con la adquisición de varias manzanas que en su testamento mandó derribar *limpiando los suelos o solares de ellas para que se haga en ellos la dicha plaza delantera, por mejor aseo e apariencia de nuestro Colegio*. Pienso que no se ha resaltado lo suficiente el interés y las repercusiones de esta medida para la historia del urbanismo en Castilla, creando un espacio que en principio pudiera parecer forzado, pero que en realidad dota a la fachada de un protagonismo que nunca podría alcanzar con la anchura de la calle.

Por razones de espacio, en el recorrido por el edificio tendré que conformarme con mencionar algunos datos básicos que permitan mantener el argumento y resaltar lo que ahora se pretende añadir, pero sin ser exhaustivo ni en los propios datos ni en la bibliografía<sup>17</sup>.

## La Capilla

Aunque en alguna ocasión se ha sugerido lo contrario, creo que se puede afirmar que la intención del proyecto estaba completamente definida desde el primer momento. Fray Alonso se comprometía a invertir grandes sumas en la completa remodelación del convento de San Pablo a cambio de recibir los terrenos que le permitieran construir un gran conjunto que revertiría en el beneficio de la orden, pero que también incluiría su residencia y, sobre todo, su capilla funeraria, punto de partida de la construcción<sup>18</sup>.

La propia elección de la capilla del Crucifijo, comunicada con el crucero de San Pablo en el lado de la Epístola y con posibilidad de quedar unida a la nueva fundación, demuestra que se pensaba en un espacio independiente al resto del convento con la simple incorporación de una reja. Si en un primer momento Fray Alonso sólo hubiera pensado en su sepulcro podría haber elegido otro lugar, dado que la capilla del Crucifijo implicaba un serio enfrentamiento con la poderosa familia de los Torquemada, que se mantuvo en el tiempo. En cualquier caso, lo que resulta evidente es que la capilla del Crucifijo era el lugar ideal para las pretensiones del fundador de levantar, como se afirma en el documento de cesión, una de las más notables capillas del Reino, e indudablemente lo logró.

Las especulaciones para tratar de justificar la discrepancia entre la fecha de donación de los terrenos y la que proporciona la inscripción de la capilla sobre el comienzo de la construcción han quedado definitivamente solventadas gracias al trabajo de Molina de la Torre al detectar el ya lejano error en la lectura de la numeración

<sup>17</sup> Remito a la bibliografía anteriormente mencionada y en particular, por la comodidad de su consulta, a la síntesis actualizada de Olivares Martínez, D.: *Ob. cit.*, 2013, pp. 111-143.

<sup>18</sup> Si como afirma Arriaga, *Ob. cit* Vol. I. p.62, existieron dudas sobre fundar un gran hospital abrigo de pobres, el acuerdo con la orden las disiparon.

romana de dicha inscripción, en la que claramente figura fin del año 1487 y no 1484, como hasta ahora se había dicho<sup>19</sup>. De este modo, lo que se pensaba que había sido una obra larga fue justo lo contrario, pues apenas un año después se produce la denuncia ante la justicia real en la que se alegaba que la fábrica era *mala e falsa*, obligando a reparos que llevarían el final de los trabajos a principios de 1490, como la citada inscripción recoge.

Gracias a la mencionada reclamación se confirmó documentalmente la intervención de Juan Guas junto a su destacado colaborador Juan de Talavera. La presencia de la figura indiscutible de la arquitectura del momento, vinculado a los proyectos más notables que patrocinaban la Corona y los altos dignatarios, es una de las muestras de la intención del promotor de contar con los más destacados artistas. Con independencia de ello, el problema en el proceso de construcción suscitó discrepancias en el coste final, como atestigua la reclamación ante la reina de Juan de Talavera en 1504, ocho años después de la muerte de Juan Guas, de *cinquenta y cinco mill mrs del alcance de la capilla del dicho obispo*<sup>20</sup>.

De acuerdo con un planteamiento que se repite en otros edificios religiosos de Juan Guas, la sobriedad exterior, con paramentos lisos sobre los que destacan contrafuertes decorados en su parte superior con el siempre presente escudo de Fray Alonso, contrasta con la vistosidad del espacio interior. Los bóvedas de crucería en cuyas claves vuelve a figurar la flor de lis junto con la cruz dominica, la propia inscripción conmemorativa y la repetición de la heráldica del fundador en las ménsulas, esta vez sustentadas por ángeles, conforman un variado repertorio que más abajo se completa con el frente del coro alto y, sobre todo, con la vistosa decoración de lo que hasta ahora se ha identificado con una tribuna para el órgano.

En cualquier caso, la impresión que hoy causa la capilla dista mucho de lo que fue en origen con la comunicación abierta a San Pablo y su monumental retablo mayor, lamentablemente desaparecido en la invasión napoleónica. Obra documentada de Gil de Siloe y Diego de la Cruz, sólo podemos imaginar lo que fue con someras descripciones y atisbar su calidad si se aceptan las dos propuestas de piezas que quizás le pertenecieron: el Crucificado de la iglesia parroquial de Ciguñuela<sup>21</sup>, y el relieve de la Ascensión junto a un pequeño ángel en Herrera de Duero<sup>22</sup>, localidades ambas cercanas a Valladolid.

<sup>19</sup> Molina de la Torre, F. J.: "Los estudios epigráficos desde la teoría de la comunicación: el friso de la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid", *Documenta & Instrumenta*, 11, 2013, pp. 141-170. Agradezco a Diana Olivares la noticia de la publicación de este trabajo.

<sup>20</sup> Archivo General de Simancas, CRC, 755, 4, 30. En el inicio del documento consta con total claridad que la capilla es la de Alonso de Burgos y que la reina denominaba a Juan de Talavera *maestro de mis obras*. Agradezco a Ángel Moreno, facultativo del mencionado archivo, su interés por facilitarme con toda rapidez la copia de dicho documento.

<sup>21</sup> Urrea, J.: "El Crucifijo del retablo de la capilla de San Gregorio de Valladolid reencontrado", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 411-415.

<sup>22</sup> Hernández Redondo, J. I.: "La Ascensión", Catálogo de la exposición *Del olvido a la memoria IV*, dir. Jesús Urrea, Valladolid, 2002.

Pero sin duda la ausencia más notable es la del primer sepulcro del fundador, encargado a Simón de Colonia poco antes de fallecer Fray Alonso en 1499 que, como antes se dijo, duró poco más de treinta años, ya que en 1531 se encargaba un nuevo sepulcro de cama exenta a Felipe Bigarny, a su vez destruido en el mismo momento que el retablo<sup>23</sup>. No creo necesario repetir las dos descripciones de los viajeros Antonio de Lalaing (1501) y Lorenzo Vital (1517), fácilmente localizables en la bibliografía citada. Tan sólo, recordar que en ambas se dice que en la parte superior se encontraba la familia real y en lo alto Fray Alonso predicando y en la segunda de ellas, más extensa que la anterior, se señala que el sepulcro estaba *en la mitad de la iglesia* y que era un *gran pináculo todo de alabastro de veinticuatro pies de alto*, es decir unos siete metros de altura. Aunque en un principio se pensó en más personajes, al final parece que se hicieron los siete u ocho que menciona Lalaing<sup>24</sup>.

Al analizar la construcción de la capilla en la actualidad, hay una cuestión objetiva sobre la que hemos meditado desde hace tiempo<sup>25</sup>. Resulta evidente la diferencia decorativa entre el frente del coro alto y la llamada tribuna del órgano. Con independencia de las reformas posteriores, especialmente en la barandilla, parecen de momentos distintos, en la tribuna mucho más cercana a la cronología general del Colegio (fig. 5). Es más, observando desde la parte inferior el encuentro de ambas estructuras se aprecia claramente la falta de unidad entre ambas.

Por otro lado, resulta muy forzada la disposición casi horizontal de los escudos de Fray Alonso, quedando además la decoración casi oculta en uno de los lados por la propia tribuna. Desde luego, tanto el planteamiento como el repertorio decorativo de la parte frontal del coro no parecen propios del estilo de Juan Guas y para comprobarlo es suficiente la comparación con el mismo lugar en San Juan de los Reyes. En un edificio con la repetición constante de la heráldica de su fundador, también llama la atención la austeridad decorativa bajo el coro, mientras que en el citado monasterio toledano se repiten, tanto en el muro como en las claves, el escudo, las divisas y las iniciales de los monarcas. Con estos indicios, nuestra hipótesis es que el coro alto de San Gregorio o bien se hizo nuevo o al menos se amplió en una fecha más tardía, ya entrado el siglo XVI.

Si se admite lo anterior, el razonamiento nos lleva a plantearnos el sentido de la llamada tribuna del órgano una vez que lo imaginamos como una estructura independiente. Se ha relacionado su diseño con las tribunas laterales de San Juan de los Reyes, que en la actualidad se propone proyectadas como cantorías, pero en la de San Gregorio, con independencia de la cuestión del acceso, también se han señalado

<sup>23</sup> En la entrada a la capilla desde el Colegio se conserva una plancha de jaspe que quizás perteneció al segundo sepulcro.

<sup>24</sup> Esto se deduce de la lectura del documento nuevamente revisado por Fuentes Rebollo, I.: "El maestro Simón de Colonia en San Pablo y San Gregorio (nueva lectura documental)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, N° 3, 1998-1999, p. 10.

<sup>25</sup> Utilizo en esta ocasión el plural por las largas conservaciones mantenidas con Manuel Arias y sus numerosas sugerencias sobre el tema. Como en tantas ocasiones, quiero agradeceréselo.



Fig. 5. Capilla del Colegio de San Gregorio. Vista hacia el coro.

diferencias en el repertorio decorativo, acercando más lo realizado en este último caso a los trabajos del mismo momento en el vecino convento de San Pablo<sup>26</sup>. Todo ello nos lleva a proponer, también como una hipótesis sobre la que se debe seguir reflexionando a la espera de que pudiera aparecer nueva documentación que lo confirme o lo desmienta, que quizás podría tratarse de la base de ese gran pináculo que según Lorenzo Vital componía el primitivo sepulcro. Por otro lado, cabe la posibilidad de que se tratara más bien de un cenotafio, mientras que los restos se depositarían en una pequeña cripta. Si así fuera, se podría pensar que su parte superior fue desmontada en una fecha cercana a la realización del segundo sepulcro (1531), con motivo de las supuestas obras del coro.

El hecho de que el citado viajero lo describa *en la mitad de la iglesia* no implica que tenga que ser en el centro del espacio de la capilla, como siempre se ha pensado. La reseña puede aludir al centro del muro y, de esta forma, dejar el espacio mucho más diáfano para el culto. Aparentemente el aspecto que más lo contradice es que en las referencias siempre se habla de alabastro, pero también podría ser que las esculturas que representaban a Fray Alonso y a la familia real fueran de alabastro y el resto de piedra, ya que existen más ejemplos del uso de ambos materiales en una misma obra.

<sup>26</sup> Ara Gil, J.: *Ob. cit.*, 1977, p. 230.

Con respecto a este asunto, lo último que quiero señalar es el hallazgo en 1987, empujados en el muro de la actual sala de pasos del Museo Nacional de Escultura, de una serie de remates a modo de pináculos decorados en su frente con ángeles portadores de la flor de lis (fig. 6). En mi opinión, estas piezas coronaron las ménsulas situadas en la base de la barandilla de la tribuna, donde pudieron ser colocadas al quedar unida dicha barandilla con la del coro, aunque probablemente en origen estaban en otro lugar de la misma estructura. Lo cierto es que ya se habían desmontado cuando el P. Domingo Díaz hace la descripción del edificio<sup>27</sup>. Su estilo es mucho más cercano a los trabajos realizados en el taller de Simón de Colonia que a los ángeles que decoran los muros de la capilla, realizados en el momento de su construcción. Es una razón más para pensar que la llamada tribuna del coro pertenece a uno de los encargos a Colonia, entre los que estaba el sepulcro del fundador.

### El edificio del Colegio

Distintas referencias coinciden en señalar el año 1488 como la fecha de comienzo del Colegio, cuando la capilla se encontraba en pleno proceso de construcción, como se constata con la corrección del citado error de la inscripción. Con ello se demuestra que se trataba de un proyecto pensado de forma unitaria. Aunque siempre se ha dejado un margen para la duda, la presencia documentada de Juan Guas en la capilla y diferentes argumentos estilísticos le convierten por el momento en la opción más probable cuando se busca al autor de las trazas.

<sup>27</sup> Díaz, D., en *Ob. cit.*, 1940, p. 252.



Fig. 6. Ángel con escudo de Fray Alonso de Burgos procedente de la capilla.

La inevitable comparación del gran patio de San Gregorio, núcleo central del edificio, con el del palacio del Infantado de Guadalajara, es la razón más evidente para adjudicar ambos al mismo arquitecto. Incluso resulta mayor si se imagina este último con las columnas torsas originales en el cuerpo inferior, sustituidas por las actuales en la segunda mitad del siglo XVI. Es cierto que también se aprecian diferencias notables entre ellos, pero la gran presencia de la heráldica y el recargado repertorio decorativo permiten en mi opinión pensar en soluciones diferentes de un mismo taller, que además fueron proyectadas con un intervalo de unos cinco años.

En el caso del Colegio el rasgo más singular se encuentra en la decoración del cuerpo superior y, más concretamente, en la parte frontal que cobijan los arcos rebajados. En ellos se repite una estructura compuesta por ángeles colgando de guirnaldas sobre un fondo repleto de flores de lis trabajadas como si se tratara de un tapiz. Una vez más, creo que no se debe descartar la intervención del promotor que luego plasmaría el arquitecto, ya que tan singular solución sólo parece que se justifica para facilitar un espacio en el que la heráldica desborda con creces lo que suele ocurrir en otros edificios.

Desarrollando esta última idea, pienso que la evidente diferencia entre la austeridad del piso inferior y el desarrollo decorativo del alto obedece a los distintos usos que se daban a dichos espacios. Lógicamente, Fray Alonso de Burgos manda construir el Colegio para que sea también su residencia, que probablemente habitaría desde la conclusión del patio, hacia finales de 1491, hasta su muerte en 1499. El espacio más coherente para situarlo es la planta superior, en conexión con la gran biblioteca, y con toda probabilidad la gran sala que se sitúa inmediatamente a la izquierda al subir la escalera desempeñaba el papel principal de dichas estancias. El desarrollo decorativo de la puerta y la existencia en dicha sala de las dos únicas ventanas de esta planta al interior del patio confirman que se trataba de un lugar destacado en el conjunto del edificio. Con ello, se explicaría incluso la decoración de los tímpanos en el cuerpo superior, en un traslado a la piedra del efecto que podrían producir tapices bordados con flores de lis.

La insistencia en el enaltecimiento personal de Fray Alonso no es obstáculo para que se incluyan también otros elementos relacionados con la orden a la que perteneció. Creo que en este sentido puede ser interpretada la gruesa cadena que separa las dos alturas del patio, sin eliminar otras posibles lecturas relacionadas con su aparición en otros edificios. Aunque no se trata de un atributo frecuente, es posible encontrar la cadena en la iconografía de Santo Domingo, en alusión a las descripciones que narran que se le encontró tras su muerte con una cadena a la cintura como instrumento de mortificación<sup>28</sup>.

El aspecto actual del patio es también diferente a lo que fue en principio, más que en el trabajo sobre la piedra en el remate y la decoración interior, incluidos los artonados. Ya se ha mencionado la pérdida del coronamiento y la existencia de una

<sup>28</sup> Payo Hernán, R. J.: "La imagen al servicio de la palabra. Iconografía de Santo Domingo de Guzmán de la Edad Media al Barroco", Cat. exp. *Santo Domingo de Guzmán. El burgalés más universal*, Burgos, 2008, p. 8.

larga inscripción, que cuando escribe Domingo Díaz su relación en 1828 dice que se habría quitado poco más de medio siglo antes, al mismo tiempo que el artesano del piso alto. La misma fuente nos proporciona la noticia de que en lo alto de la pared, tocando las vigas, se encontraba una cenefa de pintura azul o negra que rodeaba los cuatro paños, eliminada poco antes de escribir su crónica, cuando se blanqueó el Colegio, *por no ser fácil imitar los escudos de armas que tenía, en los muchos trozos que se había descascarado*<sup>29</sup>.

Como se ha señalado en diferentes ocasiones, la propia estructura ha sufrido diversas intervenciones, alguna de ellas realmente severas. La más evidente de todas fue la comenzada en 1885 por el arquitecto Teodosio Torres<sup>30</sup>. Basta comparar con las fotos anteriores para comprobar hasta qué punto hubo que intervenir, recomponiendo los antepechos, retallando las partes perdidas de los escudos o sustituyendo todas las columnillas del cuerpo superior, de las que se han conservado algunos originales en el Museo de Valladolid.

De todos modos, en lo general se hizo una restauración mimética, como se puede comprobar en la fotografía, en la que se aprecia un paño ya terminado y otro durante los trabajos, donada al Museo Nacional de Escultura por una descendiente del contratista Leocadio Cacho (fig. 7). Más complicado es determinar si los temas decorativos menores fueron simplemente acumulativos o incluso cuáles pueden responder a los originales. Como ejemplo de ello, puede citarse la aparición en un lugar tan evidente como los remates en altura de las esquinas del piso inferior, en las que bajo el escudo del fundador figuran respectivamente un grupo de hojas, dos animales enfrentados, un toro y hasta una representación erótica, que recuerdan a los motivos profanos de las sillerías corales del final del Gótico<sup>31</sup>.

Con respecto a la cronología del patio, la ausencia de la granada en todos los escudos reales siempre se ha admitido como un dato incontestable para pensar que ya estaba terminado antes del final de la conquista del reino de Granada, en los primeros días del año 1492. En cualquier caso, la conclusión tuvo que ser cercana a esa fecha y probablemente es un indicio de ello la presencia de granadas en varios lugares del cuerpo superior y, especialmente, bajo uno de los escudos reales, en una de las esquinas del mismo piso.

Varias son las razones que hacen de la caja de la escalera un lugar sorprendente, que aun lo sería más si la armadura que lo cubre, la más mudéjar de todo el edificio, no hubiera perdido la práctica totalidad de la policromía y la abundante presencia de las armas del fundador. Del mismo modo, el enorme desarrollo que en los muros alcanzan los escudos con la flor de lis, tanto por su número como sobre todo por su tamaño, invitan de nuevo a especular con una idea pensada por el promotor, que al mismo tiempo pudo querer incorporar la novedad del almohadillado,

<sup>29</sup> Díaz, D. en *Ob. cit.*, 1940, pp. 165-166.

<sup>30</sup> García de Wattenberg, E.: *Ob. cit.*, 1985, pp. 17-41.

<sup>31</sup> Mateo Gómez, I.: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. Madrid, 1979, pp. 368-370.

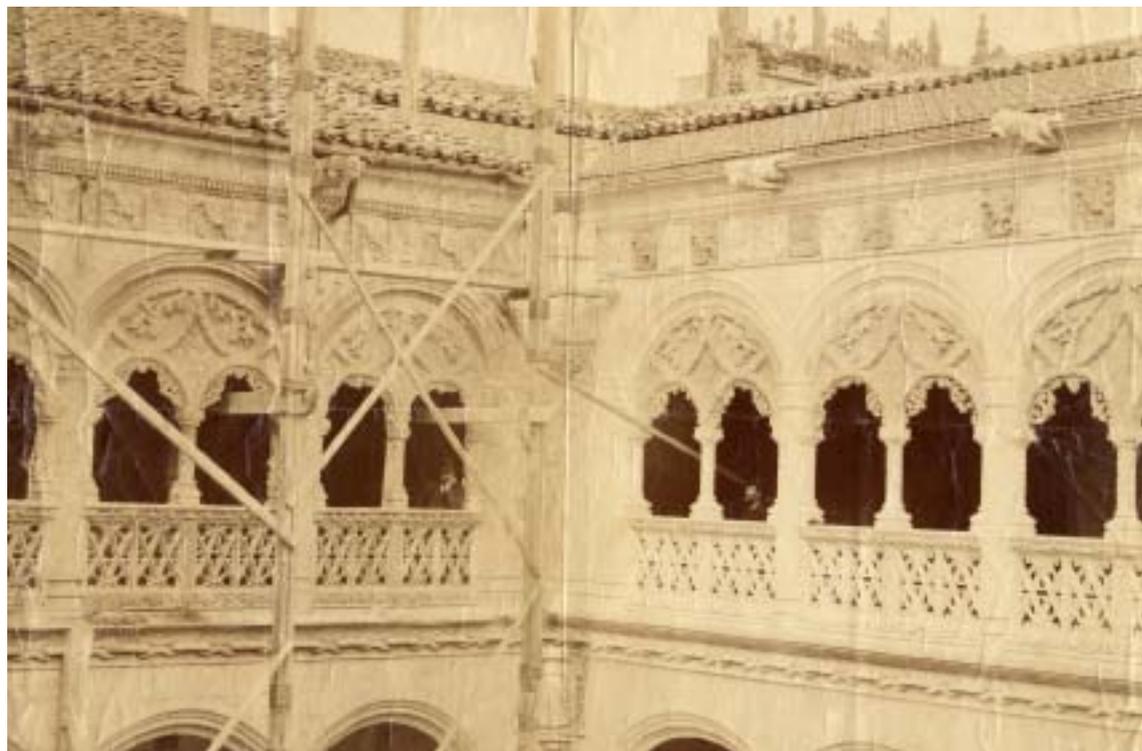


Fig. 7. Fotografía del patio central durante la restauración, en torno al año1886.

utilizado poco antes en Santa Cruz, pero que evidentemente contrasta con la estética general del Colegio de San Gregorio. Por si esto fuera poco, el arranque compuesto por un zócalo con composiciones goticistas en forma de rombos, similares a los antepechos del patio, termina por configurar un espacio completamente ecléctico, con el que es difícil establecer parangones en la arquitectura del momento. La mitad superior de la barandilla central es fruto de una restauración realizada en 1860, en la que se sustituyó una de madera, que a su vez se habría instalado al perderse este tramo de la original<sup>32</sup>.

Al analizar la escalera, no se debe olvidar que, según mi hipótesis, se diseñó como acceso a la zona residencial del obispo Alonso de Burgos. La profusión decorativa y, sobre todo, el enorme desarrollo de la heráldica adquieren de este modo todo el sentido. De hecho, al tratarse del acceso a una zona que podía ser restringida, era un espacio con rejas en sus dos extremos, en la actualidad perdidas pero de las que quedan los suplementos de piedra en los que se insertaban.

Mucho más modesto de proporciones, pero también con un destacado papel en la articulación del edificio es el patio de Estudios. Entrada natural tras la monumental

<sup>32</sup> García de Wattenberg, E.: *Ob. cit.*, 1985, p. 14.

fachada, en la que como cabía esperar no falta la heráldica del Obispo, servía de distribuidor a las aulas de Melchor Cano y la desaparecida de Física, pero también de paso hacia el resto de las dependencias en el patio principal y, en sentido contrario, del corredor que conducía a la capilla realizado posteriormente por Simón de Colonia.

Compuesto en la actualidad por una única planta en tres de sus lados, el alzado de este patio de Estudios fue muy distinto hasta las obras de adecuación para el traslado del museo. Según las noticias que proporciona el P. Hoyos<sup>33</sup>, en 1932 *se dejó el patio pequeño sin su parte superior*, pero podemos hacernos una idea de cómo era gracias a uno de los dibujos que el arquitecto inglés Matthew Digby Wyatt realizó en su recorrido por España, durante el otoño de 1869<sup>34</sup> (fig. 8). Dado

que al final volveré a citar otro de sus dibujos del edificio, por el momento sólo constatar que los laterales del patio de Estudios eran más bajos que el conservado en la actualidad y tenían unas sencillas ventanas que contrastan con la prolija decoración de la central que se conserva en la actualidad.



Fig. 8 Dibujo del Patio de Estudios. M. Digby Wyatt. 1869.

## La Portada

Si al principio comentaba el olvido, al menos relativo, de la figura de Fray Alonso como promotor artístico, no se puede afirmar lo mismo cuando se afronta el comentario de la portada del edificio. Su singularidad, tanto estructural como decorativa, ha

<sup>33</sup> De los Hoyos, M.: "De la exclaustración hasta nuestros días", en *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid*, libro tercero, Valladolid, 1940, p. 376.

<sup>34</sup> Digby Wyatt, M.: *An Architect's Note-Book in Spain. Principally Illustrating the Domestic Architecture of that Cuntry*, London, 1872, plate 5.

despertado el interés de diferentes investigadores cuyas conclusiones no se pueden pormenorizar en este trabajo por razones de espacio, por lo que tendré que limitarme a destacar algunos aspectos que considero interesantes, particularmente en lo que se refiere a las últimas propuestas<sup>35</sup>.

La ausencia de documentación sobre el proceso constructivo obliga a que se tenga que recurrir a indicios, de interpretación muchas veces subjetiva, para tratar de develar el programa iconográfico, la cronología o el autor del proyecto. De acuerdo con lo que se ha señalado en repetidas ocasiones, creo que es evidente que el mensaje principal de la portada es la glorificación de la monarquía y, en último lugar, del promotor del Colegio. Sería suficiente para afirmarlo la valoración de los principales componentes del conjunto, como el gran escudo real y la escena del ofrecimiento de la institución a San Gregorio, pero además es la misma idea que se repite en los principales espacios del edificio como el patio o la capilla, a través de la heráldica, las inscripciones y el primitivo monumento funerario.

Como afirma Ara Gil, lo dicho no es obstáculo para reconocer en el resto de los motivos iconográficos una lectura simbólica basada en el empleo de imágenes enraizadas en el lenguaje culto de la época<sup>36</sup>. Junto a las representaciones de salvajes que adquieren en esta portada un inusitado protagonismo, la interpretación del monumental granado que enmarca el escudo real y la fuente que le sirve de base como alusiones al árbol de la sabiduría y la fuente de la vida son las más destacadas entre otras atribuidas a iconografías con un protagonismo menos evidente<sup>37</sup>.

Esa notoria presencia del tema del salvaje, asociado mayoritariamente en otros edificios a la heráldica, se hace aún más singular en la portada con el empleo de una variante en el cuerpo superior de la misma, en la que en lugar del recubrimiento de pelo por todo el cuerpo se utiliza una imagen con el torso desnudo, que podría sugerir un estado evolutivo más avanzado. Retomando una antigua interpretación, Pereda ha propuesto que podría tratarse de la plasmación en una figura de las descripciones de los habitantes encontrados en el Nuevo Mundo<sup>38</sup>.

El problema para aceptar esta hipótesis es que obligaría a retrasar la cronología de la portada a una fecha incluso posterior a 1496, momento en el que se ha propuesto el fin de las obras, al menos en lo esencial, ya que en dicho año se reciben los primeros colegiales. Sin embargo, el hecho de que las dalmáticas heráldicas de los dos reyes de armas se diferencien en la inclusión de la granada solamente en uno de ellos implica que ya se trabajaba en la portada en 1492<sup>39</sup>. En mi opinión, si no se

<sup>35</sup> Junto a la bibliografía ya citada, y en especial los trabajos de Ara Gil y Olivares Martínez, me refiero fundamentalmente al artículo de Pereda, F.: "La morada del salvaje. La fachada selvática del colegio de San Gregorio y sus contextos", *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, 2010, pp. 149-217.

<sup>36</sup> Ara Gil, J.: *Ob. cit.*, 1994, p. 325.

<sup>37</sup> Los significados de la fuente de la vida y el árbol de la sabiduría ya planteados en anteriores trabajos se han visto reforzados con interesantes argumentos por Pereda, F.: *Ob. cit.*, pp. 194-200.

<sup>38</sup> *Idem*, pp. 167 y 172-177.

<sup>39</sup> Así lo ha resaltado Ara Gil, *Ob. cit.*, 1994, p.322.

localiza una razón que lo explique, no se debe obviar una norma que se considera universal en la heráldica del momento. Es más, creo que es lógico suponer que los reyes de armas se realizaran siguiendo un proyecto y, al aparecer un escudo sin la granada, se puede deducir que el contenido iconográfico ya estaría decidido con anterioridad a la emblemática fecha. Como consecuencia de ello y a la espera de que pudieran aparecer nuevos datos documentales, soy partidario de pensar que lo lógico es no prolongar su conclusión más allá de 1496, si es que no se había terminado incluso algo antes.

Otro de los argumentos que se han aportado para retardar la fecha de conclusión de la portada al final de la década de los noventa, es la supuesta inspiración de la figura de Sansón luchando con el león en un grabado de Durero, fechado hacia

1496-97<sup>40</sup>. Sin embargo, pienso que se debe tener en cuenta que el tema se graba con anterioridad y concretamente la versión realizada por Israel van Meckenem me parece mucho más cercana a lo que se plasma en la portada, aunque tampoco se trata de una copia literal (fig. 9).



Fig. 9. Sansón y el león. *Israel van Meckenem*.

Una última cuestión a resaltar en el mismo sentido es la interpretación, al menos en parte, de la arquitectura vegetal de la portada como el reflejo del descubrimiento de América. Según esta hipótesis, la ausencia de un sillar en la base de la fuente podría ser explicada con una pieza en la que se representaba una corriente de agua desbordando desde la fuente<sup>41</sup>. Sin embargo la aparición en grabados del siglo XIX, y especialmente en el detalle del escudo real

y la fuente dibujado por Parcerisa y litografiado por Crosa<sup>42</sup>, de un niño vuelto de espaldas al espectador no deja dudas sobre el motivo que se ha perdido. La absoluta fidelidad en el resto del grabado así lo certifica (fig. 10).

Más unanimidad se observa con respecto al posible autor de la portada, aunque al mismo tiempo casi siempre se sigue dejando una puerta abierta a la duda. La mayor

<sup>40</sup> Pereda, F.: *Ob. cit.*, 1994, p. 170.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 150 y 200-201.

<sup>42</sup> Quadrado, J. M.: *Recuerdos y Bellezas de España (Valladolid, Palencia y Zamora)*, Madrid, 1865, p. 72.

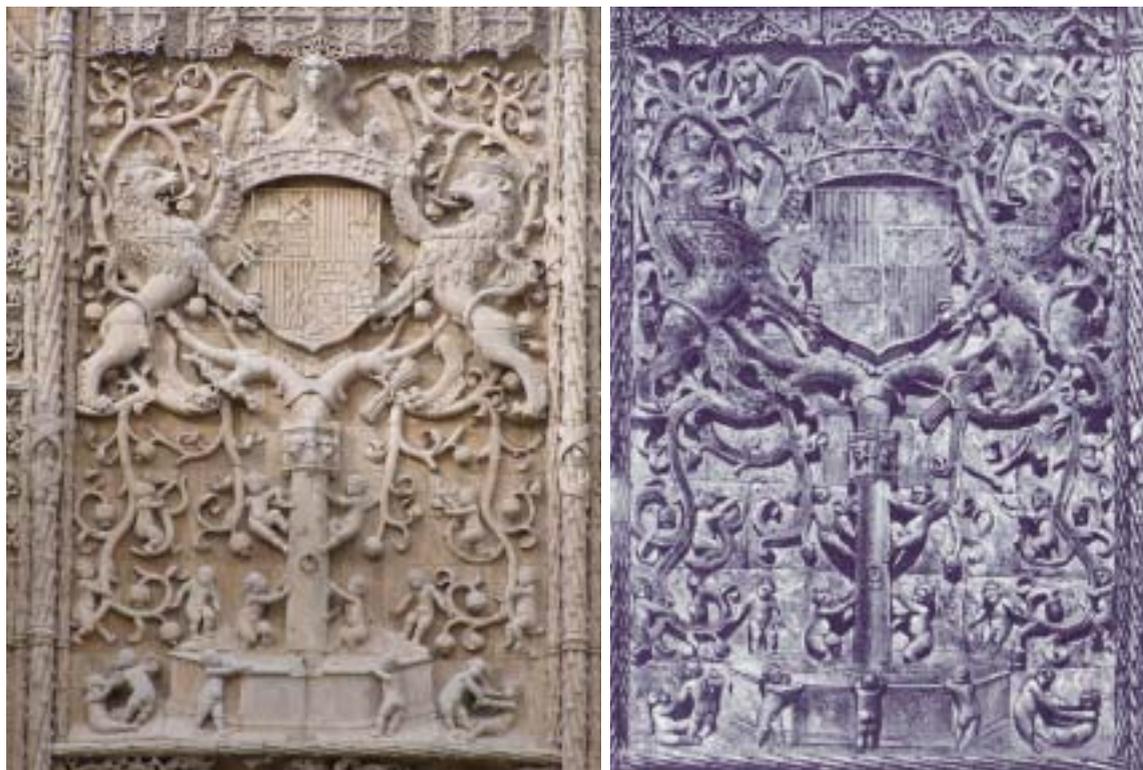


Fig. 10. Detalle parte superior central de la portada y grabado de la misma zona del siglo XIX.

parte de los investigadores, que en fecha más o menos reciente se han ocupado del tema, coinciden en proponer a Gil de Siloe como responsable de la dirección y el diseño del proyecto.

Ara Gil ha resaltado la similitud de algunos de los componentes de la fachada con otros parecidos empleados en obras indudables de Gil de Siloe, desde los caballeros junto a niños trepando entre ramas (fig. 11) a la triple faz en el vértice del arco conopial<sup>43</sup>. A favor de esta hipótesis está también la señalada intervención de Siloe en el edificio, como autor del retablo de la capilla, e incluso la posible cercanía entre el gran escultor y Fray Alonso de Burgos, al proponer varios autores al obispo como el intermediario con Isabel la Católica para el encargo a Siloe de las obras de Miraflores.

Por mi parte quiero ahora señalar un detalle que, en mi opinión, supone un argumento más a favor de dicha posibilidad. Entre las representaciones de salvajes del cuerpo superior se observa que el situado en el contrafuerte de la derecha del espectador, mirando hacia el centro de la portada, no sólo es de menor tamaño sino también de

<sup>43</sup> Ara Gil, C. J.: 1977, pp. 250-251.



Fig. 11. Caballero con armadura junto a niños trepando entre ramas en el sepulcro del Infante Alfonso y la portada de San Gregorio.

una calidad muy superior al resto<sup>44</sup>. Incluso con el desgaste por el tiempo transcurrido a la intemperie, se aprecian rasgos estilísticos similares en el modo de resolver el flequillo o los ojos a los utilizados en la estatua sepulcral del Infante Alfonso en la cartuja de Miraflores, por citar un ejemplo significativo en la producción de Gil de Siloe. Esas mismas diferencias se repiten, aunque de forma menos evidente, en el caballero con armadura del segundo cuerpo y en el salvaje del inferior, ambos situados en el mismo emplazamiento<sup>45</sup>. La conclusión es que hubo un modelo de cada tipo, posteriormente desarrollado por un numeroso taller de canteros, que explicaría las diferencias que también se observan entre ellos.

Todo lo anterior no implica que se deba descartar completamente una posible colaboración en la ejecución material de la portada de los talleres de Gil de Siloe y Simón de Colonia, como se ha sugerido en algunas ocasiones<sup>46</sup>. En todo caso, seguimos manteniéndonos en el terreno de las hipótesis y quedan aún enigmas por resolver. Uno de ellos es identificar las dos figuras que aparecen sentadas en un lugar

<sup>44</sup> El hecho de que este salvaje del cuerpo alto lleve con motivo de su escudo una cadena, creo que puede relacionarse con el uso de ese elemento en la iconografía de Santo Domingo. Del mismo modo, pienso que de la argolla que se encuentra en el tronco del granado de la portada pudo colgar también una cadena.

<sup>45</sup> La superior calidad de este salvaje en relación al resto del cuerpo bajo fue señalada por Pereda, F.: *Ob. cit.*, p. 166.

<sup>46</sup> Ara Gil, C.J.: *Ob. cit.*, 1977, pp. 250-251 y Pereda, F.: *Ob. cit.*, p. 159.



Fig. 12. Retratos en los extremos del dintel de la portada de San Gregorio.

tan destacado como los extremos del dintel (fig. 12). Tienen calidad de retratos y apariencia de artesanos, por lo que resulta tentador pensar en los artífices de la obra, como ya hizo Federico Wattenberg<sup>47</sup>. La presencia de este género de retratos sería algo bastante singular en la Castilla del momento, pero relativamente frecuente en lugares como Alemania.

#### La galería de las azoteas

Como es habitual en una institución de estas características, las intervenciones en el edificio continuarían después de la muerte de Fray Alonso en 1499. Junto a lo ya comentado con relación a su sepulcro y obras en San Pablo, la realización del coronamiento del patio en 1504 por Juan de Arandía o los motivos renacentes que decoran algunas de las techumbres de las estancias principales son ejemplos de ello.

<sup>47</sup> Wattenberg, F.: *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, 1963, p. 14.



Fig. 13. Dibujo de la Galería de las Azoteas. M. Digby Wyatt. 1869.

Pero la intervención de mayor alcance fue la construcción de la llamada galería de las azoteas. Documentado el contrato de la obra en 1524 con los maestros de cantería Gaspar de Solórzano y Lorenzo Leán<sup>48</sup>, Arriaga lo describe como *cinco corredores, uno sobre otro*, de los que solamente ha llegado a nuestros días los dos inferiores.

Hoy podemos hacernos una idea más exacta de lo que era esta construcción gracias a otro de los dibujos que realiza el ya citado arquitecto inglés Matthew Digby Wyatt, de notable fidelidad, ya que como él mismo reconoce se trataba de apuntes tomados al natural para no alterar el resultado<sup>49</sup> (fig. 13). En la relación del P. Domingo Díaz se anota que en 1824 se desplomó interiormente toda la azotea *de alto a bajo... y sólo ha quedado el espacio que espanta sólo mirarle*<sup>50</sup>. Cuando Wyatt lo dibuja treinta y cinco años después, ya se había decidido suprimir el piso superior, en origen cubierto con un rico artesonado, realizándose el tejado a la altura que antes tenía el suelo del último piso. Sin embargo, podemos también imaginar cómo era este lugar de esparcimiento para los colegiales, con hermosas vistas, a través del grabado de Desmaisons, en el que se aprecia por encima del patio una galería con pequeños arcos abiertos por todos sus lados<sup>51</sup> (fig. 14).

