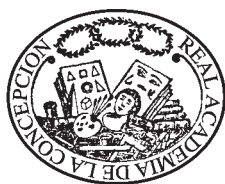


BOLETÍN



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

BOLETÍN



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

(BRAC)

VALLADOLID 2022

NÚMERO 57

El Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC) es una revista científica, fundada en 1930, que publica artículos originales. Está dedicada a la investigación de las Bellas Artes (Arquitectura, Escultura, Pintura y Música) y a la defensa del Patrimonio Histórico Artístico en cumplimiento de los contenidos encomendados a esta Real Academia. Se dirige preferentemente a la comunidad científica y universitaria así como a todos los profesionales e interesados por el Arte en general. Su periodicidad es anual.

El *BRAC* aparece recogido en las bases de datos y recursos bibliográficos *on line*: LATINDEX, ANEP, DILE, RESH, MIAR, ISOC y DIALNET

Edición, Redacción e Intercambio

Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción
Casa de Cervantes. C/ Del Rastro, s/n. 47001 Valladolid
secretaria@realacademiaconcepcion.net
www.realacademiaconcepcion.net

Director

Luis Alberto Mingo Macías (*Universidad de Valladolid. E.T.S.A.*)

Secretario

Jesús Urrea Fernández (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)

Consejo de Redacción

Salvador Andrés Ordax (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)
José Carlos Brasas Egido (*Universidad de Salamanca. Facultad de Filosofía y Letras*)
Joaquín Díaz González (*Fundación Joaquín Díaz. Urueña. Valladolid*)
M.^a Antonia Fernández del Hoyo (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)
Jesús Urrea Fernández (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)

Consejo Científico Externo

Santiago Alcolea Blanch (Instituto Amatller de Arte Hispánico. Barcelona), Miguel Cortés Arrese (Universidad de Castilla-La Mancha. Toledo), Eduardo Carazo Lefort (Universidad de Valladolid E.T.S.A.), José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid), Odile Delenda (Wildenstein Institute. Paris), Pedro Dias (Universidade de Coimbra), Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de San Fernando. Madrid), Pierluigi Leone de Castris (Università Suor Orsola Benincasa. Nápoles), Emilio Marcos Vallaure (Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo), José Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares) y Enrique Valdivieso González (Universidad de Sevilla).

© Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

© De los textos: sus autores

Depósito Legal: VA. 237.-1992
I.S.S.N. 1132-0788

Imprime

Gráficas Gutiérrez Martín
Cobalto, 7. Valladolid



DIPUTACIÓN DE VALLADOLID



INSTITUTO DE ESPAÑA

SUMARIO

57-2022

Estudios

- 9 *Circulación de metal en la cuenca sedimentaria del Duero durante la Edad del Bronce: estudio arqueometalúrgico de dos nuevas hachas planas.*
Germán Delibes de Castro, Eloísa Wattenberg García,
José Antonio Rodríguez Marcos, Ignacio Montero Ruíz
- 23 *El retablo mayor de la iglesia de Santa Eugenia de Astudillo (Palencia). A propósito de su restauración.*
Rafael Martínez
- 33 *«En labor sumptuoso... y en propiedad ageno»
Antonio de Guevara, Juan de Juni y la capilla del Santo Sepulcro.*
Manuel Arias Martínez
- 53 *Zurbarán versus Bloemaert.*
Jesús Urrea
- 57 *Propuesta de restitución visual de los retablos colaterales de la iglesia de San José, de la Merced Descalza de Sevilla.*
Enrique Valdivieso
- 61 *Precisiones sobre la plancha del verdadero retrato de Nuestra Señora de los siete cuchillos, grabada por Alejandro Carnicero, y otras estampas de su hijo Gregorio.*
Virginia Albarrán Martín
- 69 *La actividad profesional de maestros organeros en Peñafiel y su proyección durante la Edad Moderna.*
Daniel Sanz Platero
- 85 *Noticias de anticuarios vallisoletanos. Entre la Ilustración y el Romanticismo.*
Eloísa Wattenberg García
- 107 *Manuel Cuadrillero y la arquitectura de Valladolid en el cambio de siglo.*
Eduardo Carazo Lefort

Vida Académica

- 125 Memoria del curso académico 2022-2023
- 129 Lista de Académicos



ESTUDIOS

CIRCULACIÓN DE METAL EN LA CUENCA SEDIMENTARIA DEL DUERO DURANTE LA EDAD DEL BRONCE: ESTUDIO ARQUEOMETALÚRGICO DE DOS NUEVAS HACHAS PLANAS

Germán Delibes de Castro*, Eloísa Wattenberg García*,
José Antonio Rodríguez Marcos**, Ignacio Montero Ruíz***

Resumen: Se dan a conocer dos nuevas hachas planas de la Edad del Bronce halladas casualmente en Tordesillas (Valladolid) y Cuéllar (Segovia). En función de su tipología y de los resultados de su análisis por FRX (ambas son bronce con tasas de Sn cercanas al 5 %) se adscriben a la cultura arqueológica de Cogotas I. El estudio de los isótopos del Pb de sus coladas revela, además, el origen foráneo de los metales, algo de esperar en ausencia de minerales cupríferos en el sector sedimentario del Duero Medio: el cobre del hacha de Cuéllar procede de la mina asturiana de El Milagro y el de la pieza de Molinillo se vincula a criaderos de Linares, en Jaén, y de la Sierra de la Demanda, en Burgos. Sendos testimonios, pues, de interacción a larga distancia que justifican el aserto de que la Edad del Bronce fue «la edad de los viajeros».

Palabras clave: Edad del Bronce. Metalurgia. Hachas planas. Duero Medio. Cogotas I. Interacción a larga distancia.

BRONZE AGE METAL CIRCULATION IN THE SEDIMENTARY DUERO BASIN: ARCHAEO-METALLURGICAL STUDY OF TWO NEW FLAT AXES

Abstract: The casual finds of two Bronze Age flat axes recovered at Tordesillas, in Valladolid, and Cuéllar, in Segovia, are reported here. Their typology and composition –both were made with actual bronze or copper alloys, with a content of c. 5 % tin, as revealed by X-Ray Fluorescence– are closely related to those of the Cogotas I cultural group. Pb isotopic analyses indicate the non-local provenance of the metals, as expected considering the absence of copper mineral deposits in the sedimentary soils of the Middle Duero basin. The Cuéllar axe comes from El Milagro mine, in Asturias, and the composition of the Molinillo piece is compatible with the ore deposits of Linares, in Jaén, and of the Sierra de la Demanda, in Burgos. These results are illustrative of long-distance interaction, and support the idea of the Bronze Age as the Age of the travellers.

Key words: Bronze Age. Metallurgy. Flat axes. Middle Duero basin. Cogotas I. Long-distance interaction.

Introducción

Las comunidades prehistóricas del valle medio del Duero comenzaron a manejar el cobre hacia el 3000 a. C., lo cual, en ausencia de minerales cupríferos en la zona, significa

que se aprovisionaron a distancia, más allá de sus límites. No está claro, sin embargo, si los objetos de cobre de yacimientos calcolíticos tan conocidos como El Casetón de la Era¹ o Fuente-Olmedo² llegaron a estas tierras ya manufacturados o fueron fabricados

* Académicos; ** Universidad de Burgos.; *** Instituto de Historia-CSIC

localmente, aunque el hallazgo de pequeños crisoles en el propio Casetón o en el Pico del Castro de Quintanilla de Onésimo apuntan más bien a lo segundo³. Lo único seguro, entonces, es que la materia prima básica fue importada, situación que volverá a vivirse unos siglos después, en el transcurso de las culturas Protocogotas y Cogotas I de la Edad del Bronce, cuando el volumen de metal circulante fue considerablemente mayor⁴. Volumen mayor, sin duda, pero seguramente —como revela el mapa de distribución de hallazgos incluido por Monteagudo en su clásico corpus sobre las hachas de España y Portugal⁵— no tan alto como el registrado en el mediodía de la Península. Claro que ésta podría ser una lectura engañosa, pues mientras la visibilidad del metal en el registro arqueológico de, por ejemplo, la cultura del Argar, en el Sudeste, es muy grande, como consecuencia de su amortización habitual en los ajueres de las tumbas, nada de eso sucede en la Meseta, donde las sepulturas conocidas son contadas y todavía más excepcionales las que se acompañan de ofrendas⁶.

De todo ello se deduce que la mayor parte de los metales de la Edad del Bronce del valle medio del Duero proceden de yacimientos habitacionales y, prescindiendo de algunas pocas piezas vinculadas a rituales desarrollados en el ámbito doméstico —sepulturas como las de La Requejada en San Román de Hornija⁷ o el Cerro de la Cabeza, en Ávila⁸, y «silos» extravagantemente amortizados como alguno de Pico Castro, en Dueñas⁹—, que se trata de pérdidas inadvertidas que escaparon a lo que debió de ser el destino común de este tipo de materiales: la refundición. Y ha sido precisamente esta incapacidad de reconocer con claridad un mecanismo de deposición de metal normalizado o pautado en las fases Formativa y Plena de Cogotas I, lo que nos ha movido desde hace años a publicar cuantos materiales de cobre y bronce

tipológicamente asimilables a este momento han llegado a nuestras manos, conociéndose o no su contexto, en un intento de contrarrestar el tópico de una Meseta retardataria en la que las manufacturas metálicas circulantes en el inicio de la Edad de los Metales fueron poco menos que excepcionales¹⁰.

En esta tesitura se entenderá nuestro actual propósito de dar a conocer dos nuevas hachas planas de esta época, una vallisoletana y otra segoviana de la zona de Cuéllar, las cuales han sido fruto de sendos descubrimientos fortuitos y, por tanto, carecen una vez más de contexto, pero cuyo estudio arqueológico aporta información decisiva para desvelar el origen, por supuesto foráneo, de las materias primas comprometidas en su fundición.

Los hallazgos: descripción y procedencia

En el caso de una de las hachas se sabe bien el lugar en que apareció —la parcela 5103 del Polígono 11 del mapa catastral de Tordesillas (Valladolid)—, mientras que el descubrimiento de la otra se produjo durante la explotación de un arenero de las inmediaciones de Cuéllar (Segovia), sin que hayamos sido capaces de recabar datos más precisos sobre su procedencia.

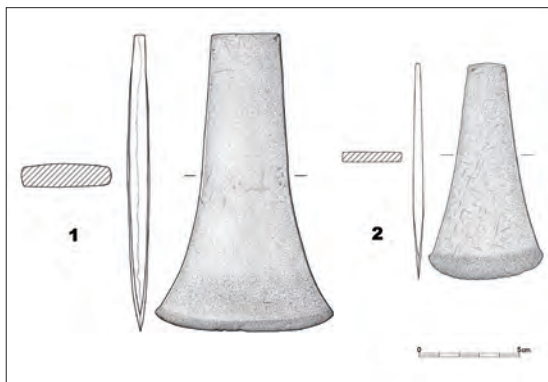


Fig. 1. Hachas planas de bronce, procedentes de Molinillo (Tordesillas, Valladolid) (1) y Cuéllar (Segovia) (2).

La primera de las hachas, que fue hallada en otoño de 2019 por don Vicente Paradelo Daidones y depositada al año siguiente en el Museo de Valladolid, donde figura con el número de inventario MAV 2020-42, procede del pago de Molinillo, a un centenar de metros de la orilla derecha del Duero y al doble de distancia del extremo sur de la urbanización «El Montico», a aproximadamente tres kilómetros al Este del casco urbano de Tordesillas. Se trata de un hallazgo superficial y el reconocimiento ulterior del terreno, de naturaleza arenosa y emplazado en el fondo

mismo del valle, no ha deparado restos arqueológicos significativos que faciliten su adscripción cultural. Sí existe un yacimiento prehistórico, sin embargo, a menos de un kilómetro al NW del sitio, en el lugar conocido como La Guía, ya en la primera terraza fluvial y con huellas de haberse explotado como gravera, del que procede una pequeña muestra de cerámicas a mano lisas cuyos perfiles carenados apuntan a la Edad del Bronce¹¹. Se trata indudablemente de un establecimiento menor en el hinterland del gran asentamiento Cogotas I de la zona que fue Carrecastro¹².

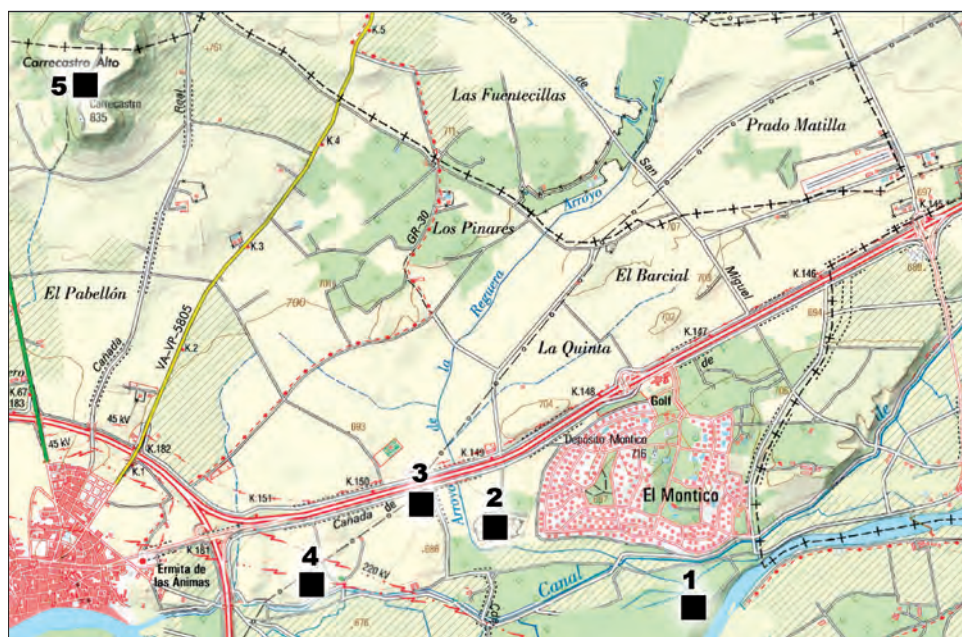


Fig. 2. Plano de situación del pago de Molinillo (1) en las proximidades de Tordesillas y su ubicación respecto a los yacimientos de atribución cogotense conocidos en la zona: La Guía (2), Los Navales I (3), Juan de Rojas (4) y Carrecastro (5).

La pieza en cuestión es un hacha plana muy bien conservada que pesa 517 g y que mide 15,2 cm de largo, 9,2 cm de ancho en la zona del filo y 3,3 cm en el talón. Posee flancos cóncavos o *evasés* bastante pronunciados, que contribuyen a destacar la forma en creciente del filo, y talón completamente recto. Presenta

rebabas de fundición en los laterales, prueba de haber sido fundida en molde bivalvo, y huellas de abrasión en la zona del corte atribuibles a un reavivado del filo. Sección rectangular de casi 1 cm de espesor.

El hacha plana de Cuéllar, más menuda (10,4 cm de largo y 5,7 cm de ancho en el

filo) y de menos peso (156 g), responde a un modelo de talón más estrecho (apenas 19 mm) del cual divergen unos flancos prácticamente rectos en la primera mitad de su desarrollo y algo más cóncavos a partir de ahí, los cuales culminan en un filo en creciente, convexo, bastante expandido. Aunque presenta en este último una serie de pequeñas melladuras, poco profundas, que cabe interpretar como huellas de uso, da muestras de una buena conservación general y de una pátina oscura uniforme solo alterada en una de las caras por pequeños poros de rechupe. La pieza se encuentra actualmente depositada en el Museo de Ciencias y Minerales del municipio de Cogeces del Monte (Valladolid), al que fue cedida por un vecino de la localidad que la recuperó en las inmediaciones de una extracción de áridos ubicada en un sector de la Tierra de Pinares segoviana, El Carracillo, que se localiza al sur y al este de Cuéllar¹³. Ante la imposibilidad de concretar las circunstancias del hallazgo, solo procede añadir que es zona muy rica agrícolamente, constituida por dunas de arenas eólicas depositadas en el tardiglacial¹⁴, en la que abundan los yacimientos de la prehistoria reciente, entre el Neolítico y el Bronce Final¹⁵.

Tipología, propuesta de adscripción cultural y cronología

Nuestras piezas (Fig. 1), aun compartiendo unos rasgos esenciales que justifican su clasificación como hachas planas, ofrecen morfologías distintas lo que justifica su adscripción a modelos diferentes. Dentro de la conocida tipología de Monteagudo¹⁶, la de Molinillo se ajusta bastante bien a las características del Grupo 11 («Spachtelförmige, zumeist grosse un dicke Beile»), aunque presente un filo más tenso y menos caído que uno de sus tipos más conocidos, el 11D

o variante Barcelos, datado concluyentemente en la Edad del Bronce merced a sus paralelos irlandeses¹⁷. Pero la distancia tampoco es excesiva con determinados ejemplares del Grupo 8, como los atribuidos al tipo 8. El otalayótico en el que tienen cabida las hachas mallorquinas, también masivas y pesadas además de correspondientes a un momento muy avanzado de la Edad del Bronce, de por ejemplo el depósito de Las Salinas¹⁸. En cualquier caso, soslayando la cuestión de si existe o no una relación cladogénica entre ellas, se trata en ambos casos de las variedades más evolucionadas y tardías de las hachas planas y en el caso concreto del Grupo 11 de toda una «familia» cuya distribución se ciñe al oeste de la Península Ibérica¹⁹.

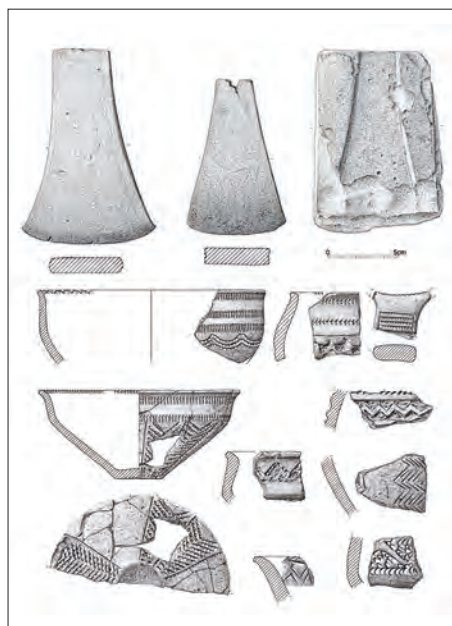


Fig. 3. En la línea de arriba, hachas planas bronceas y molde de fundición de caliza para hachas planas de Carricastro (Tordesillas, Valladolid). Debajo, algunas cerámicas con decoraciones incisas, excisas y del Boquique a partir de hallazgos superficiales en Carricastro (Tordesillas, Valladolid). Los dibujos son obra de Ángel Rodríguez González y Francisco Tapias, a quienes agradecemos su buen hacer.

Pero todavía más importante que el reconocimiento de las referidas coordenadas espaciales y cronológicas, como mínimo ambiguas, es constatar la frecuente asociación en el interior peninsular de estas grandes hachas a yacimientos de la cultura de Cogotas I, tanto en su fase Formativa, caso de los ejemplares del establecimiento de Los Tolmos de Caracena, como Plena, cual ocurre con las magníficas piezas de Carreastro, en Tordesillas y de otras similares de los asentamientos de Ardón (León), de la Mesa de Carpio (Salamanca) o del castro abulense de las Cogotas²⁰. Se comprenderá así la tentación de reivindicar para ellas el título de «hachas Cogotas I», máxime cuando, gracias al hallazgo cada vez menos raro de moldes de piedra para fundirlas —los vallisoletanos del propio Carreastro y de Piedrahita²¹, o el más modernamente descubierto en Soto de Tobilla, de una sola valva y tapadera plana²²—, es posible confirmar su manufactura en la zona.



Fig. 4. Molde de piedra caliza, de una sola valva y tapadera plana, identificado recientemente en Soto de Tobilla (Tudela de Duero, Valladolid). La imagen ha sido cedida por los Dres. Pedro Javier Cruz Sánchez y Alberto Fraile Vicente, a quienes agradecemos encarecidamente su contribución.

En cuanto al hacha de Cuéllar, más pequeña, de talón más estrecho, flancos tensos y silueta triangular, recuerda especialmente a las hachas «argáricas» del Grupo 8 de Monteagudo, sobre todo a las del tipo 8D²³, casi todas ellas concentradas en el sudeste peninsular. Pero, aunque más raros, encontramos

asimismo paralelos en Galicia²⁴ y en el denominado «Bronce Cántabro/Astur»²⁵. Y tampoco faltan ejemplares comparables en la propia Submeseta Norte, como los de Retuerta (Burgos), Cea (León) Carrión de los Condes y Dueñas (Palencia)²⁶, siendo sin duda éste último el que reviste mayor interés para nuestro estudio por su probable vínculo con uno de los dos importantes yacimientos cogotianos ubicados en esta localidad: la Huelga²⁷ y Pico Castro²⁸. En todo caso, así como la mayoría de los ejemplares argáricos del Sudeste siguen siendo cobres simples, sin alear²⁹, los restantes mencionados presentan porcentajes de estaño próximos al 5 %³⁰, parecidos, como veremos, a los de las hachas que ahora se presentan, prueba inequívoca de su correspondencia a la Edad del Bronce. Ciertamente, resulta tentador, dada su estrecha afinidad tipológica con las hachas argáricas, ver en ellas fundidos del Bronce Antiguo a identificar en la Meseta con la fase Protocogotas, por más que la presencia de un ejemplar tipológica y tipo métricamente muy similar al de Cuéllar en el depósito burgalés de Salas de los Infantes, asociado ya a lanzas tubulares, revele la vigencia del tipo en las postrimerías de Cogotas I³¹.

A modo de resumen y siguiendo la propuesta realizada por Herrán, puede decirse que las primeras hachas planas metálicas registradas en la Submeseta Norte, alargadas, de bordes casi paralelos y fundidas en cobre puro, datan del Calcolítico precampaniforme (en torno al 3000 a. C.). Son las denominadas «hachas-escoplo» que en el Duero medio apenas están representadas por las piezas de Madridanos en Zamora, y de Villalón de Campos, en Valladolid³². El tipo, sin apenas modificaciones formales ni compositivas, pervivió en época campaniforme (Cueva de Arevalillo de Cega, en Segovia)³³ (Fernández-Posse, 1979) e, incluso, en la fase Parpantique o Bronce Antiguo inicial, a juzgar por los hallazgos de Otero de Sariegos

(Zamora)³⁴ y de Cueva Tino (Palencia)³⁵. Con posterioridad, aunque probablemente en fecha algo más temprana que en el sudeste³⁶, entrarán en escena las hachas bronceas, seguramente en el siguiente orden: primero las pequeñas y triangulares, muy parecidas a las argáricas, más propias del Protocogotas (1800-1400 a. C.), y desde 1400 a. C., en el Bronce Medio y Tardío, las masivas tipo Molinillo³⁷. Por último, a partir del arranque del Bronce Final II, hacia 1150 a. C., irrumpirán nuevos modelos –p. e. hachas de apéndices, de talón y tubulares– algunos de cuyos prototipos llegaron a coexistir con las últimas grandes hachas planas del final de la cultura de Cogotas I³⁸.