<sup>48</sup> García Chico, E.: "El Monasterio de San Pablo y el Colegio de San Gregorio", *Bol. Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XX, 1953-1954, pp. 213-215.

<sup>49</sup> Digby Wyatt, M.: *Ob. Cit.*, 1872, plate 3.

<sup>50</sup> Díaz, D.: en *Ob. cit.*, 1940, pp. 268-269.

<sup>51</sup> Laborde, A de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, T.II, 2ª parte, Paris, 1820, p. 22, PL. XXXI,



Fig. 14. Grabado del patio con el piso superior de la galería de las Azoteas. Comienzos del siglo XIX.

Se ha elegido la palabra magnificencia para definir la arquitectura del momento en que se construye el Colegio de San Gregorio, concepto procedente de la ética aristotélica<sup>52</sup>. Según Aristóteles *la obra ha de ser digna del gasto y el gasto de la obra, y aun excederla, y el espléndido hará tales cosas a causa de su nobleza, ya que esto es común a las virtudes*. A ello se dedicó con extraordinario empeño Fray Alonso de Burgos y, a pesar de lo mucho que se ha perdido, tenemos todavía sobrados motivos para felicitarnos por su decisión de realizarlo en nuestra ciudad.

<sup>52</sup> Díez del Corral Garnica, R.: "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, 1992, p. 55.



## Jardines, huertas, vergeles y riberas

JOSÉ CARLOS SANZ BELLOSO | Arquitecto

Como a zancadas algo balbucientes, a veces a pasitos, este entremés inicia un recorrido impreciso por algunos jardines, huertas y vergeles históricos de Valladolid. No es un estudio erudito, ni exhaustivo; mas como a retazos exploraremos someramente algunas cuestiones relacionadas y aledañas intentando despejar posibles sendas por las que se podrá seguir caminando. Son más las dudas e interrogantes que las novedades aportadas. Tampoco se ha intentado ser original, aricar apenas en una tradición jardinera que se manifiesta muy rica, casi esplendorosa.

El desarrollo que sigue narra, escuetamente, una exposición eminentemente visual, con una secuencia de sesenta y ocho láminas y más de ciento cincuenta imágenes, ilustraciones, grabados, estampas iluminadas y algunos esquemas o dibujos originales; estos últimos, fruto de la mera inventiva e imaginación\*. Ante los dilemas metodológicos y la vastedad del asunto se presenta una recopilación, a primera vista fortuita, de jardines procedentes de fuentes bibliográficas dispares y de archivos reales. Se aglutinan a la par referencias pertenecientes a disciplinas y especialidades aparentemente ajenas, pero sí relacionadas, a guisa de un sistema de pozos artesianos. Las asociaciones heterodoxas y el método empleado, que no es el habitual de historiadores, quizá sugieran nuevos ángulos y perspectivas de pequeñas maravillas y cosas no comúnmente vistas, pero en comunión, y de alguna manera redescubiertas para ser repensadas.

La jardinería, los oficios de las huertas y los saberes sobre vergeles y la verdura en general aúnan y requieren de muchas artes, comprendidas las Bellas Artes que, sin orden ni concierto, apuntamos: la agricultura, botánica, floricultura, horticultura,

\* Los dibujos, croquis y esquemas han sido realizados por el autor del artículo.

fruticultura, edafología, geología, climatología, geometría, astronomía, geografía, topografía, meteorología, herboristería, botica y rebotica, astrología, alquimia... También a la Historia del Arte (*De las Artes*), a la Historia de la Jardinería, de la Ciencia y Natural, Historia Sagrada, Mitología, Heráldica, Genealogía, Simbología, Arqueología (palinología), Histórica de los estilos de jardinería, y la de la restauración de jardines históricos y otras disciplinas afines.

A la vez se hacen patentes decenas de oficios y posibilitan la concurrencia necesaria de: cavadores de zanjas, alarifes, picapedreros, canteros, entalladores, albañiles, tapiadores, tapialeros, adoberos, tejeros, bardadores de cercados<sup>1</sup>, herreros, forjadores y aguzadores de hierros, maestros del agua, fontaneros, veedores, aguadores, acequeros, aceñeros, estanqueros, poceros, albañaleros, maestros de noria, alcalleres, alfareros, caleros, maestros calafates o *embetunadores*, alicatadores, estucadores, escultores, alquiladores de azadas y trazadores de huertas<sup>2</sup>, peones, carreteros, carromateros, trajineros, cosarios y otros azacanes, más los cachicanes, bosqueros, guardeses, hortelanos y labradores de quintas y riberas, barqueros y remeros de góndolas y galeras, aparejadores, ingenieros, incluso paisajistas, arquitectos paisajistas y jardineros<sup>3</sup>.

Decir huerta y jardín es decir agua. Lo relativo a las siembras, plantaciones, germinaciones, fructificaciones, florecimientos, recogidas, podas, injertos... siempre fue en pos y tras el agua.

Una noticia de un remoto jardín la recoge L. Rodríguez Martínez “Y entre esta (cocina del Rey) y la puerta de Hierro o Real estaba un jardín con flores diversas, higueras y naranjos”<sup>4</sup>. Es decir, entre el Alcazarejo y el Alcázar en época de Juan I, a finales del siglo XIV, uno de los primeros vergeles referenciados. Hipótesis a veces cuestionada, pero que bien podría ser una plantación de frutales en cuarteles

<sup>1</sup> En un trabajo inédito de Fernández del Hoyo M. A.: *Jardines privados en Valladolid durante la Edad Moderna*, hay referencia a: *dejar bardadas las tapias de la dicha huerta a su costa y reparar todos los portillos que tuvieran las dichas tapias pero si se cayere alguna tapia entera... se han de levantar y bardar a cuenta del dicho señor Conde*. Referido a las huertas de ribera del Conde de Gondomar, en la correspondencia con el licenciado Diego de Santana. AHP., leg. 2.169, fol. 131.

<sup>2</sup> Rojo Vega, A.: *Testamento de un alquilador de azadas*. 1568. En agosto de 2013: <http://www.anastasioorojo.com/#/1568-inventario-de-un-alquilador-de-azadas> y *Testamento e inventario de Gonzalo Nuñez, trazador de huertas*, 1559, en su web en 2013: <http://www.anastasioorojo.com>

<sup>3</sup> Noticia del oficio específico de jardinero (o de la facultad de ejercerlo) la da María A. Fernández del Hoyo, en el trabajo citado, del que se toma: “El jardinero del jardín de Chancillería, hacer un jardín a su señor”, AHP., leg. 2.168, fol. 233, Diego García de Muro, 1653-1654. Noticia doblemente valiosa si la relacionamos con lo que indica Urrea J.: en *Arquitectura y Nobleza*, respecto del edificio que primeramente fue de los Vivero (D. Alonso Pérez de Vivero), p. 133, “Al recibir en 1453... y sus casas principales de la puerta de San Pedro de Valladolid, con su huerta y vergel...”, teniendo así constancia de recintos ajardinados ya desde mediados del siglo XV en esas construcciones, mantenidos en el XVI, por la cita anterior, y al menos perdurables en el siglo XVIII, por lo que deja dibujado Bentura Seco en su plano. Palacio que pasó a ser Chancillería y luego Archivo Provincial de la ciudad, adosado al otro edificio que aposenta actualmente el Archivo de la Real Chancillería. En esta uno de sus patios se sigue nombrando de “las Higueras”.

<sup>4</sup> Rodríguez Martínez, L.: *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. Caja de Ah. Popular. Ateneo de Valladolid. 1981. Nota (10), p. 71, Torres de, Fray Mancio: *Historia de San Benito el Real de Valladolid*. 1622. Biblioteca del Palacio de Santa Cruz de Valladolid. Y según Burgos de, A.: en Nota (12), p. 72 menciona: “Sólo había un jardín con unos naranjos y otros árboles en el Alcazarejo y la Puerta de Hierro”.

rehundidos, a la manera de algunos jardines de crucero almohades o nazaríes, bien protegida del *recencio*, bien soleado, objeto del desvelo de avezados jardineros dirigidos por una decidida voluntad real. Ese lugar corresponde hoy con el rincón noroccidental del patio de la Hospedería del monasterio de San Benito el Real, aspecto nada baladí, como veremos. La querencia de muchos jardines históricos a perdurar en “lo hueco” de su configuración espacial, lo precisa certeramente Consuelo M. Correcher<sup>5</sup>, autoridad en estos campos y lides, quien recuerda la pervivencia de algunos lugares en su desocupación, en su vacío. Recintos abiertos al cielo con un designio o antigua vocación de perdurar no contruidos ni macizados, ya con vegetación o sin ella. Estaríamos ante un fenómeno peculiar por el que unos espacios, recipientes casi de pura nada, persistirían, a través del tiempo, con o sin vestigios de sus periodos ajardinados, como patios, claustros, vergeles arrasados o bien admirablemente conservados, como en los Alcázares Reales y en la Casa de Contratación en Sevilla. Lo pasajero es paradójicamente lo sólido, que se demuele y reedifica en soluciones provisionales, como escenografías mudables.

La historia del monasterio de San Benito, ligada a la de las traídas y venidas de agua a la ciudad<sup>6</sup>, nos remite a los manantiales de las Marinas y Argales, de los “prietos” benedictinos, ya con Juan II. Veneros que darían en las centurias posteriores agua de pie a los ciudadanos en fuentes públicas, a nobles señalados en sus palacios (con una y hasta dos *pajas* de agua) y para su propio servicio en el interior del recinto monástico en tres fuentes. Abrimos el capítulo de la hidráulica monacal medieval europea. Esta disciplina tuvo su mayor despliegue en las cartujas, con los sistemas hidráulicos más elaborados, como la de Aniago, en Villanueva de Duero (Valladolid) que nos remite a lo someramente conocido de la Cartuja de El Paular (en Rascafría, Madrid), complejo que entre los huertos y jardines individuales de cada celda se reunía un peculiar grupo de jardines acuáticos rehundidos<sup>7</sup>.

En San Benito el Real, junto con las necesidades de la cocina, de bebida de monjes, fauna doméstica y las de bestias, de la botica, la enfermería, las hospitalarias, para el aseo y el lavatorio, se debían atender a los ajardinamientos y a las extensas huertas monacales situadas al Oeste, regadas inicialmente al menos con una noria de sangre. Estas huertas fueron fruto de la amortización de un barrio entero, el de Reoyo (antes lugar de barreros, muchos privados), y que desapareció por completo en favor de las imperiosas y crecientes necesidades hortelanas.

Tras un largo proceso, con acuerdos y compromisos con el Concejo, quedó garantizado un caudal de *medio real de agua* de suministro continuo de esa traída (que

<sup>5</sup> Martínez Correcher, C.: *Los jardines hispano islámicos*. Ponencia sobre Jardines Históricos. Patronato de la Alhambra. Consulta junio de 2013: <http://www.alhambrapatronato.es/ria/bitstream/handle/10514/161/Los%20jardines%20hispano%20isl%EF%BF%BDmicos.pdf?sequence=2>

<sup>6</sup> Carricajo Carbajo, C.: *El viaje de las Arcas Reales. Nueva visión sobre las Arcas Reales Vallisoletanas*, Edit. Aguas de Valladolid, 2003.

<sup>7</sup> Restauración del complejo del Paular, en Rascafría, a cargo del equipo BAB arquitectos, desde hace unos veinte años, con el Gabinete de Estudios Arqueológicos y del Patrimonio Strato. A la espera de la publicación de los estudios e investigaciones relativas a la hidráulica y jardinería de la Cartuja.



Recreación del jardín de Juan I entre el Alcázar y el Alcazarejo y su entorno.

finalmente hubo de ser replanteada por Juan de Herrera) para San Benito. Es decir, el caudal equivalente a la mitad del conseguido por un *real fontanero*. Esta era la medida de suministro base, con otras proporcionalmente mayores y menores, como la *paja* de agua. Un *real fontanero* era el caudal que podía pasar por un orificio (conducto) de un diámetro igual al de un real de a ocho de la época, o bien una medida de una moneda anterior medieval de un real de a ocho, o de una medida convencional de un diámetro dado, diferente de la de las monedas en circulación, acordada entre ingenieros o maestros de agua y fontaneros mayores. Así podríamos pensar en un real de a ocho quizá de época de Juan II, Enrique IV, Reyes Católicos o de las monedas perfectas que empieza a acuñar Felipe II, o un *fontanero* de diámetro y caudal más o menos constante en el tiempo.

La paja de agua se fija en algunos textos, y para ciertas ciudades, en un dieciseisavo del real; o bien una paja como 7/9 de un dedo castellano, o el equivalente a un grano y medio (de cebada), o el cañón de la pluma de un ave... (¿qué ave?). Es todo bastante impreciso e indeterminado, pues además interviene la presión hidrostática, la velocidad del agua (rozamiento, suciedad, obturaciones...) y régimen hidráulico, que hacen aún más variables las cuantías efectivas en litros/día, muy difíciles de determinar a ciencia cierta. Sólo saber que se podía disponer de agua (mercedes de agua) de calidad en unos puntos y propiedades convenidas<sup>8</sup>. Aquí convocamos a los

<sup>8</sup> González Tascón, I.: *Felipe II. los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II. Abastecimiento de agua a las ciudades. La medida del agua. Unidades hidráulicas*. Edit. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 324 y 325.

hidráulicos históricos y numismáticos en nuestro auxilio. Es la historia del *Delgado Hilo de Plata o de Un Real Fontanero*, que iremos retomando.

San Benito el Real contaba además, por su lado sur, con el paseo del tramo final del ramal norte de la Esgueva, del que queda hoy un corredor abovedado subterráneo y seco; corriente al servicio de la evacuación de las necesarias del complejo edificado, posicionadas justo encima y en el esquinazo meridional, y que atendía además a uno o varios molinos, y probablemente, y como complemento, a los regadíos huertanos. Curiosa la referencia al primer proyecto de traída de agua, en 1489, a través de *caños de pino verde*<sup>9</sup>. Sistema de conducción hidráulica que nos extraña, pero que era frecuente en la época y que tomaba como modelos operativos, si bien se renunció a ser llevado a término. Noticias de conducciones de madera algo posteriores las tenemos en Robledo de Chavela<sup>10</sup> (Segovia) y en Guadalajara<sup>11</sup>. El libro fundamental de hidráulica renacentista, que recoge una amplia tradición romana, y medieval islámica y cristiana, es el de los *Veintiún libros de los ingenios y las máquinas*. Describe y detalla los sistemas de tuberías de barro con arcaduces o cangilones, de plomo o incluso de atanores de piedra machihembrados, junto con troncos huecos con enchufe y cordón, o canales en caja, cerrada o abierta, de madera aserrada y las de ladrillo, calicanto o mixtas con estos dos últimos materiales, con los que frecuentemente se formaban acueductos con las tuberías de barro cocido dentro.

## Las riberas de Valladolid

Tratadas inicial y brillantemente por Fernández del Hoyo<sup>12</sup> y Rojo Vega<sup>13</sup>, están a la espera de un trabajo extenso y específico. Márgenes del Esgueva y sobre todo

<sup>9</sup> *Op. cit. Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. AHN. Clero, leg. 7.746. p. 189: "...el maestro Alonso Sánchez Arbacho se obligó a traerla por caños de pino verde..." Institución y avisos en lo de la fuente de Argales. Maestro que había realizado anteriormente obras con ese tipo de sistema hidráulico en el monasterio de San Juan de Burgos.

<sup>10</sup> Del Val, M. I. y Villanueva O. coord.: *Musulmanes y cristianos frente al agua en las ciudades medievales*. Edit. Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. *Un exponente del Buen Gobierno urbano: el abastecimiento de agua en la Castilla medieval*. Del Val, M. I.: p. 373: "otro ejemplo lo ofrece Robledo de Chavela, estudiado por A. Carrasco Tezanos... a través de 1.900 caños de madera de pino, de cuatro o cinco pies cada uno..." En un viaje de agua hacia el último cuarto del siglo XV.

<sup>11</sup> Layna Serrano, F.: *El palacio del infantado de Guadalajara*. AACHE., Edit. Guadalajara, 1996, pp. 82 y 83: "... a 6 de junio de 1494, el maestre Alí Pullate, ingeniero moro alarife desta çibdad, suscribió carta de obligación con el duque para faser sesenta arcas desde el nascimiento de donde nasce el agua del sotyllo fasta las casas e palacios de su señoría en guisa quel dho maestre aly eche en cada una de las dhas arcas una tenaja de obra de çinquenta cántaros de agua y questa dha tenaja la meta debaxo de los caños que agora están de palo de pino y fecho el sytio de manera que pueda llevar un enforro de cal y ladrillo".

<sup>12</sup> Fernández del Hoyo M. A.: *A las riberas del Pisuerga bellas*. Número 40 del Boletín de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 2005.

<sup>13</sup> Rojo Vega, A.: *Anecdotario histórico de Valladolid. Riberas del Pisuerga*. Edit. Secretariado de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Valladolid, 1997.



Ribera ideal con toda una serie de plantas del bosque de corredor, de las vegas y cuestras.

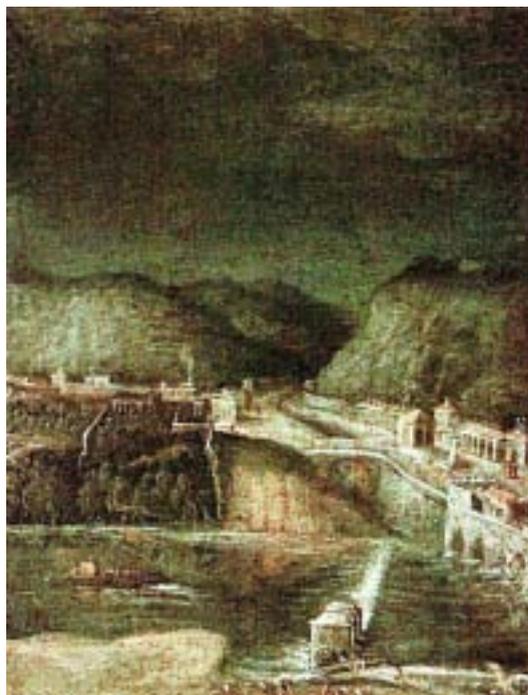
riberas del Pisuerga y el Duero, mencionadas ya en estudios iniciales sobre el urbanismo local<sup>14</sup>. Espacios de vida con bosque de galería o corredor, arboledas de ribera en explotación forestal (olmedas, saucedas, alamedas, choperas...) con sembrados y plantaciones asociadas de esparto, linares, mimbreras, cañaverales, carrizales, espadañales, frutales, rosaledas, flanqueadas por viñedos enmarcados por hileras de almendros, tierras de pan llevar, rastrojeras, barbechos, ejidos, sotos, sotillos, retamales, escobonales, piornales, espinares, bosquetes en cuesta y páramo, robledales, encinares y pinares, y en todo tipo de fincas, haciendas, pagos, cortas y heredades.

Riberas del Pisuerga representadas por Juan Pantoja de la Cruz a través de la ventana de un aposento del Palacio de los Benavente en el que sitúa a la Infanta Ana M., en 1602, en la margen opuesta, próximas al Puente Mayor, con una góndola o galera fluvial<sup>15</sup>.

El plano de Bentura Seco diseña minuciosamente un prolijo número de jardines, huertas y riberas en el Valladolid dieciochesco. Un análisis detallado identifica grandes jardines: el del palacio Real de la Ribera que, en Francia dirían *d'aparát*, el de la Casa de Lerma, aldeaño a los Dominicos, el palacio del Marqués de Revilla en la calle de los Francos (Juan Mambrilla), y el de la casa palacio de las Aldabas con cuadros simétricos y ordenados. Otro notable había en el palacio de los Condes de

<sup>14</sup> Wattenberg, F.: *Valladolid. desarrollo del núcleo urbano de la ciudad desde su fundación hasta el fallecimiento de Felipe II*. Edit. Ayuntamiento de Valladolid, 1975.

<sup>15</sup> Urrea, J.: *Valladolid en un lienzo de Pantoja de la Cruz*, B.S.S.A.A., Tomo 44, 1978.



Fragmento del retrato de la Infanta Ana M. de Austria de Pantoja de la Cruz.

Benavente con gran fuente central<sup>16</sup>, y numerosísimos de crucero en casi todos los edificios importantes civiles y religiosos. A las huertas del cinturón perimetral del casco urbano, cabría añadir las de los interiores de manzanas edificadas, en conventos, monasterios, hospitales, casas nobiliarias, casonas y el caserío doméstico residencial. Familias tipológicas que no renunciaban a poseer jardines o vergeles en su interior o partes traseras, espacios con plantas y vegetales, en una gran profusión de patios, traspacios, patinillos, patines, corrales y corralones. Conjunto de verdor que daría vida y color a la primera imagen cartográfica vista siempre en sepia. Aflora así una pequeña urbe verde irrigada por generosos ríos, a veces temerosos, llena de verduras de la más

diversa naturaleza, de complejos usos y gratas amenidades. Los Espolones, Viejo y Nuevo y el Prado de la Magdalena operaban como paseaderos o lugares para recrear

<sup>16</sup> Martín González, J. J.: *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Edit. Excmo. Ayto. de Valladolid, 1948. Describe el maestro los jardines del Palacio de los Condes de Benavente en la Plaza de la Trinidad: "El jardín constituía uno de los grandes encantos del Palacio. Los macizos de hierba, con sus caprichosos adornos de boj a lo romano, se separaban por paseos sombreados por enramadas y templetos tapizados de trepadoras. Los estanques se embellecían con juegos de agua, que estallaban en policromas coloraciones las noches de fuego de artificio. Los días calurosos la familia se reunía, a veces con la regias compañía, en el cenador del jardín, y allí estaban hasta la madrugada". Interesante descripción que abre paso a una reconstrucción ideal de esos jardines, con el plano de Seco como referencia y el inquietante vacío con los que se representan en la planta del palacio en el mismo libro.

El mismo investigador en el capítulo sobre jardines, pp. 83 y 84, indica que en ellos: "En el sitio más fresco se disponía un cenador de verano, cubierto con enramada (54). Los paseos más importantes y sobre todo los situados junto a las tapias, estaban tapizados de emparados. Para el riego había pozos con sus correspondientes conducciones. Parte del jardín estaba dedicado a tener aves y animales de corral, y por ello recibía ese nombre".

La misma nota 54 es valiosa, y nos remite al AHP., leg. 444, fol. 1.594, *Almoneda de los bienes de Alonso de Salazar*: "un vergel con su casa y cenador". Consultado ese legajo vemos que no llega hasta ese folio, o que los finales están desubicados, coincidiendo curiosamente con el año que recoge el legajo, el de 1594, abriendo paso a una curiosa coincidencia que se presta a conjeturas. Consignamos la insistencia en reflejar en sus propios planos de los edificios los jardines, vergeles, corrales y huertas asociados. Sin duda la asidua consulta documental hace que el término de vergel le sea frecuente y familiar.

la vista<sup>17</sup>, los primeros más de invierno, el segundo más de verano, preludios históricos de los modernos parques urbanos desplegados a partir del siglo XIX.

D. Antonio Rodríguez Muñoz se tomó la molestia de colorear una copia del plano de Bentura Seco, avanzando visualmente un hermoso palimpsesto verde.

Huertas decoradas, jardines y vergeles, de complejo discernimiento. Jardines no sólo para oler, ver, sentir y disfrutar, sino para ser comidos. Huertas decoradas que cumplen hasta tres niveles de significado: ornamental, de provisión de simples y también orientados al suministro de legumbres, hortalizas, flores y frutos diversos. Todo impecablemente detallado por Anastasio Rojo Vega<sup>18</sup>.

Las Riberas nos interesan también por su cualidad como explotaciones forestales, para la obtención de la leña y garantes de la obtención de apreciables recursos etnobotánicos<sup>19</sup>, más allá de su dimensión jardinera y de recreo, hortofrutícola o de provisión de pastos. Vendrían a ser tramos de bosques de galería perfectamente domesticados, en los que iban incluidos recursos cinegéticos y con pesca de río.

Se compondría así un extenso mosaico que abarcaría la dimensión del territorio. La ciudad en el centro de un panorama rural en que los campos estarían en completa producción (con sus barbechos, ejidos, baldíos, cultivos bianuales y trianuales, rastrojeras...) rigurosamente ordenados y controlados. Una ciudad eminentemente volcada hacia lo agropecuario exógeno y a la vez endógeno. Ciudad agraria de la alta planicie castellana, de marcado carácter ruralista, que ha pervivido hasta mediados del siglo XX. En sus calles abundaban puestos con cacharrerías, tiendas de cestería, de aperos, guarniciones y curtidos. Los barrios aún mantenían lecherías y vaquerías, corrales con aves y conejos, y por las salidas a Tudela o a Cabezón algunos recuerdan circulando los últimos carros con mercaderías y bultos.

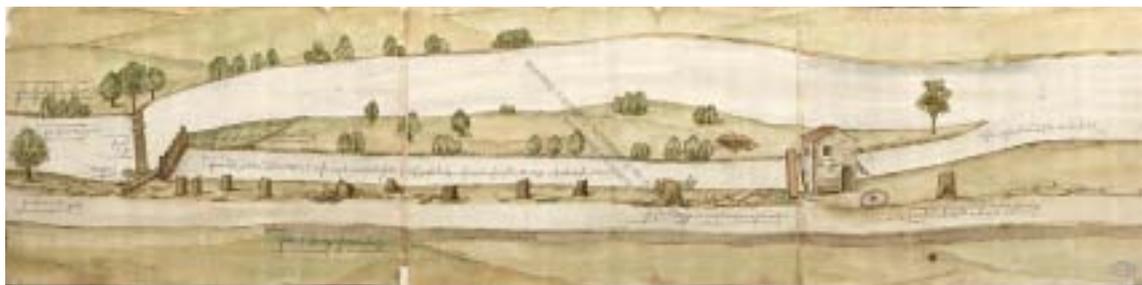
Nos retrotraemos a una eco-agricultura pretérita, que establecía un equilibrio con la tierra, los ciclos anuales, y a unas relaciones sedimentadas históricamente que ligaban la ciudad con el territorio, como referente de ulteriores corrientes medio ambientalistas. Relaciones en las que la ciudad mantenía sus espacios dedicados a usos agro-ganaderos asociados y complementarios, y en los que las huertas eran piezas destacadas, islas de campo preservadas para este fin a través de las generaciones. Los jardines serían la representación más "cultiva" y cuidada de estas relaciones.

La jardinería representa un ejercicio de alta cultura, el cultivo más allá de lo estrictamente práctico, con una exigencia de ordenaciones formales y voluntad de estilo, para solaz, reposo y deleite, a la vez que denota refinamiento, gusto y distinción

<sup>17</sup> Cervantes M. de: *El coloquio de los perros*. Y con alusión a placa conmemorativa en la calle de Miguel Íscar, lindante con los jardines de la Casa Museo, en la calle del Rastro, esculpida en bronce por doña Belén González, quien toma del final del Coloquio: "Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento. -Vamos - dijo el alférez. Y, con esto, se fueron".

<sup>18</sup> Rojo Vega, A.: *Huertas y arboledas, verduras, frutas y frutos en Valladolid*. Consulta en agosto de 2013: <http://www.anastasiorojo.com/#!/huertas-y-riberas-verduras-frutas-y-frutos-en-valladolid>

<sup>19</sup> Blanco Castro, E.: *La naturaleza. Tradiciones del entorno vegetal. Etnobotánica o la respuesta a nuestras necesidades*. Edit. Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Serie Abierta /21, 2000.



Presas de madera en un molino de Guriezo. 1518. Vista completa.

o *status*. Incluía programas alegóricos y simbólicos, y se volcaba en el divertimento, la fiesta y el recreo. Es expresión del espíritu de los tiempos, propia de cada época, al igual que la música, la literatura, la escultura u otras artes, y venía a culminar, sublimado, un extenso panorama vegetal.

La madera era clave en la vida urbana, construida en buena parte con madera y que con ella se calentaba, una *dendro-ciudad*. De madera eran las armazones de todas las cubiertas, artesonados, pisos y forjados, escaleras, los entramados de un caserío ligero y flexible, sus balconadas, miradores, pasadizos, cenadores, embarcaderos, emparrados, cobertizos, tenadas y pajares. Madera bajo todas las formas, presentaciones y fines imaginables: en ingenios como batanes, fábricas papeleras, sierras hidráulicas, molinos hidráulicos y de viento<sup>20</sup>, aceñas y cecas, norias y cigüeñales<sup>21</sup>, hasta para la construcción de presas y azudes. Un documento procedente de Medina del Campo de 1494, en el Archivo de la Chancillería de Valladolid<sup>22</sup>, se refiere a presas de maderas con el título: *A Alfonso de Fonseca, cuya es la villa de Coca, para que permita a Catalina de Alba cortar madera de los pinares a fin de atender a sus presas y molinos*. Sistema constructivo habitual, documentado en la tratadística renacentista, frecuente en la mayoría de azudes (azudas o azutes), parada, presa y pesquera; en todos los ríos y la mayoría de arroyos y regatos, desde la Edad Media hasta el

<sup>20</sup> Carricajo Carbajo, C.: *Molinos de la provincia de Valladolid*. Edit. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Valladolid, 1990.

<sup>21</sup> Santo Tomás Pérez, M.: *Los baños públicos en Valladolid*, p. 74: "El abastecimiento de agua se realizaba mediante dos pozos, los cuales disponían de un sistema concreto para extraer el agua consistente en un cigüñal o cigüeñal... y una vez extraída el agua parece que se vertía a unas conducciones de madera por la que se transportaba hasta la caldera donde se calentaba".

<sup>22</sup> *A Alfonso de Fonseca, "cuya es la villa de Coca", para que permita a Catalina de Alba cortar madera de los pinares a fin de atender a sus presas y molinos*. AGS., sig.: RGS, leg. 149403, 276. Transcrito amablemente por D. Félix Rivera: "Don fernando e donna ysabel reis a vos alfonso de fonseca nuestro notario de la villa de coca salud e gracia sabeys bien como por antolin diez vezino de la villa de madrigal fue... esta parte los molinos que alla he y tuve y son myos de la dha villa de coca a los que se han unid... dellos an estado en posesion de cortar maderos para las presas e otros edificios de los dhos molinos de los pinares e montes de la dha nuestra villa de coca... dado en la villa de medina del campo a diez del mes de março de XCIII annos".



Detalle del trenzado vegetal del final del canal del socaz del molino de Guriezo.

siglo XIX. Se trata de tipos de infraestructuras hidráulicas similares a los de época romana, que perdurarán en Al-Andalus<sup>23</sup>. Así se representa una presa de madera, en una vista de ojo de un molino de Guriezo (Cantabria) enmarcado en una exposición de la Real Chancillería de Valladolid: *Dibujo de un molino y presa en el valle de Guriezo (Cantabria)*. De 1518<sup>24</sup>.

En el canal del socaz del molino aparece una malla con entrelazado vegetal, probablemente como rejilla de mimbres o sauces trenzados para la pesca fluvial, como pesquera asociada a la azuda y al molino.

Madera para puertas y portalones, en ventanas y postigos, en cercados y vallados, en barricas, cubas y toneles, en carros y carretas, en barcas, góndolas y galeras, en los aperos y las herramientas de los oficios del campo y la ciudad. En muebles, cubos, herradas, cantareras y en toda clase de objetos de la vida cotidiana<sup>25</sup>, hasta en cepos y tormentos de las cuatro cárceles. Madera para andamios y encofrados; también en arquitecturas efímeras, en escenarios, graderíos, cadalsos, arcos floreados, plazas de toros y talanqueras. En todo el culto litúrgico (imaginería, retablos, catafalcos...), en los ritos de paso. Y en reales mecanismos disparatados como el construido en el Palacio de la Ribera, con un resbaladero por el que despeñaban toros de lidia al río.

<sup>23</sup> Del Val, M. I. (coord.): *Vivir del agua en las ciudades medievales*. Córdoba de la Llave, R. *El aprovechamiento de la energía hidráulica en las España medieval. Los sistemas técnicos*. Edit. UVa, 2006. Y en Arenillas Parra, M.: *Tecnología y sociedad: Las grandes obras públicas en la Europa medieval*. Pamplona, 1996.

<sup>24</sup> *Dibujo de un molino y presa en el Valle de Guriezo (Cantabria)*. ARCHV., referencia: ES.47186. ARCHV/5.6//PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 416 y en otro plano más detallado con referencia: ES.47186.ARCHV/6.6//PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 417.

<sup>25</sup> Rojo Vega, A.: *El Siglo de Oro. Inventario de una época*. Edit. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1996. Este valioso libro es un inventario de inventarios y se configura como una auténtica máquina del tiempo y fuente insondable de datos, noticias y detalles.

Lo relativo a la leña y las formas de calentar, cosas y gentes, podría ser objeto de una tesis específica, si no estuviese escrita ya por algún erudito desconocido. A falta de que se escriba una *Historia Universal del Frío*, desde esta perspectiva y para la Península, recomendamos visitar *El fuego y la memoria*<sup>26</sup>. Leña para calentar los hornos de las caleras, de las fraguas, herrerías, ferrerías, fundiciones, tejares, alcalleres, ollereros, tenerías, panaderías, tahonas, obradores, calderas varias y crisoles de orfebres. Leña para alimentar fogatas, lumbres de fuego bajo, braseros, calentadores de cama y chimeneas de uno o incluso dos caños<sup>27</sup>; también para las hogueras de las fiestas sanjuaneras y otras más severas destinadas a herejes. De lado dejamos los incendios históricos de la ciudad, en gran parte constituida de madera.

Madera y leña que en buena parte se obtendría de huertas y riberas. Otras cantidades, de pinares y montes, de podas, rozas, cortas e incluso de setos vivos y ramas de las plantas de linderos de fincas y cercados, más los troncos y ramajes, arrastrados y "recolectados", de los ríos. Carretadas de leña y carbón vegetal, sacos de palos, escriños de palitos, serones y cuévanos de astillas, virutas, serrín y paja (confeccionados con fibras vegetales) que atenderían a las "hazañas" cotidianas, especialmente a las cocinas. Asegurar el agua para las necesidades cotidianas de la casa era tarea igualmente de mujeres. Fuegos, individuales o compartidos, con todo un ritual de tizones y ascuas entretenidas de un día para otro. Todos así, por lo que parece, bastante ahumados, condición que se extendería a los elementos de madera, putrescibles, de las edificaciones, diezmadadas las carcomas y otros xilófagos con los tufos y humaredas. Se sugiere tomar la chimenea-hogar como unidad medida de habitabilidad, casi existencial, en la ciudad histórica. Su número y dimensión determinaban cosas bien distintas. En las moradas más modestas una y pequeña, incluso compartida por varias familias; centrales en posadas, casas alquiladas, de hospedaje o paradores; a veces ubicadas fuera de las casas, en patios y patinillos (previniendo propagaciones de incendios); las grandes casas poseerían chimeneas en cocinas, salones y dormitorios, con grandes braseros para las camas altas con dosel, avivadas todo el invierno y en parte de los veranos vallisoletanos, sin olvidar las descomunales cocinas de los complejos monacales y hospitalarios. Recordemos que hacia la mitad del siglo XIV, XV, XVI, XVII y hasta mediados del XIX se produjo la *Pequeña Edad del Hielo* europea<sup>28</sup>, con riadas y avenidas devastadoras<sup>29</sup>, con la famosa de 1636.

<sup>26</sup> Fernández-Galiano, L.: *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*. Edit. Alianza E, 1991.

<sup>27</sup> Urrea, J.: *Arquitectura y nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*. Edit. IV Centenario Ciudad de Valladolid, 1996. Sobre el palacio del Marqués de Távara en la corredera de S. Pablo, p. 317, en 1555: "...se derribó y construyó de nuevo... una chimenea con dos caños en la sala principal..."

<sup>28</sup> Arenillas Parra, M.: *I Congreso nacional de historia de las presas. Actas, tomo II. Capítulo VI. Presas y Embalses. Planificación Hidráulica y Ordenación del Territorio. Hidrología e hidráulica del solar hispano. Las presas en España*. Edit. Diputación de Badajoz, 2002, p. 262.

<sup>29</sup> Op. cit., *Los baños públicos en Valladolid*, cita número 125 a la obra de Rucquoi, A.: *Valladolid en la Edad Media*. En la que se señalan inundaciones importantes en 1403 y en el invierno de 1434 a 1435, y reiterados incendios en el mismo siglo; especialmente riguroso y lleno de calamidades para la población.

Todo ello configura un tapiz, la ciudad como un denso tejido edificado y esponjoso, con un sinfín de poros abiertos, manifestados por los patios, corrales, claustros, jardines, huertas y vergeles. Espacios abiertos que mantuvieron su condición de campo cultivado dentro del entramado urbano, islas verdes intramuros, especialmente amplias y revegetadas en conventos y monasterios. Fragmentos de un paisaje preservados hoy como reliquias vivas hortelanas y como reservas de alto valor ecológico y medio ambiental. En estudios multidisciplinarios se les considera verdaderos nichos ecológicos, con aves, insectos y murciélagos beneficiosos; y sus producciones de hortalizas, frutas y flores se mantienen en algunos de ellos, para autoconsumo y para su venta al exterior, en régimen de auto-explotación, pero mayormente, según ha sido norma, en régimen de arrendamiento. Cuando no han sido amortizados con edificios residenciales, instalaciones dotacionales, pistas deportivas, aparcamientos o simples planchas de hormigón, reúnen cualidades de *atemperamiento* climático, como reservorios de frescor en los meses de calor, para las calles y edificaciones limítrofes. Eran y en parte permanecen siendo “vacíos abiertos con plantaciones” que además asumían así funciones bioclimáticas a escala de la ciudad, complemento de ciertas cualidades refrigerantes de unas tipologías edilicias domésticas y palaciegas, estas dotadas con sótanos, semisótanos, subterráneos, bodegas y bodegones. Por otro flanco y enlazando con la hidráulica monástica, se apunta a que aún pueden contar algunos con restos de sistemas hidráulicos, albercas, aljibes, noria y otros vestigios de riegos: acometidas, captaciones, distribuciones, canalizaciones, acueductos, canales, caceras, acequias, cequetas, de no poco interés y valor.

Hay que señalar que huertas de conventos y monasterios mantienen o recuerdan, con desigual fortuna, ese pasado huertano y jardinero, en quietas moradas con enclaustrados, la mayoría de las veces, tras cercas de siete tapias de altura, como indican varias ordenanzas<sup>30</sup>. Un capítulo especial en estos documentos menciona las cuestiones de servidumbres de vistas, entre vecino, con huertas y “jardines” interiores y colindantes a la casas. En el siglo XVI, y mucho después, las calles serían corredores bastante opacos con pocos vanos al viario, frecuentemente con un lateral murado con altas cercas casi mudas, o calles *corredor* con sendos flancos opacos, en la ciudad-convento de Chueca Goitia<sup>31</sup>. Así aparecen en el mapa de Bentura Seco en la ronda de Santa Teresa, en la calle Olleros y en las calles con los significativos nombres de los Jardines y de las Huertas, curiosamente ambas calles *dobladas*. Martín González insiste en una tipología edificatoria de gran tradición mudéjar, “de

<sup>30</sup> Torija, J.: *Tratado breve sobre las ordenanzas de la villa de Madrid*. Madrid 1660. Capítulo XIII: *En que forma se han de labrar en frente de Monasterios, para que no sean registrados*: “...Es de la obligación de Religiosos que levanten sus cercas, siete tapias en alto con el cimiento; que así labradas, no serán de los seculares registrados; y el albardilla de mas á mas, con que vienen á ser siete tapias, y media de alto:...” , y en Ardemans, T.: en las *Ordenanzas de Madrid*. Madrid, 1790. Capítulo VII.: “...levantar sus cercas siete tapias en alto...” Referidos a las casas situadas enfrente de conventos, y por lo que vemos, se sigue utilizando durante 130 años la “*tapia*” como unidad de medida de altura. Realizando una medición recientemente de las cercas de los conventos de las Religiosas Carmelitas descalzas, en la ronda (Avda.) de Santa Teresa y en las del convento de Santa Catalina de Siena, en la calle de San Quirce, nos dan medidas similares de siete metros hasta coronación, sin contar con uno o dos palmos bajo el pavimento y la cimentación subterránea.

<sup>31</sup> Op. cit., *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, p. 259.

casas sin una directriz ni eje de simetría<sup>32</sup>, a lo islámico; donde nada se ve directamente a primera vista, con comunicaciones en quiebras y requiebras, salas, alcobas, cámaras, camarines, recámaras y otras dependencias “orgánicamente trabadas”. Por analogía directa podríamos pensar en una *huerta mudéjar*, ni tortuosa ni quebrada, más bien lo más pulcra, despejada y ordenada, en los intersticios libres de las grandes manzanas residenciales. Huertas que estarían atentas a las sombras propias y de los colindantes, ya que sin un mínimo soleamiento no podrían prosperar, inviables, pues, en patinejos muy umbríos. También habría jardines y vergeles de invierno o verano en atención a esa circunstancia, junto con la amplitud del solar, la forma de patios posteriores y traspatios. En ocasiones (Corredera de San Pablo, Francos, etc.) los frentes de las casas y palacios se orientan al Norte, y se dejan mirando al Sur la mitad de los patios interiores (de honor, secundarios...) y las solanas, galerías, miradores, pasillo, y parte de los aposentos traseros mirando al sol, junto con los jardines, huertas y vergeles también beneficiados de esa orientación.

Para seguir profundizando en lo referente a las riberas de Valladolid se deberían incorporar los actuales ingenieros de caminos por un lado, especializados en hidráulica histórica y el grupo de medievalistas que estudia el agua y lo relacionado con ella. Las villas de recreo ribereñas comprendían, junto con lo contenido en su recinto, sus producciones y regalos, su *tabla de río* correspondiente<sup>33</sup>. Era esta la masa de agua delimitada por el eje longitudinal del cauce, hacia su centro, y por las proyecciones rectas hasta él, de los muros o cercas laterales. Los derechos sobre el agua incluían la superficie fluctuante de la lámina que marcase el nivel del caudal en cada momento, con lo que el río llevase sobre ella (pesca y leña) y lo que abajo se encontrase (suponemos).

Estas quintas aledañas a los ríos estaban revestidas de características singulares en lo concerniente a los derechos de la propiedad, y sobre el uso y disfrute una sustancia líquida e incierta... que aquí se daban. Serían pocos los espacios de contacto y acceso libre de la ciudadanía al agua: el Espolón Nuevo (Moreras-Isabel la Católica), que fueron unos antiguos barreros, (cedidos a la ciudad por la Orden de San Benito), el Pradillo de San Sebastián, del otro lado y un poco a remonte, y los pagos aledaños a la desembocadura de la Esgueva Sur (zona de las tenerías y de vertido final de inmundicias y despojos). Eran las únicas márgenes francas para pescadores, aguadores y lavanderas.

Por interés ante posibles paralelismos, afinidades o contraposiciones nos interesan las fincas y otras riberas a orillas del Guadalquivir, en la pujante ciudad de Sevilla. Aquí el ducado de los Zúñiga, revitaliza una hacienda, la renombra como Bellaflor<sup>34</sup>

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, *A las riberas del Pisuerga bellas*, p. 102: "...con las dichas dos casas, la una con lagar, y también la mitad de la tabla de dicho Río y lo demás a ello anejo y perteneciente, y según y en la forma que se compró y vendió a los dichos Pedro de Roa y doña Manuela de Roa..."

<sup>34</sup> Lleó Cañal, V.: *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II. Los jardines de la nobleza*. p. 228. Edit. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.



Periodos de retorno 250 a 500 años, con crecida, régimen medio y periodo de estiaje, y posición relativa de una tapia entre riberas.

Esquema de dos tablas de río en márgenes opuestas.

y organiza un jardín de cruceo del que contamos con un plano de su planta. Otra casona hispalense con huerta, a los pies del río, es la que perteneció a Hernando Colón (con su famosa biblioteca), unos espacios ajardinados y dos terrazas destinadas a frutales y verduras. Esta propiedad se encontraba adosada a la muralla, por fuera, y presentaba un paso libre entre su cierre y el cauce. Se plantaban en esta hacienda arrayanes, diversos frutales, incluidos naranjos, y unos cipreses en un extremo, viéndose complementada con otra casa con alberca. Su régimen en alquiler fijaba la posibilidad de ser paseada y disfrutada sensorialmente por su dueño<sup>35</sup>.

Tras el descubrimiento del Nuevo Mundo se inició, de Sur a Norte de la Península, un gran trasiego de plantas exóticas, con nuevas especies por aclimatar y difundir, como la piña o la patata. Otra circulación botánica se derivaba de la relación con los Países Bajos, con importación de plantas, dado el grandísimo interés de Felipe II por la jardinería flamenca, sus estanques y presas. De allí proceden por igual los sistemas

<sup>35</sup> Pozo del, A.: "Restitución de la casa y huerta de D. Hernando Colón (Sevilla)". Revista Anales de Arquitectura, nº 5. Edit. Universidad de Valladolid, 1993-1994.

constructivos de las cubiertas con chapiteles de pizarra. Sin duda un estudio en paralelo de ambas ciudades, Sevilla y Valladolid, en los siglos XVI y XVII, con esta temática jardinera y huertana, revelaría datos sabrosos y probables conexiones. Y en esa dirección ahondar en lo relativo al ducado de los Zúñiga, escudriñando lo que aún se desconoce del mismo, y que pondría en relación Béjar, Sevilla y Valladolid.

### Huertanos con saberes aljamiados. Puertas al campo

La ciudad paradigmática en la que las Tres Naciones se encuentran, conviven y se escuchan sería Toledo. Allí coexistían sistemas de escritura diferenciados, incluido el latín, con imbricadas escrituras aljamiadas, virtuosas caligrafías y estudiosos políglotas y poli-escritores. Por analogía, y acudiendo a los recursos de la Teoría General de Sistemas, inferimos que igualmente en Castilla, y en concreto en nuestra ciudad, con nutrida población judía, islámica y cristiana, adscritas a barrios de la misma, se operaría, necesariamente, una *hortofruticultura aljamiada*, y también una *jardinería aljamiada*, ¿entremezclada y promiscua? Esta idea es más clara si se asocia huerta, con verduras, hortalizas, plantas condimentarias, sazonzadoras, saborizantes, especias, a unos tipos diferentes de cocinas muy especializadas. Para cada cultura, con su religión indisolublemente unida, se tendrían unos guisos y comidas particulares, muchas veces relacionados con rituales religiosos preceptivos<sup>36</sup> y festividades. Las huertas, con frutales, flores y otras verduras podrían a primera vista parecer similares, pero una mirada atenta descubriría diferentes estímulos visuales, sensoriales y emocionales, incluso la modificación inconsciente de las papilas gustativas. Como ejemplos significativos, la particular comida sefardí, los yantares agridulces, los ricamente especiados, elaboraciones casi completamente vegetarianas, con cordero en las comunidades islámicas y la valoración de la cebolla. Es conocida la gran reticencia, casi menosprecio, hacia las verduras, hortalizas y frutas por los hidalgos de pureza de sangre ratificada y cristianos viejos.

En cierta forma se podrían aventurar unos procesos a base de *transliteraciones vegetales* y culinarias entre comunidades, hortelanos y jardineros.

Un paso más allá habría que profundizar en otras cuestiones ampliamente analizadas desde las cátedras de Historia de la Farmacia, de la Medicina y de la Ciencia, como la farmacopea, la herboristería, la espagírica y la destilatoria en las tres protofarmacias correspondientes a cada una las tres naciones. En cada una con sus artes y menesteres, con cuerpos doctrinales y conocimientos en parte comunes, y la cabalística, procesos alquímicos, despliegues astrológicos y esoterismos y también con

<sup>36</sup> Giménez Lozano, J.: *Guía espiritual de Castilla*. Edit. Ámbito. 3ª ed., p. 154: "...una calle mayor islama-castellana era un vergel, una sucesión de casas entre pozos y pequeños huertos..." En otras páginas se trata suculentamente sobre cocinas, costumbres y hortelanos. Y el mismo autor en el *Libro de la gastronomía de castilla y león. Trasfondo antropológico de la cocina castellano-leonesa*, Valladolid, 1986, pp. 11-32.

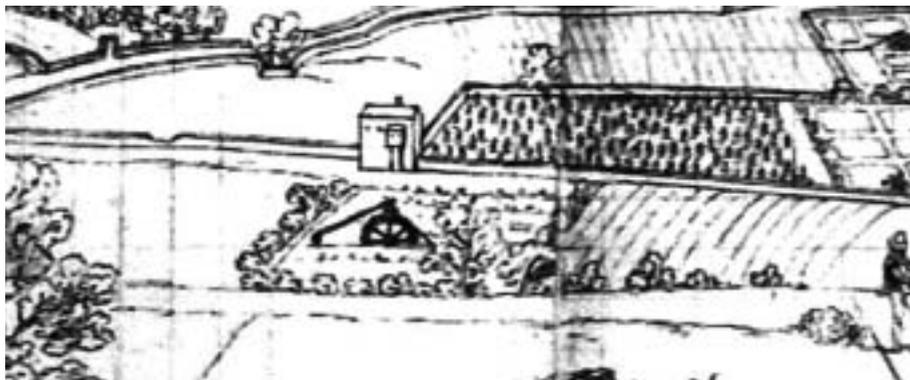
prácticas boticarias aljamiadas. Boticas urbanas con su rebotica, laboratorios, almacenes de plantas, secaderos, y con un jardín o huerto con simples y plantas especiales. Otros grandes huertos de medicinales y de plantas salutíferas se dieron a conocer en la exposición de boticas del siglo XVIII de Valladolid<sup>37</sup> en 2010, especialmente las de los Dominicos, Benedictinos y Jesuitas, que además de servir a cada comunidad tenían derecho de venta de remedios a particulares, generando altísimos ingresos, en competencia con los boticarios adscritos al Protomedicato oficial. Otros relevantes jardines hospitalarios habrían de existir en casas de beneficencia, hospicios, asilos y hospitales de caridad de Valladolid, retomando, con matices sustanciales, una tradición tardo medieval. El mejor método para asegurar la salud es el preventivo, que pasa desde antiguo por una correcta alimentación; en la idea de que se es no tanto lo que se ingiere sino lo que se asimila, con dietas especiales para cada caso y con plantas de salud en ayuda de tales menesteres. El gran sustento en lo vegetal era, y sigue siendo, insoslayable. Una parte significativa de las huertas, incluso de algunos jardines y riberas, estaría volcada directa o indirectamente hacia las prescripciones médicas y boticarias, como pequeñas factorías de productos salutíferos. Extramuros, por campos y lindazos, se herborizarían flores, hojas, tallos, raíces o plantas completas, con las que se surtirían igualmente curanderos, charlatanes y sanadores. Apasionante el mundo de la botánica, de la salud y la etnobotánica, en relación con la jardinería, otro capítulo que entrevera la huerta y el jardín, con las denominadas *huertas decoradas* y los jardines de simples y flores, a veces con utilidades médicas.

De las huertas extramuros en el mapa de Bentura Seco prestamos cuidado, parecido al mismo que él precisó, para indicar todas las puertas al campo, las tapias y cercas de riberas y huertas periurbanas, y las que abrían y cerraban la ciudad murada, contando con la puerta de Santiago, al Campo Grande, o los Portillos de Prado y de Balboa en el extremo opuesto, al Noreste. Detalla nuestro cartógrafo varias casas de cachicanes, dentro de las huertas riberas, con unos recintos cuadrangulares con murete perimetrales bajos, anejos o muy cercanos a ellas, en lo que se presume fuesen albercas o “alberconas”, ya que además se aprecian norias de sangre en sus proximidades, como en las Huertas de Gondomar. Se insiste en ese primer plano de la ciudad en el motivo de las norias en huertas periféricas, pero también dentro de ella, en donde tampoco eran infrecuentes los pozos de nieve<sup>38</sup>. La primera noria de este tipo aparece representada, casi centrada y en primer término, en un dibujo de Hoeffnagel, hacia 1565<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Wattenberg, E. (coord.): *La botica de San Ignacio farmacias del siglo XVIII en el Museo de Valladolid*. VV. AA. Exposición y catálogo. Edit. Museo de Valladolid. 2010.

<sup>38</sup> En la manzana del convento de San Francisco del plano de Bentura Seco, con dos jardines de cuadros y extensas huertas, aparece claramente una noria; en el plano de Rodrigo Exea, de 1835, copiando del original de Francisco Benavides de 1810, con la planta del complejo se grafía además un pozo de nieve con el número 7 de la leyenda del plano, y un círculo en una situación cercana en donde Seco coloca la noria.

<sup>39</sup> Haffnagel, F.: *Cartografía histórica de la ciudad de Valladolid. Vallisoletum*. Dibujo manuscrito a tinta. Biblioteca Nacional Austriaca, hacia 1565. Edit. Junta de C. y L. y Ayuntamiento de Valladolid, Ámbito Ediciones, 1991.



Detalle de la *vista de Valladolid* del dibujo de F. Haffnagel.



Casas entre la calle de la Torrecilla y las Cuatro Calles, detalle con noria y una posible fuente.

Los restos de una noria, en casco urbano, aparecen en un plano de entre casas de las calles de la Torrecilla, Padilla y Empecinado<sup>40</sup>, hacia 1740, y en su leyenda: “Z, Sitio adonde se Conoce aber avido noria”. Y otra vez el profesor Urrea nos da una cita curiosa, sobre las medidas de una noria “...de diez pies de largo de hueco por cuatro y medio de hueco de ancho... más ancha y larga de lo que estaba...” en referencia a una rehecha sobre otra anterior mal fundada, “por haberla armado en falso”<sup>41</sup>.

Esta documentación está incluida en el aparatoso plano, grande y con considerables vacíos (precisamente en ellos podrían ir los correspondientes a las huertas, jardines y vergeles históricos) del profesor Daniel Villalobos, y aquí es muy reveladora, pues se indica expresamente la situación de tres jardines dentro de diferentes inmuebles. Los señalados en la leyenda como cerca de jardín con *n*, *p*, *p*, *q*, *r*, otro jardín con los números *1*, *2* y *3* y el tercero con números del *5* al *9*; además de muchos pozos.

<sup>40</sup> *Plano de las plantas de varias casas situadas entre las actuales calles de Padilla y Cadenas de San Gregorio en Valladolid*. ARCHV., sig.: PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 188.

<sup>41</sup> Op. cit., *Arquitectura y nobleza*, p. 318, fechado en el año 1556 en relación a la huerta contigua al Cuarto Viejo, lugar problemático suponemos que por la existencia de fuertes humedades, de un bodón o por ser zona de nivel freático franca; y de ahí la idoneidad de la noria.

De gran interés son otros planos del Archivo de la Real Cancillería de Valladolid, localizados gracias a su directora, doña Cristina Emperador y su equipo.

En huertillos y corrales se podría asegurar un complemento y suministro de algunas especies condimentarias, hierbas buenas y para infusiones, hojas de laurel y muchas verduras, entre las cuales medrarían especies exóticas como tomates y patatas. Todo salpicado por utilitarios guindos, moreras e higueras, y vestido con los sempiternos emparrados, cenadores y veladores, incrementando más el verdor y la sombra generales. Capítulo especial es el de las galerías, logias, corredores, galeones, paseaderos, pérgolas y construcciones recubiertas de vegetación, las enramadas y las *feuillées*. Sólo donde estaba asegurado un mínimo riego, sea cual fuese su abastecimiento, se podría desarrollar y mantener un espacio vegetal y con holgura un vergel. Es decir, con noria de sangre, o manuales, o al menos un pozo, de brocal y polea o de “sogatira” y herrada, dentro del inmueble o por medio de cántaros y botijos desde fuentes y pozos públicos. En el barrio de la judería de San Nicolás perdura la tortuosa calle del Pozo. Siempre fue el agua cosa de mujeres. El ímprobo y nunca acabado trabajo de su suministro y el penoso acarreo de agua a la casa, el lavado de la ropa... eran asignados a las mujeres. Palacios y casonas alojaban tinas, cántaros y otros recipientes, en bodegas, subterráneos o despensas, con el agua necesaria para la tareas domésticas y la bebida de hombres y animales. El regar a veces un mero huertillo, sin contar con un pozo o noria a mano, no debía ser tarea fácil.

Un noticia de 1483 ubica un vergel tras la calle Galera y la plaza de El Salvador. También de Chancillería procede la *Carta de venta de Fernando Beltrán y María de Roa... con su vergel y huerta que sale a la plazuela del Salvador...*<sup>42</sup> Sobre huertas recurrimos de nuevo al inagotable profesor Rojo Vega<sup>43</sup>.

Un repaso cronológico en épocas y algunos episodios históricos señalados

Lo fenicio orientalizante, los cultos del Antiguo Egipto dejaron sus huellas e imponentas en los asentamientos gaditanos de doña Blanca, en el Cerro del Castillo en Chiclana de la Frontera, del siglo VIII a.C., o en los de la Casa del Obispo en la ciudad de Cádiz. No es nada descabellado considerar que contarían con manifestaciones jardineras asociadas de interés equiparable. En este campo, las conexiones

<sup>42</sup> ARCHV., en 1483: *Carta de venta de Fernando Beltrán y María de Roa, su mujer, como testamentarios de Juan de Roa y administradores de sus hijos menores, a Gonzalo Martínez de Villovela y a su mujer Ana Sanchís de Menchaca de las casas principales donde vivió Juan de Roa, sitas en la calle Pedro Barrueco de Valladolid, con su vergel y huerta que sale a la plazuela del Salvador, en trescientos veinte mil maravedíes de la moneda corriente de Castilla, que seis cornados hacen un maravedí. Ante el escribano Diego López de León.* Sig.: PERGAMINOS, CAJA, 23,7.

<sup>43</sup> Rojo Vega, A. Consultado en agosto de 2013: <http://www.anastasio.rojo.com/#!/1560-tasacion-de-la-huerta-de-pedro-de-fuensaldana>

a través de la Ruta de la Plata, con el Sur y con Oriente, los intercambios con el mundo vacceo y otras relaciones nos alzarían a una asomada desde la que se divisaría un paisaje difuso por vislumbrar.

Con la romanización con *villae* y *vici* en el entorno de la ciudad y provincia, bien descritos por el profesor Regueras<sup>44</sup>, pensamos que los jardines deberían estar en consonancia con la calidad, por ejemplo, de sus mosaicos, de los que se conservan muestras con escenas alusivas a las estaciones en la *villa* de Prado de Valladolid. Jardines con motivos vegetales, celosías, setos y emparrados son los representados en los muros estucados de las *domus* pompeyanas, afines a todo el Imperio y de hondo sentir mediterráneo. El grado de perfección y sofisticación en jardinería de Roma era elevado, pues ya se habían asumido y trasladado a sus dominios técnicas jardinerías de Asia, Grecia y Egipto, y se difundirían por imitación. Probablemente las influencias más refinadas serían las persas, éstas seguramente con ecos de los pueblos del Indo, junto con las egipcias. Varios milenios de tradición y cultura vegetal absorbidos, reinterpretados y transmitidos en esplendorosos jardines a la manera de Roma. Por citar un ejemplo inigualable recordamos los del emperador italicense en su Villa Adriana en Tívoli.

Durante toda la Edad Media se atisban jardines en castillos y fortalezas a los que irían unidos espacios cercados, *hortus conclusus*<sup>45</sup>, ámbito en los que se desarrollaba el amor galante y caballeresco, un panorama que se completa por toda la jardinería monástica cristiana.

En el caso especial de la Península se atesora además un pasado hispano musulmán incomparable, único en Europa, paralelo a los jardines de tradición cristiana (abadias, monasterios, prioratos, colegiadas). En los territorios de influencia y cultura musulmana, cambiantes y polimórficos, abundarían los jardines en palacios y construcciones nobiliarias de época taifa, califal, almohade o nazarí, a los que se sumarían los de los centros monásticos de meditación y estudios coránicos; también en los patios de las mezquitas con olivos, frutales y agua. Los más ambiciosos fueron sin duda los de *Mad nat al-Zahr*<sup>46</sup>, la “ciudad brillante” cordobesa. Como ejemplo de jardines de época nazarí, en pleno siglo XIV, con planta de crucero y cuarteles rehundidos, son los que hubo presumiblemente en el palacio del rey don Pedro I en Tordesillas<sup>47</sup>, transformados en recio claustro de cantería según traza de Francisco de Praves. Espacio restaurado por Patrimonio Nacional y que viene siendo denominado, muy significativamente, como claustro o patio del Vergel.

<sup>44</sup> Regueras Grande, F.: *Villas romanas del Duero. Historia de un paisaje olvidado*. Edit. Domus Pucelae, 2013.

<sup>45</sup> Páez de la Cadena, F.: *Historia de los estilos en jardinería*. Edit. Istmo, 1998.

<sup>46</sup> López-Cuervo S.: *Medina – Az-Zhira. Ingeniería y formas*. Edit. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1985.

<sup>47</sup> González Hernández, A.: “De nuevo sobre el palacio del rey Don Pedro en Tordesillas”, Patrimonio Nacional, Revista Reales Sitios, nº. 171, 2007. <http://www.patrimonionacional.es/getdoc/059c3f29-0c40-4b0e-a013-b766d5150987/art171-1.aspx>

Otro acercamiento es el que compete a la ciudad en el corto periodo de dominación musulmana. El asentamiento erizado de minaretes, con mezquitas y almuédanos, docenas de huertas, pozos, norias y cigüeñas y sus pervivencias consolidarían lo precedente y darían una pauta inequívoca en las centurias siguientes. En este sentido las huellas o noticias sobre la primera morería o aljama vallisoletana podrían ser sustanciales<sup>48</sup>. Así en el periodo de poblamiento preponderante musulmán debió aflorar un gran número de los pozos, que luego se iría ampliando al unísono que crecía la población, junto con los de las huertas de la primera y segunda, y definitiva, judería.

Unos jardines posteriores, del siglo XIII en la capital, se incluirían en el programa palaciego de doña María de Molina. Aposentos que derivan de una remodelación, con carácter militar defensivo, de unas casas que sirvieron anteriormente como reales sitios de Sancho IV. Lugar real del que se conserva una fascinante torre defensiva en ladrillería mudéjar, con puerta monumental de arcos de herradura apuntados, por la que, casi con toda probabilidad, se accedería a plantaciones y vergeles de raíz andalusí. Más tarde en esos lugares se alzó el convento de las Huelgas Reales, en cuyo recinto perduran reminiscencias vegetales en unos espacios libres hoy adornados con jardincillos. Otros anteriores queremos imaginar fueron los que engalanaban los del palacio del conde Pedro Ansúrez, cercano a la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua.

Los musulmanes aprovechan certeramente lo que van encontrando, lo asimilan en buena medida y reinterpretan de forma única e irreplicable. Se asientan sobre viejas estructuras edilicias, utilizando y reutilizando los recursos propios de cada lugar, incluidas las especies botánicas. Esta “tolerancia monumental” comprometía a restos y pervivencias de época romana y visigoda. Se configuraban mediante unas trazas que generalmente orbitaban en torno a recintos abiertos, cuadrados o rectangulares, impluvios, peristilos, patios, esquema que fue tomado también por la mayoría de los complejos religiosos medievales. Y no por casualidad contarían todos ellos con fuentes, albercas o pozos, más o menos centrales. Otra vez el agua, su localización y la posibilidad de extracción y almacenamiento, o la existencia de un manadero intramuros, regato, arroyo o río muy cercano, predisponen a elegir un lugar como idóneo para morar; y así por los siglos, en sitios con jardines y plantaciones en amorosa asociación. Unos sobre otros sin solución de continuidad. Traídas de agua, *qanats*, minas, cisternas, sistemas de riego, etc. son de estirpe y desarrollo musulmán, aunque no debe olvidarse que ya desde época republicana romana había arraigado en *Hispania* una honda preocupación y necesidad por el agua. En las *villae* se localizan sofisticadas termas, y no es difícil imaginar estanques con peces, primorosas fuentes y elaborados surtidores, que contaban aquí con unas centurias de tradición. El llamado baño árabe no hace sino reinterpretar un ritual milenario propio de toda la cuenca mediterránea, con paralelismos y seguros precedentes orientales.

<sup>48</sup> Gómez Renau, M.: *La aljama de Valladolid: Nuevas aportaciones*, Área de Estudios Árabes e Islámicos. Universidad de Valladolid. Consulta septiembre. 2013: [revistas.ucm.es/index.php/ANQE/article/download/.../3694](http://revistas.ucm.es/index.php/ANQE/article/download/.../3694)

Jardines representados en Beatos, antifonarios y otros documentos medievales, en sus letras, adornos y recursos gráficos vegetales. Las palmeras mozárabes y los rostros de sesgo oriental entre plantas y yerbas. Si observamos sin prisa las letras capitales de muchos manuscritos iluminados detectamos pequeños jardines en miniatura, como concentradas arquitecturas tipográficas engalanadas con ramas, tallos, hojas y flores. Guirnaldas caligráficas y recursos de escribanos con florituras, adornos orgánicos y sellos autógrafos con delicados entresijos botánicos. Y maravillosas escenas jardineras pintadas en instrumentos musicales, como en clavicordio del siglo XVI en *las Claras* de Tordesillas.

La jardinería renacentista española se funde con una sólida y extensa tradición peninsular que se orienta por Felipe II a los modelos de los Países Bajos, Francia e Italia. El príncipe con el emperador visitan los jardines de la Casa de Croÿ el 19 y 20 de agosto de 1559. Estos jardines fueron recogidos después en los *gouaches* que Adrien de Montagny, dentro del *Album de Croÿ*, elaboró a modo de inventario catastral y censo demográfico, con cerca de 2.500 láminas (a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII). Años más tarde de la visita se describen esos jardines de esta forma: “Jardín de flores, jardines de hierbas olorosas, jardines de viveros y *feuillées* (enramadas, árboles guiados con emparrados, túneles de verdor...), jardín de arbustos, espárragos y fresas, jardines de hierbas para la cocina, *feuillée* laberinto y fuente, huerta de árboles frutales (más de mil manzanos y perales, cien cerezos y ciruelos), zarzales, frutos del bosque, la viña, doble en flancos y tres grandes calles de tilos perimetrales. Recinto cerrado por una empalizada de roble. Los cuadros y setos (*baies*) eran realmente de espino blanco”<sup>49</sup>.

Un auténtico *jardin à jolietez*<sup>50</sup> en un extenso programa, riguroso, delicado y variado. Conjunto jardinero que cuadra muy bien en los parajes de Achêne, o *Achin* en el plano de Joseph Johan Franz Ferraris<sup>51</sup>, cercanos a la localidad Chinay (la actual Ciney), y cerca de un sitio designado con H. Croy, que presenta cierta similitud gráfica y fonética con otra localidad, la de Chimay, esta con sus jardines llamados del Príncipe y un castillo en un alto escarpado por su parte posterior. En Achin, de Chinay, es todo llano y bien presto a la más holgada jardinería. En los detalles del mapa se aprecia una formación jardinera con calles arboladas, grandes cuadros ordenados, con otros menores y un cuadro con una división geométrica.

Para realizar un seguimiento de la evolución urbana y jardinera del noreste de Francia, Bélgica y Holanda en los siglos XVI y XVIII, se recomienda cotejar el *Atlas des villes des Pays-Bas*, entre 1550 y 1565, de Jacob van Deventer<sup>52</sup>, quien cartografía

<sup>49</sup> Op, cit., *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*. p. 86.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>51</sup> Ferraris von, J. J.: *Le grand atlas de Ferraris*. Bruxelles: Bibliothèque Royale de Belgique. Institut géographique national. Consultado agosto 2013: [http://belgica.kbr.be/fr/iFrame\\_fr.php?P08000=Ferraris&Start+opzoeking=Chercher](http://belgica.kbr.be/fr/iFrame_fr.php?P08000=Ferraris&Start+opzoeking=Chercher). <http://uurl.kbr.be/1028701>

<sup>52</sup> Bibliothèque Royale de Belgique. Institut géographique national. Consultado agosto 2013: [http://belgica.kbr.be/fr/iFrame\\_fr.php?P08000=Deventer&Start+opzoeking=Chercher](http://belgica.kbr.be/fr/iFrame_fr.php?P08000=Deventer&Start+opzoeking=Chercher). <http://uurl.kbr.be/1043779>.



Detalles de la ciudad de Dresde.

Detalle jardines de Achêne (Achin). Plano del Atlas de Joseph Johan Franz Ferraris, entre 1771 y 1778. Real Biblioteca Belga.



para Carlos V y Felipe II villas, aldeas y ciudades en setenta y cuatro mapas, con los realizados más tarde por Ferraris, con doscientos setenta y cinco mapas.

La jardinería renacentista se difunde con profusión y calado en Europa tal y como se refleja en la cartografía de las *Civitates Orbis Terrarum*, del siglo XVI. Jardinería que se aplica igualmente en huertas urbanas y periurbanas como en Chester y Dresde, con galerías de verdor, cenadores, trazados ordenados....

Jardines que influirán poderosamente en el Príncipe, quien se decanta por los pequeños setos recortados<sup>53</sup>, con primorosos parterres, cuadros y recursos topiarios. En El Escorial y otros sitios reales los cuadros con borduras son macizados de flores multicolores con motivos de alfombra turca, aspecto curiosamente orientalizante, casi persa, muy arraigado en la Península. De los Países Bajos se mandará traer a España a los Holbeque, grandes jardineros y destiladores en Aranjuez, expertos carpinteros, la tecnología de la pizarra, a diqueros, estanqueros y numerosas plantas y árboles.

<sup>53</sup> Según la historiadora y paisajista doña Luisa Roquero es común que los países tiendan a reproducir, en la escalada del jardín, aspectos generales territoriales. En los Países Bajos la tipología de dédalos, o jardines rehundidos con agua, reproduciría la propia geografía y situación bajo el nivel del mar de buena parte del territorio.



El Palacio del Infantado, o del Marqués de Távara. Recreación imaginaria de sus espacios libres, con huertas y jardines. En la parte superior la antigua Corredera de San Pablo.

En el Valladolid de Felipe III se erige el Palacio de la Ribera, como gran Quinta-Ribera, que complementa al Palacio Real de la ciudad, y alojará un alargado jardín, en paralelo al río, con catorce cuadros, dos a dos, con seis fuentes (si es fiable aquí Seco), al menos una de ellas monumental<sup>54</sup>. La costumbre de contar con palacio en ciudad y además una ribera a orillas del río será común a nobles y ricoshombres de Valladolid, como el conde de Gondomar o el marqués de Távara. Palacios y casa de nobleza en lugares urbanos preponderantes en relación con riberas en posiciones aventajadas o de especial valor.

El Palacio del Infantado, o del Marqués de Távara, poseía dos jardines en sus espacios abiertos. En el estudio de Urrea para la Academia se aprecian claramente los pozos del inmueble, y Fernández del Hoyo deja claro que el contrato para el hortelano de la Ribera del Marqués indica que solamente cuidaría la ribera y de los jardines de su palacio en la Corredera de San Pablo. De aquí se infiere que existiría igualmente la figura del hortelano, o jardinero, que se ocuparía de huertas y jardines de diferentes propiedades.

Otro jardín importante era el del antiguo Palacio o Casa de las Aldabas, lugar que vio nacer a Enrique IV y que más tarde experimentaría un fulgurante resurgir con don Rodrigo Calderón. En el mapa de Bentura Seco se reflejan dos composiciones en crucero con cuatro cuarteles cada una. El complejo, amén de pozos, y quizá noria, tuvo la concesión de dos pajas de agua adicionales, con las que se podrían despachar las necesidades de fuentes, estanques o incluso un ninfeo.

<sup>54</sup> *Sansón y filisteo*, de Giambologna, hoy en el Victoria & Albert Museum, en Londres, con el vaso trasladado a la fuente de Baco en los Jardines de Aranjuez.



Recreación ideal de un patio ajardinado de una residencia clásica o clasicista.



Recreación de un jardín renacentista, murado en sus laterales, con cuadros, cenador, emparrado y fuente.

En el plano se detalla un patio empedrado, pues Seco diferenciaba, en muchas ocasiones, los patios o claustros duros de otros plantados o con suelos indeterminados, mediante un grafismo sintético pero revelador, a base de puntitos formando la cruz de los ejes del patio y sus diagonales. El palacio de las Aldabas debía de ser un lugar prodigioso pues según Urrea: “por fin, se remataron en él las dichas casas de las Aldabas, con su jardín, corrales, casa de cochera, fuentes, asientos, bodegas, subterráneos, caballerizas, cocinas... aguas corrientes y vertientes, estantes y manantes...”<sup>55</sup>.

En el periodo renacentista aparecen muchas viudas que han de hacer frente a las haciendas, mayores o mínimas de sus familias, desde las más favorecidas hasta las de maestros de noria, poceros y hortelanos. En las propiedades iban incluidas riberas, vergeles, jardines y huertas, que estarían a cargo de estas señoras en estado de viudez, pero no serían las únicas que se deberían ocupar de estos asuntos. Se propone un acercamiento a la jardinería desde la mirada de la mujer, y así *una jardinería de género*. Una mirada y sensibilidad peculiar pueden hacer que las verduras sean unas y no otras, en otra posible línea de estudio que iría en paralelo a la que analiza los papeles de la mujer en la Edad Media y el Renacimiento<sup>56</sup>, y su relación con el agua.

<sup>55</sup> Op. cit., *Arquitectura y nobleza*, p. 222. En 1605 se acuerda que la casa pudiese tomar y meter en su casa, a perpetuidad mientras fuera de su propiedad (de Don Rodrigo Calderón) “dos pajas de agua”.

<sup>56</sup> Segura Graño, C.: “Las mujeres en la época de Isabel I de Castilla”, AMEA, *Anales de historia medieval de la Europa atlántica*, 2006, consultado noviembre 2013: <http://www.amea.unican.es/amea.pdf>

La ciudad casi completamente colmatada en el siglo XIX soportaba un proceso de edificación con segundas y terceras casas que van sucediéndose detrás de la principal a la calle. Los patios de manzanas trocarían sus huertas y jardines por comprimidas construcciones que habrían de disponer a su vez de otros patios interiores y posteriores, en concatenaciones de espacios abiertos hilados, con restos de huertillas y pequeños jardines. Como otra ciudad invisible<sup>57</sup> un laberinto de oquedades, corredores, corrales, pasadizos, galerías... en compartimentadas y cerradas manzanas urbanas, harían que el tejido construido se asemejase al de núcleos típicamente islámicos. Martín González define las calles tortuosas con *esconces*<sup>58</sup> y calles tipo *bolsa* (de las Doncellas) o *dobladadas* (del Saúco)<sup>59</sup>.

El esquema hispano de patios interiores renacentistas nos traslada a épocas clásicas, por lo que se reinterpretaría de nuevo los recintos de las *domus* o incluso de algunas *insulae* romanas, como en la que habitó César en una esquina triangular de un populoso barrio de Roma.