Composición y procedencia del metal de las hachas de Molinillo y Cuéllar: análisis espectrográfico FRX y de isótopos del Pb mediante MC-IPC-MS

El estudio de la composición se realizó con el espectrómetro INNOV-X del Museo

Arqueológico Nacional³⁹. Aprovechando que se iba a realizar extracción de muestra para los análisis de isótopos de plomo pudimos realizar dos tomas, una superficial de la pátina y otra de la viruta extraída del interior con una broca de 1,5 mm. La técnica de análisis por espectrometría de fluorescencia de rayos X es superficial y por tanto se ve afectada por el estado de conservación de los metales. En la mayoría de ellos, aunque estén restaurados, se mantiene la pátina superficial, que está formada por los productos de la corrosión sufrida por el metal con el paso del tiempo. Esta pátina refleja solo parcialmente la composición original del metal y produce variaciones en los elementos presentes que no son constantes o fijos al depender de factores ambientales y del tipo de suelo en el que los objetos han permanecido enterrados. En general, en zonas de interior como la Meseta Nortelas pátinas tienden a enriquecerse con elementos como el estaño, el plomo o el arsénico, mientras el cobre y el zinc se devalúan. Pero no siempre sucede así.

TABLA 1
Análisis XRF de las hachas. Valores expresados en % en peso
(ND= no detectado, inferior al límite de cuantificación).
Los asteriscos (*) corresponden a muestras de pátina

Análisis	Yacimiento	Fe	Ni	Cu	As	Ag	Sn	Sb	Pb
PA27824	Molinillo	0,1	0,08	92,5	0,67	ND	5,09	ND	1,54
PA27824P	Molinillo *	0,6	ND	82,3	0,63	ND	14,4	ND	2,14
PA27825	Cuéllar	ND	ND	94,8	0,28	ND	4,73	ND	0,18
PA27825P	Cuéllar *	ND	ND	90,2	0,24	ND	9,52	ND	0,07

Los análisis de composición de la tabla 1 confirman esa tendencia observándose como las proporciones de estaño en ambas piezas experimentan un aumento significativo en la pátina. Así la del hacha de Molinillo, con un 9,52 %, dobla la del núcleo metálico (4,73 %), mientras que en la pieza de Cuéllar la proporción de estaño en el metal (5,09 %) está cerca de

ser solo un tercio de la cuantificada en la pátina (14,4 %). Los porcentajes de plomo también siguen ese incremento en pátina, y otro tanto ocurre, en contra de lo habitual, con el arsénico, aunque en proporción menor (< 1 %).

Desde el punto de vista de las aleaciones, las dos hachas son bronce binarios y únicamente se diferencian por una mayor

presencia de plomo en el hacha de Molinillo, pero sin llegar a considerarse una aleación plumada. La composición se ajusta perfectamente a la registrada en otros bronce Protocogotas y Cogotas I⁴⁰, reforzando la propuesta de atribución cultural que antes formulamos a partir de criterios tipológicos.

En lo que concierne a los análisis de isótopos de plomo, estos fueron realizados en el Servicio de Geocronología de la Universidad del País Vasco (SGIKer) mediante la técnica de MC-ICP-MS, y arrojan resultados de procedencia distintos para cada una de las piezas (tabla 2).

TABLA 2
 Resultados de análisis de isótopos de plomo realizados por MC-ICP-MS

HACHAS Y LAB.	²⁰⁶ Pb/ ²⁰⁸ Pb	Error (2SE)	²⁰⁷ Pb/ ²⁰⁶ Pb	Error (2SE)	²⁰⁸ Pb/ ²⁰⁶ Pb	Error (2SE)	²⁰⁶ Pb/ ²⁰⁵ Pb	Error (2SE)	²⁰⁷ Pb/ ²⁰⁶ Pb	Error (2SE)
Molinillo PA27824	18,3439	0,0009	15,6520	0,0009	38,5445	0,0027	2,10122	0,00007	0,85325	0,00002
Cuéllar PA27825	19,5440	0,0007	15,7273	0,0006	38,6086	0,0018	1,97547	0,00004	0,80472	0,00001

El hacha de Cuéllar es más fácil de interpretar debido a su valor radiogénico (> 19 en la ratio 206Pb/204Pb). El cálculo de las distancias euclídeas con la base de datos geológica de mineralizaciones de la Península Ibérica la vincula con las minas asturianas de El Aramo y El Milagro. En la figura 1 se aprecia que la distribución de las muestras de El Aramo es más lineal, mientras que las de El Milagro es más variable en sus valores de la ratio 207Pb/204Pb.

Y aunque no sea posible determinar con exactitud a cuál de las dos minas se adscribe el cobre de nuestra pieza, la opción de El Milagro encaja mejor en las distribuciones isotópicas. En absoluto resulta irrelevante recordar que el C14ha confirmado que la mina estuvo en explotación durante la primera mitad del II milenio cal BC⁴¹, por cuanto se trata de la misma fecha que por tipología y composición adjudicamos al hacha de Cuéllar.

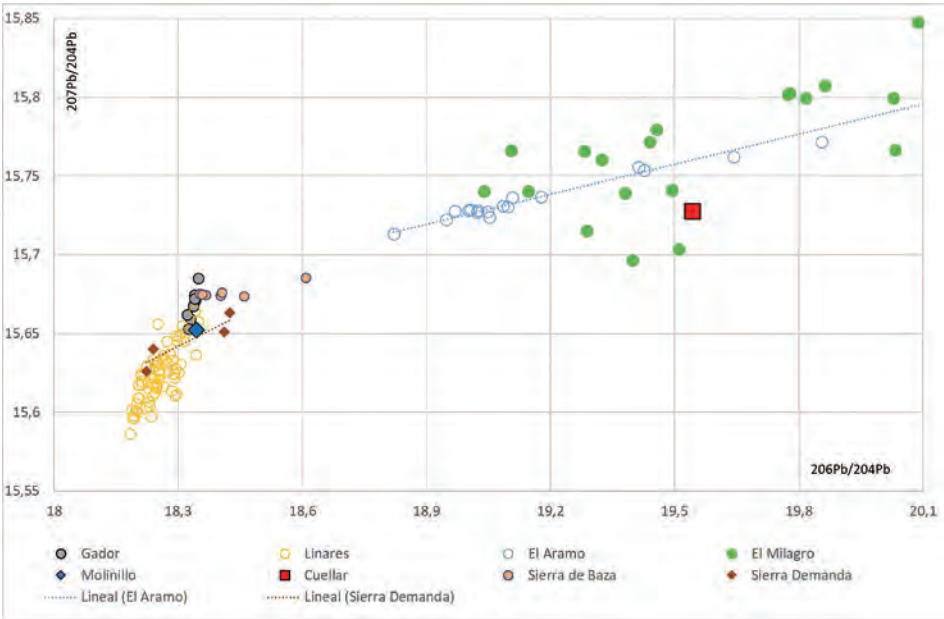


Fig. 5. Comparación de los valores isotópicos de las hachas con las mineralizaciones discutidas en el texto.

La interpretación del hacha de Molinillo es más compleja. El cálculo de las distancias euclídeas señala como más próximas las minas de plomo de la Sierra de Gador y algunas otras del distrito de Linares, en Almería y Jaén respectivamente. En la figura 5 se observa que ambas opciones son posibles, pero descartamos Gador por cuanto no consta que se explotaran minas de plomo antes del primer milenio BC. Sin embargo, en la figura 2, que emplea las ratios sin el isótopo Pb204, el hacha queda fuera del campo isotópico del área de Linares, aunque podría encajar con las minas granadinas de la Sierra de Baza. Sin embargo, esta opción queda descartada en la figura 5 por lo que la falta de coincidencia con cualquier otro campo isotópico conocido debe explicarse como consecuencia de una mezcla de

metales de diferentes procedencias. Por la posición en los gráficos esa posible línea de mezcla solo podría darse entre Linares y mineralizaciones del Sistema Ibérico que se sitúan por sus valores en la parte superior de la figura 6. Entre estas mineralizaciones, la mayoría de galena, se encuentran los datos de la Sierra de la Demanda en Burgos donde hay cobre. La posición de las ratios isotópicas de la Sierra de la Demanda en la figura 5, al superponerse a los valores de Linares no genera un desplazamiento del metal del hacha. Sin embargo, en la figura 6, el hacha queda en una zona intermedia que permite ser explicada por una línea de mezcla entre Sierra de la Demanda y Linares, más cerca de Linares porque quizás aporte mayor cantidad de plomo a la composición final de la colada.

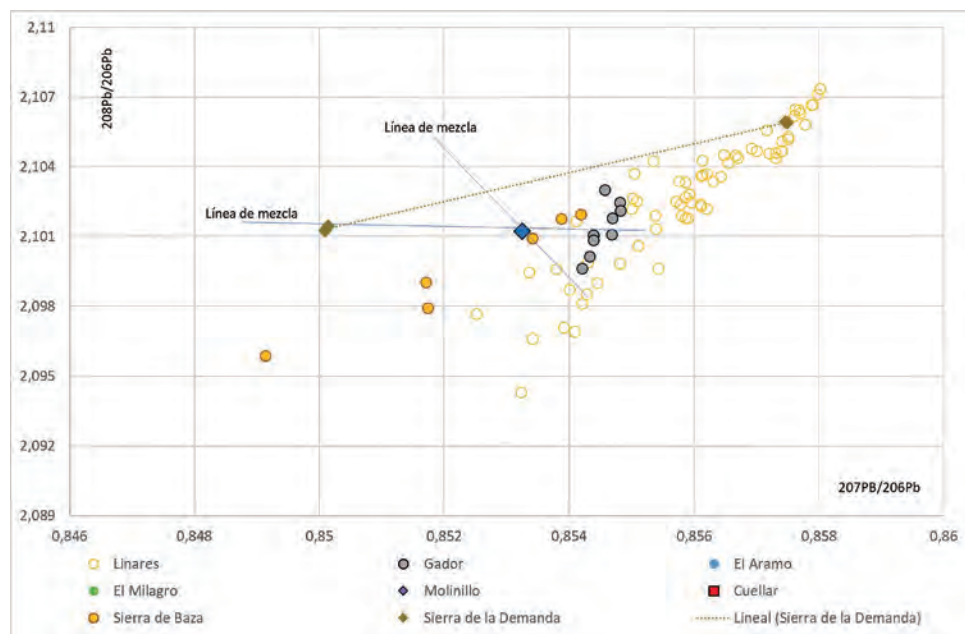


Fig. 6. Comparación de los valores isotópicos del hacha de Molinillo con relación a la explicación a la posible mezcla de metal entre Linares y Sierra de la Demanda.

El aprovechamiento de las minas de Linares durante el periodo Cogotas está documentado en metales recuperados en la Comunidad de Madrid⁴² y en algunos objetos del yacimiento de Carreastro⁴³ y también en momentos más avanzados del Bronce Final y Primera Edad del Hierro es frecuente su identificación tanto en objetos como en lingotes de cobre. En este caso, la posible mezcla con minerales de la Sierra de la Demanda deja abierto el aprovechamiento en la Edad del Bronce de unas minas hasta ahora no identificadas o sin pruebas arqueológicas directas, en contraste con las asturianas del Aramo y del Milagro, y plantea la conveniencia de abordar su muestreo para avanzar en la interpretación contemplada.

Movilidad, interacción y circulación de bienes: relaciones externas de las sociedades del Bronce Medio-Tardío de la Submeseta Norte

Las interpretaciones de Cogotas I, que entonces recibía el nombre de cultura de las cerámicas excisas y del Boquique, estuvieron presididas en los comedios del siglo xx por el convencimiento de que había sido fruto de movimientos migratorios y de la arribada a las tierras de la Meseta de poblaciones de origen nortepirenaico: Martínez Santa Olalla⁴⁴ relacionó su aparición con la expansión hacia el sur de los grupos más occidentales de la cultura centroeuropea de los Túmulos; Almagro⁴⁵ y Bosch Gimpera⁴⁶ la asociaron a la penetración de los primeros Urnenfelder por los Pirineos atlánticos, y la postura de Maluquer fue más ecléctica, al defender una fusión o mestizaje de poblaciones locales de tradición campaniforme (las responsables de la supervivencia de la técnica del Boquique) y europeas, portadoras de la excisión⁴⁷.

Todas estas lecturas se ajustaban al paradigma difusionista vigente en la arqueología

prehistórica de la época, enteramente deudor de la obra de V. G. Childe⁴⁸, y transmitían la imagen de pueblos móviles y en permanente interacción con sus vecinos. Como reacción, con el paso del tiempo, se fue asentando la teoría de una cultura de Cogotas I eminentemente indígena y un tanto replegada sobre sí misma a la que, tal vez por su posición en el centro de la península Ibérica, se le negaba el cosmopolitismo y la capacidad de relación con el exterior que les era reconocida a muchas de sus coetáneas periféricas: los análisis genéticos confirmaban los contactos de El Argar con el Mediterráneo y Europa central⁴⁹; similar crédito merecía la relación de las comunidades del Bronce Medio catalán con Languedoc y Provenza, visibilizada en la adopción de las asas de apéndice de botón y las hachas de rebordes⁵⁰; y los vínculos de Galicia con el resto de los finisterres del Golfo de Vizcaya conservan toda la actualidad que les concedió Mac White hace siete décadas al acuñar el término Bronce Protoatlántico⁵¹.

Un hito en la investigación del horizonte Cogotas I fue el reconocimiento de que no se trataba de una cultura arqueológica exclusivamente meseteña sino de implantación peninsular. El tema fue magistralmente disecionado en la tesis doctoral de F. J. Abarquero quien acertó a distinguir entre una «zona nuclear» u original de la cultura, básicamente la Meseta, y un «territorio de expansión»⁵². La expansión, en todo caso, nos ponía en la pista nuevamente de «movimientos» de personas aunque Abarquero, quien reparó en que las cerámicas distintivas de Cogotas I en el valle del Ebro, Levante, el Sudeste o el valle del Guadalquivir rara vez eran mayoritarias en sus contextos de aparición, apeló para explicarlos a mecanismos de interacción Meseta-periferiano necesariamente invasionistas, como los desplazamientos estacionales de amplio radio derivados de la práctica de una ganadería

trashumante, o el intercambio de esposas —el fenómeno de las «fremde frauen»— tan bien documentado en el Bronce Medio centroeuropeo⁵³. Es probable que, en el futuro, merced a la realización de análisis de isótopos de estroncio sobre huesos humanos y de bestias domésticas, sepamos a ciencia cierta cuánto hay de realidad en estas sugerentes explicaciones, pero por el momento no pasan de ser meras hipótesis a contrastar.

Y, así las cosas, hoy por hoy los únicos testimonios concluyentes de interacción a larga distancia de los grupos cogotenses del Duero medio son los deducibles de la presencia de materias primas por completo ajenas a su territorio. López Plaza y Esparza han demostrado en este sentido que la mayoría de los molinos de vaivén de yacimientos situados en el corazón de la cuenca del Duero como Carreastro y Mucientes-San Lázaro, ambos ya citados, fueron labrados en un leucogranito de las proximidades de Peñausende, en la penillanura salmantino zamorana; una roca dura que en grandes bloques y no sin dificultad y esfuerzo —el peso de medio centenar de kilos de alguno de tales molinos invita a pensar en un transporte rodado y en un tiro de bueyes— habría llegado hasta las inmediaciones de Tordesillas remontando el curso del Duero por su orilla izquierda⁵⁴. He aquí una prueba irrefutable del mantenimiento de contactos con las tierras del oeste peninsular y de la existencia de una ruta por la cual muy probablemente también llegaron al centro de la Meseta los contados oros atribuibles a Cogotas I⁵⁵. Ahora la afluencia de metal desde la mina del Milagro —parece más probable que fuera metal que mineral, por la ausencia absoluta de este en nuestros yacimientos y porque el primer beneficio de los carbonatos y óxidos de cobre, según el testimonio del Aramo, se realizaba a pie de mina⁵⁶— permite dibujar un nuevo camino desde el norte, desde el Cantábrico, el cual ya había sido intuido tiempo atrás por

M. A. de Blas sospechando un intercambio entre la sal producida en Villafáfila y los cobres de las minas asturianas⁵⁷. Y, finalmente, la llegada de cobre desde Linares pone al descubierto asimismo contactos con el sur, siguiendo una ruta por la que posiblemente llegaron también hasta la Meseta los escasos hallazgos de plata y marfil documentados en ella⁵⁸, tal vez las espadas de Cea de tipo argárico⁵⁹ —el hecho de saber procedente del sureste el metal del ejemplar cántabro idéntico de Entrambasaguas resulta revelador al respecto⁶⁰—, e incluso, hacia el final de Cogotas I, las pocas fibulas de codo tipo Huelva del valle del Duero⁶¹, cuyos talleres parecen localizarse en los alrededores de Granada⁶².

En opinión de Childe la Edad del Bronce fue el momento de gloria de los metalúrgicos (en posesión de los secretos de una tecnología revolucionaria) y de los viajeros-mercaderes, que surtían a aquellos de las materias primas necesarias para su trabajo, con frecuencia de origen lejano⁶³. Por todo ello es probable que los propietarios de las hachas que presentamos, cuya fabricación exigió una sofisticada tecnología y un material de base rotundamente exótico, fueran en su día personajes socialmente relevantes; unos prohombres capaces de responsabilizarse de la importación de materias primas costosas y de lucir objetos suntuarios, por más que la de Cogotas I no parezca haber sido a primera vista una sociedad marcada por grandes desigualdades⁶⁴.

Agradecimientos. El presente trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto «PID2019-108289GB-I00: Metal y Ámbar II: Circulación de Bronce y Ámbar en el Sureste Peninsular durante la Edad del Bronce» de la Agencia Estatal de Investigación con la que los autores se sienten en deuda. De la misma manera merecen nuestra gratitud las siguientes personas e instituciones:

don Vicente Paradelo Daidones, descubridor del hacha de Molinillo, y don Fernando Pérez Rodríguez, conservador del Museo de Valladolid que nos dio todo tipo de facilidades para estudiarla. Nuestra amiga Consuelo Escribano Velasco, por sus desvelos para ampliar la información sobre la procedencia del hacha de Cuéllar, y el Dr. don Alejandro del Valle González, director del Museo de Ciencias y Minerales de Cogeces del Monte, por permitírnosla trasladarla a Madrid para su análisis. El Servicio General de Geocronología y Química Isotópica de la UPV (SGiker UPV/EHU/ERDF/EU) por su apoyo técnico y humano para la realización de los análisis de Isótopos del Pb. Ángel Palomino Lázaro por compartir con nosotros la noticia del hallazgo de una pequeña hacha de apéndices laterales en el yacimiento Cogotas I de Mucientes-San Lázaro (Castronuño, Valladolid). La Diputación de Valladolid que, gracias a las gestiones de doña M.^a Paz Malfaz, asumió los gastos de los análisis. Deseamos expresar también nuestro agradecimiento a Francisco Tapias López, dibujante de la Universidad de Valladolid, por su generosa contribución a la preparación de las ilustraciones del trabajo, y a la Dra. Elisa Guerra Doce, por su traducción al inglés del *Abstract*.

Notas

¹ Germán DELIBES DE CASTRO, Manuel CRESPO DIEZ, y José Antonio RODRÍGUEZ-MARCOS, «Anatomía de un recinto de fosos calcolítico del valle medio del Duero: el Casetón de la Era (Villalba de los Alcores, Valladolid)». En *Estudios en Homenaje a Bernat Martí Oliver*. Trabajos Varios del Servicio de Investigaciones Prehistóricas de Valencia, n.º 119, Valencia, 2016, pp. 387-401.

² Ricardo MARTÍN VALLS, Germán DELIBES DE CASTRO, *La cultura del vaso campaniforme en las campiñas meridionales del Duero: el enterramiento de Fuente-Olmedo (Valladolid)*. Monografías del Museo Arqueológico de Valladolid, n.º 1. Valladolid, Junta de Castilla y León (2.^a edición aumentada), 1989.

³ José Antonio RODRÍGUEZ-MARCOS, «Una cabaña de época campaniforme en el yacimiento de Pico de Castro (Quintanilla de Arriba, Valladolid)». En L. S. IGLESIAS, R. PAYO y M. P. ALONSO (coords.), *Estudios de historia y arte: homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, Universidad de Burgos, Burgos, 2005, pp. 81-86.

⁴ José Ignacio HERRÁN MARTÍNEZ, *Arqueometalurgia de la Edad del Bronce en Castilla y León*. Studia Archaeologica, n.º 95, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 215-264.

⁵ Luis MONTEAGUDO, *Die Beile auf der Iberischen Halbinsel*. Prähistorische Bronzefunde, IX, 6. Beck, C. H., München, 1977, taf. 126-127.

⁶ Ángel ESPARZA ARROYO, «Sobre el ritual funerario de Cogotas I», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 56, 1990, pp. 106-143.

⁷ Germán DELIBES DE CASTRO, «Una inhumación triple de facies Cogotas I en San Román de la Hornija (Valladolid)», *Trabajos de Prehistoria*, 35, 1978, pp. 225-250.

⁸ Javier VELASCO VÁZQUEZ, Ángel ESPARZA ARROYO y Verónica ALBERTO BARROSO, «A vueltas con la exposición de cadáveres en Cogotas I: La evidencia del Cerro de la Cabeza (Ávila)». *BSAA Arqueología*, LXXXIV, 2016, pp. 134-167.

⁹ Antonio BLANCO GONZÁLEZ, «Sitios en altura y vasijas rotas: reconsiderando la etapa de 'plenitud' de Cogotas I (1450-1150 cal a. C.) en la Meseta», *Trabajos de Prehistoria*, 71(2), 2014, p. 323, <http://dx.doi.org/10.3989/tp.2014.12136>

¹⁰ Ver, p. e., Germán DELIBES DE CASTRO, Julio FERNÁNDEZ-MANZANO, Eugenio FONTANEDA PÉREZ, y Salvador ROVIRA LLORÉNS, S., *Metalurgia de la Edad del Bronce en el piedemonte meridional de la Cordillera Cantábrica. La colección Fontaneda*. Arqueología en Castilla y León, 3. Junta de Castilla y León, Zamora, 1999.

¹¹ El yacimiento aparece incluido en el Inventario Arqueológico de Valladolid.