Conglomerado urbano que “respiraría” con dificultad, por su altísima densidad, a través de unos comprimidos poros-patios. Palacios y grandes casas señoriales cuentan con un semisótano, salvo contadas excepciones, característica que irán adoptando las casas de la burguesía y el ensanche vallisoletano. Una costumbre que al menos parte del siglo XVI, espacios semienterrados, bajo los principales, que aseguran una independencia de estos de fuertes humedades, junto con una red de galerías y bodegas que se habían ido excavando en la ciudad histórica. En ellos se almacenan y guardan vinos, tinas de agua e incontables vituallas, complementando a las despensas. Contar con provisiones de mostos y vinos era una actividad principal, indispensable para suplir carencias calóricas y combatir el frío, para consumo propio o para su venta, por particulares o instituciones. Estos sótanos, semisótanos y bodegones hasta los años ochenta del siglo XX seguían participando sus bondades climáticas a los viandantes en el verano, aportando caudales apreciables, a ras de suelo, de aire fresco en calles estrechas y sombrías como la de Expósitos.

La disposición de las casas y palacios, de sus patios huertas y vergeles, y en especial su configuración volumétrica y orientación nos hacen pensar en posibles jardines de verano o de invierno. Sombras propias y de los colindantes condicionarían el desarrollo y la posibilidad de crecimientos vegetales en huertos y vergeles. Eran frecuentes las fachadas principales orientadas al Norte (Palacio Real, Corredera de San Pablo...), que se complementaban con otra tanda de aposentos, galerías y solanas hacia el Sur, con jardines a sus pies, como los de las casas de los Corral en la calle de los Francos (Juan Mambrilla). Un apartado que merecería un amplio tratamiento contribuirá a aflorar toda una serie de interrelaciones y juegos distributivos, en los que las solanas y partes altas de las construcciones harían participar, en dobles orientaciones y ventilaciones cruzadas (Norte-Sur), a las corrientes refrescantes y

<sup>57</sup> Calvino, I.: *Las ciudades invisibles*. Edit. Siruela, Madrid, 2014.

<sup>58</sup> Op. cit. p. 264.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 259.



Propiedad de la familia Corral, con acceso por la calle de los Francos (Juan Mambrila), con detalle de la parte posterior de la solana y jardines. Imagen de *Arquitectura y Nobleza*. Urrea, J., 1996.

los vientos dominantes. Y en este aparte compete considerar las casas con sus jardines y vergeles siempre en asociación inseparable, también bioclimática.

Estos aspectos ponen en relación la ciudad con el lugar. Los efectos de brisas y corrientes naturales del valle a los páramos, resbalando por las cuestas, del primero a los segundos o a la inversa, en ciclos de día y noche, las oreos ligados a los cauces fluviales, con sus brumas y nieblas pertinaces y los ciclos estacionales, condicionarían las tipologías y la morfología urbana, con su regulación térmica, que se adaptó a ello para ser más vividera y fresca, especialmente en los implacables estíos<sup>60</sup>.

Jardines que de nuevo reverdecen son los siguientes y que son mimados en la Real Chancillería de la ciudad. Tuvieron un mérito mayor al considerar el clima tan recio de este enclave, donde cualquier logro es meritorio, aunque así más celebrado. Las condiciones que sufren nuestros jardineros y hortelanos son extremas, con heladas e incluso nevadas tardías desoladoras. Gentes de continuo “*al cielo mirar*”, y que van acompasados con ciclos circadianos, con el tiempo de campo y de la naturaleza, mucho más pausado que el del paisajista o el del poeta<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> VV.AA., *Directrices de ordenación territorial de Valladolid*. En concreto en lo relativo a paisaje y geografía. Visto en noviembre de 2013: <http://www.jcyl.es/plaupdf/47/47000/285349/vax03gui.pdf>. Y según García Fernández, J.: *Valladolid, de la ciudad a la aglomeración*. Edit. Ariel Geografía. Barcelona, 2000.

<sup>61</sup> Machado, A.: *Juan de Mairena*. Edit. Cátedra. Madrid, séptima edición, 1986-2009, p. 219: “Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta”.



Plano de diferentes heredades en el río Esgueva, en el barrio de San Juan de Valladolid.

En la actual calle de Gardoqui parece cuadrar el plano de unas casas de Miguel Blanco y del duque de Frías, sobre un litigio de servidumbres de vistas del primero sobre los *jardines* del segundo. En él se colorean plantas y alzados con casas, patios y corrales<sup>62</sup>. Podría corresponder el cerramiento de los jardines a la calle con una tapia que en esa vía, hacia la Plaza de San Miguel, grafía Bentura Seco.

En unas casas de las calles de Santa Clara y de las Norias aparece claramente trazado un jardín de cuatro cuadros<sup>63</sup>, y que en otro plano de la Chancillería aparecen coloreados<sup>64</sup>.

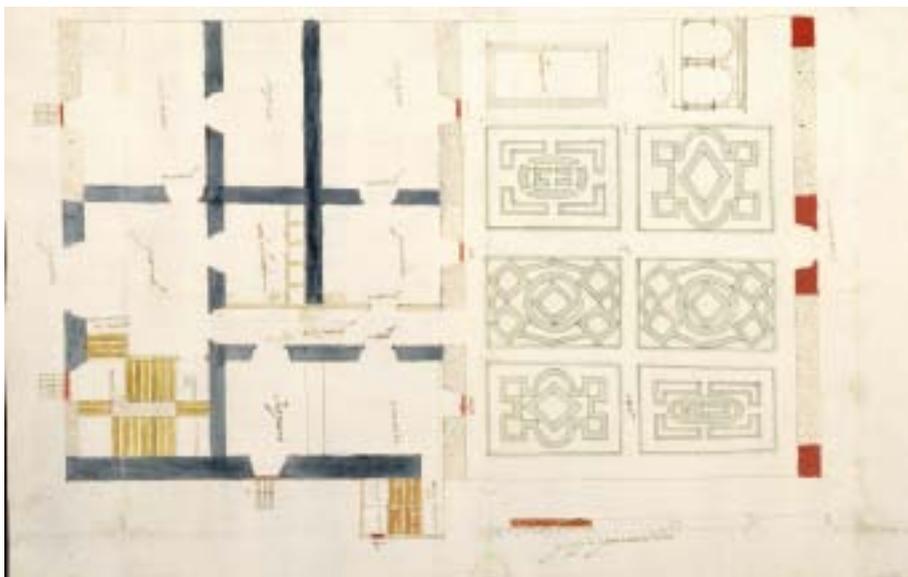
Otros jardines son los que cultivan los religiosos de Prado lindando con un cauce antiguo de la Esgueva a la altura de la plaza de San Juan. En la margen alledaña, Pedro Sanz planta árboles, mimbres y otros *erbajes*, en un plano de la Real Chancillería de 1774<sup>65</sup>. Aquí se reúnen, en un mismo paraje, jardines y corrales sembrados encerrados, humedales con isletas con espadañas, mimbrales y otras plantaciones propias de riberas.

<sup>62</sup> *Plantas y alzados de las casas de D. Miguel Blanco y del Duque de Frías en Valladolid*, 1831. ARCHV., sig.: PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 113.

<sup>63</sup> *Plantas de las casas de Marcos Gómez y Juana Espinosa en la calle de Santa Clara de Valladolid*, 1794. ARCHV., sig.: PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 732.

<sup>64</sup> *Plantas de unas casas en la calle de Santa Clara de Valladolid*, 1797. ARCHV., sig.: PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 632.

<sup>65</sup> *Plano de diferentes heredades en el río Esgueva, en el barrio de San Juan de Valladolid*. ARCHV., sig.: PLANOS Y DIBUJOS, DESGLOSADOS, 599.



Jardines de don Fermín de Charola en la calle Sámano y recreación de los mismos. 1702.



Y un bellissimo jardín de don Fermín de Charola en la calle Sámano se anima con seis cuadros rectangulares y se adornaba con un estanque y cenador en loggia, todo ello representado con primor a principios del siglo XVIII<sup>66</sup>. Se suponen un traspas-tio adosado a los jardines por el Este, con acceso por la calle paralela del lado opuesto, en concordancia con las casas, corrales y huertas de la planimetría de 1738.

Jardines en Corcos de Aguilarejo, en las quinta del Camino Viejo de Simancas , los de la Casa Luelmo en el extrarradio, los de Mayorga de Campos y tantos otros jardines cerrados y privados. Otros pequeños jardines y vergeles se asoman o se esconden

<sup>66</sup> *Planta de la casa y jardín de Fermín de Charola en la calle Sámano de Valladolid, 1702.* ARCHV., sig.: PLANOS Y DIBUJOS. DESGLOSADOS, 719.

tras las calles de la ciudad, en la Fundación Santiago y Segundo Montes, en los de las Casas Museos de Cervantes y Zorrilla, en el vergel del Museo de Valladolid o los *no presentes* en el parque arqueológico del Archivo Municipal. Muchos, en fotografías antiguas de fiestas y celebraciones familiares de antepasados, en cajas y cajones, a la espera de ser buscados, encontrados y difundidos.

Acabamos retomando el testamento de 1568 del alquilador de azadas del principio: “En una bolsica de ylo blanco con sus çerraderos del mismo ylo doçientos y diez reales en reales de a quatro y de a dos y çençillos en que abia dos medios reales otra bolsa de cuero como faltriquera vieja y rota [...] se allaron en ella quinientos y quarenta y siete reales en reales de a quatro y de a dos y sençillos y dos medios reales y un real de a ocho”.

Entre tantas monedas un solo real de a ocho, bien por casualidad o por ser este un real fontanero, de los que se utilizaban para medir el caudal de agua, para luego poderla destejer en delgados hilos de plata.





# VALLADOLID ARTÍSTICO

Arte librario. La ilustración grabada  
en la imprenta de Medina del Campo

ANASTASIO ROJO | UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Pintura hispanoflamenca  
y protorrenacentista en Valladolid

IRUNE FIZ | UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



## Arte librario. Iconografía y libros en el Siglo de Oro

ANASTASIO ROJO | Universidad de Valladolid

El tema que nos ocupa tiene que ver con la historia del libro, con la forma en que los libros sirvieron para crear una estética en la España del Siglo de Oro comparable a la actual procedente de los mangas japoneses en el dibujo internacional. Salvando lo salvable, de igual manera los libros llegados de Europa a España en el siglo XVI aportaron una cantidad de nuevas formas iconográficas absolutamente desconocidas hasta entonces.

Los finales del siglo XV y los comienzos del XVI son el momento del descubrimiento de varios nuevos mundos. América es el Nuevo Mundo, pero también es nuevo mundo el ámbito de la nueva medicina paracelsística y spagirica, y asimismo lo es, desde el punto de vista de la divulgación de la sabiduría, el nunca antes imaginable, ni hollado del saber antiguo y medieval en su totalidad. El Renacimiento es la popularización del saber, de unas ciencias que por fin están al alcance de todos, algo que tiene su parte positiva y su parte negativa. En el mundo de la Ciencia, la popularización de los textos sirve para que surjan lo que hoy llamaríamos ciencias y medicinas alternativas, una floración enorme de visiones paraficiales, porque esos saberes antiguos, que antes solamente estaban en manos de los escolásticos, van a poder estar ahora al alcance de todos y traducidos a las lenguas modernas, permitiendo que cada uno, con estudios o sin ellos, los entienda a su modo y manera. La Iglesia católica vio rápidamente el peligro de la libre interpretación de los textos canónicos y prohibió la edición de la Biblia, por ejemplo, en castellano; pero la ciencia era otra cosa. En el Renacimiento “científico”, astrologías y alquimias, magia natural y fisionomías, todo vale.

El momento coincide con una España muy rica, extremadamente rica, más de lo que nos podamos imaginar, porque el Siglo de Oro no es tan sólo una imagen, sino una realidad asentada sobre una superabundancia de metales preciosos, plata y oro; quien quiera puede contemplar dicha realidad en los inventarios particulares que tengo transcritos en mi página [www.anastasio-rojo.com](http://www.anastasio-rojo.com). Una riqueza enorme que los españoles afortunados van a derrochar a manos llenas, comprando todos los lujos que en el resto de Europa atinen a inventar, tapices, cuadros, tejidos, o libros. Los libros importados serán una auténtica sangría para la economía general española, como se puntualizará más adelante, y el negocio pronto, desde aproximadamente 1530, será dominado por extranjeros, particularmente por franceses de la ciudad de Lyon, como también mostraré más por extenso.

Estos lioneses formarán una especie de mafia que controlará el mercado del gran libro, de los grandes tratados de Teología, Leyes y Medicina, en la España del siglo XVI. Con una red extendida por todas las grandes imprentas continentales, no solamente negociarán con libros producidos en Europa, sino que comprarán los productos más interesantes del mercado peninsular, los *best sellers*, como por ejemplo las obras de fray Luis de Granada, que no solamente van a ordenar imprimir en España, cuyas impresiones son bastante malas en comparación con las extranjeras, sino también en Lyon, por supuesto, en incluso en localizaciones vedadas por el Santo Oficio de la Inquisición, sea Basilea, por la sencilla razón de que allí la manufactura salía más barata. El negocio es el negocio y todo lo arreglaban rematando el texto con una portada en que se decía que tal libro había sido impreso en lugar permitido, siendo mentira.

Como buenos comerciantes, eran listos e ingeniosos. Otro de sus trucos, que crea hoy graves problemas a los estudiosos e investigadores del libro, fue el “refrescamiento de portadas”. El público deseaba últimas ediciones, cosa muy muy típica de la época, así que cuando un libro no se había vendido bien, cuando la práctica totalidad de la tirada seguía en los almacenes desde hacía cinco o diez años, la misma maniobra anterior era repetida: se imprimía una portada nueva con la fecha actualizada y ya estaba, nueva edición rutilante, aunque solamente nueva en eso, en la portada.

Sin embargo, por lo que nos muestran los archivos notariales, los primeros en llegar a España a aprovecharse del oro de su siglo no fueron tanto los libreros como los impresores, comenzando por el mítico Juan Párix de Heildelberg, reconocido como primer impresor documentado en España, en Segovia. Fue el inicio de un momento de alegría en el que casi todas las villas y ciudades importantes hispanas contaron con su imprenta o imprentas. Normalmente alemanes, italianos o franceses, con algún flamenco entreverado, a ellos les debemos la primera revolución en el tema que nos ocupa, el de la iconografía. Una iconografía que rompe moldes, si se nos permite la expresión, en este caso. Un inicio del libro ilustrado que, a ojos de los contemporáneos, va a ser infinitamente más atractivo que el anterior manuscrito. Hay códices maravillosos, pero extremadamente raros. Lo normal en el tratado de otra época, en el libro antiguo, era que solamente contuviese letra,

apretada y llena de abreviaturas, con muy escasas alegrías estéticas, limitadas por lo general a los inicios de los capítulos, a las capitales. Combinaciones de tintas roja y negra, algunas guirnaldas de hojarasca, un pez, algún animalejo adornaban los mejores. En medicina, excepto muy contadísimas excepciones, ni los libros de anatomía contenían imágenes, teniendo el médico que imaginarse cómo era cada hueso, cada órgano, por medio de la sola interpretación del texto.

Frente a ellos, los primitivos impresores iniciarán una moda, una necesidad de adornos, preferentemente arquitectónicos, que dotarán a sus producciones de una estética de retablo. Entre su herramienta figuraban múltiples tacos de figuras abiertas en cobre o en madera, que les permitía elaborar infinitas variantes, al modo de los juegos infantiles de construcción. Tacos de motivos arquitectónicos mezclados con armas, insignias y abecedarios especiales, que serán combinados de mil y una maneras, pero siempre tendiendo a figurar eso, marcos de cuadros y retablos, tratando siempre de crear ficticias obras de arte, porque eso sentían eran sus nuevos libros. Obras de arte que, orgullosos, solían firmar en pie de imprenta.

Los tacos que permitían tantas filigranas solían ser extranjeros, sobre todo si eran buenos; los españoles eran habitualmente de baja calidad, malas copias de lo que podía admirarse en ediciones foráneas. En España no había artistas de un nivel que les permitiese hacer punzones, ni grabados, o muy pocos. Valladolid era una de las pocas localidades que contaba con artífices capaces de ambos oficios, gracias a la maestría de sus plateros; uno de ellos, Sebastián de Orozco, sería reclamado en el siglo XVII, por la archidiócesis de Toledo, para elaborar las lettererías de las bulas de San Pedro Mártir. No pudieron encontrar a otra persona capaz de hacerlas en todo el Reino. Las insignias o marcas de impresor, de hecho, eran elaboraciones de los talleres de platería.

En esta historia, el primer impresor importante de Valladolid es Nicolás Thierry, con taller en la villa del Pisuerga en la décadas de 1520 y 1530, un artífice llegado a la población con una trayectoria y una actividad reconocidas, miembro de una de las familias importantes de la manufactura del libro de Lyon; su insignia figura en estas páginas.

Cada impresor tenía la suya, una insignia o marca de la casa que normalmente lucía en la portada, al pie



Insignia de Nicolás Thierry.

del retablo, presentación que se hará clásica en los libros españoles de la época. De nuevo repetir que cuando vemos tacos bien realizados y bellos, empleados en su diseño, son objetos importados o comprados a libreros extranjeros, que no se dedicaban solamente a hacer y vender libros, sino también a suministrar material diverso de imprenta, como papel, cumpliéndose asimismo con él lo de que el bueno era

extranjero, italiano de Génova o francés. Francés para el norte peninsular, con otra especie de monopolio galo, asentado en este caso del papel en la villa de Thiers. Era otro gasto tan grande como el de los libros para la España del siglo XVI, como reflejó Henri Lapeyre.

Los impresores españoles van a tender siempre a presentar las obras de una cierta calidad partiendo un retablo inicial. Sirvan dos ejemplos relacionados con Valladolid, uno procedente de Medina del Campo, de un médico que ha sido considerado predecesor de Descartes, Gómez Pereira; y otro de Salamanca, de uno de los varios autores de origen vallisoletano que se calificaron de *pincianos*:

Hernán Núñez. Salamanca y Medina fueron dos poblaciones íntimamente ligadas entre sí y con la historia del gran libro español por dos sencillas razones: Medina del Campo por haber sido, durante la práctica totalidad del XVI, el gran almacén de libros al por mayor de España; Salamanca por constituirse en su gran estómago, por dar cobijo a Universidad con hambre de ingentes cantidades de libros, con una voracidad sin equivalencia en ningún otro lugar; no en vano puede decirse que no había clérigo español, y había muchos, que al menos una vez en su vida no se acercase a las orillas del Tormes.

Tales son los tipos clásicos de libro español del Siglo de Oro, la entrada al texto desde un arco de triunfo o un retablo

*sensu lato*. Ese fue el modelo de la estética libraria hispana. Fuera de los esquemas arquitectónicos y constructivos, con cuentagotas pueden encontrarse otras cosas, profanas de libros de caballerías, geografía, cirugía... o religiosas. Las religiosas fueron más abundantes y entre las producciones vallisoletanas podemos traer a cuento la estampa de San Agustín contenida en las *Obras* del beato Orozco, impresión de



Insignia de Benito Boyer. Medina del Campo.



Insignia de Mateo y Francisco del Canto. Medina del Campo.



llegaron por primera vez a las librerías españolas, debieron dejar con la boca abierta a sus ojeadores, resultar espectaculares para nuestros antepasados. Su vía de entrada principal en los territorios de la Corona española, como se ha dicho, fue Medina del Campo.

Precisamente en función del papel de Medina del Campo, la historia del libro español se puede articular en tres fases bien determinadas. La inicial es un comercio del libro importado, restringido a aquellas ferias de mayo y octubre en que el movimiento de oro, plata y letras era lo fundamental. Los libreros llegaban en barco a Bilbao, con sus paquetes de resmas impresas, y desde allí bajaban en carro hasta Medina del Campo, donde aprovechaban el tiempo de ferias para venderlos. Concluida la feria, regresaban con los dineros obtenidos a sus lugares de origen. Claro está, lo normal no era que los vendiesen todos, lo que les obligó a establecer conciertos con libreros y comerciantes locales, o a alquilar locales –*magazines*– donde tenerlos guardados hasta la siguiente oportunidad, hecho este que acabaría empujándoles a establecer sucursales, o factorías. De esta primera etapa pueden rastrearse huellas, por ejemplo, en las cuentas de Hernando Colón (1518) conservadas en la *Biblioteca Colombina*, donde encontramos un *Floriseo* vendido en Medina del Campo por 128 maravedís, o un *Arderique* por 85 maravedís, el 21 de Noviembre de 1524.

La venta de libros había sido favorecida por los Reyes Católicos, quienes ya desde 1480 se habían dado cuenta de lo importante que podía resultar la inyección de saberes, la popularización de la sabiduría, para sus súbditos



San Agustín, de Sebastián Martínez.

Nuestra Señora, de Mateo del Canto.



en general, razón que les impulsó a dictar una serie de leyes *por cuanto era provechoso y honroso que a estos sus reinos se trajesen libros de otras partes para que con ellos se hiciesen los hombres letrados, quisieron y ordenaron que de los libros no se pagasen alcabala. El libro quedaba exento de impuestos porque de unos pocos días a esta parte algunos mercaderes nuestros naturales y extranjeros han traído y de cada día traen buenos y muchos, lo cual parece que redunde en provecho universal de todos y ennoblecimiento de estos reinos, no se pida ni pague ni lleve almojarifazgo, ni diezmo, ni portazgo.*

La exención de tributos convirtió el negocio del libro en España en un tráfico muy rentable, conduciendo a una segunda etapa en la que pasó a ser prácticamente monopolizado por –permítase la expresión– una mafia lionesa. Fueron años en los que se vendía todo, a buenos precios y con grandes beneficios. Mientras a comienzos del XVI una buena biblioteca profesional, de un jurista, de un teólogo, o de un médico, podía rondar los cincuenta volúmenes, a partir de la irrupción de los importadores del país vecino pasa a contener un promedio de doscientos o doscientos cincuenta, para alcanzar a finales del siglo y comienzos del XVII los mil o más. Unas bibliotecas profesionales que tenían especial apetito por los libros más bellos y más caros.

La segunda etapa puede decirse que comienza en 1530, cuando se establece en Medina del Campo el lionés Melchor Trechel como apoderado de “la Gran Compañía Lionesa”, con el propósito de establecer un acuerdo con los libreros salmantinos, que responden agrupándose en una paralela “Compañía de Libreros Salmantinos”, creando lo que sus adversarios llamarán un *monipodio*, es decir un monopolio. Trechel es, así, el responsable y creador del primer gran almacén de libros al por mayor de Medina del Campo, llamado *magazín* en el habla libraria comercial franco-medinense.

La Compañía hermana se establece en Salamanca por lo ya dicho, porque era el lugar de España donde se compraban y vendían más libros, y porque era el punto principal desde donde se enviaban a América, principalmente por mano de libreros de la familia Portonaris; más aún, Salamanca era el centro de la encuadernación del libro y la que fijaba con sus precios los de todo el territorio español. De aquella compañía salmantina fueron miembros, en 1530, varios de los libreros más famosos del XVI: Juan de Junta, Alejandro Canova, Lorenzo Lyon de Dei, Martín Lecaron, Gaspar de Rosinolis, Bernardino de Castronovo, Blas de Vergara, Juana Maldonado, viuda de Jusquín Lecaron, primer impresor conocido de Medina del Campo; Alonso de Rivas y Cristóbal de Pasat; los trabajos en Medina eran llevados a cabo por el susodicho Gaspar Trechel, y por un criado suyo, alemán de origen, nombrado Lorenzo de Amizarna, alias Lorenzo Dantiseno.

De inmediato surgieron reacciones contra el monipodio. El mismo año de 1530, el doctor Salaya, médico de Carlos V y catedrático en la Universidad salmantina, de Astrología, elevó un memorial al Consejo de Cámara de Castilla, exponiendo: *los libreros que residen en el dicho estudio tienen hecha cierta liga y monipodio y concierto en sí para encarecer los libros y venderlos a más de lo que valen en perjuicio de la dicha universidad, doctores y estudiantes de ella y de la república de estos reinos y amenazan y maltratan a otros libreros que vienen a esta dicha ciudad a vender sus libros y así dicen que lo han hecho a Guillermo de Milis y a otros factores de Vicencio de Portonaris, librero y a otros libros”.*

Gracias a un pleito que se conserva en la Chancillería de Valladolid, sabemos que Gaspar Trechel, aparte de traficar con libros, quiso negociar con otros muchos productos, sobre todo con los llegados de América, fracasando estrepitosamente en el intento. Es en virtud de la quiebra de sus inversiones, a la que se vio arrastrada la Compañía de Salamanca, que conocemos todos y cada uno de los libros enviados desde Lyon a España entre los 1530 y 1533, tiempo que duró el proyecto, *Inventario de quinientas treinta y ocho balas de libros enviadas de Lyon París [y] Alemania para la compañía de Laurento Dantisena del año de mil y quinientos treinta y del año de mil y quinientos treinta y uno hasta feria de mayo del dicho año de treinta y tres*. Fueron treinta mil setecientos setenta y un libros con estos orígenes los llegados a Medina del Campo, lo cual, teniendo en cuenta la cifra media de volúmenes de las bibliotecas notables del momento, habría servido para aumentar el número de *buenas bibliotecas* en España en más de seiscientas, y en menos de tres años.

Trechel, escabulléndose de la Justicia, siguió trabajando en Medina como *factor* encargado del *magazín* de otro de los grandes libreros europeos, el lionés Guillaume Rouillé, quien tras haberse movido por la villa hasta 1562, regresó a Lyon, dejando como factor a Antonio Ricardo, para convertirse en uno de los principales editores europeos de la época.

Rouillé, además de uno de los grandes impresores de la Europa del siglo XVI, como está dicho, fue un especialista en el libro de bolsillo, por utilizar un término actual, en el libro barato pero de calidad, del que hacía ediciones enormes, larguísimas. Para él buscaron sus factores *best-sellers* peninsulares y se tradujeron otros europeos, como *el Prontuario de medallas* o los *Emblemas* de Alciato. Su españolidad comercial quería fuese tan notoria como su lyonesismo familiar, su pertenencia a la casa de los grandes Pesnot y Senetones, y su matrimonio con una hija de los Portonaris franceses.

Gaspar Trechel entró a servir a Rouillé tras la fuga de Antonio Ricardo, que huyó a América, para fundar una de las primeras imprentas del Nuevo Mundo, acuciado por deudas en Castilla. Condujo la factoría medinense hasta 1570, año de su muerte. Gracias al inventario levantado por la Justicia local con dicho motivo, sabemos que el *magazín* de Rouille contenía en aquel momento unas existencias a la venta de más de dieciséis mil libros, junto con grabados, pinturas y otros objetos artísticos. El valor de todo el conjunto fue estimado en dos millones seiscientos y cuarenta y un mil setecientos sesenta y ocho maravedís.



Insignia de Guillaume Rouillé.

Pero volvamos a Rouillé como editor de libros iconográficamente modélicos, de modelos a seguir no solamente por los impresores, sino también por los artistas, pintores, arquitectos, ensambladores, plateros de la época. Muchas de sus producciones podrían ser destacadas aquí en dicho sentido, más teniendo en cuenta la gran difusión peninsular que tuvieron, pero voy a ceñirme a una sola, a los mencionados *Emblemas* de Alciato, por haber sido traducidos en rimas castellanas, para Rouillé y Mathias Bonhome, por el doctor Bernardino Daza Pinciano, otro de los *pincianos*, hermano del licenciado Dionisio Daza Chacón, médico de Carlos V, del príncipe Carlos y de Felipe II. Dedicada al secretario Juan Vázquez de Molina, la edición española va precedida de una carta del editor lionés al lector, en que, entre otras cosas, se dice: *Considerando (amigos lectores) de quantos libros ansi impressos como por imprimir, por falta de las impresiones, aya falta en los Reynos de España, vi quanto servicio os podía hazer en embiaros libros estampados no solamente de impresion galana, pero aun de correccion muy escogida [...] con proposito que de aqui adelante no solamente en libros Latinos y Griegos, como hasta aqui emos echo, mas aun en Españoles seremos de vuestro servicio.*

Rouillé oferta la edición de libros *galanos*, y una de las misiones que tendrán sus factores españoles será la de localizar textos que merezcan la pena ser impresos en Lyon con esa galanura, con esa calidad que en la Península los impresores no pueden ofrecer. Trabajaron en dicho sentido, y para él y sus herederos, el viajero Antonio Ricardo, el conocido Gaspar Trechel, Jerónimo Millis, Benito Boyer, e Hilario Bonafont, que se suceden hasta 1610, fecha que marca la desaparición del comercio del libro en Medina del Campo. La gente, los lectores, los clientes, se habían marchado a Madrid.

De todo lo dicho pueden sacarse varias consideraciones. La primera, que la cantidad de libros de calidad que los españoles del Siglo de Oro llegaron a comprar a las grandes imprentas europeas fue enorme; realmente la historia de dichas imprentas no podrá ser bien entendida sin tener en cuenta el trabajo que desarrollaron teniendo como punto de mira el jugoso mercado español.

También que debe interpretarse con precaución el hecho de que la obra de un determinado autor fuese impresa en Venecia, en Lyon o en otra parte. Generalmente se ha pensado que ello significaba que tales autores tuvieron proyección europea, pero en la mayor parte de los casos lo uno no guarda relación con lo otro. Se imprimieron en tales lugares porque al librero franco-español le resultaba más barato encargar en Europa libros de mayor calidad que los de España; de hecho, muchas ediciones, una vez terminadas en estos puntos e inmediatamente empaquetadas, tomaron el camino de la Península sin dejar ni tan siquiera uno solo de sus ejemplares en territorio italiano o francés.

En cuanto al gasto que significaron los grandes, buenos y galanos libros importados, sírvanos la lectura de un famoso *Memorial de Luján* que se conserva en el Archivo General de Simancas y que fue elevado a la Corona el año de 1516. Generalmente ha sido interpretado desde el punto de vista de la censura inquisitorial, pero, en mi opinión, es un aviso de la sangría económica que la exención de impuestos sobre los libros está produciendo, en detrimento de la economía general hispana: *también*

*será necesario prohibir la importación de libros, son perjudiciales, mandando que no se metan los que los imprimen se vendrán a acá a imprimirlos y no se irán nuestros dineros a Francia.*

Por último, y acogiéndome al dicho de que una imagen vale más que mil palabras, más cuando se trata de iconografía y de libros, véanse unos cuantos grabados extraídos de libros de medicina, una materia que nadie llamaría artística, de entre finales del XV y mediados del XVII. Imágenes, que médicos, curiosos y aristos pudieron contemplar a sus anchas con sólo acercarse a las tiendas que los ofrecían en la vallisoletana calle de la Librería o en la medinense de Ávila.

Sobre la pervivencia del modelo retablo, la portada de uno de los libros del vallisoletano Antonio Ponce de Santa Cruz, médico de Felipe III y Felipe IV, con figuras políticas sustituyendo a santos.



Antonio Ponce de Santa Cruz, 1637.

*Compendio de la Salud.*  
Ketham, 1495.



Esqueleto según Vesalio, 1543.



Esqueleto según el doctor Montaña. Valladolid, 1551.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALCOCER MARTÍNEZ, M.: *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid. 1480-1800*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1993.
- ALONSO CORTÉS, N.: *Datos relativos a impresores del siglo XVI*. Madrid, 1942.
- BÉCARES BOTAS, V.: *La librería de Benito Boyer. Medina del Campo 1592*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1992.  
– *La compañía de libreros de Salamanca (1530-1534)*. Salamanca: SEMYR, 2003.
- BERGER, PH.: “Quelques observations sur la production imprimée à Valladolid au Siècle d’Or”. *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVIe – XVIIe siècles)*. París: C.N.R.S., 1989. 27-38.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. M. y LÓPEZ-VIDRIERO ABELLO, M.<sup>a</sup> L.: *La imprenta y su impacto en Castilla*. Salamanca: Cervantes, 1998.
- CUESTA GUTIÉRREZ, L.: *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*. Salamanca, 1960-1981.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, L.: *La Real Imprenta del monasterio de Nuestra Señora de Prado. 1481-1835*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1992.
- GARCÍA VEGA, B.: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVII*. 2 tomos. Valladolid: I.C.Simancas, 1984.
- GOLDSMICHDT, ERNST PH.: *The printed book of the Renaissance. Three lectures on type, illustration, ornament*. Amsterdam: GT van Heusden, 1974.
- Las diligencias que se han de hacer en los libros de molde antes que se impriman y vendan*. 1502.
- MANO GONZÁLEZ, M. de la: *Mercaderes e impresores de libros en la Salamanca del siglo XVI*. Salamanca: Universidad, 1998. [59].
- MOLL, J.: “Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro”. *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVIe – XVIIe siècles)*. París: C.N.R.S., 1989. pp. 15-25.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, M.: *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. 2 vols. Madrid: Arco, 2005.
- PÉREZ PASTOR, C.: *La imprenta en Medina del Campo*, ed. Pedro M. Cátedra. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1992.
- ROJO VEGA, A.: “El negocio del libro en Medina del Campo. Siglos XVI y XVII”. *Investigaciones Históricas*. 7 (1988). 17-26.  
– “Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI”. *Castilla* (1994) 128-158.  
– “Exportaciones de libros a América en el siglo XVI”, en *La medicina en el descubrimiento*, 65-78. Valladolid: Universidad, 1991.
- RUIZ FIDALGO, L.: *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*. Madrid: Arco, 1994.  
– con FERNÁNDEZ VALLADARES, M.: “El inventario de la librería de Juan de Junta en Burgos en 1557. Una edición fallida”. *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, II (1998). 411-420.
- VINDEL, F.: *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX*. Barcelona: Orbis, 1942.



## Pintura hispanoflamenca y protorrenacentista en Valladolid

IRUNE FIZ | Universidad de Valladolid

### Precisiones terminológicas

Habría que empezar definiendo a qué nos referimos con la denominación de “pintura hispanoflamenca”, algo que parece fácil si nos atenemos a la semántica: una combinación de elementos propiamente hispanos con otros flamencos.

Sin embargo, la pintura hecha en la Península no tiene un estilo uniforme. No solo hay disparidad estilística entre los distintos reinos, sino que dentro de ellos hay diferencias notables de estilo y distintos grados de combinación entre lo hispano y lo foráneo.

Por otra parte, lo que denominamos como “flamenco”, haciendo referencia a Flandes y pensando la mayoría de las veces en la actual Bélgica de modo restrictivo, engloba en realidad aportaciones de artistas neerlandeses, germanos y franceses, cuyo territorio fue flamenco-borgoñón o estuvo bajo su potente influjo cultural o político. Desde el punto de vista estilístico, la pintura flamenca es aquella que a partir de 1420 desplegó un nuevo sistema de representación caracterizado por una aproximación a la realidad tangible de una manera minuciosa y precisa.

Por tanto, centrándonos en la hibridación entre lo norteño y lo castellano, lo cierto es que ésta no responde a unas características uniformes. Siempre se destaca al hablar de “hispanización” la tosquedad, el expresionismo, aunque no siempre sea así.

Algunos estudiosos defienden que la pintura hispanoflamenca es algo más que una copia tosca de la pintura flamenca, opinando que se trata de una producción que responde a una demanda diferente a la del norte de Europa.

Lo cierto es que las diferencias son técnicas y de estilo. Aquí se emplea como soporte madera de pino, la más habitual, en las obras importadas predomina el nogal, roble y haya; allí se utiliza la pintura al óleo, que permite capas, veladuras, precisión y detallismo, aquí se emplea el temple frecuentemente, lo que impide esa precisión y transparencia conseguida a partir de la aplicación de finas capas de pintura.

En cualquier caso, “hispanoflamenco” es una denominación útil, una convención, pero al utilizarla debemos tener presente que se trata de un término lleno de aristas, con muchos matices, que esconde una compleja realidad. Es más bien una herramienta metodológica para definir aquella pintura concebida en territorio hispano con influencia flamenca, algo que sucede desde la segunda mitad del siglo XV llegando hasta las primeras décadas de la siguiente centuria.

Dicho esto, si lo que queremos es acercarnos a la pintura practicada en Valladolid en esas fechas, hablar de pintura hispanoflamenca no agota ni mucho menos la variedad pictórica que encontramos en las coordenadas temporales que hemos establecido, entre 1460 y 1520, aproximadamente.

El completo panorama se dibuja si tenemos en cuenta aquellas obras importadas directamente de Flandes: la pintura flamenca propiamente dicha; también habría que mencionar algunos ejemplos retardatarios, los menos, que conservan ecos del Gótico Internacional. Y por último, habría que señalar aquellas obras, ya en el siglo XVI, en las que, sin poderse denominar aún como renacentistas, sí aportan algún elemento, sobre todo de tipo decorativo o en cuanto al manejo del espacio, que las sitúa en un plano diferente al de la pintura estrictamente hispanoflamenca, de ahí el título propuesto para estas líneas.

### ¿Por qué Flandes?

La influencia de la cultura flamenco-borgoñona en Castilla viene favorecida por las privilegiadas relaciones comerciales que mantuvieron ambos territorios. Del mismo modo, la política matrimonial seguida por los Reyes Católicos con sus hijos reforzó los lazos con esta zona de Europa.

Desde un punto de vista histórico-artístico, es bien sabido que la reina Isabel concedió a los artistas procedentes del Norte privilegios fiscales para impulsar su establecimiento en la Península, algo que muchos hicieron, motivados por la creciente demanda artística de la que se hablará más adelante.