¹² Marcos GARCÍA GARCÍA, Germán DELIBES DE CASTRO, José Antonio RODRÍGUEZ-MARCOS, «Excepcionalidad espacial, actividad metalúrgica y molinos de granito en Carricastro (Tordesillas, Valladolid)», Una lectura sobre los grandes yacimientos 'encumbrados' Cogotas I del valle medio del Duero», *The matter of prehistory: papers in honor of Antonio Gilman Guillén*, Bibliotheca Praehistorica Hispana, XXXVI, CSIC, Madrid, 2020, pp. 261-280.

¹³ Consuelo ESCRIBANO VELASCO, «Arqueología y Prehistoria en Cogeces del Monte», *Arcamadre*, 3, 2006, pp. 13-18, https://www.amigosarmedilla.com/wp-content/uploads/2020/01/ARCAMADRE_03.pdf

¹⁴ Manuel BERNAT REBOLLAL, Alfredo PÉREZ-GONZÁLEZ, «Campos de dunas y mantos eólicos de Tierra de Pinares (Sureste de la cuenca del Duero, España)», *Boletín Geológico y Minero*, 116 (1), 2005, pp. 23-38.

¹⁵ Carlos ARRANZ SANTOS, Ángel FRAILE DE PABLO, *Historia de Valledado, Tierra de Cuéllar*. Editorial Quirón, Valladolid, 1998. Juan Francisco BLANCO GARCÍA, A., «Aproximación al poblamiento prehistórico en el noroeste de la provincia de Segovia (Del Paleolítico al Bronce Medio)». *Oppidum*, 1, 2005, pp. 7-57.

¹⁶ Luis MONTEAGUDO, *Die Beile...*, op. cit., 1977.

¹⁷ Peter HARBISON, «Mediterranean and Atlantic elements in the Early Bronze Age of Northern Portugal and Galicia», *Madriider Mitteilungen*, 8, 1967, pp. 100-122.

¹⁸ Martín ALMAGRO BASCH, «Depósito de Las Salinas, Campos (Mallorca)», *Inventaria Archaeologica*, España, 6, Madrid, 1962.

¹⁹ Luis MONTEAGUDO, *Die Beile...*, op. cit., 1977, taf. 126-127.

²⁰ Germán DELIBES DE CASTRO, Julio FERNÁNDEZ-MANZANO y José Ignacio HERRÁN MARTÍNEZ, «Los bronce de Valdevimbre y la metalurgia Cogotas I». En J. de Celis, G. Delibes, J. Fernández-Manzano y L. Grau (eds.): *El hallazgo leonés de Valdevimbre y los depósitos del Bronce Final Atlántico en la Península Ibérica*. Estudios y Catálogos, 17. Museo de León, León, 2007, pp. 107-108.

²¹ Germán DELIBES DE CASTRO, Julio FERNÁNDEZ-MANZANO y José Ignacio HERRÁN MARTÍNEZ, «La metalurgia Cogotas I, entre la tradición y la modernidad. Apuntes sobre dos moldes de fundición hallados en la provincia de Valladolid», *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 46, 2010, pp. 85-98.

²² Alberto FRAILE VICENTE, Pedro Javier CRUZ SÁNCHEZ, «Apuntes sobre la metalurgia de Cogotas I en el valle medio del Duero. A propósito del molde de fundición del Soto de Tovilla (Tudela de Duero, Valladolid)». En J. A. Rodríguez Marcos y J. Fernández Manzano (eds.), *Cogotas I: una cultura de la Edad del Bronce en la Península Ibérica*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 2012, pp. 483-495.

²³ Luis MONTEAGUDO, *Die Beile...*, op. cit., 1977, taf. 29. Vicenç LULL SANTIAGO, *La cultura de El Argar. Un modelo para el estudio de las formaciones económico-sociales prehistóricas*. Akal, Madrid, 1983, pp. 178 y ss.

²⁴ José SUÁREZ OTERO, «El hacha «argárica» n.º 568 de Luis Monteagudo: metales, territorios y gentes en la Cultura del Bronce del Noroeste», *Anuario Brigantino*, 39, 2016, fig. 3.

²⁵ Miguel Ángel de BLAS CORTINA, «Asturias y Cantabria», en G. Delibes e I. Montero (coords.), *Las primeras etapas metalúrgicas en la Península Ibérica. II. Estudios regionales*, Fundación Ortega y Gasset y Ministerio de Cultura, Madrid, 1999, figs. 4 y 5.

²⁶ Luis MONTEAGUDO, *Die Beile...*, op. cit., 1977, núms. 607a, 615, 622 y 623.

²⁷ Javier PÉREZ RODRÍGUEZ, Jesús MISIEGO TEJEDA, Javier SANZ GARCÍA, Gregorio MARCOS CONTRERAS, Miguel Ángel MARTÍN CARBAJO y Juan María FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, «La Huelga: un interesante yacimiento de la Edad del Bronce en el centro de la Cuenca del Duero (Dueñas, Palencia)». *Numantia*, 5, 1994, pp. 11-32.

²⁸ Francisco Javier ABARQUERO MORAS, «Recipientes decorados de la fase Cogotas I en Pico Castro, Dueñas». En J. Pérez Rodríguez y F. J. Abarquero (coords.), *De la Prehistoria a la Edad Moderna a través de 40 piezas del Museo de Palencia*. Junta de Castilla y León. Palencia, 2021, pp. 48-53.

²⁹ Ignacio MONTERO RUIZ, (1994a): El origen de la metalurgia en el Sudeste de la Península Ibérica. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1994a, p. 251.

³⁰ Germán DELIBES DE CASTRO, Julio FERNÁNDEZ-MANZANO, Eugenio FONTANEDA PÉREZ, y Salvador

ROVIRA LLORÉNS, S., *Metalurgia de la Edad del Bronce...*, op. cit., 1999, p. 44.

³¹ Germán DELIBES DE CASTRO, Julio FERNÁNDEZ-MANZANO, «Metalurgia del Bronce Final en la Meseta Norte: nuevos datos para su estudio», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LII, 1986, pp. 9-16.

³² José Ignacio HERRÁN MARTÍNEZ, *Arqueometalurgia de la Edad del Bronce en Castilla y León*, Studia Archaeologica, n.º 95, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 227-230.

³³ María Dolores FERNÁNDEZ-POSSE, «Informe de la primera campaña (1977) en la Cueva de Arevalillo (Segovia)», *Noticiario arqueológico hispanico*, 1979, pp. 51-88.

³⁴ José Ignacio HERRÁN MARTÍNEZ, *Arqueometalurgia de la Edad del Bronce...*, op. cit., 2008, p. 169.

³⁵ RODRÍGUEZ MARCOS, J. A., «Conjunto arqueológico de la Edad del Bronce procedente de Cueva Tino (Mave)». En J. Pérez Rodríguez y F. J. Abarquero (coords.), *De la Prehistoria a la Edad Moderna a través de 40 piezas del Museo de Palencia*. Palencia, Junta de Castilla y León, 2021, pp. 40-43.

³⁶ Ignacio MONTERO RUIZ, Manuel FERNÁNDEZ-MIRANDA, Salvador ROVIRA LLORÉNS, «Los primeros objetos de bronce en el occidente de Europa», *Trabajos de Prehistoria*, 52 (1), 1995, pp. 57-69.

³⁷ Sobre la periodización y cronología de la cultura de Cogotas I véanse: José Antonio RODRÍGUEZ MARCOS, *Estudio de la secuencia de la Edad del Bronce en la Ribera del Duero (Provincia de Valladolid)*, Monografías de Arqueología en Castilla y León, 7. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008. Ángel ESPARZA ARROYO, Javier VELASCO VÁZQUEZ, y Germán DELIBES DE CASTRO, *HUM 2005-00139, planteamiento y primeros resultados de un proyecto de investigación sobre la muerte en Cogotas I*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2021, pp. 267-269. Antonio BLANCO GONZÁLEZ, (2014): «Sitios en altura y vasijas rotas: reconsiderando la etapa de 'plenitud' de Cogotas I (1450-1150 cal a. C.) en la Meseta». *Trabajos de Prehistoria*, 71 (2), 2014, pp. 305-329, <http://dx.doi.org/10.3989/tp.2014.12136> y MEDEROS MARTÍN, A., «El final de Cogotas I y los inicios de la Edad del Hierro en el Centro de la Península Ibérica (1200-800 a. C.)». En J. Morín y D. Urbina (coords.): *El Primer Milenio a.C. en la Meseta Central: De la «longhouse al oppidum»*. Actas del Segundo Simposio AUDEMA. Madrid, 2021, pp. 65-97.

³⁸ Nos apoyamos para esta afirmación en el hallazgo de una hachita de apéndices laterales asociada a cerámicas excisas y del Boquique en el yacimiento vallisoletano de Mucientes-San Lázaro, en Castronuño.

³⁹ Sus características se detallan en: ROVIRA LLORÉNS, S. y MONTERO RUIZ, I., «Proyecto de arqueometalurgia de la Península Ibérica (1982-2017)». *Trabajos de Prehistoria*, 75 (2), 2018, pp. 223-247.

⁴⁰ Ignacio MONTERO RUIZ, «Metalurgia Campaniforme y de la Edad del Bronce en la Comunidad de Madrid». En M.ª C. BLASCO (ed.): *El Horizonte Campaniforme en*

la Región de Madrid en el centenario de Ciempozuelos. Patrimonio Arqueológico del Bajo Manzanares, 2. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1994b, pp. 137-164. José Ignacio HERRÁN MARTÍNEZ, *Arqueometalurgia de la Edad del Bronce*..., op. cit., 2008.

⁴¹ Miguel Ángel de BLAS CORTINA, «Minería prehistórica del cobre en el reborde septentrional de los Picos de Europa: Las olvidadas labores de El Milagro (Onís, Asturias)». *Veleia*, 24-25, 2007-2008, pp. 723-753.

⁴² Lorenzo GALINDO SAN JOSÉ, Vicente Marcos SÁNCHEZ SÁNCHEZ-ROMERO y Ignacio MONTERO RUIZ, (2018): «Metalurgia en el yacimiento de “La Serna”», en Arganda del Rey», *Actas Jornadas de Arqueología Madrileña 2016*, Sección de Arqueología del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras, Madrid, 2018, pp. 149-159.

⁴³ Ignacio MONTERO RUIZ, «Metales y metalurgia en Carreastro (Tordesillas, Valladolid). Nuevas evidencias de las excavaciones de 2019», e. p.

⁴⁴ Julio MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, *Esquema paleontológico de la Península hispánica*, Seminario de Historia Primitiva, Madrid, 1946, p. 138.

⁴⁵ Martín ALMAGRO BASCH, «La cerámica excise de la I Edad del Hierro de la Península Ibérica», *Ampurias*, I, 1939, pp. 138-158.

⁴⁶ Pedro BOSCH GIMPERA, «Two Celtic waves in Spain». *Proceedings of the British Academy*, XXVI, 1939, pp. 109-126.

⁴⁷ Juan MALUQUER DE MOTES, (1956): «La técnica de incrustación de Boquique y la dualidad de tradiciones cerámicas durante la Edad del Hierro». *Zephyrus*, 7, 1956, pp. 179-206.

⁴⁸ Bruce G. TRIGGER, B. G. (1992): *Historia del pensamiento arqueológico*. Barcelona, Crítica, 1992, pp. 161 y ss.

⁴⁹ Vanessa VILLALBA-MOUÇO, Camila OLIART, Cristina RIHUETE-HERRADA, Ainash CHILDEBAYEVA, (...) y Wolfgang HAAK, «Genomic transformation and social organization during the Copper Age–Bronze Age transition in southern Iberia», *Sciences Advances*, 7(47): eabi7038, 2021.

⁵⁰ Jordi ROVIRA I PORT, Gonzalo RUIZ ZAPATERO, «La producción, la circulación y el control del metal del Bronce Medio a la Edad del Hierro en el NE. de la Península Ibérica». En J. ROVIRA I PORT (coord.): *Models d'ocupació, transformació i explotació del territori entre el 1600 i el 500 A.N.E. a la Catalunya meridional i zones limítrofes de la depressió de l'Ebre. Taules Rodones d'Arqueologia (I. 1994. Sant Feliu de Codines)*, 1996, pp. 33-48; Gonzalo RUIZ ZAPATERO, «Bronce Final-Hierro: la naturaleza de los Campos de Urnas». En *Actas del XV Col·loqui Internacional d'Arqueologia de Puigcerdà: La transició Bronze Final-I. Edat del Ferro en els Pirineus i territoris veïns (noviembre, 2011)* (pp. 635-658). Institut d'Estudis Ceretans. Puigcerdà, 2014; Giacomo CAPUZZO y Katia Francesca ACHINO, «Marcadores culturales en la Península Ibérica durante la Edad del Bronce: revisión y análisis de las asas de apéndice de botón». En J. A. BARCELÓ, et al. (coords): *Iber-Crono*.

Actas del Congreso de Cronometrías para la Historia de la Península Ibérica. Barcelona 17-19 octubre de 2016. Barcelona, Universidad Autónoma, p. 185.

⁵¹ Eoin MAC WHITE, *Estudios sobre las relaciones atlánticas de la península Ibérica en la Edad del Bronce*, Seminario de Historia Primitiva del Hombre, Madrid, 1951. María Luisa RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, (1998): *La Europa atlántica en la Edad del Bronce. Un viaje a las raíces de la Europa occidental*, Crítica, Barcelona, 1998.

⁵² Francisco Javier ABARQUERO MORAS, F. J., *Cogotas I. La difusión de un tipo cerámico durante la Edad del Bronce*. Monografías Arqueológicas, n.º 4, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2006.

⁵³ Francisco Javier ABARQUERO MORAS, «Cogotas I más allá del territorio nuclear: Viajes, bodas, banquetes y regalos en la Edad del Bronce peninsular». En J. A. RODRÍGUEZ MARCOS y J. FERNÁNDEZ MANZANO (eds.): *Cogotas I una cultura de la Edad del Bronce en la Península Ibérica*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 59-110. Ulrike WELS-WEYRAUCH, «Mittelbronzezeitlich Frauentrachten im Süddeutschland. Beziehungen zur Haganauer Gruppierung». En J. P. PAUTREAU (ed.): *Dynamique du Bronze Moyen en Europe occidentale. Actes du 113e Congrès National des Sociétés Savantes. Strasbourg, 1988*, CNRS, Paris, pp. 117-134.

⁵⁴ Miguel LÓPEZ-PLAZA, Ángel ESPARZA ARROYO, Inés GARCÍA GÓMEZ y Francisco Javier LÓPEZ MORO, «Procedencia del material pétreo de los molinos de los yacimientos Cogotas I (Bronce Medio y Tardío) de la Cuenca del Duero y modelos consecuentes de flujo», *Estudios Geológicos*, 74 (1), 2018, pp. 1-32.

⁵⁵ Germán DELIBES DE CASTRO, Julio FERNÁNDEZ-MANZANO, Eugenio FONTANEDA PÉREZ, y Salvador ROVIRA LLORÉNS, *Metalurgia de la Edad del Bronce*..., op. cit., 1999, pp. 114-122. Amalia PÉREZ ROMERO, Alicia PEREA, Eneko IRIARTE, Marta FRANCÉS, Ana ÁLVAREZ, Alfonso ALDAY, Juan Luis ARSUAAGA, y José Miguel CARRETERO, J. M. (2018): «Estudio arqueométrico y contextual del brazalete de oro tipo Villena/Estremoz de la Cueva del Silo (Sierra de Atapuerca, Burgos, España)». *Trabajos de Prehistoria*, 75 (1), 2018, pp. 163-171.

⁵⁶ Miguel Ángel de BLAS CORTINA, Fernando RODRÍGUEZ DEL CUETO y Manuel José SUÁREZ FERNÁNDEZ, «De las subterráneas a las actividades metalúrgicas en el exterior: Investigaciones 2007-2012 en las minas de cobre prehistóricas de la Sierra del Aramo (“La Campa les mines”), concejo de Riosa». *Excavaciones Arqueológicas en Asturias 2003-2006*. Oviedo, Principado de Asturias, 2013, pp. 169-187.

⁵⁷ Miguel Ángel de BLAS CORTINA, «El laboreo del cobre en la Sierra del Aramo (Asturias) como referente cardinal de la minería prehistórica en la región cantábrica», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 24, 2014, p. 73.

⁵⁸ Germán DELIBES DE CASTRO, Jesús María del VAL RECIO, «Espiraliformes de plata de la cueva de la Vaquera (Segovia): un probable conjunto votivo de los inicios de la Edad de Bronce». *Munibe (Antropología-Arqueología)*, 57, 2005, pp. 301-313. Francisco Javier ABARQUERO

MORAS, Elisa GUERRA DOCE, Germán DELIBES DE CASTRO, Ángel Luis PALOMINO LÁZARO y Jesús María del VAL RECIO (2012): *Arqueología de la Sal en las Lagunas de Villafáfila (Zamora): Investigaciones sobre los cocederos prehistóricos*. Investigaciones Arqueológicas en Castilla y León, Monografías 9, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2012, pp. 225-228.

⁵⁹ Germán DELIBES DE CASTRO, Julio FERNÁNDEZ-MANZANO, Eugenio FONTANEDA PÉREZ, y Salvador ROVIRA LLORÉNS, S., *Metalurgia de la Edad del Bronce...*, op. cit., 1999, pp. 56 y ss.

⁶⁰ Ignacio MONTERO RUIZ, Mercedes MURILLO BARROSO, «The first bronzes in El Argar. An approach to the production and the origin of metal». En M. BARTELHEIM, F. CONTRERAS y R. HARDENER: *Landscape and resources in the Bronze Age of Southern Spain*. Tübingen University Press, Tübingen, 2022, p. 216.

⁶¹ Germán DELIBES DE CASTRO, «Una inhumación triple de facies Cogotas I en San Román de la Hornija (Valladolid)». *Trabajos de Prehistoria*, 35, 1978, pp. 225-250.

⁶² Javier CARRASCO RUS, Juan Antonio PACHÓN ROMERO, «La fibula de codo tipo Huelva. Una aproximación a su tipología». *Complutum*, 17, 2006, pp. 103-119.

⁶³ Vere Gordon CHILDE: *La evolución de la sociedad*, Ciencia Nueva, Madrid, 1965, p. 35.

⁶⁴ Ángel ESPARZA ARROYO, Javier VELASCO VÁZQUEZ y Germán DELIBES DE CASTRO, «Tumbas, reliquias y toberas: nueva lectura del enterramiento Cogotas I del hoyo 327 del solar del Consejo Consultivo de Castilla y León, en la Plaza de la Catedral de Zamora». En J. C. de LERA MAÍLLO y S. MARTÍN (Coords.): *Homenaje a Miguel Ángel Mateos*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Zamora, 2022, p. 132.

EL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTA EUGENIA DE ASTUDILLO (PALENCIA). A PROPÓSITO DE SU RESTAURACIÓN

Rafael Martínez

Institución Tello Téllez de Meneses

Resumen: Se estudia la historia del retablo mayor de Santa Eugenia de Astudillo, construido en los primeros años del siglo XVI, y las modificaciones sufridas hasta su reconstrucción, realizada tras su restauración en 2008. También se describe su iconografía, se analiza su fortuna crítica, y se atribuye su autoría al taller de Gil de Siloé.

Palabras clave: Escultura. Siglo XVI. Tardogótico. Astudillo. Santa Eugenia. Gil de Siloé.

THE MAIN ALTARPIECE OF THE CHURCH OF SANTA EUGENIA OF ASTUDILLO (PALENCIA). REGARDING ITS RESTORATION

Abstract: This article studies the main altarpiece of Santa Eugenia's church in Astudillo, Palencia, made in the first years of the 16th century, and the modifications it underwent until its reconstruction after its restoration in 2008. The article also describes the altarpiece's iconography, analyzes its critical fortune and attributes its authorship to the workshop of Gil de Siloé.

Key words: Sculpture. 16th century. Late gothic. Astudillo. Santa Eugenia. Gil de Siloé.

El presbiterio de la iglesia de Santa Eugenia de Astudillo alojaba en su testero el retablo mayor hasta que en el año 2007 se desmontó para proceder a su restauración. Había llegado hasta nuestros días dispuesto en un gran nicho rematado en arco de medio punto siendo su lamentable estado de conservación resultado de las reformas sufridas a lo largo del tiempo además de las pérdidas motivadas por el robo perpetrado en 1979.

Antes de dicha restauración, el retablo estaba formado por un banco y tres calles de dos cuerpos, y un guardapolvo o pulsera lo ceñía por completo siguiendo la forma del nicho arquitectónico. En el banco, que disponía de un friso con motivos renacientes a



Fig. 1. El retablo de Astudillo en 2007, antes de su restauración.

base de grutescos en su parte inferior y de hojas de láurea en relieve en la superior, se habían dispuesto figuras de Apóstoles que no se correspondían con sus hornacinas; mientras que en el centro se situó, en los años 80, un sagrario renacentista que no pertenecía al retablo.

En el eje se disponía, sobre el sagrario, un relieve de santa Eugenia, titular de la parroquia, acompañada de sus dos eunucos Proto y Jacinto, y por encima se dispuso modernamente un Crucifijo de comienzos del siglo XVI, dejando ver sobre él restos de los doseletes, pináculos y otras molduras del retablo. Las calles se enmarcaban por pilastras tardogóticas rematadas en pináculos, algunos de los cuales habían perdido sus remates, así como las figurillas que en ellas se alojaban. Las cuatro hornacinas de las calles albergaban relieves, de mucho bulto, con escenas de la vida de la santa. El guardapolvo había perdido todas sus imágenes y doseles apreciándose en el baquetón dorado exterior restos de posibles molduras (fig. 1).

Historia del retablo

El retablo fue realizado en algún momento entre los años 1497 y 1503, puesto que se sabe que en 1494 el templo carecía de retablo porque el 22 de abril de aquel año el bachiller Pedro García de Valdenebro, visitador especial de los arcedianazgos del Cerrato y del Alcor por el obispo de Palencia fray Alonso de Burgos, dio diversos mandatos, entre ellos:

mando que quando feçieren el retablo fagan un relicario muy bueno e si alguno por devoción a su costa lo quisiere facer le do facultad para ello.

La forma de expresar «quando feçieren el retablo», parece indicar un proyecto próximo a ejecutar por lo que se dice «el» retablo

no «un» retablo. A pesar de ello el lunes 30 de enero de 1497 el clérigo Juan Sánchez visitador general del arcedianazgo del Cerrato, en nombre del citado fray Alonso de Burgos, comenzó su visita, como era habitual, por el Santísimo Sacramento *el cual estava con mucha veneración y estava puesto en una arquilla de marfil y en una custodia de plata blanca con una cruzetilla de plata...*, sin hacer ninguna alusión al retablo.