Por último, la capacidad de la pintura flamenca para reproducir detalladamente la realidad, propicia su éxito en una sociedad que demandaba en las obras de carácter devocional el mayor realismo posible.

## Vías de penetración

La constante demanda de la población de Valladolid de objetos novedosos y de lujo se satisfacía de inmediato gracias a su proximidad a importantes ferias donde llegaban, especialmente del norte de Europa, todo tipo de mercancía, y entre ella, tallas y pinturas, pero también tapices, muebles, objetos de plata, etc. Muchas de las obras flamencas que se conservan en Valladolid tienen esta procedencia, y a su vez, como ya apuntó la profesora Fernández del Hoyo, podemos dividir las



Fig. 1. *Virgen de la Leche*. Seguidor de Roger van der Weyden. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

para los pintores locales y ayudan a explicar las dependencias estilísticas e iconográficas con la pintura flamenca. Aunque los artistas sobre todo se sirvieron de los grabados en papel, también adquiridos en estas ferias, mucho más baratos y accesibles. Por ejemplo, la tabla con la *Huida a Egipto* de un retablo despiezado, custodiado hoy en el Museo Diocesano de Valladolid, copia la conocida estampa de Martin Schongauer sobre el mismo tema (fig. 2). Lo habitual en los artistas más modestos

las que obedecen a encargos concretos, y las obras, normalmente de pequeño tamaño y de calidad media, a veces copias de importantes obras, que llegaban aquí para ser vendidas sin que hubiera mediado encargo. Un ejemplo de ello es la *Virgen de la Leche* procedente del desaparecido monasterio premonstratense de *San Norberto* (fig. 1). Es una copia bastante fiel de un original de Roger van der Weyden, conservado en los Museos Reales de Bruselas. Fue un modelo muy imitado, a tenor de la cantidad de réplicas existentes en distintos museos y colecciones.

Este tipo de obras importadas son interesantes además porque pudieron servir de modelo



Fig. 2. *Huida a Egipto*. Martín Schongauer.

Fig. 2. *Huida a Egipto*. Anónimo castellano. Museo Diocesano de Valladolid.

es simplificar la composición y evitar los aspectos que presenten mayor dificultad, tal y como aquí ocurre. El anónimo castellano ha variado sobre todo la postura de San José y la del burro, y eliminado casi toda la vegetación, salvo la palmera que enmarca a la Virgen en la que sobrevuelan los ángeles.

#### Tipos de pintura: temas y soportes

Tanto si miramos a las pinturas adquiridas en estas ferias, como si lo hacemos a los inventarios y testamentarias, o a las obras que nos han llegado, se concluye que la pintura que se demandaba era de carácter religioso, aunque con distintos usos.

Solemos pensar en retablos para capillas en templos, pero las pinturas de devoción privada de pequeño formato y de calidad variable se encontraban sin lugar a dudas entre las más abundantes, incluso en las capas más modestas de la sociedad.



Fig 3. *Lamentación a los pies de la Cruz*. Anónimo castellano. Museo Diocesano de Valladolid.

iglesia parroquial de Manzanillo, pero algo más rudimentaria, sobre todo en el tratamiento anatómico de Cristo, que, por cierto, es muy posible que derive de otro grabado de Schongauer, el *Entierro de Cristo*. Aun así, destaca el cuidado puesto en el paisaje que cierra la escena y las *arma Christi*, que entroncan con el gusto por la precisión ya mencionado.

El retrato de esta época en Valladolid, como en el resto de Castilla, no se puede considerar aún como género independiente, salvo en el caso de retratos regios o de personajes muy notables. Si encontramos retratos es aún bajo la figura de donante,

Son muy frecuentes las tablas dedicadas a la Virgen y al Niño, incidiendo de nuevo en el carácter emotivo del tema. La mencionada copia de van der Weyden sería un ejemplo de este tipo de tabla.

Las más abundantes son las destinadas a oratorios privados, para el rezo y reflexión diaria delante de la imagen, por eso proliferan escenas inspiradas en la Pasión: *Ecce Homo*, *Lamentación ante Cristo muerto*... que a través de la emocionalidad que desprenden inducen a la meditación sobre los propios pecados. En el Museo Diocesano de Valladolid hay una pequeña pintura de este tipo, escasamente conocida. Se trata de una *Lamentación a los pies de la cruz* (fig. 3). Realizada sin duda por un modesto maestro local, cercano en estilo al que realizó la gran tabla del *Entierro de Cristo* de la



Fig. 4. *Donantes femeninas*. Detalle de la predela del retablo de la capilla de San Juan. Anónimo castellano. Iglesia de *El Salvador*. Valladolid.

es decir, vinculado a una obra de carácter religioso para dejar memoria de los patrones de la obra, como sucede en las predelas de un retablo lateral dedicado a la Epifanía en la iglesia de *Santa María* de Wamba, y del retablo de la capilla de San Juan en la iglesia de *El Salvador* en Valladolid (fig. 4). Observando estas obras se comprueba el poco afán por representar los rasgos individualizados de aquel que lo encarga y mucho menos por la plasmación de cualquier atisbo de psicología. En cualquier caso, la presencia del donante en pintura y escultura es mucho más frecuente desde esta época.

Hay que mencionar, aunque sea brevemente, la pintura mural, también de carácter religioso, ubicada en el interior de algunos templos, en arcosolios o cubriendo el testero del altar mayor, a modo de retablo. Este último recurso es común en aquellas poblaciones que no se podían permitir un retablo mueble. Son de peor calidad, evidenciada en su estilo retardatario, ingenuo, a veces tosco. De manera que más que una preferencia estética se trata de una opción económica. Es el caso del retablo mayor de la parroquia de Fompedraza (fig. 5), fechado hacia 1470, pero estilísticamente vinculado aún al Gótico Internacional.



Fig. 5. Retablo mayor mural de la Iglesia de San Bartolomé. Anónimo castellano. *Fompedraza. Valladolid.*

### Castilla a mediados del siglo XV

Como es bien sabido, toda la Corona vive un período de apogeo económico, materializado en la renovación artística que se produce en esas fechas. No es casual que en la etapa que estamos abordando se hagan o se rehagan los retablos mayores de todas las catedrales castellano-leonesas, salvo de en el caso del de Segovia, donde la ausencia de fuentes no permite asegurarlo. Todos son de pintura, empezando en la década de los treinta con el de León y el de El Burgo de Osma, el desaparecido retablo de la catedral de Burgos, realizado en torno a 1445, aunque se desconoce en qué estilo. El de la catedral vieja de Salamanca se hace poco después. Todos ellos vinculados aún al Gótico Internacional. Del de Ciudad Rodrigo, ya hispanoflamenco, se encarga Fernando Gallego, al igual que del de Zamora, en las dos últimas décadas de siglo. La catedral de Ávila tendrá que esperar hasta inicios de la siguiente centuria para cerrar su testero con el magnífico retablo realizado por Pedro Berruguete, Bartolomé de Santa Cruz y Juan de Borgoña, ya renacentista. Cerrará el catálogo el de la catedral de Palencia, asentado en la tercera década del siglo XVI.

Se han elegido las catedrales como exponente del panorama, pero se podría seguir desgranando ejemplos a través de las numerosas fundaciones de monasterios o de los templos parroquiales, que han de dotarse obligatoriamente de retablo. Lo que interesa, en todo caso, es constatar la renovación artística del periodo.

Esta renovación es aún si cabe más importante en Valladolid, pese a no ser sede diocesana, un factor a tener en cuenta desde el punto de vista artístico en el que se incidirá más adelante, ya que el papel de Valladolid en Castilla va a ir cobrando cada vez más alcance.

### Valladolid en Castilla

Todos los estudios destacan que, desde mediados del siglo XV, Valladolid va creciendo en importancia y en consecuencia en número de habitantes.

En primer lugar, debido a las estancias de la corte real, que, aunque itinerante, se aposenta frecuentemente en Valladolid. A Juan II “plazíale más estar en aquella villa que en otro lugar de su regno”, aquí morirá en 1454 y aquí nacerá su primogénito, el futuro Enrique IV, aunque éste preferirá Segovia como sede más habitual de su corte; con los Reyes Católicos la ciudad volvió a ser una de las preferidas de los monarcas para sus estancias.

En segundo lugar, y en parte como consecuencia de esta predilección, se centraliza en la villa la burocracia del estado. A medida que ésta se iba haciendo más compleja y crecía el volumen documental, era conveniente la estabilidad administrativa, y, desde mediados de siglo, Valladolid se convierte en la sede permanente de la Chancillería Real; así mismo, otros órganos burocráticos dejaron de acompañar a la corte en su itinerancia y residieron con frecuencia en la villa. Como es lógico, este hecho genera una nueva población de carácter administrativo.

En tercer lugar, Valladolid había ido reforzando su papel comercial, al estar situada en un lugar estratégico, cruce de caminos y cercana a ferias tan importantes como las de Villalón, Medina del Campo o Medina de Rioseco.

Como consecuencia de todo lo dicho, el mayor número de habitantes atrae a diversas órdenes religiosas a fundar o refundar nuevas casas en la villa.

### La clientela

Pero la asiduidad con que Valladolid fue corte real no parece haberse traducido, a tenor de las obras y documentos conservados, en un mecenazgo real en la ciudad.

Juan II dedicó sus esfuerzos a la construcción y ornato de la cartuja de Miraflores en Burgos, donde decidió enterrarse. Para ella adquirió, por ejemplo, un tríptico firmado por van der Weyden, hoy en Berlín. Su hija Isabel también prefirió a creadores extranjeros para sus encargos artísticos. Los lugares que impulsó económicamente y a los que destinó su legado artístico fueron la Capilla Real de Granada y la cartuja de Miraflores, continuando la labor de su padre en este templo.

Sin embargo, como se ha dicho, sus estancias generan la presencia de clases sociales dispuestas a invertir en productos más allá de los de primera necesidad.

Una clase noble, que mediante el lujo y la ostentación desea señalar su superioridad respecto al resto de las capas sociales. Una burguesía, mercantil y funcionarial, de procedencia y capacidad económica heterogénea, pero toda ella con pretensiones de ascensión en la escala social. Por eso ambos grupos ostentarán el patronazgo de diversas capillas en fundaciones religiosas.

En cuanto al clero, tanto el secular como el regular, ha de vestir de obras de arte sus monasterios e iglesias, destacando en este campo el papel fundamental de la pintura religiosa en el ornato de sus altares. Por otra parte, los altos prelados se comportan a todos los efectos como las dos clases sociales anteriormente mencionadas en cuanto a la adquisición de bienes de lujo.

## Los pintores

En la época que nos ocupa, la zona en la que residían artesanos, entre ellos pintores, estaba cerca del monasterio de San Benito, en la plaza de la Rinconada. Esta zona, de hecho, se conocía como “barrio de los pintores”. Más tarde, ya en siglo XVI y hasta el XVII, se ubicarán en la calle Santiago, enfrente del ábside de la iglesia homónima, en lo que se llamaba “acera de los pintores”.

Conocemos la primera ubicación gracias a un pleito de finales del siglo XV, en el que salen a relucir los nombres de varios pintores asentados en esta zona, Alonso Rodríguez, miembro de una estirpe de pintores, al igual que Gonzalo Matilla, cuyo padre también lo era, Bernal de Espinosa, Diego de Palacios. Pedro de Barcial, Diego de Castilla, Pedro Sánchez, Alonso González... nombres de pintores contemporáneos de Pedro Berruguete, pero cuyo nombre no evoca nada al carecer de obras con las que vincularlos.

Existe en Valladolid el mismo problema que en muchos otros centros en esta misma fecha: conocemos varios nombres de pintores, y conservamos unas cuantas obras de la época, pero no hay documentos o firmas en las obras que permitan casar unos datos con otros. Por eso, al hablar de autorías, no queda más remedio que recurrir a la convención de los maestros anónimos bajo la que agrupamos obras de semejanza estilística.

### ¿Existe un foco de pintura vallisoletana?

En realidad, pese al indudable protagonismo histórico de la ciudad y el apogeo artístico que vive, lo cierto es que las obras hispanoflamencas conservadas en la ciudad y su entorno se vinculan a pintores que trabajaron en otros lugares. Por eso, en esta época no se puede hablar de un foco vallisoletano con características singulares.

Una de las causas es que Valladolid, pese a ser la capital administrativa del Reino, carece en esta época de sede diocesana, la mayoría de su territorio pertenecía al obispado de Palencia, pero la zona de la Ribera de Duero está más ligada a la diócesis de Osma y en consecuencia encontraremos trabajando allí a pintores vinculados a dicha demarcación. Lo mismo pasa al sur de la provincia, en la zona de Olmedo, dependiente de la diócesis de Ávila y por tanto vinculada artísticamente a esa sede. El territorio aledaño a Medina de Rioseco y Villalón era parte del obispado de León y otras localidades hoy vallisoletanas cerca de Toro, eran diócesis de Zamora.

Sin pretensión de exhaustividad, sino con el deseo de mostrar el variado panorama pictórico, vamos a comentar alguna obra relevante vinculada a Valladolid y su provincia de las que han llegado hasta nuestros días.

En el repertorio que se puede realizar de las obras conservadas observaremos que el resultado es una amalgama en la que encontramos pintores de segunda, con obras exportadas, junto con maestros de mayor calidad, pero que no estuvieron asentados aquí.

Éste es el caso de la primera obra que vamos a mencionar, el retablo dedicado a San Jerónimo realizado por Jorge Inglés para el monasterio de la Mejorada de Olmedo que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Escultura. Probablemente procedente de Bristol, el pintor es el más temprano introductor de las formas flamencas en Castilla. Utiliza los drapeados acartonados que aportan volumen y la precisión detallista en el paisaje y en los interiores domésticos. Sus rostros adustos consiguen transmitir en ocasiones un patetismo cercano a van der Weyden, como se percibe especialmente en la predela de este retablo (fig. 6).

Es una atribución hecha a partir de la confrontación estilística con su única obra documentada: el retablo realizado para el marqués de Santillana antes de 1455 para el hospital de Buitrago. En este caso el comitente fue don Alonso de Fonseca, obispo de Ávila entre 1445 y 1454, a cuya diócesis pertenecía por entonces Olmedo. En 1452 el marqués de Santillana y don Alonso permutaron los derechos de señorío entre las villas de Saldaña y Coca, pasando ésta a pertenecer a Fonseca. Este hecho ayuda a explicar el conocimiento de Jorge Inglés y el posterior encargo. Por tanto, que en la provincia contemos con una obra del primer pintor que introduce la pintura flamenca en el Reino se debe a un intercambio entre dos grandes señores, interesados ambos por las nuevas formas artísticas, y no al asentamiento del pintor en la ciudad. De hecho, su obra difícilmente pudo dejar huella en otros artistas al estar situada en la capilla de un monasterio jerónimo.

Otra obra singular custodiada en el Museo Nacional de Escultura y procedente también de la Desamortización es el retablo dedicado a *San Ildefonso* del que se conservan



Fig. 6. Retablo de San Jerónimo. Detalle de la predela. Jorge Inglés. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Fig. 7. San Luis de Tolosa (detalle). Maestro de San Ildefonso. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

tres tablas, *Santiago el Mayor* y *San Andrés*, y los obispos *San Luis de Tolosa* (fig. 7) y *San Atanasio*. Seguramente flanqueaban la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* que hoy se encuentra en el Museo del Louvre. Los aspectos que más llaman la atención de este anónimo maestro –conocido precisamente como Maestro de San Ildefonso– son, por una parte, los singulares rostros de sus personajes, de facciones muy marcadas, un tanto siniestras en su gravedad, y por otra la multitud de pequeños pliegues de las vestimentas, todo ello acompañado de un exhaustivo detallismo tan propio de esta pintura. Aunque parece que las pinturas sí proceden de la ciudad, al pintor hay que asociarle más bien con el foco toledano, muy activo en este momento, que a su vez está profundamente vinculado con Guadalajara.

La advocación a San Ildefonso era frecuente en las capillas privadas, por eso no es de extrañar que hallemos en el Museo Nacional de Escultura sendas tablas, representando a *San Isidoro* y a su hermano *San Leandro* (fig. 8) que en su día formaron parte de un retablo dedicado a San Ildefonso. Casi toda la predela del primitivo

conjunto fue adquirida a mediados del siglo pasado por el Museo del Prado. La tabla central, dedicada de nuevo a la *Imposición de la casulla*, se encontraba en la colección de Emile Pacully, de ahí que a este anónimo autor se le conozca como Maestro de la colección Pacully. Su estilo está muy ligado al practicado por Memling a finales del siglo XV en Brujas, seguramente se debe a un artista que se formó con él. La investigación documental y heráldica ha permitido desvelar que fue una obra encargada por Juan Alfonso de Logroño, quien hacia 1481 “fizo fazer un retablo en Flandes” para la capilla de su hermano, Alonso Sánchez de Logroño, canciller de los Reyes Católicos. Dicha capilla estaba en la primitiva iglesia del convento de *San Benito* bajo la advocación de San Ildefonso. Un ejemplo de esa pujante burguesía administrativa que opta por encargar obras en el extranjero antes que confiar en un pintor local.

A medida que finaliza el siglo XV y en los primeros años del siguiente siglo se observa la incorporación de recursos renacentistas, especialmente en el manejo del espacio y en algunos detalles decorativos, lo cual no conlleva que se abandone por completo la impronta flamenca, sino que ésta se renueva.

Esto es lo que sucede en muchas obras en las primeras décadas del siglo XVI. El propio Juan de Flandes, establecido en Palencia desde 1509 hasta su muerte en 1519 incorpora a su formación flamenca, probablemente brujense, un manejo del espacio muy maduro, así como la asunción de elementos italianizantes, sobre todo a través de la *arquitectura picta*, hasta el punto de incorporar grabados de Antonio Pollaiuolo.

Estas novedades son copiadas con mayor o menor fortuna por muchos pintores anónimos. Uno de los mejores exponentes de lo que queremos decir es el retablo encastrado en el muro lateral de la iglesia de *Santa María*



Fig. 8. *San Leandro*. Maestro de la Colección Pacully. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.



Fig. 9. *Epifanía*. Seguidor de Juan de Flandes. Retablo lateral de la Iglesia de Santa María. Wamba, Valladolid.

de Wamba, perteneciente entonces a la diócesis palentina. El anónimo artista de este retablo se revela como un fiel seguidor del estilo de Juan de Flandes; los tipos humanos no dejan lugar a dudas, así en el manejo de la espacialidad, tal y como se aprecia en la tabla principal, dedicada a la *Epifanía* (fig. 9), y en cómo articula los diferentes planos. Además, en esta misma tabla observamos cómo el grupo central copia compositivamente el de la tabla del mismo tema realizada por Juan de Flandes para la iglesia de *Santa María del Castillo* en Cervera de Pisuerga.

Pero sin duda el pintor que más influyó en la incorporación de elementos de procedencia italiana a la pintura hispanoflamenca de los inicios del siglo XVI fue Pedro Berruguete. De nuevo hay multitud de anónimos artistas que imitan sus aportaciones. Entre ellos destacamos al llamado Maestro de Portillo por la calidad de sus pinturas, que además se conservan en notable número, lo cual habla del éxito de su estilo, muy cercano al de Berruguete, aunque más ingenuo. Tiene obras en la provincia de Ávila y en el sur de la provincia de Valladolid, por tanto es muy posible que no residiera en Valladolid sino en alguna población de esta zona entre Tordesillas y

Arévalo. Se encargó de retablos para Tordesillas, Rubí de Bracamonte, Portillo, Viana de Cega ... el altar mayor de la iglesia de esta última localidad lo ocupaba un retablo dedicado a la Virgen, que se encuentra desde mediados del siglo pasado en el alcázar de Segovia. Los santos obispos que flanquean la calle central evocan los berruguettianos de la predela del retablo mayor de la catedral de Ávila, uno de los primeros ejemplos de pintura renacentista en Castilla que, al igual que la obra de Juan de Flandes en Palencia, constituyó un modelo a seguir para una nueva generación de pintores a los que les tocará satisfacer la nueva moda estilística procedente de Italia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “El retablo de San Ildefonso en el Museo de Bellas Artes de Valladolid”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, vol. I, nº 3, Valladolid, 1925, pp. 45-49.  
– “El Maestro de la Colección Pacully”, *Archivo Español de Arte*, vol. XXXII, nº 126, Madrid, 1959, pp. 143-144.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.: “Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, núm. 1, 1996-1997, pp. 7-14.
- A.A.V.V.: *Pintura del Museo Nacional de Escultura*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2001.
- A.A.V.V.: *Valladolid. Historia de una ciudad. Tomo I: la ciudad y el arte. Época medieval*, Valladolid, 1999.
- CAÑAS GÁLVEZ, F. de P.: “La itinerancia de la corte de Castilla durante la primera mitad del siglo XV: el eje Burgos-Toledo, escenario burocrático-administrativo y político de la Monarquía en tiempos de Juan II”, en *L’Itinérance des cours (fin XIIe. siècle milieu XVe. siècle): un modèle ibérique?, e-Spania: Revue électronique d’études hispaniques médiévales* (<http://e-spania.revues.org/18829>), nº 8 (2009) (Ejemplar dedicado a la *Itinérance des cours*).
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.<sup>a</sup> A.: “Sobre el comercio de obras de arte en Castilla en el siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LXI, 1995, pp. 363-368.  
– *Pintura y sociedad en Valladolid durante los siglos XVI y XVII*. Valladolid, 2000.
- MARTÍNEZ LLORENTE, F.: “Identificación del escudo de armas de Alonso Sánchez de Logroño en el retablo hispanoflamenco del Maestro de la colección Pacully”, *Cuadernos de Ayala*, nº 34, abril 2008, pp. 9-11.
- NÚÑEZ MORCILLO, S.: “La pintura mural tardogótica en la provincia de Valladolid: iglesia de San Bartolomé de Fompedraza”, *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. 23, pp. 257-271

- POST, Ch. R.: "The Hispano-Flemish style in Northwestern Spain", *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1933, t. IV.
- REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> J.: "Noticias sobre pintores contemporáneos de Pedro Berruguete en Valladolid", *Pedro Berruguete y su entorno. Simposio internacional*, Palencia, 2003.
- RUCQUOI, A.: "Valladolid: pôle d'immigration au XVe siècle", *Les communications dans la Péninsule Ibérique au moyen age*, París, 1981, pp. 179-190.
- SILVA, P.: "La corona de Castilla y Flandes", *Le siècle de van Eyck. Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, Brujas, 2002, pp. 143-151.
- YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, 1993.  
– "Comercio artístico Flandes-reinos hispanos", *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003.
- YUN CASALILLA, B.: "Valladolid en Castilla, economía y consumo", *Valladolid. Historia de una ciudad. Tomo II: Época moderna*, Valladolid, 1999.



# IV

## VALLADOLID INTANGIBLE

### La burguesía en Valladolid

JOAQUÍN DÍAZ | ACADÉMICO

### Zorrilla, malo y buen ejemplo

JOSÉ DELFÍN VAL | ACADÉMICO

### Madera, tejido y metal. Muebles, textiles y bronces de la Catedral de Valladolid

JESÚS URREA | ACADÉMICO



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



## La burguesía en Valladolid

JOAQUÍN DÍAZ | Académico

La palabra burguesía, que da título a esta comunicación, hace referencia históricamente al colectivo de personas que vivían en las ciudades, en los burgos, durante la Edad Media y que habían conseguido liberarse de las cargas de la servidumbre tras un período de tiempo de estancia en la ciudad: “El aire de la ciudad te hará libre después de un año y un día”, se decía, aceptando una norma consuetudinaria por cuyas cláusulas una persona podía pasar de la esclavitud a la libertad si se establecía en un nuevo núcleo de población y no era reclamado en ese tiempo por su señor. Es evidente que esta clase de burguesía no tiene mucho que ver con la que vamos a describir hoy, pero cabría establecer una similitud entre ambos términos si tenemos en cuenta que el siglo XIX todavía conocía la esclavitud del dinero –la posición económica, se llamaba entonces– y que la liberación progresiva de ese injusto yugo vendría a suponer un nuevo estatus para muchas personas que pasarían del campo a la ciudad con la aspiración de crearse un futuro en un entorno aparentemente más libre.



Pareja de vallisoletanos a caballo con su esclavo, vistos por Christoph Weiditz a comienzos del siglo XVI.

Podría hablarse de varios tipos de burguesía en el siglo XIX: la alta burguesía, compuesta por hacendados y propietarios, generalmente poseedores de grandes extensiones de suelo rústico procedentes de las desamortizaciones, y por grandes industriales; la burguesía media, integrada por agricultores cuya renta les permitía vivir en la ciudad, por comerciantes fuertes y por profesionales de determinados oficios denominados liberales como abogados, ingenieros, médicos, etc., cuyos ingresos doblaban por lo general los de cualquier integrante de la pequeña burguesía, constituida habitualmente por artesanos, comerciantes con negocios familiares y trabajadores y obreros de las fábricas e industrias, pequeñoburgueses en sus gustos pero proletarios en su economía. En realidad, tal vez no sería ningún disparate afirmar que Valladolid tuvo durante la segunda parte del siglo XIX una clase única, al menos en sus aspiraciones, que yo resumiría en los siguientes lugares comunes: mejora de la salud e higiene, deseo de prosperar gracias al trabajo regulado y remunerado, diversiones para todos (café, teatros, espectáculos), tiranía de las modas (presumir imitando a las ciudades elegantes) y prosperidad moderada de un nuevo modelo de comercio basado en una seriedad insólita y en un compromiso con la calidad. Una noticia de un periódico vallisoletano de 1859 nos revela un interés de quienes tenían en sus manos el control de la opinión –interés nunca antes demostrado–, por certificar que ya no existían clases sociales, al menos en teoría. El gacettillero escribe sobre una pelea de niños y termina diciendo “El uno vestía de chaqueta y el otro de levita, es decir, que el primero revelaba pertenecer a una familia



Burgueses cazando; Corral vallisoletano de una familia burguesa; y familia ciudadana.





Alumnos del Colegio de San Fernando y trabajadores de una fábrica de harinas.

de artesanos y su contendiente a otra de distinta clase, aunque ya no es distintivo de las condiciones de la sociedad la chaqueta con falda”. El colofón del periodista en forma de moraleja venía a ser que sólo una sociedad educada sería capaz de superar los terribles desequilibrios heredados. Un editorial de *El Norte de Castilla* sobre la educación popular recordaba en 1863: “Sin instrucción, entiéndase bien, la libertad es una cadena, la igualdad una ficción y la soberanía una mentira”.

Si seguimos la tradicional división en sectores de la actividad económica y de mercado tendríamos tres de las claves que explicarían el desarrollo de la ciudad de Valladolid en el siglo XIX: La agricultura y maquinaria agrícola (o sea el trigo y la sustitución de la fuerza de los animales por la fuerza de los motores y del vapor),



El corral de Boteros (arriba) y el Pasaje de Gutiérrez, de Jerónimo Ortiz de Urbina.

la industria y las fundiciones (es decir el crecimiento durante varias décadas no consecutivas de algunas industrias relacionadas con las grandes obras públicas y privadas, como edificios, infraestructuras, puentes, mercados, plazas de toros, etc., y, por último, el comercio, principalmente de alimentación (abacerías y establecimientos de hostelería) y los bazares donde se adquirían los muebles y utensilios para cambiar de arriba abajo las incómodas viviendas.

Recorreré brevemente algunas de esas claves. Podría decirse que el despegue económico de Valladolid a mediados del siglo XIX está determinado por las comunicaciones. Recordemos que en 1842 entran en servicio los tres ramales del Canal de Castilla. Que desde 1850 se discute en el Ayuntamiento la necesidad de crear mercados al estilo de otras grandes ciudades en previsión del aumento de mercancías y el incremento de negocios. Que en 1851 se comienza a estudiar la construcción de un puente metálico sobre el Pisuerga que se llevará a efecto una década después. En 1854 se establece la línea telegráfica óptica entre Madrid e Irún, que pasa por la ciudad. En 1856 la Alcaldía de Valladolid cede terrenos para construir la estación de ferrocarril y en 1859 llega por fin el tren al sur del Campo Grande. Un año antes se había aprobado en las Cortes el Plan General de Carreteras... Junto a todo ello, industriales como Manuel Pombo, Toribio Lecanda o José María Iztueta



El mercado del  
Campillo de San  
Andrés.



Obras de  
cubrimiento de  
la Esgueva cerca  
de la calle de  
Paraíso.

El canal de  
Castilla.





Edificio de la estación de ferrocarril.

–santanderinos los tres– unen sus nombres a propietarios como Mariano Miguel de Reynoso o Blas López Morales que compran grandes extensiones agrícolas o terrenos cercanos a la ciudad, provenientes, como ya he dicho, de las desamortizaciones de Mendizábal y Madoz, para hacerse con la llave del desarrollo urbano y del incremento en la producción de trigo, por ejemplo. Dos fundiciones, la de Julio Cardailhac y Félix Aldea y la de Agustín Mialhe, serán precursoras de una próspera industria que tendrá a Leto Gabilondo o a Miguel de Prado como ejemplos más importantes. Durante este período se crean casi 50 sociedades comerciales en la ciudad y en la lista de los mayores contribuyentes a la hacienda pública figuran en lugares destacados los fabricantes de harinas. Al abrigo de determinadas fortunas se abren las primeras entidades financieras serias entre 1857 y 1864: el Crédito





Palacete de Ortiz Vega.

Castellano, La Unión Castellana, el Banco de Valladolid, la Caja de Ahorros o la Sociedad de Crédito Industrial Agrícola y Mercantil. Todas ellas se resentirán en la crisis de 1864 que se llevará por delante negocios y sociedades por culpa de una gestión económica equivocada y excesivamente arriesgada. La quiebra de Antonio Ortiz Vega, uno de los personajes más ricos de la ciudad podría servir de ejemplo para describir una situación desmesurada que, por sus propios excesos, se va de las manos de sus protagonistas. Ortiz Vega era propietario de innumerables terrenos en Valladolid y accionista o dueño de más de siete fábricas de harinas repartidas por la región. El palacete de la calle de la Victoria, todavía en pie, recuerda esos momentos de esplendor de una ciudad cuyos prohombres quisieron vivir como se vivía en París en todos los sentidos, terminando por ser unos inadaptados.

Philippe Lavastre, sin embargo, explica muy claramente en su magnífico trabajo sobre Valladolid y sus élites que la burguesía mantuvo su hegemonía porque el desastre industrial y financiero fue compensado por la actividad creciente y la sensatez y buen juicio del comercio vallisoletano, integrado por emprendedores recién llegados de Levante (léase estereros, jugueteros, propietarios de bazares), de Santander (pequeños molineros y comerciantes de harinas), de Cataluña (tejidos y zapatos), del País Vasco (fundiciones y maquinaria agrícola), de Extremadura y Salamanca (choriceros y fabricantes de embutidos) o los propios comerciantes locales. Entre 1865 y 1882, ciento diez nuevos comerciantes se inscriben en el registro o Matrícula, siendo el mejor año el de 1873 con veinticuatro nuevas incorporaciones.

No estará de más aclarar que el urbanismo de la ciudad va muy ligado también al desarrollo de esos años ya que, gracias a la actividad mercantil y al rápido ascenso



La Acera de Recoletos, símbolo de una burguesía en auge.

social de esos comerciantes burgueses, se alzan nuevos edificios, surgen lugares para espectáculos y se diseñan construcciones muy bellas que sirven para dar a Valladolid un tono del que aún puede presumir y que caracteriza al siglo XIX.

Buena parte de esas construcciones incluían el aspecto externo del negocio comercial, es decir, las fachadas, escaparates, diseño de los aparadores, diseño gráfico de



La esterería de Valero en la calle de Santiago.

los anuncios y calidad en los productos ofrecidos. El Código español de Comercio de 1829, creado a imagen y semejanza del francés de 1807, contenía en uno de sus artículos una descripción sencilla pero significativa del comerciante. Porque Napoleón Bonaparte, inspirador del Código Civil francés y de otras normativas reguladoras, era, además de un militar ambicioso y de un político insaciable, un legislador de altura y también –no lo olvidemos– un precursor de las campañas de imagen que hoy parecen imprescindibles en el escaparate de la vida. Decía el Código español en su artículo 17: “El ejercicio habitual del comerciante, se supone, para los efectos legales, cuando después de haberse inscrito la persona en la matrícula de comerciantes, anuncia al público por circulares o por los periódicos o por carteles o por rótulos permanentes expuestos en lugar público, un establecimiento que tiene por objeto cualquiera de las operaciones que en este código se declaran como actos

comerciantes, anuncia al público por circulares o por los periódicos o por carteles o por rótulos permanentes expuestos en lugar público, un establecimiento que tiene por objeto cualquiera de las operaciones que en este código se declaran como actos



recovers, puestos de pescados, confiteros, panaderos con o sin horno, fruteros, vinateros, especialistas en granos, almacenistas de paja... Como se puede comprobar, prácticamente todos los representantes de las actividades comerciales e industriales de la ciudad en ese momento, aunque algunas de sus denominaciones tuviesen todavía un tinte medieval.

Repasando la lista de publicaciones referentes a la actividad mercantil e industrial desde mediados del siglo XIX nos encontraremos con títulos como *La Academia Comercial*, *El avisador mercantil*, *El boletín del comercio*, *El comercio*, *El comercio de Castilla*, *La crónica mercantil*, *El diario del comercio*, *El diario mercantil*, *El eco del comercio*, *El eco industrial*, *El indicador mercantil*, *La industria y el comercio*, *La juventud mercantil*, *El mercantil de Castilla*, *El Mercurio*, *El Norte de Castilla*,



*El porvenir*, *El progreso*, *La revista mercantil*, *La revista económica*, *La unión comercial*, *La unión mercantil e industrial*, *La voz del Comercio*, etc., que dicen mucho de la actividad y el deseo de información de sus asociados y lectores. Por otro lado, asociaciones como el Ateneo Mercantil, la Sociedad de Comercio, la Sociedad filantrópica Mercantil, El Progreso Mercantil o el Círculo de Recreo, demuestran el

interés de industriales y comerciantes por estar presentes en la vida social y cultural vallisoletanas. Estos hechos coinciden, particularmente en los 50 años con los que acaba el siglo XIX, con el afianzamiento de la burguesía como clase social determinante, la sustitución de las asociaciones gremiales por las Cámaras de Comercio o Industria y la implantación de sindicatos y colegios profesionales en el proceso de defensa de determinados colectivos. Todo esto y mucho más –costumbres, modas, acontecimientos sociales, descubrimientos y avances técnicos– conforman un período de la historia de Valladolid que podría calificarse sin exageración como del triunfo de la burguesía y sus aspiraciones.



La sociedad urbana del siglo XIX siempre encontró la vida rural, con sus usos rudimentarios y su existencia primitiva, tan alejada de su forma pretendidamente refinada de actuar y comportarse, que prefería considerar el campo y sus costumbres como un estadio primario o anterior, en el que –eso sí– el individuo educado de la época todavía podía hallar entretenimientos o curiosidades que le permitiesen estudiar el



de las fábricas de harinas y la sustitución de los antiguos molinos de piedra hidráulicos por el sistema austro-húngaro de cilindros. Para comprender el entramado productivo que se crea alrededor de la industria harinera aportaré un ejemplo: Hilario González, propietario de la Fábrica de tejidos La Vallisoletana, llegó a la ciudad desde la provincia de Logroño, donde explotaba la Real Fábrica de lonas, vitres e hilazas de Cervera de Río Alhama fundada en el siglo XVIII y que se dedicaba a la producción de lonas y velas para barcos. La fábrica tenía 3.000 husos de hilatura y 12 telares mecánicos que tejían 5.000 piezas diarias. En 1852 Hilario adquirió Solá y Coll, una empresa que se dedicaba a la comercialización de tejidos de algodón en Castilla, y además consiguió formar sociedad con José León para construir una fábrica de tejidos de algodón que abasteciese el mercado castellano. José León ya era propietario de una fábrica de tejidos de lino en Valladolid, a la que Hilario deseaba convertir al hilado de algodón. A pesar de que la sociedad no duró mucho y se disolvió, Hilario González consiguió un nuevo socio: Antonio Jover y Vidal. Se trataba de un comerciante de origen catalán que explotaba una fábrica de harinas próxima a León y regentaba la casa de comercio de tejidos de su tío José Ramón Vidal en Valladolid. El nuevo establecimiento, levantado junto a la estación de ferrocarril, se llamó “La Vallisoletana”, y se inauguró a principios de 1857 con una serie de socios vallisoletanos y santanderinos. Dos años después pasó a llamarse “Príncipe Alfonso”, probablemente con motivo del nacimiento del príncipe. Tenía 5.000 husos y 84 telares movidos por máquina de vapor. Era la única fábrica de Valladolid que producía indianas, tejido de algodón estampado que estuvo de moda mucho tiempo. En 1864 trabajaban en ella 420 personas y los telares mecánicos habían aumentado a 154. El algodón llegaba a Castilla en los barcos que llevaban harinas a América, y ello unido al Canal de Castilla y posteriormente al ferrocarril otorgó a la zona una posición ventajosa a la hora de adquirir esta materia prima. Posteriormente, en 1878, Hilario González puso una yutera en Santander, con objeto de confeccionar sacos de lino, arpillera y lana, para el envase y transporte de las harinas destinadas al mercado nacional.

Es decir, alrededor del negocio de la harina, que como todos sabemos comienza a decaer a partir de la pérdida de las últimas colonias, se creó una red industrial: fundiciones, fábricas de sacos, construcción de edificios para las nuevas fábricas, carpintería de madera, instaladores de mecanismos de cilindros, transportistas (ferrocarril, carretería, transporte fluvial), etc., etc.-.

Por otro lado, y como para apoyar todo esto, hay una serie de publicaciones en las que se ofrece una imagen de Valladolid que se pretende sea sinónima de calidad y de negocio. Nada más apropiado como ejemplo, en ese sentido, que las guías anuales (obvio *desideratum*, puesto que nunca lo fueron, ni siquiera la de Bailly Bailliere, que era empresa teóricamente fuerte). Ya en la temprana fecha de 1861 Luis Martí y Caballero pretendió, con regular éxito, publicar un *Anuario general del Comercio, de la Industria y de la Profesión*, en formato de diccionario y con los datos de todos los habitantes de España que facilitarían las informaciones. Tal vez era un intento prematuro –o inoportuno, porque cuatro años más tarde el Ateneo Mercantil

anunciaba la crisis del comercio en la ciudad-, pero veinte años más tarde y superado ese bache eran habituales en Valladolid las conferencias sobre Derecho Mercantil mostrando a los comerciantes cómo debían llevar sus libros. Cuando se crea en 1886 la Cámara de Comercio se acompaña de una revista sobre el tema y ya para los comienzos del siglo XX todos los deseos aparentemente superfluos o gratuitos se habían convertido en necesidad. Uno de aquellos anuarios-guía -el editado por la casa Santarén (ya en la segunda década del siglo XX)- fue un paradigma y vino a convertirse al cabo de los años en una referencia obligada por su información y por el diseño de sus páginas. En la presentación de aquel libro se decía: "Tres han sido las guías histórico-descriptivas, de alguna importancia, que se han publicado en Valladolid, y en las tres, aun siendo por diversos motivos muy notables, se advierten omisiones fundamentales para quien quiera conocer Valladolid bajo todos sus aspectos. Esto ha movido a los editores de la presente guía, a imprimir un libro de información en consonancia con el interés histórico, artístico, comercial y administrativo de la ciudad".

En cualquier caso, y pese a que desde 1860 hasta la fecha de edición de la guía de Santarén hubo muchos y loables intentos de mostrar ese Valladolid histórico, culto y progresista que reclamaban sus más conspicuos vecinos, la publicación de Santarén quedó como un ejemplo temprano del modo de conjugar en una publicación lo interesante con lo práctico, lo histórico con lo estadístico, lo tradicional con lo modernista.

La parte gráfica de los anuncios aparecidos en esas guías es una lección permanente para quien quiera aprobar la asignatura de la comunicación, tan importante y tan necesaria para vivir en esa escuela del mundo que se estaba preparando para un siglo movido. Comunicación es palabra de la que se abusa hoy día y que no siempre

**Escobas mecánicas**  
 para borrar alfombras finas y suelos pintados. Cebos ó herradas de hierro galvanizado, muy útiles y limpias para las casas.  
 Depósito de Máquinas agrícolas de Luis Díez y Díez, calle de Milicias núm. 7.—Valladolid. 305

**La luz de Londres.**  
 NUEVO SISTEMA DE ALUMBRADO  
**SIN ESPERACION NI RIESGOS DE INCENDIOS.**  
*Luz fija, sin oscilacion: claridad, limpieza, economía.*  
 No queremos encontrar el nuevo sistema de alumbrado que ofrecemos á este ilustrado público, porque estamos convencidos que con palabras no se persuaden, sino con obras. Las personas que lo experimenten se convencerán muy luego de la verdad de las ideas de nuestro sistema.  
 Vitoria, 18. 469

**Iluminaciones Y ADORNOS.**  
 Ha llegado á esta capital el ornelista D. Ramon Dominguez, procedente de la corte, el que cuenta con una gran coleccion de toda clase de iluminaciones de adornos, de festones, colgaduras, arañas de cristal, globos chinoses, banderas, gallardetes, estandartes, guirlandas de todas dimensiones, tapices, alfombras, etc. etc.  
 Su domicilio Plazuela del Teatro núm. 15. 96

**ELECTRICIDAD.**  
 Juan Bautista Foraud, el verdadero campanillero, vende y coloca campanillas eléctricas con todas las complicaciones deseada. Este sistema de campanillas se está en las capitales de Europa, ofreciendo la doble ventaja, de seguridad y duracion. Calle de Ruiz Hernandez, núm. 15, se reciben los pedidos. 96 ..



Algunos anunciantes se especializaron en comunicar sus productos dirigiéndose al público o al lector con ingenio y precisión. Ya se sabe que el comercio de Valladolid tuvo y tiene fama, y ello no es de extrañar con antecedentes tan excelentes como los que la historia nos presenta. Sabemos por las pragmáticas del emperador Carlos y de su hijo Felipe II que los vallisoletanos y vallisoletanas de aquella época eran muy presumidos y que se gastaban todos sus dineros en el vestir lujoso; sabemos también que los comerciantes siempre tuvieron a gala ofrecer los mejores escaparates del Reino y pregonar desde ellos lo más exquisito de su mercancía. Lo que hoy día se conoce como “comunicación imperativa” podría haber encontrado precedentes ilustres en algún tendero vallisoletano que, ya en el último tercio del siglo XIX, se anunciaba así en las páginas de los diarios locales: “El que tenga sabañones/y se los quiera quitar/venga a mi tienda a comprar/no pierda estas

# Vallisoletanos y forasteros

Platos delicados

Atención

Comida

Asustarse

NOTAS.—De todos los demás negocios se halla la lista en el establecimiento, y podrá mandarse por ella el que la necesite para anotarse en su cuaderno. Hacerse diligencias, almuerzos y cenas, se se sirven fuera del restaurant, no siendo que pase de tres el número de comensales. El menú se variará todos los días, pero siempre el mismo número de platos. Hay magníficas habitaciones para huéspedes y los comedores independientes. Se sirven sabañones con almuerzo y cenita desde 5 pesetas en adelante.

## DENGUE Ó TRANCAZO.

Otra vez como en años anteriores, ha venido á visitarnos la terrible enfermedad que sin observarlo se introduce en nuestra naturaleza produciendo muy malos efectos.

Para preservarse de esta enfermedad es muy necesario el uso del Licor de la Gran Vía de mi fabricación especial, cuyo éxito está probado ya por sus excelentes resultados.

Tomad media copita de este recomendado licor despues de cada comida y conseguireis rechazar la epidemia.

Unico fabricante **LORENZO BERNAL.**  
Plaza de la Libertad, 13.—Valladolid. 1881

# FABRICA DE LICORES

## Lorenzo Bernal

Marqués de la Viña de Grimaldo Barrios

Proveedor de la Real Casa

PLAZUELA DE LA LIBERTAD, 13 Valladolid

**ESCARCHADOS**  
Elaboración especial de Rosa escarchado y Anís de Jerez. Cacao escarchado en variedad de sabores, 4, 12, 24, 36 y 100 rs. la botella.

**LIQORES FINOS**  
Famoso de todos los países que elabora en esta fábrica, desde el Absolut hasta el Jugo de uva y se expone en botellas de 2 y 4 rs. la botella.

**LIQORES EXTRAFINOS**  
En botellas de forma elegante, tamaño igual número de variedad y se venden a 75 rs. la botella.

**LIQORES EXTRAJERZENOS**  
Elaborados desde el Jais de Jerez hasta el Falso y vendidos en botellas de 2, 4, 12, 24 y 36 rs. según clase.

**LIQORES EXTRAJERZENOS**  
Terceros todos los sabores, sabores y clases sencillas y de aromas todos los sabores, desde 10 a 40 rs. la botella.

**Rosa y Cognac**  
En esta casa hay una gran variedad en estos licores, desde el Jais de Jerez hasta el Champagne y de 5 a 40 rs. la botella.

**ESPUMANTE Y ASTARIMIENTOS**  
Cacao varios y precios aceptables.

**AVINADO**  
de la Cañalón Republicana, curados y con un aroma delicioso. Menú registrado.

Botellas y cajas de 1, 2, 12 y 14 rs. Jais de Jerez con 10 litros, 100 rs. LICOR DE JEREZ Y AGU DE JEREZ. En diferentes sabores y botellas de 5 a 14 rs.

**Finis generoso del vino y otros generos**  
Todos los generos sencillos y aromáticos.

**SENA CITADON DE PLEZEN A**  
**Lorenzo Bernal.**



De Lorenzo Bernal a Juan Martín Calvo: el Penicilino.

ocasiones,/que de todas hinchazones/se verá en breve curado/si de guante bien forrado/ se surte, según espero,/pues, por tan poco dinero/¿quién anda desabrigado?”. Don Eusebio Suero, del ramo de la guantería y poeta ocasional, era quien ofrecía todos los días su mercadería en deliciosas décimas, dirigiendo sus versos a jamonas, caballeros de edad madura, pollos y pollitas; para todos tenía palabras don Eusebio quien, por activa y por pasiva, quería demostrar que comprar en su guantería era lo más juicioso, lo más elegante, lo más provechoso para el amor y lo más económico: “Para adornar con primor/una mano de un buen guante/yo convidado al elegante/que teniendo algún valor/se acerque a mi mostrador;/yo no lo voy a retar/sólo quiérole probar/que si busca economía/en esta mi guantería/es do la puede encontrar”. A veces subrayaba con un paternal “no lo olvidéis” o con un autoritario y convencido “he dicho” sus propias producciones poéticas. En una época en que el sentimiento regionalista estaba envuelto en ideologías románticas, él llamaba a una lucha bajo la bandera de la elegancia y en batalla permanente contra los precios: “Castellanos: Cada día está mejor/aqueste almacén surtido;/sumamente abastecido/tengo yo mi mostrador./Espero, en vuestro favor,/llegaréis aquí constantes:/ánimo pues, elegantes,/no descuidéis vuestras manos./Os lo digo, castellanos,/seguid comprándome guantes”. Ponía Eusebio Suero en su verbo los cuatro elementos primordiales para la comunicación imperativa: dotes de convicción,

autoridad para convencer, razones para ello e indicación exacta de lo que pretendía que hiciera la persona a quien estaba convenciendo. Ofrezco una muestra más que es un paradigma del buen anuncio que, como todo el mundo sabe, debe contener, al menos los siguientes ingredientes publicitarios: relación directa (casi íntima) con el público; variedad de ofertas; repertorio de dificultades salvadas en la fabricación que hacen más valioso el producto final; deseo de servicio al comprador, etc., etc.: “Público para mí ya tan amado/sólo servirte quiero como anhelo/sintiéndome hacia ti tan inclinado/esta tienda monté con tanto celo;/en ella buen surtido he colocado/de ricos guantes, mas si algún desvelo/he tenido al poner mi guantería/al verte aquí renace mi alegría”.

Otro ejemplo: La Bota de Oro, zapatería de la calle de Orates 6, publica durante casi un año (1892) un anuncio en todos los periódicos de la ciudad pregonando un extensísimo surtido de calzados para señora, caballero y niños, y para toda aquella persona que pudiera tener y tuviera cualquier ideario político o partidista. En potencia, por consiguiente, se invitaba a todos los habitantes de ese Valladolid burgués a visitar la tienda en la que predominaban, al decir de su dueño, la elegancia y el buen gusto (y el buen humor, claro):

Todo el que quiera calzarse  
bonito barato y bueno  
puede venir a mi casa  
y en ella lograr su objeto.  
En esta zapatería  
que es de todas un modelo  
(y no porque yo lo diga  
también lo dicen los hechos)  
hay calzado para todos  
los pies grandes o pequeños  
todas las clases sociales  
tienen en mi casa asiento  
desde el archimillonario  
al más pobre jornalero  
y todo buen ciudadano  
aunque sea éste extranjero,  
porque aquí hay pares de botas  
de charol o de becerro  
de la clase que se quiera.  
En este establecimiento  
pueden entrar sin reparo  
desde el anarquista al neo  
demócratas, socialistas  
monárquicos, petroleros  
republicanos y todos

los amigos de Mateo  
de Cánovas, Salmerón,  
de Castelar, de Romero,  
de Ruiz Zorrilla, de Pi,  
de Lagartijo y Frascuelo,  
de Sangarrén, Carvajal,  
Guerrita y el Espartero...  
En calzado de señoras  
¡vaya un surtido que tengo!  
Qué elegancia, qué buen gusto.  
Pues ¿y para caballeros?  
Imposible hacer la lista  
de las clases con sus precios.  
Venid, venid a calzarse  
sin pérdida de momento  
a la grande Bota de Oro  
que aunque decirlo no debo  
es esta zapatería,  
la primera, lo sostengo  
delante de todo el mundo  
porque puedo sostenerlo:  
Como mi casa no hay otra  
ni aquí ni en el extranjero.  
Nada de vacilaciones,  
venid con vuestros hijuelos

que aquí se puede calzar  
a medida del deseo  
pues en clases para niños  
el surtido es tan inmenso  
que es el acabóse, vaya.  
¡Adelante caballeros!  
¡Que pasen los estudiantes,

las modistas, los...silencio!  
Para todos hay calzado.  
¡No empujen! Tomen asiento.  
¡Orden, orden, por favor!  
¿Qué desea usted? –Deseo  
unos zapatos Luis XV  
para mi esposa. –Al momento...

El anuncio, la postal, el marbete, un simple secante de regalo, un juguete de cartón o un recortable, perseguían una finalidad bien clara que era la de recordar siempre a quien lo observara las cualidades del establecimiento al que representaba o el oficio que desempeñaba. Desde ese punto de vista creo que el marbete, al que he dedicado algún escrito, tiene mucho que ver con la heráldica y con la emblemática. Tanto los escudos de armas como las “empresas” y emblemas renacentistas trataban de transmitir una idea, un concepto, y lo hacían por lo general a través de un texto o lema y de una imagen. Emblema se llamaba entre los griegos a un mosaico de madera o trabajo de taracea conteniendo una figura. De hecho, la palabra precedía del verbo “emballein”, que significaba “meter a dentro”. Del mismo modo, estos marbetes aparecían dentro de un escudete o conteniendo elementos como una corona o alguno de los símbolos del escudo de la ciudad, y dejaban ver claramente el nombre del comercio. En ciertos casos ese nombre iba acompañado del título gremial en el que se podía ver a qué oficio o profesión pertenecía quien ostentaba ese marbete. La acotación de todos esos elementos se hacía, o bien con la clásica forma del escudo o bien con una orla o greca en la que solían aparecer bruñidos en oro o plata. Tales orlas reflejaban sin duda el gusto del artista que las diseñó y a veces también las tendencias estéticas imperantes en el momento en que se encargaron.

¿Cómo llegaba esa publicidad comercial a los vecinos de Valladolid? Los medios habituales, ya se supone, eran los periódicos diarios, en los que las noticias de actualidad se apretaban junto a las alzas y las bajas de los precios de los mercados y junto a los anuncios de milagrosas medicinas que se podían obtener pidiéndolas directamente a Barcelona o a París. Esos bálsamos y específicos –al igual que cualquier otro invento del extranjero– venían avalados por ilustres doctores de reconocidas universidades y por “lumbreras de la ciencia médica de Europa”, lo que les hacía más creíbles y eficaces.



Respecto a la credibilidad de las ofertas locales habría que recordar que durante el siglo XIX, además de la durabilidad de lo vendido se valoraba la seriedad en el trato. Algunas razones comerciales incluían en su publicidad, para destacar lo propio, aquello que otros competidores podían tener de negativo, incluyendo de ese

modo un guiño cómplice al cliente, que sin duda conocía los fallos insinuados y por tanto valoraba más la antigüedad y formalidad del anunciante.

La Funeraria Berzosa lo recordaba: “en negocios de esta especie (o sea, la triste misión de facilitar todo lo necesario después de ocurrido un fallecimiento), lo que conviene es hacer y no anunciar lo que muchas veces no se cumple”. Y lo destacaba en cursiva como enfatizando de algún modo la frase y su trascendencia.

Otro modo de exponer y llamar la atención era la cartelera. Por supuesto que los rótulos de las tiendas eran un reclamo permanente, aunque no siempre sus contenidos ayudaran a comprender o a identificar lo que se vendía en el interior. En 1871 un gacetillero de *El Norte de Castilla* pedía que se corrigieran en la ciudad rótulos de tiendas, que pudieran incitar a error, y citaba uno: “Se vende pólvora, perdigones y demás

comestibles”... Y todavía en 1944 la Comisión Permanente del Ayuntamiento aprobaba un acuerdo por el que se adoptaban “severas medidas para evitar que en rótulos, anuncios, carteles, muestras y en general en toda clase de inscripciones” se emplearan palabras no admitidas por la Academia Española de la Lengua.

Decía al comienzo que la burguesía incipiente de la ciudad quería establecer su programa reformista e innovador de costumbres sobre cuatro pilares: a la salud de los cuerpos por la higiene, la prosperidad económica gracias a la instrucción y al trabajo regulado y remunerado, la proliferación de las diversiones públicas para todos (café, teatros), y el cambiante mundo de la moda (presumir imitando a las ciudades elegantes) como activador del comercio y de la industria.





Calle del Puente Mayor, irreconocible.

Me centraré en dos de ellas y comenzaré por el tema de la higiene. La costumbre de arrojar aguas mayores y menores a las Esguevas desde las tribunas, que se mantuvo hasta el siglo XIX, nos recuerda que Quevedo criticó las calles de la ciudad por su mal estado y por estar enfangadas (y no siempre de lodo). Es verdad que el siglo XVII fue desastroso para Valladolid y que en el XVIII apenas aumentó la población en 3.000 personas, pero en esta centuria, al menos, algunos ilustrados trataron ya de acelerar el progreso de la población proponiendo la plantación de arboledas, la creación de numerosas industrias y la educación de las clases más populares con el incremento de los maestros y el adcentamiento de sus salarios. Es bien conocida en ese sentido la labor del Diarista Pinciano –José Mariano Beristáin– precursor del periodismo comprometido, quien por medio de la publicación de sus gacetillas informaba y formaba a los vallisoletanos en la década de los 80 del siglo XVIII. Nos interesan sus escritos no tanto por lo que revelan acerca de la vida de la ciudad sino por las noticias tangenciales que nos dan en relación con múltiples temas. Hablando por ejemplo de las crecidas desastrosas de la Esgueva, precisamente, nos descubre que la gente de Valladolid usaba nada menos que

catorce puentes para cruzar este río en diferentes partes de la ciudad: el puente de la Catedral, el de la Reina, el que va de la cárcel de la ciudad al espolón nuevo, el del Bolo de la Antigua, el de Magaña, el del Conde de Cancelada, el de la Marquesa de Revilla, el de las Chirimías, el de San Benito, el de los Gallegos, el del Val...

Muchas de las muertes se producían en el primer cuarto de siglo por infecciones, tifus y pestes, a pesar de parecer lacras medievales. La falta de higiene era general, aunque se pretendiese cubrir a veces su ausencia con anuncios aromáticos como el siguiente: “Cuando una señora rocía su aposento con agua de Murray se convierte, por un sentido a lo menos, en delicioso retrete floral”.

Pero esa falta de higiene se sentía no sólo en lo personal sino en los propios mercados donde se vendían productos consumibles. “El lunes 8 del corriente –dice una gacetilla del año 1875– presenciamos el hecho de retirarse avergonzada una señora de la Plaza de Portugalete, porque, reconviniendo a un expendedor de pescado fresco por la venta como buena de una merluza insalubre, fue contestada con denuestos a voz en grito que ‘lo bueno y barato no podía ser’”. La advertencia de esas prácticas se extendía a la autoridad en gacetillas como la siguiente: “Vigílese por quien debe hacerlo la operación que algunos expendedores de fresco de esta ciudad llevan a cabo con el género puesto a la venta, que consiste en darle unas pinceladas de sangre de res menor para hacer ver que siempre se mantiene bueno y conserva el color como si se acabara de sacar del puerto. Esto es lo que se llama pintar al fresco sin requisitos ni escuela”.

Acerca de la escasez de limpieza en las calles versa la siguiente gacetilla donde el periodista parece seguir la senda de aquellos ilustres literatos que consideraron a Valladolid un albañal: “Cuando se observan ciertas calles de esta población parece como si no existieran ordenanzas municipales o al menos encargados de hacerlas cumplir. Cualquier rincón sirve de lugar urinario y hay sitios en que la orina corre desde la arista entrante de dos fachadas como cualquier otro líquido podría hacerlo desde su manantial: véase en comprobación de ello uno de los ángulos del Palacio Arzobispal y la entrada de la calle de la Galera vieja por la del Obispo, convertida en hediondo cenagal. Mas no es esto lo que acusa mayor abandono y asquerosidad: gran número de calles y plazuelas, hasta en el centro de la población, cual si fueran receptáculos de deyecciones humanas, apenas si permiten dar un paso sin peligro de clavarse blandamente, y obligan a caminar ojo al pie y mano a la nariz. Pocas medidas serán tan fáciles en la ejecución como las precisas para llevar a cabo las reglas de limpieza y salubridad, cuya inobservancia denunciaremos. Instálense aparatos mingitorios en número suficiente y en los sitios más adecuados y, una vez establecidos, que los dependientes municipales denuncien a quien los sustituya por los sitios hoy convertidos en foco de suciedad. Algunos descuidados sufrirían durante breves días los efectos de ligereza o flaca memoria, pero luego todos escarmentarían en cabeza ajena o en la propia. Que los serenos tomaran este encargo bajo su responsabilidad con respecto a suciedades de más bulto durante la noche y muy pronto se habría logrado lo que debe cumplirse en toda población culta y aseada”.



Lavanderas.

Repito: cultura y aseo, es decir educación e higiene, eran los pilares de urbanidad en los que debía apoyarse el comportamiento personal y colectivo, además de en los grandes principios sociales como la libertad y la solidaridad. Se valoraba mucho asimismo la veracidad y el servicio a la sociedad, al país y, en última instancia, a la humanidad. A veces a la seguridad y limpieza se añadía el decoro, como puede observarse en los bandos que, año tras año y en la época veraniega, se daban acerca de los baños en el río. A las prohibiciones de lavar (desde la Cascajera hasta los baños calientes) o de meter las caballerías en el río, se unían la de acercarse en barca a los baños de señoras o la de salir fuera de las casetas destinadas al efecto para bañarse “al descubierto”. El río prometía ser un espacio de ocio y entretenimiento, no sólo por las frondosas calles de árboles que adornaban sus riberas y la posibilidad de instalar allí alguna banda de música, sino porque, de hecho, ya había un vaporcito llamado Miguel Íscar que cruzaba el río y hacía pequeños recorridos que tenían por base la llamada pomposamente Estación Biarritz, o sea el embarcadero.



El templete de Recoletos.

Respecto a la cosa musical de ámbito público se desarrollaba, a mediados del siglo XIX en Valladolid, en cuatro frentes principales: Los salones de baile, los teatros, las plazas y jardines (donde interpretaban música las bandas militares) y en los bailes de candil de los barrios o en el interior de ventas, posadas y los nuevos cafés. El auge del piano como instrumento de acompañamiento para la música vocal señala la diferencia entre los salones de sociedad y los de candil, donde la guitarra y otros instrumentos populares todavía seguían lanzando al aire las notas de seguidillas, boleros y fandangos. Un compositor de la época podía darse por satisfecho si sus obras estaban en todos esos ámbitos. Si no podemos decir que una obra lírica alcanzaba un éxito apoteósico sólo por ser representada (que una zarzuela obtuviera éxito en ese tiempo se cifraba en que se sostuviera diez días en el cartel), sí podemos afirmar en cambio que algunos de los trabajos para piano o para piano y canto eran un gran éxito si conseguían una aceptación absoluta a nivel nacional llegando a regalarse con revistas de moda de la época, lo cual era síntoma inequívoco de aceptación al menos entre una burguesía cada vez más numerosa.

Desde luego, habría que explicar que los vericuetos que hoy sigue la popularización de un tema, y que pasan obligatoriamente por las grandes superficies comerciales y por la insistencia machacona de los medios de comunicación o el balcón abierto de internet, tenían en aquel tiempo un sentido y una orientación diferentes: la música en los salones, es decir aquella que permitía transmitir un repertorio conocido pero además introducir nuevas creaciones, dependía de las partituras y éstas todavía se seguían copiando a mano pues su impresión masiva no estaba popularizada. Hay que tener en cuenta que la impresión de una melodía suponía grabar la partitura en una plancha de metal, pues el método de Aloys Senefelder, la impresión sobre piedra, aún no estaba suficientemente perfeccionado en nuestro

país para estos usos. Puede darnos idea de la dificultad de publicación, o al menos de las complicaciones que llevaba aparejada, el hecho de que en una larga época de varias décadas sólo grabaran determinados personajes muy especializados –maestros calcográficos con formación musical– cuyos nombres se repiten una y otra vez en los pies de página de los pentagramas, acreditando su excelente trabajo, su profesionalidad, pero también hay que decirlo, su rareza.

Independientemente de la cuestión de la autoría, podemos observar ya un tipo de repertorio con una temática preferentemente romántica y costumbrista, sobre la que va a girar el gusto musical de los primeros cuarenta años del siglo. Entre los años treinta y los cincuenta se va, eso sí, inclinando públicamente la balanza hacia lo nacional en detrimento de lo operístico italiano, cuyas arias y duetos habían llenado los salones de la aristocracia madrileña hasta ese momento. A partir del instante en que esos salones aumentan en número y se socializan, creándose asociaciones especialmente preocupadas por las sesiones artísticas y culturales que se convertían en auténticos acontecimientos sociales, lo “español”, por así denominarlo, va tomando seguras posiciones frente a lo foráneo.

En cuanto a la preocupación por “igualar”, es decir por entrar en esa burguesía equiparadora, veamos cómo expresaba sus dudas acerca de la dificultad de acercar las clases sociales el Tío Basilio (cantor ambulante que era muy conocido y apreciado en Valladolid) en la navidad de 1898, con esta relación de la boda frustrada entre el Tío Pingajo –gitano dedicado al esquileo de las bestias– y la Tía Fandanga, asturiana robusta a la que el autor describe con estos cuatro versos:

Moñetuda, con ojos azules/ pelo fosco, moreno color  
y con una nariz de peonza/ como el troncho de una coliflor.

Personajes llegados a la gran ciudad, como tantos otros, en este caso desde los dos puntos extremos del país –Andalucía y Asturias– representan dos formas de vida y de cultura que hacen un intento de aproximarse pero que finalmente ni consiguen unirse ni ponerse de acuerdo por ser incapaces de superar sus propios complejos. Pingajo ha dejado preñada a su novia y escribe a los padres de ésta para que sepan que su hija “tiene roto ya el refajo”. Entretanto, sus propios parientes le han enviado la dote, consistente en un vagón de cuernos, un cencerro y un garrote. Los chicos le siguen por las calles y él con el apuro pierde las tijeras de esquilas, símbolo de su etnia y de su profesión:

El gitano del mal se lamenta/dando voces se pone a llorar  
y decía: Perdí la herramienta/ no me puedo con ella casar.

La Fandanga, en vista del caso, se echa otro novio –ahora ya asturiano– aguador por más señas (oficio por el que tenían predilección muchos de los astures que llegaban del Principado) y termina casándose con él, aportando a la boda como dote el niño que le ha hecho Pingajo:

A los ecos del pandero/ de la gaita y del tambor  
la Fandanga se ha casado/ con su novio el aguador.  
De igual modo se casa Pingajo/ la traperera su mano le da  
entre vino turrón y cascajo/nochebuena feliz pasará.

Sería complicado crear en tan pocos versos un retrato social más acertado y con más elementos descriptivos; evidentemente había que conocer muy bien el ambiente pintado y los personajes para poder colgar ante el público un cuadro de costumbres que, sin intención moralizante pero con un fondo satírico, encima cayera bien a los propios retratados que acabarían comprándolo.

Resumiendo: el Valladolid burgués despega entre 1850 y 1864 creándose unas expectativas que cederán tras la crisis de este último año y que propiciarán otro tipo de crecimiento más moderado pero basado en el comercio de tiendas que abastecerán a esa misma burguesía –de la que dependerán– y crecerán entre los años 67 y 80 del siglo. A partir de ese año y gracias a nuevas líneas del ferrocarril y otras industrias, Valladolid confirma el crecimiento urbano hacia el sur con edificaciones interesantes, tanto las ostentosas como las más corrientes, que darán carácter a un nuevo tipo de ciudad. Sin embargo, en mi opinión, esa burguesía que con sus aspiraciones transforma y mejora urbanísticamente Valladolid, fracasa en su ideario –si es que llega a tenerlo–, renunciando a su papel integrador de clases sociales o dejándose dominar por costumbres profundamente arraigadas en cada una de esas clases que darán como resultado una cada vez menor influencia en el cuerpo de la sociedad.

## Zorrilla, malo y buen ejemplo

JOSÉ DELFÍN VAL | Académico

José Zorrilla nació sietemesino y algo enclenque. La suya verdadera no era la figura de un hombre alto y un poco arrogante que nos sugiere su estatua debajo del amplio gabán. El anticiparse dos meses su venida al mundo conllevaba ciertas alteraciones en el carácter –la sensibilidad por un lado y la rebeldía por otro–. No obstante, el suyo no es un buen ejemplo a seguir en nuestros días, ya que él quiso ser poeta por encima de todo, incluso por encima de la voluntad del padre; y en nuestro tiempo no hay poeta que pretenda vivir de la poesía, porque es imposible. En algunos periódicos está prohibido publicar versos, incluso ajenos, no digo nada de los propios.

Cuento lo que les voy a contar para que sirva de ejemplo a los jóvenes que desean triunfar de prisa y sin sufrimiento. Es inútil: para triunfar hay que sufrir. El triunfo que viene fácilmente, con la misma facilidad que llega, se va. No es que me ponga paternalista. Es que me acuerdo de cómo fueron los comienzos de José Zorrilla y dan ganas de ponerlo de ejemplo.

Zorrilla y su padre no se llevaban bien. Un día, en Valladolid, siendo ya el poeta conocido en los reducidos círculos literarios, su padre deseando que su hijo prosiguiera los estudios universitarios le espetó por las bravas: “Tú tienes traza de ser un tonto toda tu vida, y si no te gradúas este año de bachiller a claustro pleno, te pongo unas polainas y te envío a cavar tus viñas de Torquemada”. Zorrilla, hijo, tenía 18 años.

No hizo caso de la amenaza paterna y al día siguiente aprovechando un descanso de la galera en la que viajaba hacia Lerma (lugar del destierro de su padre) regresó a Valladolid por el valle de Esgueva a lomos de una yegua que encontró suelta. Aquí vendió la yegua (que no era suya) y al día siguiente tomó otra galera con destino a Madrid. En la capital de España vivió, con estrecheces, de la venta de dibujos y de

pequeñas colaboraciones en periódicos y semanarios que le pagaban tarde, poco y mal. En eso, los periódicos y semanarios han cambiado poco.

La fama le vino a Zorrilla, como es sabido, el día del entierro de Mariano José de Larra, cuando en el cementerio leyó públicamente unos muy sentidos versos. El 14 de febrero de 1837, Zorrilla y su amigo Miguel de los Santos Álvarez, con veinte años, se enteraron por Joaquín Massard de que en su casa de la calle Santa Clara, Larra, vestido de frac y sobre las obras de Quevedo, se había pegado un tiro. La noticia les llegó a los estudiantes en la Biblioteca Nacional a la que acudían porque tenía buena calefacción y libros. En la bóveda de la parroquia de Santiago estaba expuesto el cuerpo de "Fígaro" y allí acudieron los tres amigos. Aquella noche José Zorrilla escribió, en la buhardilla de la casa de un cesterero en la que –de favor– vivía, una tanda de versos "A la memoria desgraciada del literato don Mariano José de Larra" que supusieron la llave que le abrió al bohemio vallisoletano la puerta de la fama universal. Esa es la razón de que los traiga aquí tal y como fueron dichos ante la tumba del agudo periodista de Madrid y en su integridad, ya que muchos saben de su existencia, pero nunca los han encontrados publicados en las Obras Completas de su autor.

Ese vago clamor que rasga el viento  
 es la voz funeral de una campana:  
 vano remedo del postrer lamento  
 de un cadáver sombrío y macilento  
 que en sucio polvo dormirá mañana.  
 Acabó su misión sobre la tierra,  
 y dejó su existencia carcomida,  
 como una virgen al placer perdida  
 cuelga el profano velo en el altar.  
 Miró en el tiempo el porvenir vacío,  
 vacío ya de ensueños y de gloria,  
 y se entregó a ese sueño sin memoria,  
 ¡que nos lleva a otro mundo a despertar!  
 Era una flor que marchitó el estío,  
 era una fuente que agotó el verano;  
 ya no se siente su murmullo vano,  
 ya está quemado el tallo de la flor.  
 Todavía su aroma se percibe,  
 y ese verde color de la llanura,  
 ese manto de yerba y de frescura  
 hijos son del arroyo creador.  
 Que el poeta, en su misión  
 sobre la tierra que habita,  
 es una planta maldita  
 con frutos de bendición.

Duerme en paz en la tumba solitaria  
 donde no llegue a tu cegado oído  
 más que la triste y funeral plegaria  
 que otro poeta cantará por ti.  
 Ésta será una ofrenda de cariño  
 más grata, sí, que la oración de un hombre,  
 pura como la lágrima de un niño,  
 memoria del poeta que perdí!  
 Si existe un remoto cielo  
 de los poetas mansión,  
 y sólo le queda al suelo  
 ese retrato de hielo,  
 fetidez y corrupción;  
 ¡digno presente por cierto  
 se deja a la amarga vida!  
 ¡Abandonar un desierto  
 y darle a la despedida  
 la fea prenda de un muerto!  
 Poeta, si en el no ser  
 hay un recuerdo de ayer,  
 una vida como aquí  
 detrás de ese firmamento...  
 conságrame un pensamiento  
 como el que tengo de ti.

Cuentan quienes lo supieron, que Zorrilla escribió estos versos utilizando, al no tener pluma, un mimbre del cesterero mojado en un tintero, y que el papel se lo dio un condiscípulo, el capitán Antonio Madera. Pasados los versos a limpio, decidieron ir al entierro de Larra. Pero Zorrilla no tenía ropa adecuada y tuvo que ir de prestado: el levitón se lo prestó Jacinto Salas, el chaleco, Fernando de la Vera, el pantalón era de José Mateos. Las botas y el sombrero también eran prestados. Zorrilla sólo llevaba suyos los versos.

La comitiva marchó por la calle de la Montera camino del cementerio de la Puerta de Fuencarral y entre la multitud iba Zorrilla con el estómago vacío, pues no había probado bocado desde la noche anterior. Ante la tumba de Larra intervinieron Mariano Roca de Togores, Luis González Bravo, García Gutiérrez, Juan E. Hartzenbusch, Julián Romea, Ortiz de Zárate, Carlos Latorre (que estrenaría el Tenorio), Bretón de los Herreros, Buschental, el capitán Madera, los hermanos Massard, Ventura de la Vega, Madrazo, Enrique Gil, Patricio de la Escosura y Nicomedes Pastor. Zorrilla fue el último en intervenir, pues era el más desconocido y también el más joven. Y sus versos gustaron a aquel grupo de políticos e intelectuales que llevaron al cementerio al escritor y periodista Mariano José de Larra.

*Los poetas Contemporáneos o Lectura de José Zorrilla en el estudio del pintor.* Antonio María Esquivel, 1846. Museo del Prado.



Todos se preguntaban quién era aquél joven poeta de larga melena y verso rotundo. Todos supieron –por los amigos que allí se encontraban– que se trataba del vallisoletano José Zorrilla, un poeta en ciernes, un poeta sin trabajo y sin dinero.

Cuentan quienes lo saben que José Zorrilla, emocionado por el momento trascendental que estaba viviendo, palideció y cesó, conmovido, durante unos instantes, la lectura. Tuvo que continuarla Escosura, quien no podía imaginar que lo que le pasaba al joven poeta de Valladolid era que, además de emocionado, tenía hambre atrasada.

Cuando murió José Zorrilla en Madrid, su entierro pasó también por la calle de la Montera, como el de Larra, del que se sirvió para darse a conocer. Ya era un poeta y dramaturgo famoso y pobre.

Cuando sus restos fueron trasladados a Valladolid, pasó la comitiva por Las Angustias, camino del cementerio. Y cuando el cortejo dobló la esquina y dejó a un lado la calle de La Ceniza donde había nacido, todas las cenizas se removieron. Las del poeta y las que dieron nombre a la calle (hoy llamada de Fray Luis de Granada), donde, con actividades culturales constantes y el permanente recuerdo del ilustre poeta, está su Casa Museo y su jardín romántico.

### Un día de carnaval

Nada más levantarse el telón en “Don Juan Tenorio”, aparece el protagonista con antifaz, sentado a una mesa, escribiendo. Está en la hostería del Laurel, con Butarelli y Ciutti esperando, mientras por detrás, en la calle, se oyen los gritos de los malditos y la música de una comparsa de estudiantes que pasa: Es carnaval. El propio Butarelli se lo dice a Ciutti: “Buen carnaval”. “Buen agosto para llenar la arquilla”, le replica el fiel escudero de don Juan.

En Memorias del tiempo viejo, José Zorrilla cuenta que sus personajes Butarelli y Ciutti existieron en la realidad. Él los trasladó al teatro por las prisas que tenía en entregar la obra al toresano Carlos Latorre. Buttarelli, con el mismo apellido, y de nombre Girolamo, le había visitado a Zorrilla el día antes de ponerlo en la escena; era el dueño de una posada en la que Zorrilla vivió, en la calle del Carmen, al menos dos años. Por su parte Ciutti, el escudero ocurrente, en realidad era un mozo que trabajaba en el café del Turco, en Sevilla, a las órdenes de Jústiz y Albo, amigos del poeta. Dice el propio Zorrilla que Buttarelli servía en su casa las más grandes chuletas emparilladas, jugosas y baratas, que se despachaban por Madrid. No sé si Zorrilla lo hizo intencionadamente. Pero empezar el Tenorio un día de carnaval parece anticipar lo que vendrá después, todo ello irreverente, insolente y poco cristiano. Zorrilla, sin querer quizá, pero con una buena intuición, hacía su declaración de intenciones pidiendo al espectador que le perdonara la licencia de ser irreverente en la obra. Estamos en carnaval, días de libertades y alteraciones en



Escena de la apuesta entre don Juan Tenorio y don Luis Mejía en la hostería del laurel, ante don Diego Tenorio y don Gonzalo de Ulloa, padres de la dulce pareja.

las costumbres. Pienso que el Tenorio debería representarse también en días de carnaval, sobre todo en Valladolid donde los carnavales han pasado de los padres a los hijos y se ha convertido en una fiesta de disfraces infantiles. Las diferentes representaciones de la obra por grupos de teatro aficionados y profesionales se verían en la calle impulsadas por los disfraces de los niños representando a los personajes de la obra zorrillesca en la que tendrían dónde elegir para el nene y la nena.