La primera noticia documentada del retablo es del 4 de febrero de 1503 cuando el franciscano fray Alonso de Espina, obispo de Trinipoli, visitó las iglesias de Astudillo en nombre del obispo de Palencia fray Diego de Deza. En las cuentas de fábrica de ese año se anotó así la visita:

Visito el corpus chisti y hallole en una custodia de (borrado)...

Altas. El altar mayor es de santa Eugenia tiene su ymagen de bulto y el retablo es de talla dorado y las istorias todas de bulto tiene en el remate la asupción de nuestra señora de bulto. Tiene el frontal de madera dorado/

Otro altar de nuestra señra con su ymagen de bulto y el retablo del tiempo viejo tiene el frontal de madera dorado pintado de pinzel (fig. 2).

Es esta la primera descripción del retablo la cual se corresponde en lo fundamental con lo que ha llegado a nuestros días. En las escuetas menciones de este tipo de documentación, esta visita permite identificar claramente el retablo pues tiene todas las historias de mucho relieve o exentas (de bulto) y además señala que en el remate se situaba una imagen de la Asunción de la Virgen.

Es interesante que se distinga del otro altar de la Virgen, de la que no señala advocación, y del que se indica que era obra «del tiempo viejo», es decir, por lo menos anterior a mediados del siglo XV. Además, su frontal era dorado y con pinturas a diferencia del frontal del retablo de santa Eugenia que se dice simplemente que está dorado.

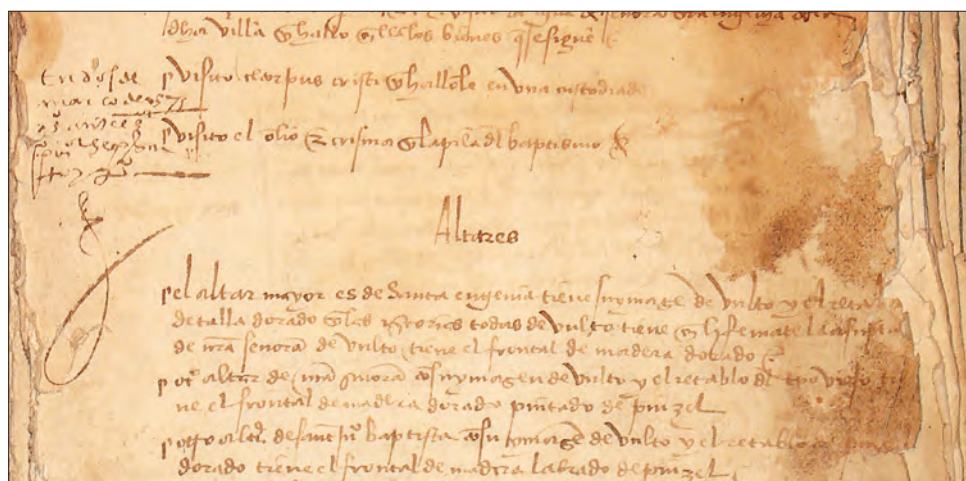


Fig. 2. Anotación de la Visita al templo en 1503 (Detalle). Archivo Parroquial de Astudillo.

Las ulteriores visitas permiten deducir que antes de 1522 se colocó un sagrario en el retablo, quizás un simple hueco con una pequeña puerta y que en 1535 ya se había construido un sagrario renacentista, ya que el visitador:

...visito el santísimo sacramento el qual hallo en venerable y onesto lugar en el altar mayor de la dicha iglesia en una custodia de talla e dentro una arqueta de madera con su cerradura y llave e dentro de la arquilla una custodia de plata en que esta el santo sacramento.

Al decidir alojar en la parte central del banco un sagrario hubo de retirarse, muy probablemente, un relieve alusivo a la muerte de Cristo (Piedad, Descendimiento, etc.), efectuándose hacia 1548 alguna reforma más en la arquitectura del retablo, quizás el añadido del friso renacentista, pues se anotan varios pagos a «henestosa, entallador».

El sagrario sufrió después otros añadidos y transformaciones y, en el siglo XVIII, se sustituyó el renacentista por otro barroco de mayor tamaño. Se suprimieron los elementos de la parte superior del eje central y se ubicó una pintura con la representación de

una Virgen. También entre el siglo XVIII y el siglo XX se documentan gastos menores que tienen que ver con pequeños ajustes y repintes en ocasiones relacionados con las reformas de la cabecera.

Como resultado del citado robo de las figuras de Evangelistas y de varios Apóstoles, se retiraron de la pulsera el resto ubicándolos en las cajas vacías del banco para disimular el descalabro causado en las hornacinas, relegando definitivamente otros dos por su estado de conservación debido a los xilófagos, uno de los cuales, además, se hallaba descabezado.

Por entonces, se procedió también a retirar el sagrario barroco y los talleres del Obispado acomodaron diversas piezas para fabricar un *pastiche*, entre renacentista y barroco, como marco de un sagrario o «custodia» del siglo XVI. Tras el incendio sufrido en la iglesia en 1990 se retiró el cuadro barroco de la Virgen y se sustituyó por un Crucifijo.

En 2008, después de su restauración, se montó el retablo intentando aproximarse a su primitivo diseño, como señalamos después, en el muro lateral de la Epístola de la iglesia, ya que el estado en que quedó la cabecera

tras unas obras mal realizadas impedía que volviera a su lugar original. Entonces fue cuando se incorporaron los dos Apóstoles que faltaban, la escultura de la Asunción de la Virgen que se conservaba en el templo, así como dos de los ángeles que la acompañaban. Recientemente se ha recuperado el evangelista san Lucas, cuya fotografía incluyo en este estudio.

Estructura y forma original del retablo

Mencionado por Maximiliano Castrillo y Anacleto Orejón en sus obras sobre Astudillo, el último fue quien publicó la primera fotografía de este retablo; pero fue el *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia* el que proporcionó en 1930 una descripción «científica» del retablo: *El (retablo del altar mayor) de Santa Eugenia es gótico, de fines del siglo xv, con labores delicadísimas, aunque por desgracia se halla bastante deteriorado*. Acompañaba unas fotografías del conjunto del retablo y de detalle del lateral del evangelio del banco.

Revisado años después por la Institución Tello Téllez de Meneses, su redactor al describir la iglesia de Santa Eugenia de Astudillo señalaba:

Retablo mayor de los años 1491 a 1503, fino, de escuela burgalesa; con sagrario barroco (láminas xxv a xxx). En el centro la imagen de Santa Eugenia y los dos eunucos; a los lados; parte baja, los cuatro evangelistas; arriba, cuatro grupos escultóricos que reproducen escenas de la santa. Y, en la franja, los doce apóstoles...

También incluía unas fotografías del retablo similares, en parte, a las de la edición anterior (figs. 3, 4, 5 y 6).

Con los datos actuales, tanto documentales como fotográficos, no es fácil saber cómo fue la estructura original del retablo y cómo se situaban el resto de los elementos

que ahora faltan. El retablo encajaría en un nicho, sin que podamos saber con certeza si este se correspondía en lo sustancial con el actual. Sin embargo, los desajustes generales de la mazonería y los datos de la documentación permiten pensar que el nicho actual no es el mismo que cobijó al retablo en su planteamiento original.

La arquitectura estaba compuesta por banco con cinco huecos con vidrieras y sus correspondientes cresterías, en los que se alojaban las imágenes de mucho bulto de los cuatro evangelistas. De izquierda a derecha san Marcos, san Juan, san Mateo y san Lucas. En el centro, por comparación con otros retablos coetáneos, es probable que se dispusiese un relieve del Descendimiento o del Llanto sobre Cristo Muerto.

La separación del banco con el cuerpo del retablo propiamente dicho se produciría mediante una estructura horizontal que podría decorarse con hojas de acanto y ovas como ocurre en otros retablos de la época, y al que pudieran pertenecer unos fragmentos conservados. Esa estructura serviría de base a los relieves del primer cuerpo: En los laterales cuatro relieves alusivos a la vida de santa Eugenia dispuestos como habían llegado hasta nuestros días, coronados por sus cresterías bajas, y sobre ellos los del segundo cuerpo rematados con cresterías de dos pisos, más estrecho y alto el segundo.

En el eje, un relieve de mayor tamaño representando a santa Eugenia y los santos Proto y Jacinto, que llevaría su doselete plano y de un cuerpo para dejar espacio en el remate al grupo de la Asunción de la Virgen con seis ángeles, que probablemente carecería de dosel, como ocurre en los remates centrales de retablos similares.

La separación de las calles se realizó mediante pilarcillos verticales góticos de fuste decreciente en altura, rematados con sus correspondientes pináculos. Serían cuatro, quizás más bajos los exteriores para adaptarse a



Fig. 3. Astudillo. Iglesia de Santa Eugenia. El retablo antes de 1927. Archivo fotográfico Diputación de Palencia (AFDP).



Fig. 4. Astudillo. Iglesia de Santa Eugenia. El retablo hacia 1950 (AFDP).



Fig. 5. Astudillo. Iglesia de Santa Eugenia. Detalle del banco (izqd.ª) del retablo antes de 1978. (AFDP).



Fig. 6. Astudillo. Iglesia de Santa Eugenia. Detalle del banco (dch.ª) del retablo antes de 1978 (AFDP).

la curvatura del arco. En la parte central de todas ellas se disponen peanas para soportar pequeñas figuras de santos, virtudes o profetas; en total doce figuras, dos abajo y una arriba por cada pilar.

Bordearía el conjunto del retablo una pulsera formando la curvatura de un arco

tardogótico que serviría para adaptarle al nicho. En la pulsera se disponían las imágenes de los doce *Apóstoles*, seis a cada lado alcanzando el remate del ángulo, probablemente cada uno de ellos con sus peanas y doseletes, a modo de arquivolta de una portada de la época. Este guardapolvo



Fig. 7. El retablo de Santa Eugenia de Astudillo después de su restauración.



Fig. 8. San Lucas, procedente de la predela, recientemente recuperado.

remataría al exterior en un baquetón dorado que, al exterior, en algunas de las partes altas correspondiéndose al arco, llevaría algunas labores caladas de madera (traceras góticas o cardina). El guardapolvo podría no llegar a enmarcar completamente el retablo como ocurre en otros retablos, quedándose colgado un poco antes de la base del banco, aunque también hay ejemplos en que el guardapolvo empalma con una moldura general que cierra el retablo por debajo.

Tampoco es posible saber, debido a las sucesivas obras en la capilla mayor, si el retablo se complementaba con labores de yeso en el exterior, remarcando el nicho y las decoraciones más externas de la pulsera, como ocurre en algunos retablos. Parece

lógico pensar que la pulsera describiría un arco carpanel como el que ha llegado hasta nosotros. En este caso las molduras exteriores, si existieron, describirían o bien un arco paralelo, también carpanel o, como ocurre en algún otro ejemplo, trazarían un arco conopial (figs. 7 y 8).

Podría señalarse una aproximación a su estructura general y disposición en el retablo flamenco de la capilla de la familia Salamanca, en la iglesia de San Lesmes de Burgos, especialmente en lo que se refiere a los elementos estructurales horizontales, mientras que una idea muy similar de todo el conjunto, lo relaciona con el retablo de la capilla de la Buena Mañana en la iglesia burgalesa de San Gil, considerado obra del entorno de Gil de Siloé (figs. 9 y 10).



Fig. 9. Burgos. Retablo de San Lesmes.



Fig. 10. Burgos. Iglesia de San Gil. Retablo de la Buena Mañana.

Sobre la iconografía

El retablo está dedicado a santa Eugenia, virgen mártir de Alejandría, de historia incierta, pero que contó con gran devoción en la cristiandad gracias a su difusión a través de la «*Passio Eugeniae*», y de Flodoardo de Reims en el siglo x.

Eugenia era una joven romana, hija de Filippo nombrado prefecto de la ciudad de Alejandría. Se convirtió al cristianismo y habiendo rechazado casarse con el hijo del cónsul, ayudada por sus eunucos, Proto y Jacinto, se disfrizó de hombre para refugiarse en un monasterio, donde gracias a sus méritos, y denominándose Eugenio, llegó a ser abad.

Pretendido Eugenio por una mujer de nombre Melania, y habiendo sido rechazada por él (Eugenia disfrazada), Melania le acusó de violación. El hecho fue juzgado por

el padre de Eugenia, y ante las acusaciones Eugenia se descubrió ante su padre para que viera que era mujer y no hombre, y por consiguiente no podía haber cometido el abuso del que Melania le acusaba. Filippo y su familia al reencontrarse con su hija se convirtieron al cristianismo. Tanto su padre como los eunucos sufrieron martirio.

De regreso a Roma, Eugenia se dedicó a hacer obras de caridad, y después de sufrir diferentes suplicios (arrojada al Tíber con una gruesa piedra, se salvó al desprenderse de ella y caminar sobre las aguas,) fue decapitada el día de Navidad y su cuerpo enterrado en la Vía Latina.

En el retablo se narra la historia de Eugenia a lo largo de cuatro relieves que representan sucesivamente los siguientes asuntos: *Los eunucos peinando a santa Eugenia*, y *La aparición de la Virgen a Santa Eugenia*, ambos en la calle de la epístola;

La conversión de santa Eugenia y El juicio de la santa, en la calle del Evangelio. En el centro está representada *santa Eugenia acompañada de sus criados los santos Proto y Jacinto*.

Por ser un retablo dedicado a una santa virgen y mártir, su remate en vez de ocuparlo un Calvario lo preside la *Virgen María* en el misterio de su Asunción. La presencia de los Evangelistas en el banco es lugar común, y no se sabe a quién representarían las doce figuritas pequeñas que se disponían en las pilastrillas, pero pudiera tratarse de las Virtudes y de alguna otra santa, sin que se pueda descartar otros santos o profetas.

Autoría y cronología

La documentación es clara. En 1494 el retablo no estaba hecho pero el visitador alude a él como si se supiera que se iba a realizar de inmediato. En la visita de 1497, demasiado escueta, no se hace ninguna referencia ¿Quizás porque se estaba ejecutando? Así pues, teniendo en cuenta las habituales labores de montaje y desmontaje para policromar, es probable que el retablo se hiciera entre 1498 y 1501. Desde luego en 1503 el retablo estaba montado. De la visita no se desprende que estuviera sin policromar por lo que hay que pensar que ya se había efectuado.

Es probable que el retablo fuera costeador por la parroquia, mediante derrama, con alguna ayuda especial de los Señores de la villa, en aquel tiempo don Álvaro de Mendoza y de Guzmán, II conde de Castrojeriz, casado con doña Juana de Mendoza y de la Cerda, hermana del I duque de Medinaceli. En cualquier caso la vinculación de la villa en estos años con miembros del linaje Mendoza, pudo servir para que a través de ellos se contratase en Burgos a quien pudiese realizar el retablo.

Que se hizo por un taller de fuera de Astudillo queda claro por la presencia de inscripciones [«astudillo», en letra de la época] situadas en la parte trasera de algunos elementos del retablo, lo cual parece indicar que se estaba haciendo en otra población y que había que indicar su destino para diferenciarlo de otras obras que en el taller se estaban fabricando (figs. 11a y 11b).

Algunos autores, siguiendo a Beatrice Gilman Proske, han querido relacionar al posible autor del retablo con la familia nobiliaria de los Padilla, para asociarle con el círculo artístico burgalés de Fredesval. Sin embargo, creo que tal propuesta está formulada desde el desconocimiento de que hacia 1500, época de construcción del retablo, los Padilla no eran señores de Astudillo sino los Mendoza.

En origen, el retablo era un retablo completamente gótico sin ningún elemento en las labores principales ni en las secundarias que introdujera modos renacentistas, ni siquiera en la decoración y policromía. Algunos autores creyeron que los elementos renacentistas que se veían en el retablo eran contemporáneos del mismo por lo que se confundieron al intentar analizarle estilísticamente e intentar adscribirlo a un taller o grupo.

Como señaló Yarza, es poco frecuente en los retablos de este momento del área del obispado de Palencia que predomine la escultura, cuando lo normal es que a finales del siglo xv fuesen más habituales los retablos de pintura, no importando su tamaño, en los que la escultura está presente principalmente gracias a la imagen del santo titular (Villalcázar de Sirga, Monzón de Campos, Santa María del Castillo de Frómista...). El mismo autor, señaló la excepcionalidad en el hecho de que Astudillo se hallaba en zona geográfica de influencia burgalesa.

Gómez Moreno lo atribuyó al propio Gil de Siloé. En cambio Gilman Proske consideró que su escultura no tenía la calidad del

maestro, aunque se correspondía con el estilo generado en su taller burgalés. Esta opinión ha sido mantenida por todos los autores posteriores.

Por su parte, Yarza llamó acertadamente la atención sobre las dos manos que, a su juicio, tendrían los grupos escultóricos del cuerpo del retablo y los cuatro Evangelistas, antes situados en las hornacinas del banco y hoy desaparecidas, obra de influencia burgalesa, y de un artista más avanzado, quizás más joven.

Tras el proceso de restauración se evidencia que el grupo central es de una calidad superior a los grupos laterales, y que sobre todo *La Aparición de la Virgen a santa Eugenia* y *Los eunucos peinando a la Santa* son de inferior calidad y de diferente mano a las otras dos escenas (fig. 12).

Sin duda se trata de un retablo realizado por algún autor de escuela burgalesa. El mismo hecho de que sea completamente gótico,

lleva a pensar en el taller de Gil de Siloé, y se puede relacionar especialmente con el retablo de la capilla de la Buena Mañana en la iglesia de San Gil de la ciudad de Burgos.

A mi juicio el paralelismo de los rasgos de algunas figuras del retablo con determinadas obras del taller de Siloé, incluso con las del retablo de la Concepción de la capilla del obispo Acuña de la catedral burgalesa, lleva a pensar en un escultor independizado del taller de Siloé o en una obra menor del taller del citado maestro. La desigualdad de las calidades en un retablo sin excesivo número de figuras se explicaría mejor si el retablo fuera obra de un importante y numeroso taller, más que resultado de la colaboración de dos, o quizás tres, maestros. Resulta más lógico pensar en un taller que, para una misma obra, destinó a varios artífices para trabajar en distintos cometidos. Por eso creo que se puede mantener que el retablo sea obra del taller de Gil de Siloé.



Fig. 11a. Inscripción en la trasera de una vidriera.

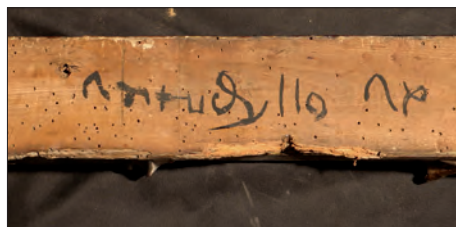


Fig. 11b. Inscripción en la trasera de una pilastra.



Fig. 12. Santa Eugenia con san Jacinto y san Proto.

Notas

¹ La restauración financiada por la Junta de Castilla y León se encomendó a la empresa Uffizzi. Conservación y Restauración de Bienes Culturales, S. L. y finalizó en la primavera de 2008.

² El robo fue realizado por Erik «el Belga» la noche del 17 al 18 de julio de 1979.

³ Ver foto 1.

⁴ Archivo Parroquial de Astudillo (en adelante APA), Libro de cuentas, Visita de 1494.

⁵ APA, Libro de cuentas, Visita de 1497.

⁶ APA, Libro de cuentas 1503-15..., fol. 1.

⁷ El 7 de mayo de 1522 el visitador «visito el santísimo sacramento del corpus cristi y fallo que estaba en una custodia de plata metida en un cofrecito pequeño no bueno que estaba en un relicario de tabla hecho en medio del retablo del altar mayor cerrado con su llabe», v. APA. Libro de cuentas. Visita de 1522.

⁸ APA, Libro de cuentas, Vista de 1535.

⁹ La anchura total del retablo es de 440 cm. El hueco central del banco mide 80 cm de alto y 68 cm de ancho, medidas que coinciden con las de un relieve del *Llanto sobre Cristo muerto* que se aloja en una hornacina posterior en el retablo que preside actualmente el testero de lado de la Epístola.

¹⁰ En las cuentas de fábrica del año 1548 se anotan los siguientes pagos:

«13 reales que se dio a diego de Revilla para traer colores para enlucir el retablo mayor».

«Mas se dio a garcia de la henestosa entallador setecientos maravedis por cierta obra que hizo en el altar mayor».

«Mas se dio a garcia de la henestosa entallador 1550 maravedis con que se le acabaron de pagar la obra que hizo en el altar mayor». v. APA, Cuentas de 1548.

¹¹ Fotografía de 1927 publicada por Anacleto OREJÓN CALVO, *Historia documentada de la villa de Astudillo*, Palencia, 1927, p. 41, es muy parecida a la fotografía antigua publicada en Rafael NAVARRO GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, vol. I, *Partidos de Astudillo y Baltanás*, Palencia, 1930, Lámina III.

¹² Se sabe que, con posterioridad a la instalación del retablo, el templo medieval se fue derribando para construir el actual, proceso que abarcó desde el siglo XVI hasta el XVIII. Algunas de estas obras afectarían a la cabecera y como el nicho donde se alojaba el retablo es de medio punto –algo poco probable en 1503–, éste se habría remodelado al decidirse no derribar la capilla mayor gótica y articular el paso desde el testero de la nueva nave mediante un gran arco de triunfo afrontonado y

construir la falsa bóveda que ocultó los ventanales altos del testero gótico. Todo ello obligaría a desmontar y montar de nuevo el retablo, y es probable que entonces se alteraran algunos elementos así como su disposición. Las constantes obras en el templo, desde su colocación en el presbiterio hasta nuestros días, se anotaron en los libros de cuentas de fábrica, publicadas en parte por Jesús M.^a PARRADO DEL OLMO, *Astudillo. Iglesias y ermitas*, Palencia, 1994, pp. 18 y 19, y Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ, *La arquitectura del siglo XVI en la provincia de Palencia*, Palencia, 1990, pp. 65 y 66.

¹³ Se encontraron en la sacristía.

¹⁴ Así llegó hasta 2007, v. foto 1.

¹⁵ En la actualidad se pueden identificar *Santiago el mayor* y *san Bartolomé*.

¹⁶ La obra fue requisada en Italia, la noticia se conoció en marzo de 2023.

¹⁷ Maximiliano CASTRILLO MARTÍNEZ, *Opúsculo sobre la villa de Astudillo*, s.l., (Burgos), 1877).

¹⁸ Anacleto OREJÓN CALVO, *Historia documentada de la villa de Astudillo*, Palencia, 1927, p. 41.

¹⁹ Rafael NAVARRO GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, vol. I, *Partidos de Astudillo y Baltanás*, Palencia, 1930, p. 5 y Láminas III y IV.

²⁰ Ramón REVILLA VIELVA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Palencia*, vol. I, *Partidos de Astudillo y Baltanás*, 2.^a ed. Palencia, 1951, p. 5 y láminas XXV a XXX.