El Tenorio para Zorrilla fue una aventura. Él mismo lo declara cuando escribe: “Sin darme cuenta del arrojito a que me iba a lanzar, ni de la empresa que iba a acometer; sin conocimiento alguno del mundo ni del corazón humano; sin estudios sociales ni literarios para tratar tan vasto como peregrino argumento; fiado sólo en mi intuición de poeta y en mi facultad de versificar, empecé mi Don Juan una noche de insomnio, por la escena de los ovillejos del 2º acto entre Don Juan y la criada de Doña Ana de Pantoja”.

¿Qué queréis, buen caballero?

—Quiero.

¿Qué queréis, vamos a ver?

—Ver.

¿Ver? ¿Qué veréis a esta hora?

—A tu señora.

—Idos, hidalgo, en mal hora;

¿quién pensáis que vive aquí?

—Doña Ana de Pantoja, y quiero ver a tu señora.

Empezar a escribir el Tenorio por una escena del acto segundo, casi sin importancia, es un síntoma de la precipitación con que se escribió y lo es también de la seguridad del autor que tenía desperdigadas las escenas en la mente y sólo había que ordenarlas. Parece que al joven poeta de 27 años le llevó la mano para escribir un ángel protector o una máscara de carnaval.

La ventaja que tienen los niños al disfrazarse de los personajes del Tenorio y del propio Zorrilla es que, al llevar capa y botas altas, se libran de los catarros de otros años, en los que el frío era intenso y deslucía los paseos por la ciudad. La cosa no admite sacrificio y de esta forma daremos al carnaval un cierto vallisoletanismo, una exclusividad en la que no habíamos caído hasta ahora.

### Críticas del primer Tenorio

Juan Martínez Villergas, vallisoletano de Gomeznarro, coetáneo de Zorrilla y enconado crítico del Tenorio, dijo que la obra era una miserable parodia que destilaba ideas ya ofrecidas por autores que antes habían tratado el asunto del caballero enamorado de una monja. Por si esto fuera poco remitía a sus lectores a la escena cuarta del acto tercero del don Juan de Mañara, de Alejandro Dumas, plagiada.

¿Qué dijeron los periódicos de Madrid del estreno el jueves 28 de marzo de 1844 de *Don Juan Tenorio*? La verdad es que los periódicos de aquellos tiempos estaban más dedicados a la política que a la cultura, y muchos de ellos no dijeron ni palabra. El estreno les pasó desapercibido. *El Semanario Pintoresco Español* no dio la noticia. *El Espectador* tenía suspendida su publicación desde el 8 de febrero y no pudo decir nada. El único periódico que publicó una reseña fue *El Corresponsal*, diario vespertino, que da en su número del domingo 31 de marzo (tres días después) la referencia, sin firma, del estreno. Nos vale para saber cuál fue la reacción del público ante una obra escrita a marchas forzadas para ser estrenada por el actor y empresario Carlos Latorre.

“En la noche del jueves 28 se estrenó en el teatro de la Cruz, a beneficio de don Carlos Latorre, el drama original en verso, del señor Zorrilla, Don Juan Tenorio. Empresa digna del genio del señor Zorrilla es presentar en el teatro aquel Don Juan de conducta tan disoluta como caballeresca, cuyo carácter ha sido pintado ya por Lope de Vega, Tirso de Molina, Zamora, Molière, Balzac, Dumas y el inmortal Byron”.

## DIVERSIONES PUBLICAS.

# TEATROS.

DE LA CRUZ.

NOTA. Se está ensayando para ejecutarse á la mayor brevedad, á beneficio del primer actor don Carlos Latorre, el drama religioso, fantástico, dividido en dos partes, compuestas en 7 actos de don José Zorrilla, y cuyo título es:

**DON JUAN TENORIO.**

Nota publicada el 21 de marzo de 1844, informando de los ensayos del Tenorio”. *Diario de avisos de Madrid*.

Evidentemente Zorrilla era un escritor novel sin peso específico en el teatro ante semejantes autores universales. Pero se le reconoce el mérito: “En algunos actos de este nuevo drama ha estado felicísimo el señor Zorrilla, y difícilmente pueden hallarse versos más floridos y armoniosos que los que acaban de salir de la pluma de tan aventajado poeta, que ha sabido dar un interés nada común a muchas de sus escenas. La ejecución no pasó de regular, aunque el señor Latorre nos presentó en escena al verdadero Don Juan tal como le concebimos y como le habrá concebido el autor. Los aplausos que repetidas veces lisonjearon sus oídos pudieron hacerle conocer que el público estaba satisfecho y admiraba su mérito”.

En el ánimo del público los versos habían pegado fuerte, ya que se dice en la reseña: “Al concluir la representación, a pesar de lo avanzado de la hora, el público, aplaudiendo y aclamando al autor, permaneció largo tiempo en el teatro, hasta que el señor Zorrilla se presentó en la escena a recibir nuevos aplausos”. El *señor Zorrilla* acababa de cumplir veintisiete años.

La *Revista de Teatros* que se publicaba en aquellos años, concretamente el número del 30 de marzo, 2ª serie, número 425, comentaba con mayor elocuencia el desarrollo de la obra y consideraba excelente la pintura del burlador, que, después de la que de él hicieron renombrados dramaturgos, resultaba muy expuesto acertar.

Seguía pesando en el ánimo de los intelectuales, conocedores de las obras de otros autores, la lucha entre el amor y el descreimiento religioso, y veían la aportación de Zorrilla como una obra de menor enjundia y por tanto de menor trascendencia. ¡Menuda carcajada se le escaparía a Zorrilla cuando leyera estas opiniones! Y muy especialmente cuando seguía pasando el tiempo y en España y en Hispanoamérica el único don Juan que se representaba, y del que la gente hablaba, era el suyo, su Tenorio escrito en veintiún días, a razón de ciento noventa versos por día.

Al Tenorio le ocurrió como al *Quijote*. Nació sano pero sin éxito; y éste le llegó a medida que iba pasando el tiempo y la crítica (en el caso de la obra cervantina, la inglesa) se fue haciendo más objetiva y rigurosa.

### Don Juan, según Zorrilla

En su obra “Madrid dramático”, Antonio Hurtado escribió estos versos:

Tal fama llegó a alcanzar  
en toda la corte entera  
que no hubo dentro ni fuera  
grande que le contrastara,  
ni mujer que no le adorara  
ni hombre que no le temiera.

Parecen versos dedicados a Don Juan Tenorio, pero fueron dedicados a otro *don Juán* enterrado en Valladolid, asesinado en Madrid (se dice que por orden del rey

Felipe IV, también nacido en Valladolid) porque enamoró a una de sus amantes, además de chicolear a la reina. Me estoy refiriendo a don Juan de Tassis, conde de Villamediana, poeta y galanteador cuyos restos fueron enterrados en San Agustín, hoy Archivo Municipal, como así consta en una cartela instalada tras la estupenda transformación de lo que fueron dolorosas ruinas.

Tipos del corte de Villamediana no debieron pasar desapercibidos para José Zorrilla a la hora de componer, de prisa y corriendo, la personalidad teatral del principal personaje de su Don Juan Tenorio; aunque no lo dice en parte alguna. Pero él, tan amante de las leyendas vallisoletanas, no ignoraría que a Villamediana se le encontró incorrupto cuando se abrió su tumba. Y eso dio que hablar y acrecentó la leyenda de este personaje cuya muerte cruel, amparado el matador en las sombras de la noche, fue cantada por Quevedo, Góngora y los poetas de su tiempo. Villamediana era del oficio. Quiero decir con esto que Zorrilla urdió un personaje con retazos verdaderos de otros que existieron realmente, cual podría ser el caso del poeta y noble don Juan de Tassis.

Cuando el joven Zorrilla se comprometió en 1844, en Madrid, a escribir una obra de teatro para el actor y empresario Carlos Latorre en veinte días y le salió Don Juan Tenorio, pensó en una comedia sobre el “libertinaje sacrilego personificado en un hombre: Don Juan”. Pero conservando el tipo de la “mujer burlada”, de Moreto, refundiendo “El burlador de Sevilla” de Tirso y dándole al personaje de doña Inés una fuerte personalidad cristiana, hasta el punto de convertirla en damita inocente, enamoradiza y monja.

Además de ser crítico consigo mismo y con su obra, Zorrilla (aunque no se hizo rico con el Tenorio porque vendió los derechos de autor por 4.200 reales) le agradeció eternamente la fama que le proporcionó. Así se manifestaba José Zorrilla treinta y tres años después de estrenada la obra: “Don Juan no me deja ni envejecer ni morir. Don Juan me centuplica anualmente la popularidad y el cariño que por él me tiene el pueblo español: por él soy el poeta más conocido hasta en los pueblos más pequeños de España”.

Como demostración de tal popularidad más allá de España, les cuento una anécdota narrada por el propio poeta en sus memorias. Estando en Méjico sirviendo a las órdenes de Maximiliano, que le encargó organizar el teatro nacional, a Zorrilla le invitaron cierto día a una hacienda donde se iba a celebrar una fiesta por todo lo alto. En aquella fiesta se daría una representación del Tenorio:

Y a mí, que lo había escrito	lo hacía un indio otomí
en la troje me metí	en jerga que el diablo urdió;
y allí al paso me salía	tal fue mi Don Juan allí,
un audaz andaluz precito (i).	que ni yo le conocí
Mas; ay de mi cuál salió;	ni a conocer me di yo.

(“Precito” es una palabra que ha perdido uso y significado; en realidad se refiere al condenado a las penas del infierno. Ahora se usa “réprobo”).



Ana Mariscal (en el papel de doña Inés) rodeada de toda la compañía de los Amigos del Teatro, tras la representación en el Teatro Calderón.

### Antecedentes del mito de Don Juan

El mito de Don Juan no es una creación de José Zorrilla, aunque, eso sí, él fue el lanzador que llegó más lejos. Desde el siglo XVIII era costumbre representar la obra de Antonio Zamora “No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague o el Convidado de piedra” como contribución de las gentes del teatro a la celebración del Día de Difuntos. La obra tenía todos los tópicos típicos propios de la conmemoración popular; y, habiéndose estrenado en 1714, el público ya estaba deseando que fuera sustituida. Cuando en 1844 Carlos Latorre le pidió a José Zorrilla una nueva obra para el teatro de la Cruz, de Madrid, el joven autor vallisoletano pensó en la obra de Antonio Zamora y en la de Tirso de Molina para escribir, en veintidós días según propia confesión, su Don Juan Tenorio, “perdulario del Guadalquivir” le llamó Ortega y Gasset.

Pero la esencia de Don Juan ya estaba en algunas de sus obras anteriores. El hecho de que el propio Zorrilla declarara haber escrito su drama religioso-fantástico en tan pocos días, no presupone que todo el edificio, la creación de personajes y la trama argumental, fueran inventados en tan corto espacio de tiempo. No era la primera vez que nuestro autor se comprometía a dar vida a personajes pendencieros y burlescos de mujeres ni a espíritus parleros. Por otra parte también estaban los romances tradicionales que la gente cantaba, y las leyendas, al más puro estilo romántico, que se transmitían oralmente.

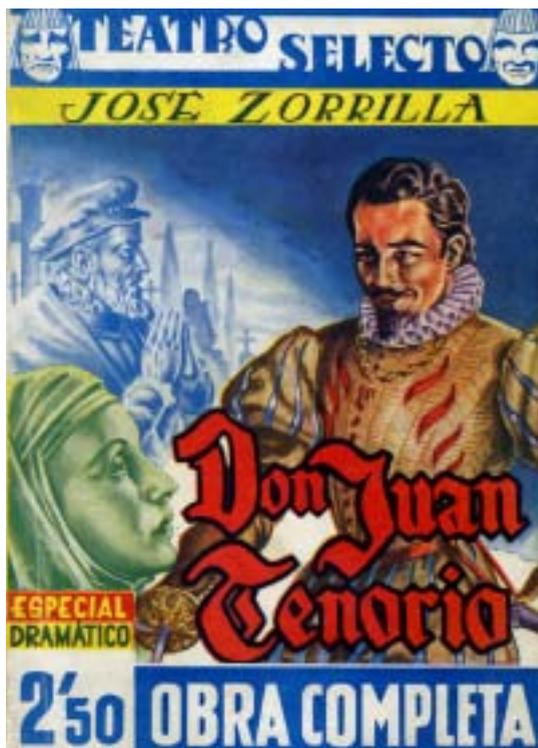
Recuerdo aún con alegría aquellas salidas que hicimos junto a Joaquín Díaz a los pueblos de nuestra provincia en pos de los restos de los romances tradicionales de

transmisión oral que nos sirvieron para armar los cinco volúmenes que constituyen el Catálogo Folklórico de Valladolid publicado por la Diputación. En Olmedo una mujer, llamada Carmen González, nos cantó un romance, aprendido de su abuela, que identificamos con el romance de “El convidado de piedra”. En otra ocasión nuestra sorpresa saltaba al oír algún otro romance del *Romancero Español* o de los Ejemplarios Anónimos de los siglos XII y XIII, es decir, relatos de leyendas que circularon en la Edad Media. Concretamente “El convidado de piedra” se encuentra bajo el título de “El borracho que invitó a un difunto” y quizá de él se derive uno también recogido en la provincia de Valladolid en aquellos años titulado “El galán y la calavera”, que guarda bastante semejanza con el romance de origen medieval. Es la historia de un caballero que provoca a un muerto (representado en estatua en una iglesia) al que convida a cenar en su casa y el difunto acude, devolviéndole el muerto la invitación al vivo invitándole a otra cena que se celebraría en la propia iglesia. Hasta aquí no llegó Zorrilla, pero le faltó poco.

No cabe duda que José Zorrilla conocía estos romances, puesto que los convirtió en una escena de su Tenorio: la conocida como La Estatua de don Gonzalo o La Cena.

Decíamos antes que el Tenorio está latente en buena parte de la obra anterior en prosa y verso de Zorrilla; y lo justificamos. En la que se considera la primera obrita escrita por él, en “La mujer negra”, el protagonista, llamado Rodrigo, es descrito como un joven vicioso y jugador. Inés, su enamorada, se escapa de la casa paterna (Gonzalo se llama su padre), y el final de la historia se desarrolla entre panteones con muertos vestidos de armadura que resultan ser vivos. Aquí ya hay un apunte tenoriesco.

Zorrilla en el primer drama que escribió, al decir de su mejor biógrafo, don Narciso Alonso Cortés, traza la figura de un llamado Pablo Román, fullero y enamorado,



Portada de una de las muchas ediciones populares que se hicieron de la obra de Zorrilla en los años 40/50.

que seduce a la joven Ana por el mero placer de engañarla. Y subraya su fechoría con estos versos:

Para mí todas iguales  
fuente de placer son  
que nos prestan liberales  
un paraíso de males  
y un infierno de pasión.  
Que sea bonita o fea,  
que sea noble o villana,  
las amo de buena gana.  
¿Qué importa lo que ella sea  
si la he de dejar mañana?

Suena a puro Tenorio. Pero ni es un calco ni un plagio. Es el origen latente en una obra anterior del poeta que con mayor desparpajo versificó en el romanticismo tardío español: nuestro admirado José Zorrilla.

### El Tenorio en el calendario

Antes se decía: Por Todos los Santos, Tenorio al canto. Durante muchos años la representación del Tenorio estaba imbricada en el calendario anual como cosa tradicional. En los teatros de media España, un par de meses antes de Los Santos comenzaban los ensayos del Don Juan Tenorio. Me cuentan que en Valladolid hubo en cierta ocasión cuatro “Tenorios” al mismo tiempo, durante cinco días, en cuatro teatros distintos, con lo que los espectadores aficionados, que se sabían de memoria los versos del poeta, podían comparar la puesta en escena de unas y otras compañías.

Ahora las compañías no pueden soportar un plantel de actores tan grande como requiere el Tenorio y han bajado el pistón, es decir, tanto lo han bajado que sólo los Amigos del Teatro de Valladolid o una Compañía Nacional subvencionada pueden poner en escena de la obra.

La representación de tan espectacular obra ha dado pie a una infinidad de anécdotas que merecerían las páginas de un libro (si acaso no está ya escrito). Una de esas anécdotas –muy poco conocida, pues la he recibido por boca de una persona que estuvo en el teatro aquel día y la vivió–, es la que paso a relatarles.

Estamos en la escena octava del acto primero, en la Hostería del Laurel, a punto de que don Luis y don Juan se enzarcan en la lectura de la relación de sus conquistas amorosas y muertes violentas. Pero antes, José Zorrilla escribió unas cuantas escenas de precalentamiento. Advertido del encuentro que allí va a celebrarse, llega al lugar don Diego Tenorio, padre de don Juan, quien desde la puerta pregunta a

Buttarelli, el dueño del establecimiento, si está en el lugar que desea. Entablándose entonces el siguiente diálogo:

¿La Hostería del Laurel?  
En ella estáis caballero  
¿Está en casa el hostelero?  
Estáis hablando con él.

Bien. Este es el sencillo diálogo entre el padre del endiabrado don Juan y el inocente propietario de la hostería.

Pero en una representación en el teatro Romea, de Barcelona, el actor que hacía el papel de don Diego Tenorio, Alejandro Ulloa, según recuerda mi informante, al entrar en escena para hacer el antedicho diálogo se percató de que el actor que hacía de Buttarelli no se encontraba en el escenario porque había tenido que salir al retrete urgentemente. Había comido una lata de sardinas en dudoso estado, que le causaron una repentina gastroenteritis desencadenándose una diarrea de las de irse por la pata abajo; y la escena del diálogo le pilló a Buttarelli en un inaplazable trance íntimo en la soledad de “las necesarias”, como llamó Quevedo a las letrinas. ¿Qué hizo Ulloa en semejante circunstancia al no tener con quién dialogar? ¿Caminar por el escenario para hacer tiempo, sin pronunciar una sola palabra, a la espera de que llegara Buttarelli liberado de su molesta carga? ¿O sacar adelante el verso con algunas modificaciones? Alejandro Ulloa optó por esto último.

Se adelantó al proscenio y sin perder los pulsos comenzó diciendo el primer verso tal cual lo había escrito Zorrilla, pero cambió los tres siguientes:

¿La Hostería del Laurel?  
En ella estoy, ya lo veo  
Ni está en casa el hostelero  
Ni estoy hablando con él.

La anécdota demuestra los grandes reflejos del actor y, sobre todo, su condición de fácil versificador. El público prorrumpió en un gran aplauso, al que correspondió el actor con una leve inclinación de cabeza. No más, pues era un personaje embozado cuya identidad no conocían los actores de la escena. Aunque bien podía haberse saltado a la torera la trama el bueno de Alejandro Ulloa, ya que con el Tenorio se han permitido todo tipo de licencias, morcillas y ripios añadidos.

La persona que me contó la anécdota cree recordar que el papel de don Juan lo interpretaba el popular torero, actor y poeta Mario Cabré (que también lo hizo en Valladolid). No recuerda la fecha de la representación en el Romea, pero los versos se le quedaron grabados indelebles en su memoria de buen aficionado al teatro.

## La estatua de Zorrilla

La estatua de José Zorrilla se levantó en Valladolid por iniciativa del Ateneo de Madrid que había abierto una suscripción popular para perpetuar la memoria del

Don José Zorrilla  
debió soltar una  
lágrima de  
bronce por la  
desaparición del  
Teatro Pradera: se  
había roto el  
paisaje.



poeta pinciano muerto en los madriles en 1893. En Valladolid no podíamos ser menos e hicimos tres cuartos de lo mismo, es decir, sacarle los cuartos a la gente de letras, a los comerciantes, a los industriales y a otras gentes de buen vivir, para levantarle una estatua al hombre que vivió los primeros siete años de su vida en su casa natal de la calle de la Ceniza (hoy de Fray Luis de Granada) y a la que volvió, ya maduro y muy zurrado por la vida, por los empresarios, por los actores y por los políticos, a su regreso de Méjico. Unidos los esfuerzo dinerarios del Ateneo de Madrid (que renunció a favor de Valladolid el derecho a tener la estatua), se falló el concurso de ideas resultando ganador el proyecto presentado por el escultor riosecano Aurelio Vicente Rodríguez Carretero.

Carretero vivía entonces en Madrid y había tenido una cierta amistad con el poeta del que hizo su mascarilla mortuoria, la cual se conserva en su Casa Museo de Valladolid.

El concurso se falló en 1899 y entre los meses de enero y julio se fundió en Madrid la escultura en bronce, siendo inaugurada el 14 de septiembre de 1900, no sin ciertas estrecheces económicas del tipo “estamos con el agua al cuello porque no nos llegan los dineros”.

Hablando de dinero, en las bases del concurso nacional promovido desde Valladolid, uno de los puntos más a tener en cuenta por los escultores que pudieran presentarse, era al presupuesto de ejecución de la obra: 23.366 pesetas de las de 1899.

Carretero le debía algunos favores al ayuntamiento de Valladolid que, tras hacer aquí sus estudios académicos, saltó a Madrid mediante una beca. Su período de formación se completó en Roma (donde permaneció tres años), Génova y Nápoles. Después marchó a Argentina, donde no debió de tener mucho trabajo como escultor,

pues su fama la adquirió como dibujante de humor político, habilidad que le valió algunos disgustos y un encarcelamiento. Su regreso a España fue muy afortunado, ya que en su tierra natal y en pocos años realizó esta escultura del poeta Zorrilla; la del Conde Ansúrez de la Plaza Mayor; el busto de Miguel Íscar, en el Campo Grande; el monumento a la batalla del Moclín, entre españoles y franceses, en Rioseco, y el dedicado a Isabel la Católica, en Medina del Campo. En Madrid Aurelio Carretero trabajó en el monumento a Alfonso XII en El Retiro.

### Aniversario y propuesta

El próximo día 23 de enero se cumplirán ciento veinte años de la muerte de nuestro paisano, el poeta José Zorrilla. Ocurrió en Madrid. Contaba el insigne escritor setenta y seis años.

No puede decir el espíritu de don José que no haya sido profeta en su tierra. Es, posiblemente, uno de los autores más homenajeados y permanentemente recordados por muy dispares motivos (teatro-fútbol-enseñanza-urbanismo) de cuantos han nacido en esta región. Pero, además de su fama reconocida ¿se conoce suficientemente su obra, incluso por los vallisoletanos? No conocemos otra edición de la Obra Completa de Zorrilla que la que ordenó, prologó y anotó don Narciso Alonso Cortés, y publicó la Librería Santarén con el patrocinio del Ayuntamiento, con motivo del cincuentenario de su muerte, es decir, en 1953. De esta publicación, en dos hermosos volúmenes encuadrados en piel, aún quedaban ejemplares que se sacaron a la venta, a un precio muy asequible, en la liquidación por cese del negocio de librería Lara. Y ese es un síntoma claro de que no se vendió toda la edición en su momento, quedando aún ejemplares cuarenta y siete años después.

José Zorrilla y Moral iba para doctor en leyes por imposición paterna, pero abandonó los estudios de Derecho que siguió sucesivamente en las universidades de Toledo y Valladolid. El cambio no debió ser bien visto por su padre, puesto que el joven Zorrilla lo que verdaderamente quería ser era poeta y comediógrafo. Tener un hijo poeta y teatrero nunca ha estado bien visto entre familias de una sociedad acomodada, como lo fue la suya. Eran ambas, aficiones que no se consideraban profesionales, ya que daban más disgustos que dinero y fama. Pero el caso de José Zorrilla fue bien distinto. Le dio las dos cosas, fama y dinero; aunque ambas las dilapidó.

Nuestro poeta se casó dos veces. La primera con Matilde O'Reilly, que era mayor que él; y la segunda con la actriz Juana de Pacheco, previa defunción de la primera, cosa necesaria *in illo tempore* para hacer doblete matrimonial. Como buen romántico de posición holgada, nuestro ilustre paisano viajó a Francia y a Méjico. En ambos países pasó largas temporadas tratando de acomodarse. En Méjico disfrutó de la protección del emperador Maximiliano, que le encargó la fundación y dirección del Teatro Nacional, cargo que desempeñó hasta que regresó a España



Retrato de don José Zorrilla en los últimos años de su vida.

con cierto susto sobre las espaldas. Fue nombrado académico de número (o de letra, pues cada uno ocupa un sillón con letra) de la Real Academia Española. Como fue reclamado por su condición de poeta, a nuestro paisano no se le ocurrió otra cosa que hacer su discurso en verso, ya que poseía tal facilidad para versificar (y soltar ripios oportunos) que le resultaba más sencillo escribir verso que prosa. Contaba el día de su ingreso en la Academia sesenta y cinco años.

La actividad literaria de Zorrilla fue verdaderamente fecunda, comprendiendo diversos campos: el amoroso, el religioso, y el dramático, tanto en poesía como en teatro. Zorrilla murió en Madrid el 23 de enero de 1893, a los setenta y seis años de edad. Algunos años más tarde, la ciudad que le vio nacer le dedicó un teatro,

una plaza, un paseo, una estatua, un viejo y nuevo estadio de fútbol y un instituto. Su mejor biógrafo fue, como no podía ser menos, otro ilustre vallisoletano, Narciso Alonso Cortés que nos contó la vida y milagros de Zorrilla en tres preciosos volúmenes. ¿Sería descabellado pensar en una reimpresión, tanto de la biografía del poeta como de su obra completa, en nuestro nuevo siglo? ¿Sería tirar el dinero volviendo la vista atrás para resucitar una obra literaria que se cree trasnochada? Puede que a los aficionados al teatro, a la poesía romántica, a las leyendas nacidas de la transmisión oral, al lector no nacido en Valladolid no les interese en exceso, ni les lance a las librerías en demanda de esa edición revisada. Pero a los vallisoletanos primero, a los madrileños después (incluso a los mejicanos del nuevo siglo), la reedición de la obra completa de José Zorrilla podría interesarles.

### Muerte de Zorrilla

Los buñuelos de viento, los huesos de santo y Don Juan Tenorio venían juntos a anunciarnos los santos y el frío. Ahora no. Ahora el tiempo está desacostumbrándonos y las tres cosas las recibimos con temperatura primaveral. Aquellos tiempos eran otros tiempos.

Pero, en fin. Toca ahora contar cómo fueron las últimas horas de don José Zorrilla en este mundo, dramática situación que apenas se ha contado.

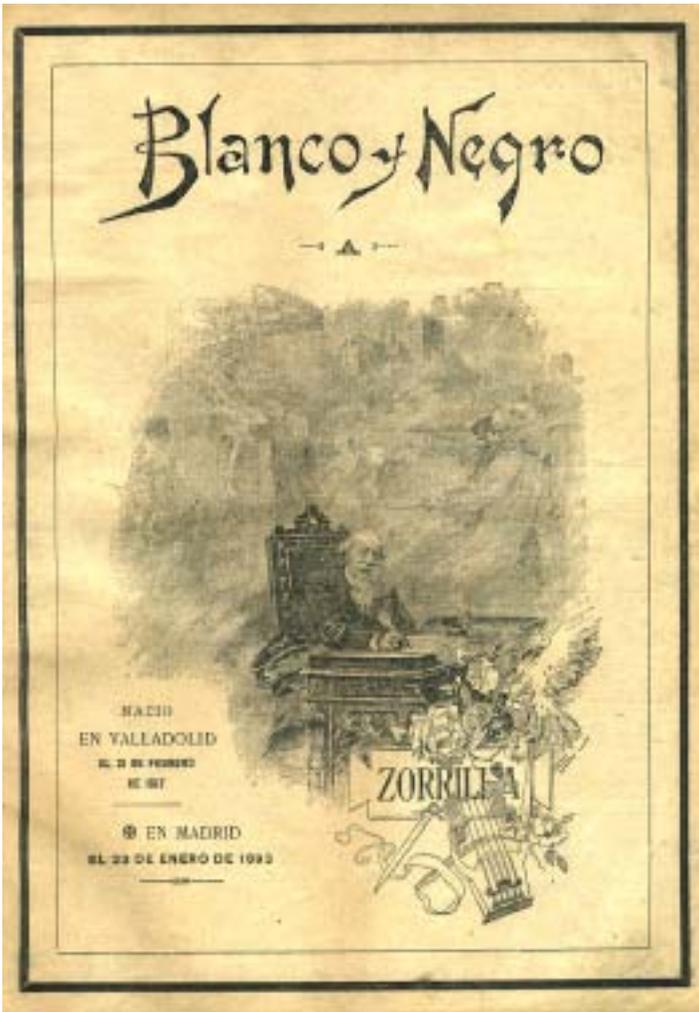
Desde el día 19 de enero y hasta el día 23 de 1893 en que murió, Zorrilla vivió artificialmente. La disnea que padecía le tenía muy postrado y, según las crónicas del momento, era necesario administrarle inhalaciones de oxígeno e inyectarle éter y morfina para mantenerlo con vida.

Según publicó *El Imparcial* el 23 de enero, el insigne poeta, permanecía “sentado en un sillón de rejilla, manteniéndose verticalmente, porque la menor inclinación determinaba la disnea, apoyados los pies sobre un montón de libros, envueltas las piernas en blando edredón de plumas y el cuerpo en un suave abrigo de su esposa, al que el poeta llamaba el manto real”. *El Imparcial* simpatizaba con Zorrilla no sólo porque en él había empezado a publicar sus “Memorias del tiempo viejo”, sino porque entonces lo dirigía Ortega Munilla cuyo padre, Ortega Zapata, era de Valladolid (y fue el abuelo de Ortega y Gasset).

Normalmente le atendían los doctores Letamendi y Cano, buenos amigos suyos, pero en aquellos días los dos se encontraban enfermos. No obstante, Cano, algo recuperado, visitaba el domicilio de Zorrilla y en él permanecía algunas horas. El día 23, Zorrilla experimentó serias sensaciones de ahogo y convulsiones violentas. Se quedó dormido unos minutos y al despertarse dijo que se encontraba mejor y que, en sueños, había visto nuevos personajes para continuar un trabajo que tenía entre manos. “Hay que aprovechar estos momentos”, dijo. Pero volvió a quedarse dormido. Su cuerpo temblaba y su rostro palidecía ostensiblemente. Volvió a abrir



"Madrid. Entierro del poeta nacional don José Zorrilla. Paso de la fúnebre comitiva por la calle de La Montera". *La Ilustración española y americana*. Publicado el 30 de enero de 1893.



Portada de la edición especial que tiró el semanario *Blanco y Negro* el día 4 de febrero de 1893 en memoria del poeta vallisoletano.

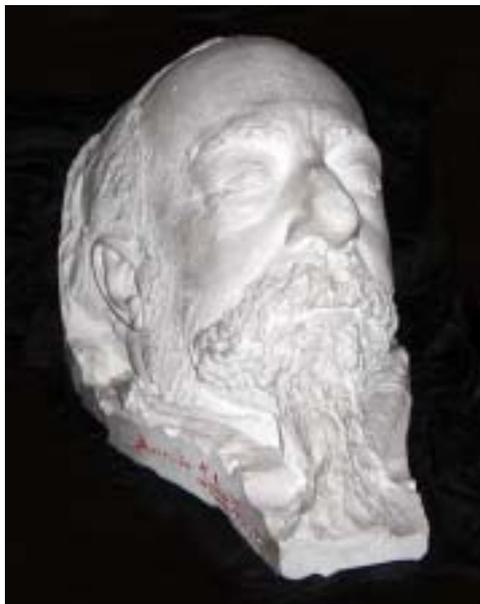
los ojos a los pocos minutos y se puso a hablar muy deprisa, comentando cartas que se sabía que no habían sido escritas, dirigidas al cardenal Monescillo, amigo suyo, y al científico Pasteur, descubridor de la vacuna antirrábica, con la que Zorrilla se mostraba en desacuerdo.

Estaba claro que el autor del Tenorio estaba delirando, viviendo en un mundo imaginario y ante personajes de la actualidad con los que deseaba establecer contacto. El poeta, tras una prolongada pausa, pidió que se le sirviera un vaso de leche. Tras apurarlo comentó, infantilmente, con los presentes “que se la había terminado toda, sin dejar nada en el vaso”.

Volvió a dormirse y llegaron de nuevo las convulsiones. El doctor Font sugirió que no se le dejara dormir y se le despertase. Lo hizo el poeta y paisano Ferrari, que se

encontraba en aquellos momentos en la casa. Se le aplicó una inyección de cafeína, que el enfermo recibió insensible. Al administrársele más cafeína “abrió los ojos, ya turbios, y acto seguido dejó caer hacia atrás la arrogante cabeza, hundiéndose en la eternidad”.

La Real Academia y el Ateneo de Madrid costearon su enterramiento. La capilla ardiente quedó instalada en el salón de actos de la Real Academia. No fue embalsamado por su propia voluntad manifestada en el testamento. Su cadáver fue introducido en un ataúd de acero. Le habían amortajado vestido de frac. De su rostro sacaron mascarillas los escultores Carrero (riosecano, que haría en Valladolid su escultura) y Barrón. Fue enterrado a las cinco de la tarde en la sacramental de San Justo, en el patio de Santa Gertrudis, tras una popular manifestación de duelo de los madrileños que acudieron a su entierro en un número aproximado a los doscientos mil. Caso insólito. A los tres años fue trasladado al Panteón de Hombres Ilustres de nuestra ciudad.



Mascarilla del poeta que se conserva en su Casa Museo de Valladolid.

Un detalle que destaco con gusto. Entre las normas dictadas por José Zorrilla en su testamento pidió que en su tumba se pusiera la siguiente inscripción: “Aquí yace el poeta José Zorrilla, hijo de Valladolid”.



# Madera, tejido y metal

## Muebles, textiles y bronces de la Catedral de Valladolid

JESÚS URREA | Académico

A Eufemio Díez Monsalve  
*In memoriam*

A lo largo de los siglos, los muebles y los textiles han sido los objetos que más han sufrido en su conservación. El material orgánico en el que están fabricados y el uso continuado que se les ha dado no han facilitado su supervivencia. También hay que tener en cuenta otros factores externos como los frecuentes traslados en su almacenamiento, las destrucciones casuales o intencionadas, manipulaciones, ventas, etc. En cambio los únicos problemas que han padecido los objetos de metal han sido las reformas litúrgicas y las operaciones de ventas más o menos gratuitas.

Por lo que atañe a la catedral vallisoletana ésta no ha contado, debido a las vicisitudes por las que ha atravesado, con un ajuar litúrgico excesivamente abundante ni tampoco sus objetos sagrados fueron numerosos sino ajustados a las necesidades

\*Este estudio se ha elaborado en el marco del G.I.R. "IDINTAR" (Identidad e intercambios artísticos) de la Universidad de Valladolid.

del culto<sup>1</sup>. Por otra parte, para su custodia no dispuso de un local apropiado como sacristía estable sino que los diferentes espacios que se utilizaron como tal tuvieron un carácter provisional; incluso todavía se halla en una capilla, la única que se construyó después del espacio que debería ocupar el crucero de la inacabada iglesia mayor, a la que se privó de culto para dedicarla a tal fin<sup>2</sup>.

La mejor forma para demostrar esta afirmación es el manejo de algunos de los inventarios de sacristía que se han conservado (1722, 1762, 1779, 1810, 1915) y las noticias referidas a este mismo asunto que aparecen insertas en las actas capitulares o en otro tipo de documentos. Con su cotejo se comprueba cómo se consumen o transforman numerosas piezas textiles, se renueva el vestuario sagrado o ingresan por diversos caminos, compra, donación o herencia, muebles de uso diario u otros más suntuosos.

## Muebles

Respecto al imprescindible amueblamiento de toda sacristía, la de Valladolid contaba también con cajones para guardar apropiadamente la ropa de los celebrantes, armarios para los vasos sagrados y demás objetos de orfebrería, lavabo para purificar las manos del oficiante, espejos para facilitar la adecuada colocación de su atuendo o aspecto, mesa para la preparación y disposición de los vasos sagrados antes del sacrificio de la misa, sillas adecuadas para las esperas o las visitas, reloj<sup>3</sup>, etc.

Las noticias sobre estos asuntos son escasas y se hallan muy dispersas pero las localizadas hasta ahora pueden servir para aclarar la cronología de su factura o el momento de su ingreso en la catedral. Como muchas proceden de los asientos insertos en los mencionados inventarios son muy parcas en datos.