²¹ Tan fantástica historia se entremezcla con la tradición de otra Eugenia, que sufrió martirio bajo el imperio de Cómodo o de Valeriano. Sobre su sepulcro en la Vía Latina se edificó una basílica y a partir del siglo V su culto se propagó desde Roma. A tierras castellanas pudo llegar después de que su cuerpo fuese donado por Benedicto VII al rey García de Navarra que lo depositó en Santa María la Real de Nájera.

²² Santiago DE VORAGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1984, vol. 2, pp. 582-584, cfr. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1997, t. II, vol. 3, pp. 479-480.

²³ Beatrice GILMAN PROSKE, *Castilian Sculpture Gothic to Renaissance*, New York, 1951, p. 477, n. 65

²⁴ Joaquín YARZA LUACES, «Definición y ambigüedad del tardogótico palentino: escultura» en *Actas del I Congreso de Palencia, Monzón de Campos 2-4 de Diciembre de 1985*, Valladolid, 1987, p. 39. Cfr. Jesús M.^a PARRADO DEL OLMO, *Astudillo. Iglesias y ermitas*, Palencia, 1994, p. 27.

²⁵ Joaquín YARZA LUACES, op. cit., pp. 46 y 47.

«EN LABOR SUMPTUOSO... Y EN PROPIEDAD AGENO» ANTONIO DE GUEVARA, JUAN DE JUNI Y LA CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO

Manuel Arias Martínez

Museo del Prado

Resumen: El grupo del Santo Entierro de Juan de Juni (c. 1507-1577) realizado en los primeros años de la década de 1540, hoy en el Museo Nacional de Escultura, es una obra fundamental en la escultura hispana del siglo xvi. Su importancia no es sólo artística, sino también histórica, como encargo de fray Antonio de Guevara (1480-1545), cronista del emperador Carlos y obispo de Guadix y Mondoñedo, para su capilla funeraria en San Francisco de Valladolid. Su personalidad política y literaria tuvo un extraordinario interés en la cultura europea de su tiempo. Este estudio profundiza en la relación entre el comitente y el tema elegido para su descanso definitivo, a partir de textos como *La primera parte del libro llamado Monte Calvario*, publicado por primera vez en 1545, para entender mejor un cuidado proyecto y sus detalles.

Palabras clave: Juan de Juni. Antonio de Guevara. José de Arimatea. Escultura funeraria. Valladolid.

«IN SUMPTUOUS LABOR...AND IN FOREIGN PROPERTY»: ANTONIO DE GUEVARA, JUAN DE JUNI AND THE CHAPEL OF THE HOLY SEPULCHER

Abstract: The Santo Entierro group of Juan de Juni (c. 1507-1577) made in the early years of the 1540s, today in the National Museum of Sculpture, is a fundamental work in 16th century Hispanic sculpture. Its importance is not only artistic, but also historical, as commissioned by Fr. Antonio de Guevara (1480-1545), chronicler of Emperor Charles and bishop of Guadix and Mondoñedo, for his funerary chapel in San Francisco de Valladolid. His political and literary personality had an extraordinary interest in the European culture of his time. This study delves into the relationship between the client and the subject chosen for his final rest, based on texts such as *The first part of the book called Monte Calvario*, published for the first time in 1545, to better understand a careful project and its details.

Key words: Juan de Juni. Antonio de Guevara. José de Arimatea. Funerary sculpture. Valladolid.

El grupo del Santo Entierro que realizaba Juan de Juni (c. 1507-1577) en los primeros años de la década de 1540 y que hoy se conserva en el Museo Nacional de Escultura es, sin ningún género de dudas, una de las obras claves de la plástica hispana del siglo xvi, sobre la que se ha escrito mucho y sobre la que se seguirá escribiendo por muchas razones¹.

Su importancia no es sólo artística o, si se quiere, puramente formal, sino también histórica por haber sido encargada por una figura de singular relevancia en el panorama de su tiempo, el franciscano fray Antonio de Guevara (1480-1545), cronista del emperador Carlos y obispo primero de Guadix y después de Mondoñedo. El personaje, controvertido y fascinante a la vez, es sin duda

una personalidad de extraordinario interés en el mundo de la cultura y el pensamiento político carolinos y su producción literaria alcanzó unas cotas de popularidad que excedieron las fronteras peninsulares.

Precisamente la razón de volver sobre este conjunto escultórico está en el hecho de profundizar en la vinculación existente entre el comitente y el tema elegido para su capilla funeraria; en las razones que lo motivaron volviendo a releer los textos de Guevara y a la luz de algún nuevo dato que permite trabar con mayores asideros lo que no fue simplemente un proyecto casual. La ejecución de la idea tradujo la respuesta a una intencionalidad muy meditada que se llevaba a cabo de acuerdo con una estudiada organización.

En primer lugar, la reciente publicación de las memorias de Valentín Carderera (1796-1880) dando a conocer noticias sobre la capilla del Sepulcro en la que se encontraba el conjunto en el desaparecido monasterio de San Francisco contribuye a precisar con mayor cuidado el espacio que lo albergaba². Esa circunstancia resulta de mucha utilidad. Recuperar el contexto y entender la ubicación y sus condicionantes es fundamental para reconstruir las expectativas del comitente y el verdadero alcance de la empresa.

Por otra parte, la lectura de una de las obras más influyentes de Guevara, *La primera parte del libro llamado Monte Calvario* que se publicaba por primera vez póstumamente en 1545³, puede abrir el camino hacia un conocimiento más específico o al menos hacia alguna nueva propuesta que contribuya a proporcionar un mayor sentido a la configuración del grupo. Nos faltan, en muchas ocasiones, las claves de comprensión para entender la génesis de este tipo de proyectos cuyas pistas pueden estar en la propia producción literaria del prelado, quien con toda seguridad cuidó con esmero los detalles del aspecto final

que habría de tener el lugar destinado a su reposo definitivo.

Sobre la capilla del Sepulcro

Las referencias cronológicas sobre la capilla denominada del Sepulcro, que el obispo Guevara fundaba en la importante casa franciscana de Valladolid, han sido ordenadas y acrecentadas por M.^a Antonia Fernández del Hoyo en su documentada monografía sobre Juan de Juni y la secuencia está perfectamente clara⁴. No es nuestro objetivo reiterar lo ya dicho sino ir mencionando lo que en su lugar contribuya a desarrollar el argumento propuesto.

Aunque se comenzara a construir con anterioridad, la capilla se fundaba en 1542, fecha indicada en una cartela existente en su interior. Además el propio Juni menciona que trabaja en este proyecto en el testamento redactado en Salamanca en noviembre de 1540, antes de fijar su residencia en Valladolid tres años después⁵. Incluso hay otro testimonio de primera mano. Se trata de las noticias proporcionadas por el mismo Guevara en análogo documento que daba a conocer el padre Matías de Sobremonte en 1660⁶. Transcribiendo una manda tomada literalmente del testamento del prelado se anotaba la existencia precisa de unos pagos adeudados por las obras de su capilla funeraria a un escultor llamado Juan Martín, que no puede ser sino una errata del escribano a la hora de referirse a Juan de Juni⁷.

De acuerdo con los datos suministrados por Sobremonte en su texto manuscrito, la capilla formaría parte de otra serie de mejoras que la generosidad de Guevara llevaba a cabo en el monasterio, como el pequeño claustro de acceso a la casa, o las que se habían ejecutado a su costa en la portería⁸. En el entramado del complejo arquitectónico la situación de la estancia se localiza junto a la capilla mayor del templo, en el tránsito existente entre el claustro y la sacristía.



Santo Entierro, Juan de Juni (c. 1541-1544). © Museo Nacional de Escultura.

No obstante si la participación de Juni en el proyecto es evidente e indiscutible desde el primer instante, nada más se sabe documentalmente de otro tipo de intervenciones en el diseño inicial del espacio. Todo ello considerando que desde muy temprano se habla de una gran labor de yeso tanto en el retablo que albergaba las esculturas de madera del Entierro como en las paredes y la cubierta. Fue Francisco Antón quien sugirió la posibilidad de participación de los hermanos Corral de Villalpando, que trabajarán en otros proyectos al lado de Juni, como sucede en la fantástica capilla de los Benavente de Medina de Rioseco⁹.

Independientemente de la consideración arquitectónica y ornamental de la capilla, indiscutible y reiterada desde el primer momento, nos interesan aquí los datos referentes a la configuración espacial y al tamaño del recinto cuyas noticias son todas coincidentes. Jehan Lhermite en 1601 habla de «capillita» y de «pequeña capilla»¹⁰ lo que da una precisa idea acerca de un ámbito

reducido, que perfilará Sobremonte en 1660 con un mayor número de detalles aunque ahora sólo entremos en los que se refieren a su decoración arquitectónica:

La Capilla es quadrada, el nicho del altar cubre una media concha formada lo correspondiente un cornixamento con sobre cuerpo de talla, y columnas pareadas, el segundo cuerpo del mismo adorno, y labor, techo y guarnición todo con rincones, y en las pichinas vaciados tableros de quadrado con vultos que atan todos los quatroangulos, y consecutivamente va correspondiendo hasta la clave, donde remata todo en un florón, todo es de yeso vaciado y estofado con gran perfección. Tiene esta capilla rexa de hierro vaciada de muy primorosa labor; y una vidriera a la parte oriental, que no hai otras, desembarazada, historiada de colores y fuera / mejor blanca, porque diera más luz, que es arto menester¹¹.

Se trataba por tanto de una construcción de planta cuadrada, a pesar de que la descripción de la disposición interior sea un tanto confusa, quizás porque se mezclaron los datos de

la propia capilla con los del retablo cubierto por esa media concha que siempre se menciona como una singularidad. Las columnas pareadas se describen en el desarrollo del mismo retablo, señalando la existencia de dos cuerpos que, como veremos, también se indicaron posteriormente. La solución de la cubierta parece que no deja lugar a dudas, con pechinas decoradas con esculturas de bulto y sobre el empleo del yeso que, en esta ocasión sustituiría a las tradicionales techumbres de madera.

La capilla estaba iluminada por una ventana cubierta con una vidriera que restaba luz al ambiente y además tenía una reja, alabada como obra de primorosa labor, que con los datos de las descripciones sólo parece permitir una ubicación en el interior del recinto. Sabemos que el acceso se hacía desde el claustro a través de una puerta de arco cerrada con una reja como afirma Sobremonte, aunque él mismo vuelve a mencionar la existencia de otra reja cuando está en el interior del recinto¹², que ha de ser la obra decorada a la que se alude en varias ocasiones.

Cuando años más tarde se encargaba a Francisco Martínez la reja de la capilla de los Benavente en Santa María de Medina de Rioseco, que en este caso comunica el espacio con la nave del templo, se señalaba que fuese como la de Guevara en lo referido a la labor de los pilares y a la distancia entre los balaustres¹³, de forma que es posible imaginarnos su aspecto aunque se dispusiera de un modo diferente, separando en este caso el retablo del resto del ámbito y añadiendo así un punto más de confusión, por decirlo de alguna manera, al aspecto interior.

Poco tiempo después de Sobremonte, en 1679, otro franciscano, el padre Calderón, hablaba de la capilla calificándola de magnífica y señalando que estaba toda «laboreada de estatuas, obra de Juan de Juni, francés de nación, uno de los mayores estatuarios del mundo»¹⁴, pero sin describir ni su desarrollo

ni mencionar nada referente a su tamaño. Tampoco lo hará Isidoro Bosarte, cuyo imprescindible y pormenorizado análisis centrado en el grupo principal del Entierro y en el retablo descrito como de dos cuerpos con ocho columnas pareadas, ha permitido plantear reconstrucciones de su aspecto inicial que de otro modo no hubieran sido posibles¹⁵.

Es Carderera quien proporciona una preciosa información que, unida a lo que ya sabíamos y con la posibilidad de engarzar de alguna manera otras noticias inconexas, ayuda a dar un paso más en la reconstrucción virtual del espacio y en su comprensión. Veamos lo que dice al respecto:

La capilla es un cuadro de unos dieciséis a veinte pies pero muy elevada y de una riqueza de esculturas asombrosa. En el testero está colocado el famoso grupo de Juan de Juni...en un gran nicho adornado de dos columnas a cada lado de donde sale un sayón contemplando la dolorosa escena.

A unas dos varas y media de elevación principia un bello pórtico de columnas jónicas pareadas en cuyos intercolumnios, cuatro en cada lienzo de pared, se ven mayores casi que del natural las estatuas de San Antonio de Padua, Santa María Magdalena, San Juan Bautista y Santa Lucía; en el de los pies de la capilla encima del arco que da entrada están San Lorenzo Mártir, Santa Catalina, San Bernardo y Santa Bárbara; en el siguiente, donde está la ventana, San Jerónimo y San Francisco, los que aunque no parezcan obras de Juni están modeladas con particular grandiosidad y belleza de estilo. Sostienen este cuerpo de arquitectura en los macizos de las columnas un grupo de dos niños muy bellos y el friso pequeño o lóculo interior también está muy decorado de bellas labores que en esta edad se acostumbraba. La cornisa superior de este bello pórtico sostiene el techo que forma dos alturas de encasetonados en forma de una gran estrella donde se apoya un cascarón o cúpula formada de diversas conchas o gajos de ellas unidas en la clave que, colgando un

buen trecho, termina en un florón con elegantes adornos. Las superficies verticales de la grande estrella están adornadas de grandes bustos de bajo relieve que representan los cuatro doctores de la Iglesia y los doce Apóstoles¹⁶.

Las precisiones son ahora mucho mayores para contribuir a esa mencionada reconstrucción. Además de apuntar lo destacado de la altura no sólo se confirma la planta cuadrada sino que tenemos unas medidas que, aunque aproximadas, aportan una pista muy certera a la hora de dimensionar un ámbito que podemos imaginar en torno a unos 6 metros de lado. La superficie de 36 metros cuadrados es lo suficientemente reducida como para suponer el efecto que habría de producir la sobreabundancia de ornamento y escultura, pensando que en este caso hablamos de figuras tamaño mayor del natural.

El desarrollo longitudinal del propio grupo del Entierro impone una medida que está en torno a los 3,60 × 1,60 metros de profundo lo que nos facilita una idea muy aproximada de su presencia. Si a ello sumamos la manera de resolver los muros podemos imaginarnos un aspecto de verdadero *horror vacui*, que tenía que causar un impacto sorprendente en el espectador.

Porque la descripción de Carderera habla de un pórtico que recorría los tres lados libres de la capilla, incluyendo incluso en el que se colocaba la puerta de acceso señalada como de arco, articulado con dobles columnas de orden jónico que albergaba en los intercolumnios esas mencionadas esculturas mayores del tamaño natural, por tanto como las propias que componen el grupo del Entierro.

Ese pórtico columnado se iniciaba a unos dos metros de altura y puede ser sencillo de imaginar si pensamos en la solución que se adoptaba en el muro de los pies de la anteriormente citada capilla de los Benavente y



Portada del libro llamado *Monte Calvario*. Fray Antonio de Guevara. Edición de 1546.

precisamente sobre un arco de acceso, donde unas columnas pareadas de yeso dejan espacio para la disposición de figuras cobijadas bajo doseles, con decoración de cartelas y labores variadas, que sin duda habrían de ser muy similares en el caso de la capilla del Sepulcro.

Por otra parte la descripción permite cuadrar otras noticias. Carderera habla de cuatro intercolumnios en cada pared, lo que hacen un total de 12 esculturas, aunque él sólo mencione 10 santos y santas, quizás porque dos de ellos ya no se conservaban en el siglo XIX o tal vez porque no reconoce su iconografía. Sin embargo, si debieron existir las doce y ahora cobra todo el sentido la manda del obispo Guevara en su segundo testamento cuando decía:

Yten mandamos que acabadas las dichas casas se pongan en público pregón a quien diere por ellas mas a vista de mys cumplidores y mandamos las dichas casas y el Censo que por ellas dieren a la cofradía de Nra. señora de la mysericordia de la dha villa con la condición que la dicha mysericordia y cofrades della para en siempre jamas me digan e hagan dezir doze mysas cantadas en cada un año con doze bisperas cada mysa con sus bisperas de la debocion de los santos de bulto que están fechos y pintados en la nra capilla e ayan de dezir y digan las dichas mysas en la dicha ñra capilla de San Francisco y salgan sobre ñra sepultura a dezir un rresponso a la mysa y otro a las bisperas e que la dha cofradía tenga cargo de rreparar la dha capilla por la dicha renta y çenso y lo demás que sobrare lo aya e llebe la dha cofradía y entiéndese que se a de dar a la dicha cofradía por cada una de la dichas mysas un ducado con el responso y mandamos que digan las dichas mysas los frayres del dicho monesterio¹⁷.

Esos doce santos de bulto y policromados, como se especifica con meridiana claridad, resumían las devociones particulares del prelado y posiblemente entre esas dos ausencias que se constatan en tiempos de Carderera habría que encajar al San Buenaventura, por otra parte un teólogo de extraordinaria importancia para el franciscanismo, que menciona Palomino: «y en los intercolumnios San Francisco y San Buenaventura...»¹⁸ en una referencia que ahora cobraría asimismo sentido a pesar de su parcialidad.

No obstante e independientemente de cuestiones iconográficas, es digno de remarcar el comentario de Carderera cuando señala que las esculturas de bulto de los intercolumnios, aunque no parezcan obra de Juni están modeladas con «particular grandiosidad y belleza de estilo» al fin y al cabo encajando con la producción de elevada calidad que llevaba a cabo el exquisito taller de los Corral, aunque sin descartar en ningún caso que en el diseño previo participara, como sin duda lo hizo, Juan de Juni.

Porque volviendo al relato el hecho de reparar en detalles como el reseñado de las parejas de hermosos detalles, niños que sostenían las columnas jónicas del pórtico hace obligado pensar en soluciones junianas que, por otro lado, como acabamos de señalar, estarían hablando de una relación de trabajo con los Corral, pensando al mismo tiempo que Juni es un maestro de la escultura en todos los materiales y que su formación le permitía abordar encargos diferentes con excelentes resultados.

Sin duda la descripción de la techumbre ayuda a entender todavía mejor el espacio y a hermanarlo aún más con las creaciones sorprendentes y cada vez más valoradas de los Corral. Esa doble altura encasetonada, formando una estrella rematada por una cúpula de gajos con un gran pinjante tuvo que ser un diseño de ese equipo. Así se resuelven capillas como la de los Benavente, sin duda inspirada en la de Guevara como ya se proponía hace tiempo¹⁹, u otras como las de la iglesia parroquial de Rodilana o la de la torre central de la Casa Blanca de Medina del Campo, donde los remates avenerados permiten establecer más similitudes con la descripción.

Del mismo modo la decoración con bustos de los cuatro Doctores y los Doce Apóstoles, además de buscar la ortodoxia doctrinal en el programa, también permite recordar los medallones con representaciones de este formato que son tan corrientes en la producción de los Corral y de las que se encuentran ejemplos abundantes de una elevada calidad en tantas de las obras que han llegado hasta nosotros²⁰.

Es necesario constatar que la capilla sufría una considerable alteración en 1686, cuando se llevaba a cabo una nueva policromía a cargo del dorador Manuel Martínez Estrada²¹, que fue posterior motivo de crítica por lo burdo de las soluciones empleadas²². El documento es muy genérico y no aporta demasiadas noticias a la hora de contribuir a la reconstrucción ambiental. Se hace mención a muchos elementos decorativos que

formaban parte del repertorio empleado, las repisas en las que apoyaban las columnas, la decoración del intradós del arco que estaba sobre la reja, las cabezas de querubines, las tarjetas o «la prespetiva ques adonde están los sayones se aia de retocar y barniçar» sin que el dato contribuya a colocar el lugar exacto en el que estaban esas ventanas fingidas por las que se asomaban soldados desde el Pretorio, que fueron tan alabadas por Bosarte²³.

Independientemente de esta intervención desafortunada, el proyecto original mostraba un espacio de planta central cuajado de ornamento desde el suelo al techo, con los zócalos de azulejo²⁴, las paredes y techumbre de yeso policromado fingiendo arquitecturas, con todo un desarrollo de escultura de bulto y en relieve unida a una decoración menuda que haría del conjunto un precioso joyero abigarrado y colorista, lamentablemente perdido para siempre.

Resulta casi obligado pensar en una evocación, idealizada y simbólica, de los remedos del Santo Sepulcro que tanta fortuna tuvieron en la arquitectura medieval europea. Se hacía aquí una lectura diferente y particular quizás siguiendo la tradición franciscana, pues la orden era la que custodiaba el santuario de Jerusalén y los relatos y las descripciones de los peregrinos estaban por doquier. No hablamos de una reproducción literal del espacio hierosolimitano sino de algo que recoge su significado, su carácter simbólico y lleva a cabo un producto nuevo y singular con elementos, como el propio pórtico que recorre el perímetro de la capilla, que trae a la memoria como un recuerdo lejano, el desarrollo en altura de la anástasis de Jerusalén.

*Un juego continuo de prefiguraciones:
¿Guevara como Arimatea?*

Con la idea que ahora mismo podemos hacernos de la capilla funeraria de fray Antonio

de Guevara, de su aspecto sobreornamentado y fastuoso, vendría a llamar la atención una de sus más famosas reflexiones sobre la vanidad del sepulcro suntuoso y la ineficacia para la salvación del alma, por otra parte evidente como principio doctrinal y que no se entendería de otro modo en los escritos de un franciscano.

De este modo se ha constatado la importancia concedida a lo superfluo del monumento sepulcral a través de la opinión expresada por el obispo en sus célebres *Epístolas Familiares*, cuando en la número 65 fechada en 1534, se dirige al Almirante de Castilla don Fadrique Enríquez hablando sobre los enterramientos de los antiguos y los epitafios haciendo comentarios que dejarían clara su opinión sobre el tema²⁵, por otra parte en un lugar común en la literatura moralista de la época. Dice Guevara:



José de Arimatea en el Santo Entierro, Juan de Juni (c. 1541-1544). © Museo Nacional de Escultura.

*En verdad que Plinio dice la verdad; porque todos los otros animales, ni les ensalça la riqueza, ni les entristeze pobreza, ni curan de ganar, ni trabajan por allegar, ni lloran cuando nascen, ni se entristecen cuando mueren, sino que solamente trabajan por bivar, sin tener cuydado de adonde se han de sepultar. Sólo el loco del hombre es el que trae el mármol de Génova y alabastro de Venecia, pórfido de Candía, hueso de Gelofe y marfil de Guinea, no más de para hazer una superba capilla y una rica sepultura, a do sepulten sus huessos, y royan sus entrañas los gusanos. No desseo yo ni reprehendo, sino que antes lo admiro y alabo, edificar buenas yglesias, levantar grandes capillas, doctar buenas memorias, pintar hermosos retablos y hazer ricos ornamentos; más junto con esto digo que tengo por más seguro trabajar el hombre de hazer buena vida, que no rica sepultura. Oh, cuántos pobres están enterrados en los cimiterios, cuyas animas están descansando en los cielos, y ¡oh, cuántos están enterrados en los ricos sepulchros, cuyas ánimas están penando en los infierros!*²⁶.

Ciertamente la declaración de intenciones no deja lugar a dudas en el comentario, pero al mismo tiempo resulta complicado encajar este modo de pensar con su manera de obrar y de ahí que siempre se haya insistido en que sólo un gesto de humildad fue el que le llevó a no ser representado yacente u orante en su sepultura cediendo el protagonismo al grupo del *Sepulcro de Cristo*, de manera que pudieran convivir pensamiento y obra de una manera coherente. Sin duda el argumento es válido, pero quizás puede haber aún otras explicaciones que contribuyan a enriquecer y sumarse a ésta.

Naturalmente al hecho de la humildad y la renuncia a la fama póstuma en favor de una vida recta se une algo que viene a completar el esquema mental del prelado. Y es aquí donde pienso que se hace necesario analizar los comentarios que al respecto hace en su *Primera Parte del Monte Calvario*, esa obra

póstuma²⁷ que, por una parte, es coetánea en cronología con la ejecución de la capilla funeraria; y, por otra, además de desarrollar un contenido centrado en la pasión y muerte de Cristo, dedica una atención especial a su sepultura, el tema elegido para presidir ese ámbito destinado a perpetuar la memoria de su promotor.

El asunto del enterramiento de Cristo tiene en el libro a un protagonista esencial que es José de Arimatea, en definitiva el propietario del sepulcro y quien lo regala generoso a su maestro. Un sepulcro nuevo, recién hecho y sin estrenar, que el rico Arimatea ha labrado para sí mismo y que llegado el momento no tiene ningún inconveniente en ceder a quien nada posee. El gesto es motivo de reflexión implícito en un texto que se detiene en la figura del donante y que además se entrecruza con los modos y las costumbres de los enterramientos bíblicos en una mezcla perfecta que cobra sentido si reparamos en la particular empresa funeraria de Guevara a quien de algún modo queremos ver como un *alter ego* de Arimatea, como quien construye una morada final para hacer un presente a su Señor y para ganar la Salvación eterna fijando de algún modo el gesto con la imagen.

Es en el capítulo LIII²⁸ cuando a la hora de narrar la petición que Arimatea hace a Pilato del cuerpo de Cristo para su sepultura, el autor del texto se detiene en la limpieza de su linaje, en la calidad de su persona, su santidad y su virtud. El elogio a ese «hombre rico, varón cortesano, que era en sangre generoso, que era hombre justo y discípulo oculto» reúne una serie de características que lo convierten en modelo, con ese recuerdo al seguidor discreto como quien no se hace notar, como el que sirve humildemente. Mientras que el Centurión y el Buen Ladrón mostraron piedad con Cristo, fue él quien primero se compadeció no con palabras sino con obras y ese hecho de eficacia se convierte en definitivo.



Cartela con la cita incompleta en el sepulcro del *Santo Entierro*, Juan de Juni (c. 1541-1544).
© Museo Nacional de Escultura.

Era otra de sus virtudes el ser de «buena tierra» de un lugar santo dedicado y «consagrado para bien... de manera que nacer en un lugar o nacer en otro no lo cuenta la Escritura sin algún notable misterio» haciendo una trasposición al *solar conocido* como uno de los signos más palpables de la nobleza de sangre. Y junto a todo ello estaba «dotado de muchos bienes y riquezas» de lo que hace Guevara otro alegato en favor de los poderosos, por otra parte el círculo en el que se desenvolvía él mismo, pues el hecho de que Cristo lo eligiera para que se encargara de su entierro sirve para dar a entender que «nadie en esta vida está tan obligado a cumplir las obras de misericordia, como los hombres ricos y de gran hacienda» porque la elección que había hecho el propio Cristo a la hora de la muerte era evidente en su lectura pues «no quiso sino por manos de nobles entrar en la sepultura»²⁹.

Hace el obispo una verdadera declaración, como si estuviera hablando de los nobles de linaje ilustre que poblaban la corte carolina ya fueran laicos o religiosos, al fin y al cabo como si hablara de sí mismo al identificarse con Arimatea, con su «condición noble y sangre ilustre» pues era «cavallero cortesano» y así lo había querido elegir Cristo. Siguiendo un recurso habitual en los textos de Guevara las citas salpican todo el contenido y las imágenes en el Antiguo Testamento son moneda corriente a la hora de buscar comparaciones y moralejas. Y en este caso el paralelo se establece entre José y Moisés, criado en el palacio real de Egipto a la manera de un príncipe y elegido por Dios para ser caudillo de su pueblo.

Esa presencia del cortesano en los negocios importantes se traduce en el caso de José colocando a Cristo en el sepulcro como «el prelado que tiene a sus monjes encerrados en

el monasterio a los cuales pertenece ser comedidos en lo que mandan y ser bien criados en lo que dicen, porque no ay cosa que mas contento dé a una república, que ser el que la rige de buena criança» de manera que con el cuidado que Arimatea trató el cuerpo de Cristo a de tratar el prelado a sus frailes, que han muerto para el mundo. La intención no puede ser más clara expresada por un franciscano que además era obispo, de manera que se está otorgando aquí a la cortesanía una dimensión trascendental.

La justificación para el protagonismo de José de Arimatea y no tanto de Nicodemo a quien se menciona de una manera mucho más discreta en el texto, viene a enlazar con ese permanente ejemplo bíblico en el que se pone de manifiesto cómo era el varón santo quien enterraba a otro santo:

Sea pues la conclusion en este caso que quien mirare la manera de sepultar los antiguos hallará por verdad que a los varones que eran sanctos, mandava Dios que los enterraran otros sanctos: pues Abraham enterró a su muger Sarra, Ysaac enterró a su padre Abraham, Rachel enterró el sancto Jacob, al sancto Jacob enterró su hijo Joseph, al sancto Moysen enterró el mismo Dios, y a Josué capitán de la sinagoga enterraron los príncipes de su república³⁰.

En el capítulo siguiente³¹ seguirá Guevara alabando la actitud valiente de Arimatea y su osadía para pedir el cuerpo de Jesús y solucionar la angustiosa situación en la que se encontraban María y su familia al pie de la cruz y próxima la celebración de la Pascua de los judíos. Permanentemente se trata de hacer un canto al arrojo del anciano José y a su iniciativa para acometer tan delicado asunto del que al final iba a obtener un gran beneficio espiritual, porque era modelo a seguir pues «como Pilato represente al demonio, el Santo Joseph sea figura de todo hombre justo y bueno». La petición de José es considerada la más importante que nunca

nadie pudo hacer y al hablar de su osadía en la petición a Pilatos lo que se hace es «loarle y engrandecerle». Y así dirá Guevara haciendo hablar a su propio interior:

Oh ánima mía, o corazón mío, vete yo te ruego, vete en pos deste santo viejo y entrate con él en el Palacio de Pilato y ten aviso que no busques allí sino lo que él busca y no pidas sino lo que él pide, que es a tu Redemptor y Señor y si Pilatos os concediere el cuerpo entiérrale tu primero en ese tu corazón obstinado, que no Joseph en el sepulchro³².

De esta manera tenemos muy definido el retrato que Guevara hace de Arimatea como el de la figura que abandona el papel de secundario para pasar a ser verdaderamente reivindicada en el ciclo pasional³³ como modelo de santidad alcanzable que le otorga un notable punto de modernidad, como el anciano poderoso, valiente, noble de linaje, humilde y generoso, perfectamente equiparable a un personaje conocido. Y todo esto sin haber llegado al proceso mismo del *Descendimiento de la Cruz*, en el que su protagonismo es mayor y a la puesta en el Sepulcro fabricado para él, sobre todo porque antes y con valentía, ya había depositado a Cristo en su alma:

El buen Joseph muy digno es de toda alabanza, pues en tiempo que la familia de Cristo estava huyda, su persona en la cruz muerta, su fe i iglesia desacreditada, su bendita madre medio muerta y su doctrina toda olvidada, tuvo grande ánimo para mostrarse de la parcialidad de Cristo y públicamente osar enterrar su cuerpo, de manera que primero sepultó a Cristo en su ánima, que depositasse el cuerpo en la sepultura³⁴.

La narración del Desenclavo no hace sino ahondar en el detalle de la secuencia³⁵, en el dolor de la Madre y en las circunstancias descritas con todo lujo de detalles buscando una experiencia multisensorial sin perder la oportunidad de explayarse con las profusas citas a las fuentes y los comentarios de los doctores. Y naturalmente esas continuas imágenes bíblicas



Cartela del sepulcro previa a la restauración de 1983, donde se observa la rotura de la parte superior.

que se anotan hasta en el título del capítulo LVII cuando se señala: «De cómo el enterramiento que hizo Joseph a su padre Jacob fue figura del que avia de hazer el gran Joseph abarimathia a nuestro redemptor»³⁶ haciendo gala de sus conocimientos de las Escrituras en una larga serie de comparaciones y explicando además como esas imágenes del Antiguo Testamento son prefiguraciones del Nuevo para dar cumplimiento a las profecías y justificando su empleo de acuerdo con las palabras de San Agustín:

*Como todo lo figurado excede siempre a la figura y quede siempre la figura atrás de lo figurado, sin ninguna comparación fueron de muy mayor perfección, todas las obras que el Hijo de Dios hizo, que no todas las figuras que le avían precedido. Lo que excede el núcleo a la cáscara, la caña al hueso, la harina al salvado, el oro a la escoria y el cuerpo a la sombra tanto y más excedió Christo a todo lo que él fue figurado. Las figuras todas que al Hijo de Dios precedieron y las Prophecías que del se prophetizaron fueron como un dechado de labores, como una materia de escrivanos, como un modelo de edificios y como un debuxo de pintores*³⁷.

Del valor del Sepulcro de Cristo en el texto del Monte Calvario y una propuesta

No supone ninguna novedad afirmar la preocupación de Guevara en sus escritos por ese mundo de la Antigüedad clásica releída como ejemplo a través de personajes y actitudes, que se reitera en su producción literaria como una constante y ahí está su *Marco Aurelio* como una de las obras más influyentes y con mayor repercusión en la literatura europea del siglo XVI. Y en este aspecto, formando parte casi de una corriente arqueológica, que buscaba noticias sobre los ritos de los romanos, el prelado tuvo siempre una inquietud por el desarrollo de las costumbres funerarias pero siempre en un natural ejercicio de simbiosis con las fuentes bíblicas, muy propio de la época.

De ahí que el asunto del Sepulcro de Cristo venga a tener un tratamiento especial en el *Monte Calvario*, que obliga a pensar en algún tipo de conexión con el contemporáneo proyecto de su propia capilla funeraria, aunque parezca que las huellas sean prácticamente

invisibles en el grupo de Juni que ha llegado hasta nosotros y que presidía y centraba la atención de la capilla de Guevara.

El conjunto, con esculturas de un ligero tamaño superior al natural está compuesto a partir de un compensado proyecto de simetrías y gestualidad dolorosa, por los dos Santos Varones en primer término, separados por la figura yacente de Cristo, mientras que detrás de la urna se disponen abrazados María y Juan en el centro, con Magdalena y María Salomé flanqueando la composición³⁸. La escena, en el interior de un retablo de madera, se completaba con dos sayones armados realizados en yeso a ambos lados, representando la escolta colocada en el Sepulcro para impedir el robo del cadáver por parte de los discípulos, como se señala en el Evangelio de Mateo³⁹, evitando así que pudieran decir que había resucitado.

Realmente el episodio, que está reproduciendo el momento de la unción del cuerpo del difunto previo a su colocación en la tumba, tiene su reflejo directo en el texto del *Monte Calvario* y es muy fácil observar el modo en el que se lleva a cabo la trasposición plástica de la palabra escrita. Son los dos varones, José y Nicodemo los que sostienen paños y perfumes con los que limpian el cadáver disponiéndolo para ser amortajado con dignidad:

*Qué más quereys saber o coraçon mio, sino que a la par y a una se desleían de fuera los ungüentos con las lagrymas y de pura compasion se les desmolían de dentro las entrañas. En todo el tiempo que duró la santa unción, nunca descansaron las manos de le untar; nunca cessaron los coraçones de sospirar; ni nunca pararon los ojos de llorar y lo que muy mayor lástima pone es que si le acabaron de ungir no le acabaron de llorar. Que más quieres que aquellos sanctos viejos hagan, de que con las rodillas le sirven, con las manos le ungen, con los ojos le lloran, con las lagrymas le sirven y con los coraçones le adoran*⁴⁰.

Guevara narra como Arimatea y San Juan piden el cuerpo a María para llevarlo a sepultar,

pero la maniobra no se realiza de manera automática y la intención es transmitir con intensidad una idea de humanidad no sólo en el caso de Cristo, sino en el de su propia familia, en la que no cabía el estatismo y la frialdad. Se produce una situación de tensión que se articula maravillosamente haciendo hablar a los protagonistas mientras dura el proceso. María se resiste a la entrega porque quiere permanecer más tiempo al lado de su hijo, y San Juan que además de discípulo elegido para cuidar de María hace valer su calidad de sobrino carnal de la Virgen⁴¹, intenta convencerla de que acceda a su sepultura. Guevara habla de:

*la piadosa guerra, la triste contienda que entre la Virgen y Sant Juan andava, y entre la triste Madre y los dos viejos se debatía: sobre que ellos querían dar sepultura al defunto y ella no quería por gozarle más tiempo*⁴².



Abrazo de San Juan y María en el Santo Entierro, Juan de Juni (c. 1541-1544).

© Museo Nacional de Escultura.

La actitud tan particular que presenta ese grupo entrelazado de María y Juan en el conjunto escultórico es casi un reflejo literal del comentario. Se trata de una disputa congelada, de un drama que no se podía representar de modo más parlante que como se ejecutó en la madera policromada. El cronista habla de una «contienda gloriosa, batalla bienaventurada» en la que el debate está entre el hecho de depositar a Cristo en el pecho de su madre o en lo profundo de la tierra como una pelea entre «el amor y el zelo sancto» y Juni consigue traducirlo al volumen con perfección.

La figura de Cristo se apoya en el grupo en una urna sepulcral siguiendo el esquema tradicional que se utilizaba en la representación de la escena, como se demuestra en gran parte de los grupos que se han conservado por toda Europa. Era el modo convencional de mostrar un sepulcro creíble que, en este caso, además de adornarse con los escudos de armas del prelado, presenta en el centro una inscripción latina. Hace algún tiempo que Jesús Urrea reparaba en la misma dando a conocer su procedencia⁴³ identificándola como el fragmento de un capítulo del Génesis en el que se hablaba de la muerte de Sara:

*Audi nos, domine: princeps Dei es apud nos: in electis sepulchris nostris sepeli mortuum tuum, nullusque te prohibere poterit quin in monumento eius sepelias mortuum tuum*⁴⁴.

Realmente no tiene sentido que la inscripción se inicie con la palabra *nos*, que pertenece a la parte anterior de la frase, como si el trabajo de la reproducción del texto hubiera sido realizado por alguien que no tuviera conocimientos latinos. A veces se dan este tipo de errores con transcripciones parciales, como si se intentara dejar claro más la intención que la literalidad, sin embargo aquí la razón es distinta. Las fotografías antiguas del conjunto muestran que la inscripción estaba incompleta en su parte superior, donde a

todas luces faltaba una línea. La restauración concluida en 1983 llevó a reconstruir el marco de la cartela, con criterios historicistas y de una intervención excesiva, sin respetar sus verdaderas dimensiones, alterando así el mensaje⁴⁵. De este modo la frase completa reproducida sería: «Princeps Dei es apud nos: in electis sepulchris nostris sepeli mortuum tuum».

No existe una referencia directa en el texto de Guevara al entierro de la esposa de Abraham, más que la que ya hemos citado anteriormente sobre la sepultura de los personajes santos del Antiguo Testamento y una escueta mención en el capítulo XXXVIII, cuando se señala que «la muerte de Sara lloró sólo Abraham»⁴⁶ para destacar como por el contrario la muerte de Cristo la habían lamentado incluso los elementos de la Naturaleza.

Sin embargo la elección del texto es una llamada de atención tanto a esas continuas alusiones que el autor hace a las imágenes veterotestamentarias como garantía de lo que sucede en el Nuevo Testamento como a su propia preocupación por los epitafios. Ante la petición de una sepultura para su esposa Sara los hititas dicen a Abraham: «Eres entre nosotros un Príncipe de Dios: sepulta a tu muerto en el mejor de nuestros sepulcros». Del mismo modo ahora se entregaba a Cristo el mejor de los sepulcros posibles, de manera que de acuerdo con la propia estructura seguida por Guevara en el desarrollo del texto, la frase vendría a cobrar todo el sentido.

La secuencia viene a concluir en el capítulo LVIII titulado «Del cuidado que tenían los antiguos de enterrar a los muertos y porqué el Hijo de Dios no manda su cuerpo enterrar»⁴⁷. Pienso que aquí está el resumen y la razón última que explicaría el gesto de Guevara a la hora de programar la realización de una capilla dedicada al Santo Sepulcro para su enterramiento, en la que su protagonismo

aparezca desplazado por el Entierro de Cristo. Si pensamos en sus citados comentarios en las *Epístolas Familiares*, cuando justificaba la construcción de capillas funerarias apuntando que lo importante era la rectitud en las obras, podríamos de alguna manera encontrar un sentido a su propuesta que en este capítulo se hace totalmente explícita:

Viniendo pues al propósito, sólo el hijo de Dios, solo el Jesús crucificado, ni hizo sepulchro para si quando era vivo, ni le tenía a do enterrar su madre después de muerto: sino que como en casa prestada vivió en sepultura prestada también se enterró. Como avia de hazer para si sepultura: el que no alcançó un real de qué comiesse, ni una casa en que morasse; En la ara de la cruz bien se acordó él, de rogar por sus enemigos, y de perdonar al ladrón los pecados, mas no se acordó de mandar a do enterraría sus huesos: porque más pretendía él la salvación agena, que no su sepultura... O cómo pasesce claro que el hijo de Dios era christiano y moría como christiano: que no se le dava cosa de quanto dexava acá en el mundo: lo qual mostró él muy bien en no poseer hazienda quando vivía, y en no señalar sepultura quando moría. Deste tan notable exemplo emos de tomar exemplo, para que no tengamos mucha pena de pensar si nos enterrarán o no nos enterrarán en honrrada sepultura, porque más vale que desde el muradal nos vamos con el pobre Lázaro al cielo, que no con el rico avariento al infierno... entienda pues cada uno en lo que toca a su conciencia, y no tome trabajo de hazer sepultura: porque ni al pobre ha de faltar quien le entierre ni al rico ha de faltar quien le herede⁴⁸.

Resulta que el propio Cristo no pone atención en su sepultura del mismo modo que tampoco la había puesto en disponer de casa propia y de este modo vino a descansar en sepulcro prestado. Es aquí Guevara quien, con generosidad, se lo está prestando. Lo ha construido para él e incluso la urna tiene sus escudos que no son más que un signo evidente de propiedad⁴⁹. Claro que se trata

de un gesto de humildad, pero el comitente ha querido cargarlo además de otros matices que tengan más valor para su propio beneficio espiritual y ese significado consiste en el hecho de regalar su sepulcro particular a Cristo.

Y por supuesto este gesto no se materializa sólo en el grupo que presidía la escena, cobijado bajo una venera que no podía sino estar inspirada en la que coronaba el recién concluido retablo de San Benito, en 1533, realizado por Alonso Berruguete en la misma ciudad, sino en todo lo que implicaba el conjunto. Me refiero a esa pequeña capilla de planta central como parte de un proyecto perfectamente programado desde sus comienzos, que había creado el comitente de nueva planta y que había convertido en un pequeño joyero para hacer entrega del mismo, reservándose un discreto lugar para su descanso eterno.

Los detalles evocan, como decíamos al comienzo, una visión simbólica del Santo Sepulcro de Jerusalén e incluso las medidas de la urna y del propio Cristo corresponden con las de la Piedra de la Unción que allí se conserva⁵⁰ para hacer la emulación más evidente. Las palabras de Guevara respecto a esa visión idealizada de la estancia y de sus características no pueden ser más claras:

La condición del sepulchro era, en proporción redondo, en alto más de un estado, en ancho bien cumplido, en obra esculpido en Peña; en color blanco y morado, en labor sumptuoso, en condición limpio, en guarda rezio, en edificio nuevo, y en propiedad ageno. Todas estas condiciones eran para honrras de Christo nescessarias: porque a no ser de piedra dixeran que los discipulos le avian hurtado, y a no ser nuevo dixeran que otro avia resucitado, y a no ser ageno dixeran que todo era fingido. O pobre Señor, o riqueza del cielo: no bastara que naciste sin casa, viviste sin hazienda y moriste sin cama: sino que también te entierras en sepultura agena? O qué dichoso yo sería, si

*quisieses sepultarte en esta mi alma: para que assi como tu resucitaste al tercero día para jamas no morir, así ressucitasse ella para siempre vivir*⁵¹.

La capilla era de planta central, elevada, de fábrica, policromada, nueva, limpia, recia en la guardia con los dos sayones vigilantes, y sobre todo suntuosa y ajena porque era su propietario quien había hecho un esfuerzo en la ornamentación para entregarla al difunto. Vista esta declaración ¿podríamos pensar en que la imagen de fray Antonio de Guevara se perpetuara de alguna manera en su capilla? El grupo del Santo Entierro responde a una configuración perfectamente estructurada, a una compensación de volúmenes y de ejes en los que no queda nada al azar. Sin embargo, hay una figura que sorprende en la solemnidad de tan estudiado cuadro y es precisamente la de José de Arimatea, dispuesto en el lado de la cabeza de Cristo⁵² vestido con lujosos ropajes y ofreciendo un rostro surcado por las huellas del tiempo⁵³. El personaje, en un recurso de gran impacto escenográfico y jugando con esa magistral interpretación de la inmediatez instantánea que caracteriza la obra juniana, ha abandonado circunstancialmente la dolorosa escena, dirigiéndose al espectador. Pasa de ese modo a ocupar el papel de *admonitor* que Alberti destacaba en su tratado *De Pictura*, y que fue tan común en la pintura italiana, cuando decía:

*Me agrada que en la historia haya alguien que nos advierta y enseñe lo que allí sucede o con la mano invite a ver o con rostro affligido y con los ojos turbados avise que nadie se acerque o muestre allí cualquier peligro o cosa maravillosa, o nos invite a reír o a llorar junto a lo que sucede*⁵⁴.