<sup>1</sup> J. URREA y E. VALDIVIESO, "Catálogo de pinturas de la Catedral de Valladolid", *BSAA*, 36, 1970, pp. 159-172; J. URREA, *La catedral de Valladolid y museo diocesano*, León, 1978; "Noticias documentales sobre la Catedral de Valladolid", *BSAA*, 36, 1979, pp. 529-537; "A new Date for the Choir Screen from Valladolid", *Metropolitan Museum Journal*, 13, 1979, pp. 143-147; "Un boceto del pintor Zacarías González Velázquez", *BRAC*, 29, 1994, pp. 127-130; "Ilustraciones a una postal", *BRAC*, 30, 1995, pp. 83-87; "Un tríptico del pintor Ceferino Araujo", *BRAC*, 31, 1996, pp. 197-201; "Carros triunfales sacros y profanos", *BRAC*, 31, 1996, pp. 211-218; "La primera Catedral de Valladolid", *BRAC*, 32, 1997, pp. 147-160; "La colgadura rica de la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 32, 1997, pp. 161-166; "La sillería coral de la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 34, 1999, pp. 49-68; "El desaparecido trascoro de la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 35, 2000, pp. 63-70; "El retablo mayor y los colaterales de la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 36, 2001, pp. 121-132; "Capillas y patronos de la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 40, 2005, pp. 107-124; "La capilla de Nuestra Señora del Sagrario en la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 41, 2006, pp. 67-78; "Orfebrería de la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 44, 2009, pp. 85-101; "Reflexiones sobre la Catedral de Valladolid y noticias de algunas de sus pinturas", en *Conocer Valladolid* (coord. E. Wattenberg), Valladolid, 2009, pp. 121-140; "El atrio de la catedral de Valladolid obra de Alberto Churriguera y una propuesta de intervención en el siglo XIX", en "Alma Ars". Estudios de arte e historia en homenaje al dr. Salvador Andrés Ordax (coord. M. A. Zalama y P. Mogollón), Valladolid, 2013, pp. 317-320.

<sup>2</sup> J. URREA, "Don Pedro de Arce y su capilla en la Catedral de Valladolid", *BRAC*, 39, 2004, pp. 84-92.

<sup>3</sup> El de la catedral, de tipo linterna a pesas, está firmado: "David Samuel & Sons/ Goodmans Fields/ London". La esfera y su remate (Strike/Silent) miden: 0. 42,5 x 0,30. La caja (2,60 m) de diseño neoclásico expresa la fecha del reloj: fines del sg. XVIII o inicios del sg. XIX.

Lamentablemente apenas se han conservado noticias relativas a todos estos objetos con anterioridad al siglo XVIII. Es probable que los canónigos con el fin de evitar dispendios, al trasladarse el culto de la vieja catedral a la nueva en 1668, continuasen utilizando los muebles y cajones que tuviesen en la antigua fábrica por estar aquéllos en buen uso o por aguardar tiempos mejores para encargar otros nuevos.

Fue el 1 de agosto de 1708 cuando el ensamblador Francisco Billota presentó sus condiciones para ejecutar una cajonería que se pensaba hacer para colocar en la denominada “sacristía nueva”, las cuales fueron modificadas ligeramente por los también ensambladores Pedro de Rivas y Juan Maestro.

El paso del tiempo hizo que este mueble no tuviese la capacidad necesaria, sobre todo cuando aumentó el número de capitulares al haberse convertido el templo en metropolitano. Así, en 1852, se estimó imprescindible que los nuevos prebendados “pudieran colocar la ropa coral y hábitos clericales” en una cajonería nueva que se colocó en un local hasta entonces utilizado como sacristía por los capellanes; a cambio éstos se trasladaron a la capilla de los Arce y los canónigos utilizaron la hasta entonces denominada antesacristía.

Siempre queriendo ahorrar gastos, los capitulares se fijaron en la cajonería que se conservaba sin uso en la sacristía del desamortizado monasterio jerónimo de Santa María de Prado, por haberse convertido aquél en presidio correccional. Reclamada a la autoridad competente, alegando que el uso evitaría su destrucción, la consiguieron en concepto de depósito e inmediatamente se encargó al ensamblador Jorge Somoza que hiciese los arreglos necesarios para colocarla en la catedral<sup>4</sup> acomodándola a lo largo del pasillo que desde el ábside de la nave de la Epístola conduce a la sacristía.

En 1722 la sacristía disponía de once espejos y la antesacristía poseía dos. A ellos se añadieron más tarde otros dos magníficos, “grandes, que los dio el Ilmo Sr. Soria”, refiriéndose al obispo de la diócesis don Antonio Joaquín de Soria que lo fue entre 1773 y 1784 y que aún se conservan colgados sobre las cajoneras<sup>5</sup>. Con marcos marmoleados, su azogue se halla ligeramente desgastado aunque la bella decoración floral pintada en las bandas exteriores de sus cristales no ha perdido su frescura.

Una mesa de nogal, “con sus faldones pies de cabeza, travesaños, adornos y todo su pulimento”, fabricada por José Álvaro se compró en 1781 pagándose por ella 782 reales<sup>6</sup>. En 1823 fue sustituida por otra más grande y hermosa, aún situada en el centro, utilizada desde entonces para colocar sobre ella “los cálices y vasos sagrados”<sup>7</sup>. La mandó hacer el entonces prior porque deseaba que esta dependencia catedralicia “se hallase adornada con el mayor brillo” posible. Su tablero está formado

<sup>4</sup> Archivo General Diocesano de Valladolid. Catedral. Actas del Cabildo, 9-15 y 18-III-1852.

<sup>5</sup> Miden respectivamente 1,20 x 1,50 m.

<sup>6</sup> Hijuela, 1781-1783, 25-X-1781. Quizás pueda identificarse con la que existe en la sala de canónigos.

<sup>7</sup> Mide: 2,79 x 1,93 m. La piedra, embutida en el centro: 80 x 1,69 m.



Mesa de la sacristía, estilo Carlos IV.

por una “preciosa piedra de jaspé” donada por el también canónigo don Manuel Ruiz de la Peña (m. 1834), y la mesa se utilizaba para colocar encima de ella “los cálices y vasos sagrados”. Tan generosa donación, “pequeña insinuación del gran afecto que ambos sentían por su iglesia”, fue aceptada muy gustosamente por el Cabildo<sup>8</sup>. Su elegante y sobrio diseño responde al denominado estilo Carlos IV.

Sin duda, los muebles más singulares que se utilizaban en la sacristía eran un conjunto de escritorios o papeleras, mal llamados bargueños, que cumplían diversos destinos. Así en 1722 se menciona “un escritorio de Salamanca que esta en la ante-sacristia para guardar los corporales”<sup>9</sup> y quizás fuese uno de los tres que se inventarían en 1762: “dos en la sacristía de los capellanes y el uno de estos tiene mesa con embutidos de hueso y el otro restante en la sacristía mayor para guardar los cálices”<sup>10</sup>. A éstos se sumó en 1779 “una papelera o escritorio en que se guardan algunas cosas de excusa” en el oratorio e igualmente, en la sacristía de capellanes, los “dos escritorios grandes que dejó el Señor Rubín, guarnecidos de concha y asimismo las paredes estan adornadas con varios cuadros que entre grandes y pequeños componen diez y todos con sus marcos decentes”.

Como el tal señor Rubín al que se refiere el inventario no puede ser otro que el obispo don Manuel Rubín de Celis, que lo fue de esta diócesis desde 1768 hasta el año 1773 en que pasó a la de Cartagena, estos escritorios no se pueden identificar

<sup>8</sup> Actas del Cabildo general desde 8-I-1821 a 30-VI-1823 (6-VI-1823).

<sup>9</sup> Inventario 1779: se expresa que “en el Oratorio hay una papelera o escritorio en que se guardan algunas cosas de excusa”.

<sup>10</sup> En la actualidad se conserva un escritorio en el Archivo General Diocesano y otro en el pasillo de entrada a la sacristía que quizás sean algunos de los señalados en el inventario.



Escritorio napolitano del siglo XVII.

con ninguno de los anteriores citados pero sí con los que aparecen en el inventario de 1915 descritos así: “dos antiguos vargueños, con sus mesitas, cuyos compartimentos se adornan de vidrios pintados y decorada la puerta central con columnas de madera fina con cabos de bronce dorado a fuego, proceden del marquesado de Revilla y los lego un Sr. Capitular”, si bien resulta desconcertante el apunte de sus redactores que afirman con precisión su procedencia del marquesado de Revilla pero olvidan el nombre del canónigo que los dona al Cabildo, como si su memoria se hubiese perdido por el paso del tiempo o confundido con la del obispo Rubín de Celis quien, por otra parte, también los podría haber recibido como obsequio de los citados marqueses.

Constituyen dos piezas espectaculares, por su tamaño y calidad, elaboradas por algún taller napolitano de mediados del siglo XVII y trabajadas en maderas de ébano, palosanto y nogal, concha de tortuga, hueso, metal dorado y vidrios pintados y dorados por detrás, algunas de cuyas composiciones están basadas en originales grabados por Cherubini Alberto y Antonio Tempesta<sup>11</sup>.

Algunas noticias localizadas, que mencionan muebles o tratan sobre adquisición y confección de obras en madera, se refieren entre otras a las “seis sillas de terciopelo, tres moradas y otras carmesí” que en 1722, junto con “ocho bancos de terciopelo carmesí”, se utilizaban para los sermones; “once banquillos o escabeles de terciopelo,

<sup>11</sup> Miden respectivamente: 1,11 x 1,81 x 0,52 m. Cfr. J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, “Escritorio”, en *Las Edades del hombre*. Salamanca, 1993, pp. 59-60; C. CASTELLANOS RUIZ, “Escritorio”, en VV.AA., *Obras maestras recuperadas*, Madrid, 1998, pp. 226-229.

ocho carmesí y tres morados; tres bancos de terciopelo carmesí que sirven en el coro para capas y Preste; otro banco de nogal raso en que se sienta el secretario del cabildo; cuatro bancos de nogal que estuvieron aferrados en baqueta de moscovia (uno sirve en la sacristía del Sr. Arce); cuatro de nogal que sirven en el coro; cuatro banquillos de pino que sirven para los señores para la vela del Corpus y Jueves Santo”; la “silla de damasco carmesí con clavazón dorado que fue del expolio del Sr. Orueta y esta en la librería”, aludiendo al obispo don Andrés de Orueta y Barasorda fallecido en 1718. De madera era también el “blandón grande, renovado de poco tiempo a esta parte, barnizado de jaspe y oro” que se utilizaba en 1779 para poner el cirio pascual<sup>12</sup>. También se sabe, por ejemplo, que en 1821 el mayordomo de fábrica acudió a la subasta que anunciaba la venta de unos bancos de terciopelo procedentes del recientemente suprimido Colegio Mayor de Santa Cruz, autorizándole el Cabildo a que, “siendo arreglado el precio” y de acuerdo con sus posibilidades, los adquiriese<sup>13</sup>.

Para el servicio de misa la catedral disponía de diecinueve atriles, de los cuales trece eran de madera de nogal y uno con los perfiles de ciprés; tres, de ébano [uno liso y otro guarnecido con hojuelas de bronce y algunas de plata y unas armas de plata en medio]; otro de ébano y marfil con un sol en medio; además de otros tres de bronce, el que se usaba en el altar mayor y otros dos estropeados.

En agosto de 1757 se discutió largamente en el Cabildo “sobre la ejecución de las trazas del monumento” de Semana Santa y se acordó elegir “la que vino de Madrid”, disponiendo que antes de comenzar su obra “se remitiese a algunos maestros para que viesan si querían entrar en ella y quien era el que podía desempeñarla con mas primor y conveniencia”. De este asunto se encargó el prior del cabildo don Basilio de Estrada, advirtiéndosele que tuviese en cuenta “los fondos con que hoy se hallaba la fabrica, su pobreza y conservación en adelante”. Seguramente, por ello “el símil del monumento” no se aprobó hasta 1759<sup>14</sup> utilizándose las trazas y disposición facilitadas por el padre jerónimo fr. Antonio de San José Pontones<sup>15</sup>.

Del mismo modo, en 1776 se acordó disponer la fabricación de las mamparas de madera que protegiesen del frío el interior para colocarlas en “las dos puertas de la fachada principal de la iglesia, según los fondos” que hubiese<sup>16</sup>. Sin embargo, no fue hasta 1792 cuando el carpintero Domingo Rosendo y el herrero Rosendo Díez hicieron los dos cancelos “para las puertas principales que se hallaban [todavía] sin ellos”<sup>17</sup>. Recuérdese que el magnífico cancel de la puerta principal había sido realizado entre 1709 y 1711 por 9.000 reales<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Se guarda en la capilla de San Juan Evangelista.

<sup>13</sup> Actas del Cabildo, 23-IX-1821.

<sup>14</sup> Actas del Cabildo, 26-VIII, 14-XI-1757, fols. 499 y 504; 7-VII y 13-VIII-1759, fols. 544vº y 545vº.

<sup>15</sup> Hija de la fábrica, 1757-1759.

<sup>16</sup> Actas del Cabildo, 9-IX-1776, fol. 292.

<sup>17</sup> Libro de cuentas de la Obra nueva, 1750-1845, fol. 239.

<sup>18</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 90.



Baúl del obispo D. Antonio Joaquín de Soria, siglo XVIII.

Solamente hay constancia documental también de la existencia en 1722 de “una cruz de Jerusalén de madera que fue del Sr. Obispo Orueta, dos arcas (una aforrada en baqueta de moscovia donde se lleva el recado de decir misa cuando sale el cabildo en procesión; otra de lata que esta en el altar mayor); un cofrecillo de terciopelo carmesí con hojuelas de plata; un baúl que quedo del Sr. Obispo Orueta, aforrado por fuera en baqueta y por dentro en tergilla verde; dos cofrecitos, el uno de paja y el otro de la India”; así como de sesenta y seis cornucopias, “parte de ellas están en la sala del Sr. Arce y otra parte en poder del repostero”, que servirían para colocar hachones e iluminar el templo. Se ha conservado un baúl, tachuelado, con la inscripción: “Ill.mo Sor Dn. Ant<sup>o</sup> D Soria” que tal vez contuviese el manto que el obispo don Antonio Joaquín de Soria (m.1784) donó a la Virgen del Rosario<sup>19</sup> o los ornamentos episcopales procedentes de su propio expolio.

Pese a que el material en que se fabricó sea bien distinto incluyo aquí, por tener una función litúrgica, noticia sobre el lavamanos que en 1809 se dispuso en la antecristía, con su grifería y pileta corrida, gracias a la generosidad del obispo electo de Santa Fe de Bogotá, don Juan Bautista Sacristán y Galiano, hasta 1804 doctoral de la catedral, que entregó dinero al templo para que se instalara un lavatorio de piedra de jaspé en el que se autorizó poner sus letras iniciales<sup>20</sup>, o la pila de jaspé<sup>21</sup> para el agua bendita, colocada en 1845 junto a la entrada de la denominada puerta de Santa María, próxima al ábside de la nave de la Epístola, que procede del desamortizado monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Prado, de donde además

<sup>19</sup> Valorado en 5.000 reales, cfr. M. de CASTRO ALONSO, *Episcopologio vallisoletano*, Valladolid, 1904, p. 333. El baúl mide: 0,44 x 1,33 x 0,77 m.

<sup>20</sup> Actas del Cabildo, 20-IV-1809, fol. 80vº.

<sup>21</sup> La pila mide: 1,25 m.

se trajeron a la catedral un retablo para la capilla bautismal, cuarenta y cuatro cantorales y “el tabernáculo de nácar”<sup>22</sup> del que no se vuelve a tener noticia.

## Textiles

Si la vida de los muebles está sometida a los cambios de gusto o condicionada por la fragilidad del material en que están contruidos, cuando se trata de textiles los problemas que afectan a su conservación se multiplican. A los anteriores se suma el natural desgaste producido por su utilización, el oscurecimiento o suciedad que origina el humo de las velas e incienso durante las ceremonias, las limpiezas agresivas, roturas ocasionales y remiendos, maltratos, y ventas, entre otros.

Dejando al margen la ropa con la que se revestían durante las ceremonias religiosas los canónigos, beneficiados, capellanes, sacristanes, niños de coro y servidumbre, las telas necesarias para cubrir los frontales y mesas de altares o las de los servicios sagrados de cada oficiante, únicamente señalaré aquellos textiles –tapices, colgaduras, alfombras– que por su suntuosidad, tamaño o colorido contribuían a dar calidez al frío y desnudo interior del templo herreriano durante las celebraciones más señaladas o con motivo de las grandes solemnidades.

Hay que afirmar que la catedral no invirtió dinero en adquirir paños de tapicería; si alguno tuvo fue por donación o por otra razón. Tal vez estuvieran en mal estado los que en 1618 se mandaron vender “como mejor pareciera que conviene”<sup>23</sup>. En 1635 adquirió unos tapices, valorados en 1.677 reales, que habían pertenecido a los liberos Antonio Vázquez e Isabel de Esparza con cuya venta podría cobrar la deuda que éstos tenían por el alquiler de la casa llamada de Martín de Córdoba, propiedad del Cabildo, que habían habitado<sup>24</sup>. Diez años más tarde, el obispo fray Gregorio de Pedrosa hizo entrega a la catedral de diecisiete tapices y unos tafetanes listados “para la capilla de Nuestra Señora del Sagrario”<sup>25</sup>. Los primeros se vendieron aquel mismo año a don Cristóbal de Santisteban a razón de 24 reales la ana, los segundos al canónigo Francisco María Milán y otros tres paños al señor don Francisco Crema<sup>26</sup>.

Suscitado en 1634 el problema de cómo se habría de “colgar la iglesia” durante los días de fiesta ya que tradicionalmente, al parecer, se montaba en el presbiterio un dosel propiedad del Obispo cuya colocación también correspondía a su repostero

<sup>22</sup> Actas del Cabildo, 3-VI-1845. Recibo de todo ello firmado por el lectoral Dr. Valle.

<sup>23</sup> Actas del Cabildo, Viernes, 16-II-1618, fol. 133.

<sup>24</sup> Actas del Cabildo, Miércoles, 12-XII-1635, fol.136. El librero debía tener una deuda con un convento que se apoderó de uno de los tapices que fue preciso rescatar, cfr. Actas del Cabildo, Jueves, 6-III-1636, fol.141vº. Tres años más tarde, la catedral los vendió, cfr. Actas del Cabildo, Viernes, 19-XI-1638, fol. 219.

<sup>25</sup> Actas del Cabildo, 14-VI-1645, fol. 39 y Viernes, 30-X-1645, fol. 73. M. de CASTRO ALONSO, *Ob. cit.*, p. 273.

<sup>26</sup> Actas del Cabildo, Lunes, 30-X, Viernes, 24-XI-1645, fols. 74 y 79 y Lunes, 10-II-1648, fol. 222.

y en tal ocasión “no se hallaba con dosel qué poner”, se acordó instalarlo únicamente en las funciones solemnes de pontifical, mientras que en las restantes fiestas, incluida la de Nuestra Señora del Sagrario, la capilla mayor se adornaría “con los terciopelos y damascos”. Aquella vez, en tanto mandase fabricar uno propio, se prestó al obispo fray Gregorio de Pedrosa el que tenía el cabildo instalado en su sala capitular desde que lo regaló el canónigo toledano don Carlos Venero. En 1645 el propio obispo, poco antes de fallecer, regaló al templo el suyo<sup>27</sup>.

En 1779 se contaba con “un dosel de damasco encarnado con todas su caídas que sirve para poner en la capilla mayor en las funciones que celebra el señor Obispo”; otro “de terciopelo carmesí que sirve en la capilla mayor en el medallón donde esta la imagen de la Asunción” y un tercero “puesto de continuo en la sala capitular; es de damasco, semejante a la colgadura que esta siempre puesta en esta sala”.

La operación de empaliar o “colgar la iglesia” con ricos brocados, sedas o tafetanes colocando los paños a una determinada altura a lo largo de sus paredes, de sus capillas o de los tabiques exteriores del coro, debía de ser la que más brillantez proporcionaba al templo.

Se sabe que en 1608 la vieja catedral disponía, al menos, de una colgadura de tela sobre la que se dictó un decreto que regulaba su préstamo si el Cabildo era favorable. Aquel mismo año se aceptó cederla durante dos días para contribuir al mayor lucimiento de una fiesta organizada por la cofradía de Nuestra Señora de la Zarza en la parroquia de La Antigua y en otra solemnidad promovida por el monasterio de San Nicolás<sup>28</sup>. A aquella se sumó la que en 1634 regaló al Cabildo don Juan Gómez de Vasconcelos, rector de la Casa de los Inocentes, con destino a la capilla mayor y servicio del Santísimo Sacramento, descrita como “una colgadura de damascos pajizos y noguerados bordados, con tela blanca que tiene cuarenta y cuatro piernas y la cenefa de lo mismo”<sup>29</sup>.

Las bajas de que se tiene noticia se refieren a un paño rico que se deshizo en 1617 el cual tenía un tamaño considerable pues con su despojo se fabricó una capa pluvial y un frontal de brocado, poniéndose sobre sus costuras unos pasamanos que como no gustaron se retiraron<sup>30</sup>. También en 1689 se vendió a don Francisco Lebrija “una colgadura verde de terciopelado vieja” por 750 reales<sup>31</sup>.

En 1722 la catedral nueva ya disponía de doce reposteros tejidos que tenían las armas del Cabildo colocadas en medio, los cuales se guardaban en el vecino hospital de los Inocentes; además de tres colgaduras: una pajiza [vieja] formada por once paños y tres pedazos de cenefas; otra de color azul integrada por siete paños de damasco azul, uno de ellos roído por los ratones, con tres pedazos de cenefas y

<sup>27</sup> Actas del Cabildo, Lunes, 5-III y Sábado, 10-III-1635, fol. 119 y Actas del Cabildo, 14-VI-1645, fol. 39.

<sup>28</sup> Actas del Cabildo, 18-VII-1608, 3-IX-1610, 22-VIII-1611.

<sup>29</sup> Actas del Cabildo, Miércoles, 6-IX-1634, fol. 105vº.

<sup>30</sup> Actas del Cabildo, Lunes, 13-XI-1617, fol. 130vº.

<sup>31</sup> Actas del Cabildo, Viernes, 9-IX-1689, fol. 350.

fleco de seda del mismo color; y otra de damasco verde y encarnado de diez paños y dos cenefas con juego de seda del mismo color. Seguramente de todas ellas se deshicieron o vendieron pues no se vuelven a mencionar en adelante.

Cuando el mayordomo estaba preparando el monumento de la Semana Santa del año 1781, lo más apropiadamente posible, pidió autorización al Cabildo para colocar la que entonces se denomina colgadura nueva. Se accedió a ello, pero “por este año, sin perjuicio de tratar sobre la compra de otra”<sup>32</sup>. Es probable que la nueva y la que se pensaba hacer fuesen las mismas que se inventariaron en 1810 como: “Una completa de damasco encarnado con un gran pabellón de lo mismo para el monumento; otra de terciopelo encarnado con postizos y cordones de oro compuesta de dieciocho almohadas, veinticuatro piezas de a cuatro varas y tercia de largo y cuatro cenefas y dos paños de dos tercias en cuadro forrado todo con lienzo”<sup>33</sup>.

Para las procesiones del día del Corpus y en las de su Octava, al menos durante el siglo XVII, se utilizaba un palio de tela blanca donado a la iglesia en 1636 por doña Sebastiana de Aranzamendi, miembro de la familia que patrocinó la construcción de la iglesia penitencial de las Angustias<sup>34</sup>.

Las alfombras, utilizadas para cubrir el suelo del presbiterio y sus gradas de acceso, la vía sacra, la zona previa a las mesa de los altares, el interior del recinto coral, se emplean también para subrayar el lugar donde se sitúan las autoridades eclesiásticas o civiles. Son, además, tejidos que por su grosor trasladan una sensación de abrigo, ornato y comodidad.

En el mencionado inventario de 1722 se incluyen trece: “dos muy grandes que sirven en el plan del presbiterio; tres que sirven en la peana del Altar mayor; tres que sirven en la capilla de Nuestra Señora del Sagrario; tres pequeñas (dos que sirven para los sermones; otra mas pequeña que fue del Sr. Obispo Orueta y otra algo mayor que esta, con la advertencia de que dos pedazos se han hecho dos alfombras)”; al año siguiente se añade otra “alfombra blanca con flores negras y azules que la compro el Sr. D. Francisco de Villalpando”.

Años más tarde, como la fábrica necesitaba otras para los altares y se “tenía noticia que había en Madrid algunas de lance” se acordó en 1758 hacer averiguaciones para tratar de comprar alguna<sup>35</sup> y, en efecto, el 24 de mayo de 1758 llegaron a la catedral dos alfombras que con consentimiento del Cabildo adquirió en la capital el prior don José Vergara y Lemos, pagando por ellas 9.516 reales: “4.900 por una que tiene 8 varas de largo y 6 de ancho” y otros 4.600 por la “que tiene 8 varas de largo y 5

<sup>32</sup> Actas del Cabildo, 9-IV-1781, fol. 384.

<sup>33</sup> Inventario de bienes y alhajas de la Sacristía, 1810. El 6-VIII-1782 se pagó 5.949 rs. por el damasco encargado a Valencia para la colgadura del Monumento “sobre el sitio y los costados del sitio en que se pone consiguiente al pabellón de damasco carmesí y ha llevado 250 varas y una tercia”, cfr. Hijuela, 1781-1782.

<sup>34</sup> Actas del Cabildo, Miércoles, 20-VIII-1636, fol. 150vº. Marcos Sánchez de Aranzamendi donó también una capa de tela blanca.

<sup>35</sup> Actas del Cabildo, 6-VI-1758, fol. 514vº.

de ancho y tres cuartos”, el resto se invirtió en pagar al maestro que las reconoció y a los mozos que las llevaron al mesón del arriero para traerlas a Valladolid<sup>36</sup>.

En la almoneda de don Francisco Herrera y Quintanilla, oidor en la Chancillería, celebrada el 8 de enero de 1760, el mayordomo se hizo, por 720 reales, con “una alfombra turca de 6 varas y media de largo y 4 de ancho, colores vivos”<sup>37</sup> y en 12 de julio de 1761, por otros 2.900 reales, con otra “alfombra turca de 10 varas de largo y 5 de ancho”, pagados a don Bernardo Sarria y Garma como testamentario de don Alonso Escobar<sup>38</sup>. A éstas se sumó la que se compró “de lance y se pone en el altar de S. Jose, por 300 reales”<sup>39</sup> y otra “turca bien tratada de 7 varas de largo por 3 y media de ancho”, por 782 reales, en la almoneda de doña Ana de Cárdenas, celebrada el 27 de marzo de 1776<sup>40</sup>.

Por ser de segunda mano, algunas necesitaron arreglos. De este trabajo se encargó Matías Acosta, maestro alfombrero que cobró 620 reales “por la labor que hizo en una alfombra grande la que no acabo de componer por haber muerto en el hospital”, cometido en el que le sustituyeron entre 1763 y 1765 Santiago Rase y Francisco Sumaña, componiendo el primero nueve alfombras grandes “que estaban muy maltratadas” y el segundo “un alfombra de diez varas y media por cinco y medio de ancho”, es decir la adquirida en la almoneda de don Alonso Escobar<sup>41</sup>.

Aunque para su posterior identificación se anotan cuidadosamente las medidas, no siempre los inventarios se redactaron tan completos como se desearía, por lo que resulta complicado seguir la vida que tuvieron todas estas piezas. Así en el de 1779 se especifican claramente, con sus medidas, las alfombras grandes y las turcas pero también se habla de otras medianas, como las que servían “de continuo en el altar mayor alternativamente”, u otra “del mismo tamaño mas o menos que las dos precedentes”, o las “diez alfombras pequeñas de diversos géneros y distintas medidas y tamaños que sirven para los sermones y en el coro cuando viene el Sr. Obispo y otras cosas” de las que dos de éstas pertenecían a la capilla de Nuestra Señora del Sagrario.

No se vuelven a mencionar nuevas alfombras hasta 1850 cuando don Manuel Joaquín Tarancón y Morón, que tres años antes había dejado de ser doctoral y ocupaba la sede episcopal de Córdoba, ofreció regalar a su antigua iglesia “una alfombra para que en las funciones solemnes pueda cubrirse con alguna decencia el hermoso presbiterio de este magnifico templo”<sup>42</sup>. Cumplió su palabra dos años después

<sup>36</sup> Hijueta de la fábrica, 1757-1758-1759. Medían 6,64 x 4,98 m, aproximadamente.

<sup>37</sup> Hijueta de la fábrica, 1757-1758-1759. Medía 5,22 x 3,32 m, aproximadamente.

<sup>38</sup> Hijueta 1760-1762. Todas aparecen inventariadas en 1762. Medía 8,30 x 4,15 m, aproximadamente.

<sup>39</sup> Hijueta 1763-1765.

<sup>40</sup> Hijueta, 1776-1777. Medía 5,81 x 2,90 m, aproximadamente.

<sup>41</sup> Hijueta, 1763-1765.

<sup>42</sup> Actas del Cabildo, 30-IX-1850.

entregando una alfombra “para cubrir la tarima y costados del altar mayor”. Sin embargo, el arcediano Santos Majada Arranz fue de la opinión que “una alhaja de tanto mérito, como hacían las dos alfombras unidas, parecía hallarse incompleta y aun desairada sin una cenefa del mismo genero que la abrazase por los tres costados” y como las arcas del Cabildo disponían de recursos suficientes para encargar su fabricación esperaba que su idea se aprobara. Al enterarse el obispo cordobés no consintió en que la fábrica del templo corriese con ese gasto y costeó totalmente la alfombra<sup>43</sup>.

Asimismo se tienen noticias de otras, como la que en 1830 regaló el arcediano de Tordesillas con destino a la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, que sería sustituida en 1920 por la que donó doña Cándida Pintó<sup>44</sup>, o la que cubría el pavimento de la sala capitular, descrita como de “tipo turco” y que fue vendida en 1927 debido a su “lamentable estado de deterioro”<sup>45</sup>. Dos años después se vendió otra alfombra “vieja”, por la respetable suma de 7.000 pesetas.

He dejado para el final de este apartado hablar de nuevo sobre la colgadura de damasco carmesí que regaló a la vieja catedral el obispo don Juan Vigil de Quiñones el día 23 de noviembre de 1616; sin duda fue el más rico presente de todos los recibidos por el Cabildo a lo largo de su historia y cuya desgraciada venta en 1928 supuso una pérdida irreparable para el patrimonio catedralicio<sup>46</sup>. Desde entonces, su paradero había pasado ignorado, pero la fortuna ha hecho que se haya podido reconocer en el castillo francés de Chambord, en el Loire, reutilizados sus fragmentos, anacrónicamente, en la decoración del dormitorio del monarca Francisco I, sirviendo de caídas, frentes y almohadas de la cama de aquel



<sup>43</sup> Actas del Cabildo, 16-II y 15-III-1852.

<sup>44</sup> Actas del Cabildo, 7-IV-1920. La misma señora regaló otra alfombra para la capilla de San José.

<sup>45</sup> Actas del Cabildo, 2-XI-1927. Su precio fue 8.500 pesetas. Dos años más tarde (Actas Cabildo, 7-II-1929) se vendió otra alfombra vieja por 7.000 pesetas.

<sup>46</sup> J. URREA, “La colgadura rica de la Catedral de Valladolid”, *BRAC*, 32, 1997, pp.161-166; P. B(ENITO) G(ARCÍA), “Fragmento de colgadura”, en *Valladolid, capital de la Corte, 1601-1606* (dir. J. URREA), Valladolid, 2002, pp. 179-181.



Colgadura del obispo D. Juan Vigil de Quiñones, ahora en el castillo de Chambord (Francia).

soberano francés y, otras, distribuidas por las paredes de su habitación<sup>47</sup>, sin que se señale en ningún momento su procedencia vallisoletana. Al menos, su venta casi sirvió para hacer real aquello de “desnudar un santo para vestir otro”.

## Metal

Seguramente la pieza de metal más antigua que conservaba la catedral en 1722 era una espada que se identificaba como la del “Sr. Conde D. Pedro Ansúrez” y que procedería de la antigua Colegiata. Quizás sea la misma que hoy se expone en el Museo de Valladolid como procedente del Hospital de Esgueva, catalogada como obra del siglo XV<sup>48</sup>. Aunque se ha considerado obra de mediados del siglo XVII, se encuentra fechado en 1565 el magnífico atril “de bronce con su águila de lo mismo que sirve

<sup>47</sup> Mi buen amigo D. Eufemio Díez Monsalve (m. 25/VI/2009) me señaló en su día la probabilidad de su origen vallisoletano, incuestionable con el mero cotejo de los restos conservados en la Catedral y en una colección de Madrid así como por la fotografía que publicó C. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Recuerdos y grandezas de Valladolid*, I, Valladolid, 1900, pp. 216-217 y 365.

<sup>48</sup> S. RIVERA MANESCAU, “La supuesta espada del conde D. Pedro Ansúrez”, *Revista Histórica*, 1918, 3, pp. 81-82; E. WATTENBERG, *Museo de Valladolid*, Salamanca, 1996, p. 284.

en el coro<sup>49</sup>, probablemente realizado en talleres alemanes o flamencos<sup>50</sup>, y responde a la tipología habitual de estos muebles: un grueso y torneado vástago se apea sobre una base circular, sostenida por leones sentados, y se remata en un globo en el que descansa un gran águila con las alas desplegadas que cumple la función de atril.

Para los entierros se utilizaba en 1722 una cruz de bronce dorado, sin asta, que era de la parroquia; y otra, lisa, servía “en el estandarte de la vexilla [sic]”. Seis altares del templo se adornaban con cruces de bronce, cuatro con Crucifijo y otras dos lisas, “en que entra la del Sr. Calle” refiriéndose a una regalada por el obispo don Gabriel de la Calle y Heredia (m. 1684). Por el momento no es posible averiguar si dos excelentes crucifijos de bronce, sobre peanas de madera, uno más grande que otro<sup>51</sup>, se pueden identificar con alguno de los inventariados aunque es probable que tengan otra procedencia.

También por entonces se contaba con “doce candeleros de bronce grandes de la misma hechura que los de plata; cuatro candeleros grandes plateados con los pies en triangulo; cuatro pequeños de la misma hechura; y dos candeleros grandes de bronce que sirven para los visiles [sic]”.

Pero, sin duda, el conjunto más espectacular estaba formado por una colección de doce blandones, mandados fabricar en Barcelona por el obispo don Martín Delgado, para adorno del presbiterio, que se recibieron en la catedral en 1753. Entonces



Atril de bronce fechado en 1565.

<sup>49</sup> Había otro de “yerro portátil y otro de madera que sirve en la parroquia”.

<sup>50</sup> M<sup>a</sup> J. SANZ SERRANO, “Bronces centroeuropeos en las iglesias españolas. Los grandes atriles en forma de ave”, *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pp. 697-711. Mide: 1,92 m. Fechado en un escudete colocado en el pecho del águila en el que se ve una cruz patriarcal y las letras: C (con algo más en su interior) Sxxx (las dos últimas entrelazadas) dispuestas en sentido vertical. La marca es muy parecida a la del tapicero bruselés, del siglo XVI, W. Panemaker.

<sup>51</sup> El grande mide: su cruz: 0,76 m, y la peana: 0,52 m; en ella se encuentran colocadas plaquetas devocionales de bronce con los temas de la Magdalena, San Jerónimo y San Sebastián. El otro tiene en su peana botones simulados de esmalte.



Lámpara con los escudos del arzobispo D. José M<sup>a</sup> Cos y Macho y los marqueses de Comillas, donada en 1904.



se decidió que, como “la peana de la cruz desdecía mucho de los blandones”, se encargase también a Barcelona otra cruz correspondiente<sup>52</sup>. En el inventario de 1779 se describen así: “Doce blandones grandes plateados a dieciseis ojas y las peanas para poner la cruz, fabricados a toda costa en Barcelona, todos con las armas doradas en el pie, triangulo y orla episcopal del Im<sup>o</sup> Sr. obispo Delgado quien los dio a esta iglesia y se guardan en una caja que hay destinada en la capilla de la Magdalena. Tiene sus fundas de bayeta encarnada”<sup>53</sup>. Fabricados, seguramente, en la fábrica de armas de aquella ciudad, en la actualidad los doce candelabros y la peana de la cruz<sup>54</sup> se encuentran distribuidos por diversas capillas del templo.

El personal de la fábrica, para calentarse en los días de invierno, disponía en la sacristía de un “brasero de hierro de pie alto con su vacía” y otro en la sala del Cabildo “con su caja de hierro y su vacía”.

<sup>52</sup> Actas del Cabildo, 19-X, 5 y 9-XI-1753, fols. 397v<sup>o</sup>-398v<sup>o</sup>.

<sup>53</sup> El obispo Martín Delgado Cenarro “donó los doce blandones de acero construidos expresamente en Barcelona que costaron unos 100.000 reales”, cfr. M. de CASTRO ALONSO, *Ob. cit.*, p. 316.

<sup>54</sup> Cada uno mide 2 m. La peana para la cruz mide: 0,63 m.

El último objeto importante de metal que ingresó en la catedral fue una lámpara monumental colgada todavía de la bóveda de su nave mayor, próxima al presbiterio. Fue la más grande de las que poseyó el templo para su iluminación con luz eléctrica. La donó con carácter perpetuo, en 1904, el arzobispo don José María de Cos y Macho para mayor lucimiento de las fiestas que se celebraron en el templo con motivo del quincuagésimo aniversario de la declaración del Dogma de la Inmaculada Concepción. Formada por cinco coronas colgantes, es obra de metal y está decorada con esmaltes figurando en ella el anagrama de María, la invocación “Sedes sapientia ora pro nobis” y la salutación “Salve” en las citadas coronas, además de las armas de los marqueses de Comillas que fueron quienes se la regalaron al prelado siendo obispo de Madrid<sup>55</sup>.



<sup>55</sup> Actas del Cabildo, 24-X-1904.





Siendo 15 de noviembre, festividad de  
san Alberto Magno, Doctor Universal,  
se terminó de imprimir en los talleres de  
la imprenta municipal.

ISBN 978-84-96864-89-4-0



9 788496 864890



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de  
**Valladolid**