Parece que el seguimiento de este consejo se hace literal en el caso de la composición del Santo Entierro y el episodio se transforma de este modo en algo no sólo más legible para el fiel, sino sobre todo más participativo integrándolo en el drama a través de esa invitación

visual. Quien entrara en la capilla se encontraba de este modo en el interior del Sepulcro como participante activo a través de una transmisión de sentimientos verdaderamente intensa a través de ese *médium* entre lo real y lo fingido⁵⁵. La vista de Arimatea se une al expresivo e inusual hecho de mostrar entre los dedos índice y pulgar de la mano derecha una espina de la corona que María Salomé sostiene en sus brazos en segundo término, en un gesto que también tiene su correspondencia en el texto del *Monte Calvario*, como si se tratara de un reflejo del deseo del comitente:

*Ya que quieres darme algo de tu hazienda propia, qué me puedes dar si no es alguna espina de tu cabeça o algún pedaço de la soga de tu garganta? Qué tienes o buen Jesús, qué tienes que repartir entre los tus regalados y escogidos, sino es el sudor de tu cara, la sangre de tus venas, el dolor de tus espinas y el amor de tus entrañas?*⁵⁶.



José de Arimatea en el Santo Entierro, detalle
(c. 1541-1544). © Museo Nacional de Escultura.

Unida a la exhibición de ese trofeo que se presenta ejemplarizante a quien acceda a la capilla, la singularidad de la actitud llama todavía más la atención si llevamos a cabo una comparativa con escenas similares repartidas por toda Europa y de manera especial por Francia o Italia. Se trata de una peculiaridad específica que no se observa en otros grupos de estas características, de manera que es posible detectar que hubo un interés expreso en independizar a la figura y dotarla de un protagonismo especial. Existe algún otro ejemplo destacado, como en el espectacular conjunto que hacía Niccolò dell'Arca para Santa María della Vita en Bolonia hacia 1460. Allí uno de los santos varones que se ha venido identificando con Arimatea está en actitud similar de puente con el espectador, mirándolo mientras desvía su atención de la escena, de nuevo como el *admonitor* albertiano aunque más contenido en actitudes. Cronológicamente anterior se podría pensar que hubiera servido de precedente⁵⁷, aunque es más la intencionalidad que la forma, la que dota a la figura de Valladolid de personalidad especial.

Llegados a este punto podríamos pensar que la representación de Arimatea fuera un retrato del propio Guevara, reforzado a partir de esa retórica de la gestualidad y pensando que la figura muestra a una persona de edad avanzada y de rasgos nada estereotipados. No obstante es preciso señalar que la escena se prestó a la introducción de retratos de personas reales precisamente ocupando el papel de Arimatea y Nicodemo, porque esa idea de participar en el *Entierro de Cristo* no representa ninguna exclusividad y la intención de la cercanía en el momento supremo tenía sus apetencias. En el espectacular *Llanto sobre Cristo muerto* que Mazzoni realizaba hacia 1492 para la iglesia de Santa María di Monteoliveto de Nápoles, la intención de retratar a los reyes Ferrante I y Alfonso II en las figuras de Nicodemo y Arimatea era una evidencia que algunos como Vasari recalcan para llamar la atención sobre la habilidad naturalista de su artífice⁵⁸.

Remedos de Nicodemo y mencionados de este modo desde sus inicios, fueron el propio Miguel Ángel Buonarroti y Baccio Bandinelli en dos grupos pensados para sus propios sepulcros, aunque en el caso del primero no se llegara a materializar su intención primera. La Piedad Bandini, hoy en Florencia y el conjunto que Bandinelli realizaba para su entierro en la iglesia de la Annunziata de la misma ciudad, son dos ejemplos en los que la intención del retrato del personaje no deja lugar a dudas, enlazando con la idea de perpetuarse en la forma de ese escultor circunstancial que había sido Nicodemo⁵⁹. Incluso en nuestro caso ya Martí y Monsó propuso que el Nicodemo del *Entierro* de Valladolid fuera un retrato de Juan de Juni, a pesar de no contar con referencias de otro tipo⁶⁰.

Pero regresando al tema de la posibilidad de identificar a Arimatea con Guevara y ante la inexistencia de retratos contemporáneos del prelado⁶¹ o de descripciones precisas de su fisonomía será difícil llegar a una conclusión certera respecto a esta propuesta que no tiene más pretensión que dar otra vuelta de tuerca sobre un tema tan sugerente, pero sin mayor asidero que la especulación.

Podría haber una circunstancia que, si algún día pudiera documentarse, sirviera para proporcionar alguna pista a la hora de argumentar esta aventurada propuesta. En 1986 se publicaba una sugerente relación entre la representación del Arimatea del *Entierro* de Juni con un medallón existente en el claustro del monasterio salmantino de Santa María de las Dueñas⁶². Sobre la conexión entre ambas imágenes se puede afirmar que no cabe ninguna duda y no sólo en lo que se refiere a la similitud en el tocado sino en los propios rasgos fisonómicos del personaje representado.

Pero además es que la participación de Juni se detecta formalmente en otros medallones del claustro y desde el punto de vista



Busto masculino. Claustro del Monasterio de Santa María de las Dueñas. Salamanca.

cronológico los tiempos de ejecución de la obra arquitectónica corresponderían con el momento inmediatamente anterior a la etapa final de la estancia del escultor en la ciudad, cuando ya estaba trabajando en el Sepulcro, como si la talla del relieve fuera un avance del resultado final de su encargo.

De este modo y por el momento, sólo es posible elucubrar con esa relación que liga el medallón de las Dueñas con el proyecto de fray Antonio de Guevara. No obstante querría terminar con la apreciación que el perspicaz Isidoro Bosarte hacía sobre las representaciones de Arimatea y Nicodemo en el grupo juniano, simplemente para constatar que esas peculiaridades en el tratamiento de las figuras y esa singularidad en el modo de presentar la figura del anciano José con tan elevada carga personal y naturalista hace ya mucho tiempo que eran objeto de curiosidad y de conocimiento, sobre lo que todavía habrá mucho que decir:

Los dos santos varones están al primer término de la historia. No sé decidirme entre las dos figuras relativamente a su importancia: porque el Nicodemus que está hacia los pies del Señor es enteramente ideal, y el San Josef que está hacia la cabeza del Señor es enteramente natural. Nicodemus enseña lo que se puede hacer por el arte depurado de toda imitación individual, y el Josef de Arimatea en quanto a su cabeza, es un retrato que enseña cómo se debe imitar la naturaleza individual. Qué persona retratase Juni en esta cabeza no se sabe, ni creo que nadie haya procurado saberlo. Ella es de un viejo de gran dignidad natural en sus formas. Tiene los accidentes de la vejez en las arrugas de la frente y pellejos de la garganta, sin perjuicio de la grandiosidad del estilo. La acción de Nicodemus es mirar al cielo, teniendo entre los dedos de la mano derecha con muchísima fuerza un pedazito de lienzo fino, y con la izquierda tiene asido un jarrón. Uno y otro de los varones tiene hincada una rodilla en tierra. El Josef de Arimatea ha tomado una espina de la corona que tiene en la toalla aquella María,

y entre las yemas del dedo pulgar y índice de la mano derecha la muestra a los que pasan por el camino y les dice: «Vosotros los que podéis entrar en la justicia de mis sentimientos, mirad cómo eran las espinas de la corona de irrisión y dolor con que taladraron las sienes de este inocente antes de cometer en su persona el horrendo atentado de su muerte, para perdición de ellos mismos y eterno escándalo de los siglos». Esto lo está diciendo el Santo Josef con aquella misma entereza y valor con que había entrado a Pilatos a pedirle el cuerpo de Jesús difunto para darle sepultura⁶³.

Notas

¹ Sólo por señalar las referencias imprescindibles, que iremos completando en el transcurso del trabajo, Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1974, pp. 142-158; M.^a Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Juan de Juni, escultor*, Valladolid, 2012, pp. 157-162.

² Valentín CARDERERA Y SOLANO, *Viajes artísticos por Castilla y León. Dibujos de la colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano*, (ed. de Juan Antonio Yeves. Estudio y notas de Itziar Arana y Rocío Calvo), Madrid, 2016, pp. 294-295. El paso de Carderera por Valladolid tenía lugar en 1847, cuando la capilla del Sepulcro ya no existía, de manera que o bien había viajado antes a la ciudad o bien había recibido la información de algún corresponsal.

³ Fray Antonio DE GUEVARA, *Primera parte del libro llamado Monte Calvario*, Valladolid, 1545. El libro era publicado por primera vez en la imprenta de Juan de Villalquira y tendría un gran número de ediciones posteriores en toda Europa.

⁴ M.^a Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, op. cit.

⁵ *Ibidem*, pp. 55-56. Siempre se ha señalado que el motivo para el cambio de residencia tuvo que estar en la ejecución del proyecto encargado por fray Antonio de Guevara.

⁶ En la Biblioteca Nacional de España se conserva el manuscrito de fray Matías DE SOBREMONTÉ, *Noticias chorographicas y topographicas... del convento de los frailes menores observantes de San Francisco de Valladolid recogidas y escritas por Fr. Mathías de Sobremonte... indigno fraile del mismo convento*, MSS/19351, ff. 186v-191r.

⁷ Fray Matías DE SOBREMONTÉ, op. cit., ff. 188v-189r.

⁸ Sobre las obras de Guevara en el convento de San Francisco, José MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Madrid, 1898-1901, pp. 354-356. M.^a Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, 1998, pp. 96-97.

⁹ Francisco ANTÓN, «Obras de arte que atesoraba el monasterio de San Francisco de Valladolid», *BSAA*, T. IV, fasc. XI y XII, 1936, pp. 25-26. Una sugestiva puesta al día de la obra de los Corral en Sergio PÉREZ MARTÍN y Josemi LORENZO ARRIBAS, *La obra en yeso de los hermanos Corral de Villalpando, 1525-1575*, Valladolid, 2017.

¹⁰ *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un Gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III* (estudio de Jesús SÁENZ DE MIERA), Madrid, 2005, p. 581.

¹¹ Fray Matías DE SOBREMONTÉ, op. cit., f. 188r.

¹² *Ibidem*, f. 187v. Al mencionar el claustro y antes de ingresar en la capilla dice: «Delante de la rexa de la capilla de Mondoñedo está una lauda con las armas de los Solís». Más adelante al describir la capilla, f. 188r., señala: «Tiene esta capilla rexa de hierro vaciada de muy primorosa labor» ¿Se refiere a la antes citada del acceso o a otra que existía en el interior separando el altar? El lugar exacto del enterramiento de los Solís aclararía las cosas. De acuerdo con la secuencia narrativa de Sobremonte parece que estaría colocado antes del ingreso en la capilla, sin embargo surgirá años después una noticia que parece contradictoria. Manuel CANESI AZEVEDO, *Historia de Valladolid* (1750), ed. Valladolid, 1996, I, p. 517 que sigue en todo a Sobremonte, añade «en medio de esta su capilla (de Guevara) hay una laude blanca de piedra con las armas del apellido Solís» apuntando que se refiere a fray Francisco de Solís, que fue guardián del convento y precisa «su muerte fue después de la del ilustrísimo Guevara porque si viviera cuando sucedió no dejara de admitirlos en su capilla» de forma que no se deja lugar a la duda de donde se disponía la lápida.

¹³ En el contrato para la reja de Rioseco, firmado el 10 de octubre de 1547, se señala que el primer tercio de los pilares deben estar cincelados y limados «como lo están los de la reja de la capilla del obispo de Mondoñedo en el monasterio de San Francisco» y que los pilares estarán repartidos «conforme y al tamaño de lo que están desviados uno del otro los balaustres de la reja del dicho Obispo de Mondoñedo», Esteban GARCÍA CHICO, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Maestros rejeros*, Universidad de Valladolid, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, 1966, p. 12.

¹⁴ Fray Francisco CALDERÓN, *Primera parte de la Crónica de la Santa Provincia de la Purísima Concepción de Nuestra Señora* (1679), Valladolid, 2008, p. 171.

¹⁵ Isidoro BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España* (1804), Madrid, 1978, pp. 181-186. Las reconstrucciones en la obra de Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, ob. cit., pp. 142 y ss. Con dibujos realizados por A. Burgueño.

¹⁶ Valentín CARDERERA Y SOLANO, ob. cit., pp. 294-295.

¹⁷ René COSTES, «Antonio de Guevara. Sa vie. Appendices», *Bulletin Hispanique*, t. 26, n.º 3, 1924, pp. 193-208.

¹⁸ Antonio PALOMINO DE CASTRO, *El Parnaso español pintoresco laureado*, t. III, Madrid, 1724, p. 278. La parcialidad de la nota de Palomino ha hecho que se haya interpretado como que San Francisco y Santo Domingo estaban colocados en los laterales del segundo cuerpo del Sepulcro sobre los soldados pretorianos.

¹⁹ M.^a José REDONDO CANTERA, «Dinero, muerte y magnificencia: Álvaro de Benavente y su capilla funeraria», *Cultura y Arte en Tierra de Campos. I Jornadas de Medina de Rioseco en su historia*, Valladolid, 2001, pp. 49-50.

²⁰ Sergio PÉREZ MARTÍN y Josemi LORENZO ARRIBAS, ob. cit.

²¹ El dato lo localizaba y daba a conocer M.^a Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido...*, p. 98. El documento está en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Leg. 2428, ff. 256r. y ss.

²² Isidoro BOSARTE, ob. cit., pp. 184-185.

²³ *Ibidem*, p. 185.

²⁴ Fray Matías DE SOBREMONTÉ, ob. cit., ff. 190r.

²⁵ M.^a José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, pp. 19 y 23. El Almirante falleció en 1538 y en el instante en que se fecha la carta estaría disponiendo su enterramiento en la iglesia del convento de San Francisco que él había fundado en Medina de Rioseco, curiosamente en un templo en el que trabaja Juan de Juni realizando los dos conocidos y sorprendentes grupos de barro de San Sebastián y San Jerónimo.

²⁶ Antonio DE GUEVARA, *Epístolas familiares*, (citamos la edición de Valladolid, 1549), f. 114v.

²⁷ Intentamos reducir las citas para no hacer farragosa la lectura del texto. Empleamos la edición impresa por Juan de Villalquán en Valladolid, en 1548.

²⁸ Ff. 102r-104r.

²⁹ No hace Guevara sino sacar partido de los textos evangélicos, concretamente de San Marcos 21, 43: «Venit Joseph de Abarimathea: nobilis Decurio, Honorabilis Senator, et erat nobilis, gravis aspectu Regio, Vir honestus, Consul plenus gravitatis et Dignitatis onciarius». También hablan de la figura de Arimatea en similares términos San Mateo 27, 57-61 y San Lucas 23, 50-56. Naturalmente el entierro en el sepulcro del rico Arimatea se entendió como la explicación a la profecía de Isaías 53, 9: «Se dispuso con los impíos su sepultura, pero con el rico fue en su muerte».

³⁰ F. 103v.

³¹ Capítulo LIIII «De como estando la Virgen en el Calvario llorando por no tener aparejo para enterrar a su hijo, proveyó el señor de Joseph para que fuese a enterrarlo», ff. 105v-107v.

³² F. 107r.

³³ El papel de Arimatea en la religiosidad del siglo XVI español, precisamente a partir de Guevara y de sus vinculaciones artísticas con la obra de Tiziano, ha sido perfilado con mucho detenimiento y con gran lucidez por Matteo MANCINI, *Un picturapoesis: Tiziano y su recepción en España* (Memoria para optar al grado de doctor) Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010, pp. 432-434.

³⁴ F. 107v.

³⁵ Ff. 107v. y ss.

³⁶ Ff. 110v y ss.

³⁷ F. 110v.

³⁸ La identificación de Magdalena y María Salomé es la tradicional. No ofrecería dudas en el caso de la primera, más joven y con el pomo que caracteriza su iconografía, aunque en este caso vinculado con el embalsamamiento de Cristo, lo que por otra parte es muy habitual en la representación de la escena. La diferenciación entre María Salomé y María Cleofé es más aleatoria y el hecho de llevar en las manos la corona de espinas no es atributo individual de ninguna de ellas. No obstante Guevara cita a San Anselmo que dice: «en aquella triste hora y en el lamentable paso en que estaba la Virgen cabe la cruz, estaba la triste madre mirando al hijo, estaba la Magdalena abrazada con la cruz, estaba sant Juan esforzando a la madre, estaba Salomé junta al discípulo, estaba la otra familia llorando en aquel camino», F. 104r.

³⁹ Mateo 27, 62-66. El mismo esquema, como tantas veces se ha dicho, era reproducido en el sepulcro de Segovia, por otra parte siguiendo una tradición común en los *Mise autombeau* franceses, de donde lo hubo de tomar prestado Juni.

⁴⁰ F. 114r.

⁴¹ Se repiten durante todo el tiempo las expresiones con el tratamiento de tía y sobrino.

⁴² Existen erratas en la paginación y aunque la cita corresponde al f. 113r, no es una numeración real. La referencia está en el inicio de la continuación del capítulo «Prosigue el auctor la materia y habla de la unción de Christo»

⁴³ Jesús URREA, «Revisión y novedades junianas en el V Centenario de su nacimiento», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 10, 2006, pp. 3-13.

⁴⁴ Génesis, Capítulo XXIII, 6.

⁴⁵ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ y Joaquín CRUZ SOLÍS, *El entierro de Juan de Juni. Historia y restauración*, Valladolid, 1983, pp. 30-31, 45, 51.

⁴⁶ F. 70v.

⁴⁷ Ff. 114v y ss.

⁴⁸ F. 114v. De nuevo hay errores en la paginación y el folio siguiente es el 118r. hasta donde se extiende la cita.

⁴⁹ En otras representaciones del *Entierro de Cristo* en Francia sucede lo mismo y en la urna aparecen los emblemas heráldicos de los poseedores de la capilla. Se pueden citar muchos ejemplos como sucede en Saint-Pierre Abbey, Moissac, Tarn-et-Garonne, Midi-Pyrenees o en la capilla funeraria de René de Amboise en la iglesia de Notre Dame la Grande de Poitiers.

⁵⁰ Se decía que la llamada Piedra de la Unción medía dos varas y tercía (193 cm), que era la «mensura de Cristo», Antonio DE MEDINA, *Tratado de los misterios y estaciones de la Tierra Sancta...*, Salamanca, 1573, f. 154v.). El sepulcro mide 190 cm y el Cristo 195 cm.

⁵¹ «Concluye ya el auctor con meter ya a Cristo en el sepulchro», f. 117r.

⁵² La identificación de Arimatea con el personaje colocado junto a la cabeza de Cristo por una cuestión de dignidad, es la más convencional, aunque no sea la única y no se siga un patrón fijo, sobre todo en las composiciones de tradición francesa. Louis REAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, 1996, pp. 542-543. El mismo planteamiento hace en su monografía Michel MARTIN, *La statuarie de la Mise au Tombeau du Christ des xve et xvièsiècles en Europe occidentale*, París, 1997, pp. 113-121, señalando que Arimatea aparece por lo general en la cabecera, es el de mayor edad y se suele representar barbado y con la bolsa del dinero para la adquisición del sepulcro. En este caso aunque no tenga barba si aparenta mayor edad que la figura dispuesta a los pies que, por el contrario, sí la muestra. En la historiografía española es Bosarte el primero en anotar los nombres de los personajes del grupo, op. cit., pp. 182-183. Martín González señala que en efecto Arimatea es quien se ubica en la cabecera y el hecho de llevar una espina de la Corona vendría a justificarlo porque normalmente siempre porta en sus manos algún atributo de la Pasión, ob. cit., p. 156. La denominación se ha mantenido siempre salvo por M.^a JOSÉ REDONDO CANTERA, que invierte los nombres de ambos personajes, «L'apport français à la sculpture de la Renaissance en Castille. Réflexions sur le style et les matériaux», en *La sculpture française du xvie siècle: études et recherches*. Marseille: Bec en l'air, París, 2011, pp. 138-149; p. 147 y n. 49.

⁵³ Como ya constatará Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980, pp. 212-215 es interesante señalar como el rostro de este Arimatea va a tener su seguimiento directo en la figura que con la misma iconografía lo representaba Gregorio Fernández en el paso del *Descendimiento* realizado para la Cofradía vallisoletana de la Vera Cruz en 1623.

⁵⁴ León Battista ALLBERTI, *De la Pintura y otros escritos sobre arte* (1435), Madrid, 1999, II, 42. Al respecto y entre otras muchas referencias al tema, André CHASTEL, *El gesto en el arte*, Madrid, 2003, pp. 42 y ss.

⁵⁵ Sería interesante profundizar en la presencia del *admonitor* en la obra de Juni aunque sea con un carácter particular. Felipe PEREDA lo observa en uno de los dos sayones que flanquean el Entierro de Segovia, que identifica con Longinos, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, 2017, pp. 398-401. Habría que pensar si esas esculturas de bulto que intentan librarse de las arquitecturas de sus retablos aprisionadas por el marco, no cumplen de alguna manera esa función de quien llama la atención sobre lo representado intentando disponerse a medio camino entre la escena fingida y la realidad.

⁵⁶ Capítulo XVI, f. 28v.

⁵⁷ Desconocemos que fray Antonio de Guevara estuviera en Bolonia, aunque en alguna ocasión se haya

afirmado tal posibilidad. No tenemos constancia de que estuviera en la Coronación imperial en aquella ciudad en 1530, aunque sí acompañó al emperador a la campaña de Túnez en 1535 regresando por Italia, de manera que pudo pasar en algún momento por Bolonia. En el prólogo de su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, publicado por primera vez en Valladolid en 1539, decía: «En estos tiempos passados vi la corte del emperador Maximiliano, la del Papa, la del rey de Francia, la del rey de Romanos, la del rey de Inglaterra, y vi las señorías de Venecia, de Génova y de Florencia, y vi los estados y casas de los príncipes, y potentados de Italia». También Fray Matías de SOBREMONTÉ, ob. cit., ff. 89r. y v. dice que además de viajar con el emperador a Túnez estuvo con él en otras jornadas en Italia. Su hermano el doctor Hernando de Guevara, heredero en el patronato de la capilla que también se enterró allí, fue rector del colegio boloñés de San Clemente.

⁵⁸ Refiriéndose al rey Alfonso en el conjunto, dice Vasari: «nella quale opera è ritratto il detto re inginocchiato, il quale pare veramente più che vivo», Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti...*, v. I, Roma, 1759, p. 303. Quizás también el propio Guevara contempló este fabuloso grupo a su paso por Nápoles cuando regresaba de Túnez en la comitiva del emperador Carlos.

⁵⁹ Aunque en el caso de Miguel Ángel el tema ha tenido otras derivaciones relacionadas con el llamado «nicodemismo» véase Corine SCHLEIF, «Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Worksby Adam Kraft and Tilman Riemenschneider», *The Art Bulletin*, 75, 1993, pp. 599-626.

⁶⁰ JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ, ob. cit., pp. 354-356. El tono en el que se expresa no deja de ser un tanto poético: «No diremos nosotros que la (cabeza) de Nicodemus sea un retrato del autor, pero así nos le figuramos: grande, fuerte, varonil». El tema es recordado por Ileana COLÓN MENDOZA, *The Cristos yacentes de Gregorio Fernández: polycrome sculpture of the supine Christ in seventeenth century Spain*, Burlington, 2015, p. 45. Si resulta curioso comparar la similitud con la representación de Nicodemo en el *Entierro de la catedral de Segovia*, como si el tipo respondiera al mismo esquema aunque mucho más estereotipado que en el caso de Arimatea.

⁶¹ Procedente del convento de San Francisco de Valladolid se conserva en el Museo Nacional de Escultura un retrato de Guevara en un lienzo de medio punto que es una obra del siglo XVII que nada tiene que ver con una representación fidedigna del prelado y no es más que una efigie idealizada del benefactor de la casa (MNE, CE 0983, 108 × 238 cm).

⁶² Jesús M.^a CAAMAÑO MARTÍNEZ, «La huella de Juni en el claustro de las Dueñas (Salamanca)», *Apothea*, n.º 6, t. II, 1986, pp. 119-124.

⁶³ Isidoro BOSARTE, ob. cit., pp. 183-184.

ZURBARÁN VERSUS BLOEMAERT

Jesús Urrea

Académico

Resumen: La utilización de grabados por parte de Zurbarán para componer sus obras ha sido demostrada ya en ocasiones anteriores. Se aporta ahora una prueba más sobre su manera de trabajar sin que por ello desmerezca la calidad final del resultado de su pintura. Esta vez se comprueba la presencia de otro grabado de Bloemart en la génesis de la conocida representación de San Ambrosio del maestro extremeño.

Palabras clave: Zurbarán. Bloemaert. San Ambrosio. Pintura. Grabado. Siglo XVII.

ZURBARÁN VERSUS BLOEMAERT

Abstract: Zurbarán's use of engravings to compose his works has been demonstrated on previous occasions. Now more evidence is provided about his way of working without detracting from the final quality of the result of his painting. This time the presence of another engraving by Bloemart is confirmed in the genesis of the well-known representation of Saint Ambrose by the Spanish master.

Key words: Zurbarán. Bloemaert. Saint Ambrose. Painting. Engraving. XVII century.

De inagotable pueden considerarse las fuentes de información que utilizó Zurbarán para suplir su falta de imaginación o conseguir acelerar el cumplimiento de sus encargos apoyándose en la ajena. Acerca de su torpeza y humildad ya dio buena cuenta Pérez Sánchez hace muchos años¹ pero su falta de originalidad y de escrúpulos a la hora de utilizar la de otros ha sido señalada por casi todos los que, de una u otra forma, han estudiado su obra, especialmente en los últimos años², hasta el punto de que la capacidad imaginativa del artista ha quedado maltrecha o, por lo menos, en entredicho. Además, cabe esperar que seguirán apareciendo más evidencias sobre este asunto.

Lo que hoy se denomina plagio o, de manera más vulgar, un «corta y pega», Zurbarán y tantos otros pintores hispanos lo practicaron sin

el menor rebozo al realizar sus obras; incluso Alonso Cano, a propósito de esta acusación, repetía aquello de «hagan otros lo mismo que yo no se lo echaré en cara». Sin embargo, hoy casi se podría hablar de auténtica deconstrucción de composiciones ajenas manipuladas por el artista para obtener de ellas los recursos que precisa a la hora de crear las propias.

En esta ocasión se trata del *San Ambrosio* que pintó para el convento dominico de San Pablo el Real de Sevilla, hoy en el museo de aquella ciudad, formando parte de una serie de veintitún lienzos contratados en 1626. La entrega de número tan elevado de pinturas de regular formato en un plazo tan reducido –ocho meses– obligaba al artista a disponer de un taller bien surtido y organizado lo cual no sería nada fácil para el joven pintor pese a sus buenos deseos de agradar a los dominicos, incluso por cantidad

tan exigua como los 363,5 ducados que aceptó por todo el encargo.

Serrera advirtió la dificultad de admitir «que un mismo pintor y en unos mismos años pudiera haber pintado obras tan dispares», refiriéndose a los *Padres de la Iglesia* y a las dos supervivientes de la *Vida de Santo Domingo*, subrayando además que el artista «resuelve siempre bien los cuadros integrados por una sola figura», mientras que «en los otros lo mejor es la suma de las partes, no la totalidad»³.

El lienzo de *San Gregorio* presenta una inscripción identificativa del personaje representado, el de San Jerónimo carece de ella, quizá por ser muy evidente la figura del traductor de la Biblia Vulgata, pero el de *San Ambrosio*, pese a tenerla⁴, su iconografía suscita dudas pues también podría tratarse de San Agustín de Hipona, el cuarto doctor que falta de esta serie. Al de Milán se le acepta como arzobispo o patriarca y por consiguiente podría ser portador de cruz de doble travesaño y no de báculo pastoral, incluso si este, como señaló Cruz Valdovinos, es muy similar al modelo que dibujó Juan de Arfe para el libro cuarto de su *De varia commensuracion para la esculptura y arquitectura* (Sevilla, 1585)⁵; además, por haber bautizado al futuro santo agustino debería presentar una fisonomía propia de alguien de mayor edad, como sucede en el cuadro del *Triunfo de Santo Tomás* del mismo Zurbarán.

A esta velada sospecha viene a sumarse la existencia de un grabado original del pintor y grabador católico Abraham Bloemaert (1566-1651)⁶ con la representación de *Los cuatro Padres de la Iglesia Latina* (1629) cuya composición el pintor repitió tres años después, introduciendo algunas variaciones en la gloria de ángeles y en la figura de San Ambrosio, en una excelente pintura de altar (206 × 155 mm) adquirida en 2010 por el Museum Catharijneconvent de Utrecht. Precisamente en la parte izquierda, tanto del grabado como de la pintura, Bloemaert

dispuso a San Agustín envuelto en una impresionante vestimenta episcopal, inspirada en la capa pluvial de magnífico terciopelo, probablemente florentino, que perteneció a David de Borgoña, obispo de Utrecht entre 1456 y 1496, conservada hoy en la colección del mismo museo holandés⁷.

El parentesco entre la disposición y actitud de la figura de San Agustín dibujada y pintada por el maestro flamenco y la que ofrece la figura pintada por Zurbarán reconvertida en San Ambrosio, es muy estrecha y no cabe sino imaginar el manejo de un grabado ligeramente anterior por parte del maestro extremeño. La impresión de desfile congelado que se aprecia en la actitud de su modelo tiene su explicación en la grupal y detenida conversación que mantienen los cuatro doctores en la composición de Bloemaert. Tampoco puede considerarse un rasgo de originalidad la supuesta inspiración en ropas litúrgicas sevillanas para el modelo de la capa de su San Ambrosio ya que es evidente que el punto de partida se encuentra en labores que se aprecian sobre el terciopelo de la capa del San Agustín de Bloemaert⁸.

La dificultad cronológica existente para hacer posible el conocimiento de la fuente grabada por parte de Zurbarán se aminora si se tiene en cuenta la tabla de *La disputa del Santísimo Sacramento* pintada por Rubens hacia 1609 destinada a la capilla del Sacramento del templo de los dominicos de Amberes, ahora dedicado a San Pablo⁹, cuya composición es evidente que conoció Bloemaert puesto que la suya deriva directamente de ella, convirtiéndose a su vez en fuente primaria e indirecta para la figura de San Ambrosio pintada por Zurbarán que no pudo conocer hasta después de 1643 cuando Hendrik Snyers grabó la composición de Rubens.

Por otra parte, esta coincidencia en la representación de textiles extraordinariamente ricos envolviendo a alguno de los personajes de Bloemaert y Zurbarán ya ha sido



Bloemaert. *Los cuatro Padres la Iglesia Latina* (grabado). Zurbarán, *San Ambrosio*. Bloemaert. *San Agustín* (detalle). Museum Catharijneconvent de Utrecht.

puesta de manifiesto en algún otro ejemplo, como en el caso de *La adoración de los Reyes magos* pintado por Zurbarán en 1639 para el retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera (Cádiz), y el cuadro del mismo asunto y parecida composición de Bloemaert, pintado entre 1622-1624 para la iglesia de los jesuitas de Bruselas, y que asimismo se conserva en el Museo de Bellas Artes de Grenoble¹⁰.

Notas

¹ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Torpeza y humildad de Zurbarán», Goya, 1965, pp. 64-65.

² Benito NAVARRETE PIRETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

³ Juan Miguel SERRERA, *Zurbarán*, Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 117-123.

⁴ Odile DELENDA, *Zurbarán. Catálogo razonado y crítico*, II, Madrid, 2014, pp. 55-59.

⁵ José Manuel CRUZ VALDOVINOS «Sobre Juan de Arfe y Francisco de Zurbarán» *Archivo español de arte*, 190-191, 1975, pp. 274-275.

⁶ Marcel ROETHLISBERGER, *Abraham Bloemaert and his sons: Paintings and Prints*. Davaco Publishers, Doornspijk 1993, vol. II, pp. 301-304 y 314-315.

⁷ Ruud PRIEM, «Museum Catharijneconvent acquires important altarpiece by Abraham Bloemaert» en www.codart.nl/museums/museum-catharijneconvent-acquires-important-altarpiece-by-abraham-bloemaert/ (consultada 22/09/18) Sobre la citada capa pluvial, cfr.: <https://memodatabase.hum.uu.nl/memois/detail/index?detailId=3912&detailType=Memoria-Object>

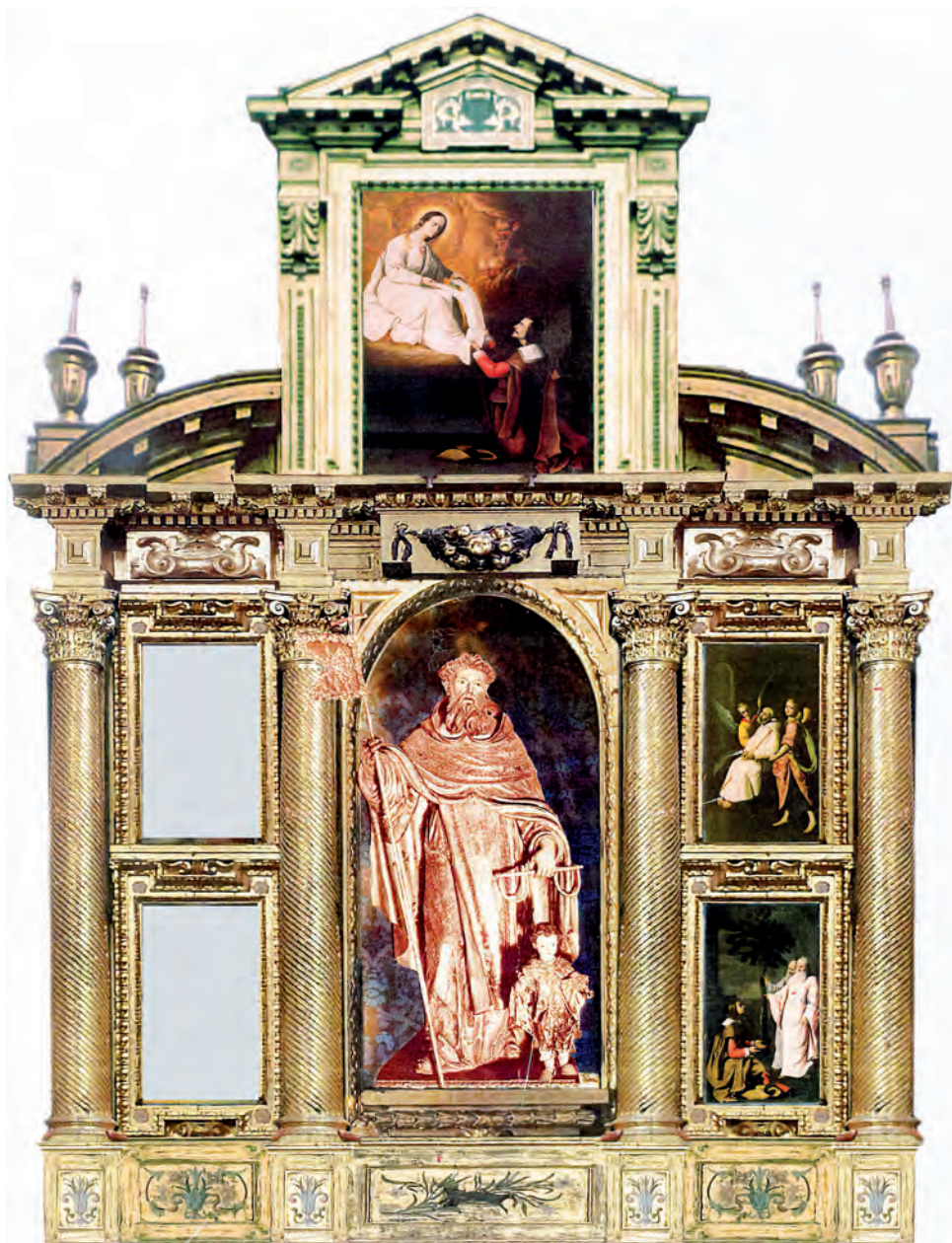
(consultada 23/09/18).

⁸ Resulta muy llamativa la decoración de recamados de la capa pluvial. En Urbino se celebró en 2018 una exposición sobre Federico de Montefeltro y el Oriente islámico con la presencia de telas muy parecidas que demuestran la pervivencia de los modelos de telas islámicas hasta el siglo XVII, cfr. <http://www.gallerianazionalemarche.it/il-montefeltro-e-loriente-islamico-23-giugno-30-settembre-2018/>

Se conoce otro grabado de Frederik Bloemaert que representa a San Suitberto, apóstol de los frisios, que repite el mismo esquema.

⁹ Hans Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VIII, *Saints*, I, London, 1972, pp. 73-79.

¹⁰ Odile DELENDA, ob. cit., pp. 170-173.



Retablo de san Pedro Nolasco de la iglesia de San José de mercedarios descalzos de Sevilla.

PROPUESTA DE RESTITUCIÓN VISUAL DE LOS RETABLOS COLATERALES DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ, DE LA MERCED DESCALZA DE SEVILLA *

Enrique Valdivieso

Académico Correspondiente en Sevilla

Resumen: Propuesta de recreación aproximada de dos retablos para la iglesia conventual sevillana de la Merced descalza, en los que se han colocado las pinturas del taller de Zurbarán y las esculturas de Juan de Mesa que los presidieron.

Palabras claves: Reconstrucción. Retablos. Zurbarán. Mesa. Pinturas. San Pedro Nolasco. San Ramón Nonato.

PROPOSAL FOR VISUAL RESTITUTION OF THE COLLATERAL ALTARPIECES OF THE CHURCH OF SAN JOSÉ, MERCED DESCALZA IN SEVILLE

Abstrac: Proposal for the approximate recreation of two altarpieces for the Sevillian conventual church of la Merced descalza, in which the paintings from Zurbarán's workshop and the sculptures by Juan de Mesa who presided over them have been placed.

Key words: Reconstruction, altarpieces, Zurbarán, architecture, sculpture, painting.

Diferentes referencias vinculadas en el pasado a la descripción de los desaparecidos retablos colaterales que hubo en la iglesia de San José de los mercedarios descalzos sevillanos, nos informan de la existencia en ellos de pinturas de Zurbarán. Así Ceán Bermúdez¹ indicó que tenían pinturas de este artista con «figuras pequeñas que representan pasajes de las vidas de san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato». Posteriormente, Justino Matute señaló como obras de Zurbarán «... cinco que hay en cada uno de los retablos colaterales, que representan, las unas

pasajes de la vida de san Pedro Nolasco, a quien está consagrado el del evangelio, y las cinco restantes de la de san Ramón en la banda de la epístola; altares uno y otro agraciados y correctos»².

En 1810, durante la ocupación francesa en Sevilla en la Guerra de la Independencia, cinco de estas pinturas fueron arrancadas de sus retablos para llevarlas al Alcázar, donde erróneamente se inventariaron a nombre de Bernabé de Ayala³. Este conjunto pictórico nunca volvió a la iglesia de la Merced y salió de España en 1812, siendo vendido después

* Esta pequeña nota insiste en la línea que empecé con Gonzalo Martínez (*Recuperación Visual del Patrimonio perdido. Conjunto desaparecidos de la pintura sevillana del Siglo de Oro*, Sevilla, 2012) y que he continuado con Jesús Urrea (*Rescatar el pasado. Retablos vallisoletanos perdidos, alterados o desplazados*, Valladolid, 2022).



Retablo de san Ramón Nonato de la iglesia de San José de mercedarios descalzos de Sevilla.

en Francia lo que motivó su dispersión. En fechas recientes han ido apareciendo en sucesivas subastas públicas y han pasado a formar parte de distintas colecciones y museos.

Así la *Virgen entregando el hábito de la merced a san Pedro Nolasco*, después de ser subastada en París fue adquirida por una colección privada de Madrid⁴. Igualmente,

San Pedro Nolasco transportado por los ángeles salió a subasta en Sevilla⁵ ingresó en la colección de *El Monte* de Sevilla. Con posterioridad, el *Sueño de san Pedro Nolasco* y *Cristo ofreciendo una corona de espinas a san Ramón Nonato* han pasado a sendas colecciones particulares de Inglaterra⁶. Otras pinturas procedentes de estos mismos retablos, como *San Ramón nonato bendiciendo a un prisionero cristiano*⁷, y la *Aparición de san Ramón Nonato a una madre con su hijo*, se subastaron en Nueva York⁸.

La reaparición de todas estas obras ha permitido su correcto estudio y valoración con la conclusión de que, sin duda, pertenecen al obrador de Zurbarán y mayoritariamente son obras de sus ayudantes o colaboradores⁹.

Por consiguiente de las diez pinturas que, repartidas en dos conjuntos de cinco, figuraban en los retablos colaterales de la iglesia de San José de la Merced descalza de Sevilla, siete han reaparecido, lo que permite reconstruir parcialmente cómo estaban dispuestas en sus retablos cuyas hornacinas estuvieron presididos en su hornacina principal, respectivamente, por esculturas de san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato.

La de san Ramón Nonato es, sin duda, la que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla ya que procede de iglesia de San José de la Merced, que fue realizada en 1626 por Juan de Mesa¹⁰. En cambio, la que representaba a san Pedro Nolasco, después de la desamortización de 1836, pasó al convento de las monjas mercedarias de san José de Sevilla, pero lamentablemente pereció en el incendio que sufrió este convento durante la Guerra Civil en 1936; sin embargo, de ella se conoce una fotografía antigua que se ha utilizado en la propuesta que ahora aquí se ofrece¹¹.

Como propuesta para la reconstrucción visual de estos retablos he utilizado elementos compositivos de otros retablos de la misma

época en que trabajó Zurbarán. Sus estructuras descansan sobre un banco, articulan su cuerpo principal mediante columnas de fuste entorchado con capitel corintio, y disponen de un segundo cuerpo o ático, rematado en frontón triangular, que albergan pinturas de mayor tamaño que las situadas en las calles laterales del primer cuerpo. De esta manera se aporta una imaginaria, pero aproximada, visión de un magnífico conjunto de arquitectura, escultura y pintura que lamentablemente quedó destruido una vez más por la codicia de las tropas francesas, que se ensañaron con el rico patrimonio artístico sevillano, destruyéndolo en gran parte y robando las piezas más interesantes¹².

Notas

¹ Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, VI, p. 49.

² Justino MATUTE Y GAVIRIA, *Adiciones y correcciones... al tomo del Viaje de España de don Antonio Ponz*, Sevilla, 1886-1888, III, p. 381.

³ Manuel GÓMEZ IMAZ, *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla (Año 1810)*. Sevilla, 1917, n.º 243, 244 y 328-333, pp. 335 y 494.

⁴ Subasta *Drouot*, París 18, XII, 2002, cat. p. 14.

⁵ Subasta *Arte y Gestión*, Sevilla, 11, XI, 1999, p. 86.

⁶ Subastadas en *Christies*. XI-1999, n.º 136-137.

⁷ Subasta *Drouot*, París 25-V-1985, n.º 78.

⁸ Subasta *Sotheby*, Nueva York, 4-VI-2002, p. 114.

⁹ Todas estas obras fueron recogidas por Odil DELEDA quien las catalogó bajo el nombre del «Maestro de Besançon» (*Zurbarán, los conjuntos y el obrador*. Madrid, 2010, vol. II. pp. 136-137, láms. 146-147).

¹⁰ Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 79.

¹¹ José HERNÁNDEZ DÍAZ y Antonio SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, fig. 99.

¹² Referencias sobre ambos retablos figuran en Matilde FERNÁNDEZ ROJAS, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX*, Sevilla, 2009, pp. 314 y 317. Ver también José M.ª CARRASCAL MUÑOZ, «La Merced descalza de Sevilla. Noticias sobre su historia y las pinturas de Zurbarán», *Goya*, 247, 1995, p. 16.



Fig. 1. Alejandro Carnicero (1693-1756). *Virgen de las Angustias*. Plancha de cobre, 1719.
 © Museo Nacional de Escultura. Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor.

PRECISIONES SOBRE LA PLANCHA DEL *VERDADERO RETRATO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS SIETE CUCHILLOS*, GRABADA POR ALEJANDRO CARNICERO, Y OTRAS ESTAMPAS DE SU HIJO GREGORIO

Virginia Albarrán Martín

Patrimonio Nacional

Resumen: La aparición de la lámina de cobre del *Verdadero retrato de Nuestra Señora de los Siete Cuchillos*, grabada por Alejandro Carnicero, permite rectificar hipótesis anteriores y confirmar que la inscripción original incluida en la plancha fue manipulada, lo que explica la incoherencia existente entre la imagen representada –la *Dolorosa* tallada por Felipe del Corral para la ermita de la Vera Cruz de Salamanca– y el texto que la identifica como la *Virgen de las Angustias* de Juan de Juni. La comparación con dos estampas inéditas de Gregorio Carnicero plantea la posibilidad de ser este artista el autor de dicha alteración.

Palabras clave: Grabado. Escultura. Siglo XVIII. Virgen de las Angustias. Alejandro Carnicero. Juan de Juni. Felipe del Corral. Gregorio Carnicero.

SOME CLARIFICATIONS ON THE PLATE OF THE TRUE PORTRAIT OF OUR LADY OF THE SEVEN SWORDS, ENGRAVED BY ALEJANDRO CARNICERO, AND OTHER PRINTS BY HIS SON GREGORIO

Abstract: The appearance of the copper plate of the *True Portrait of Our Lady of the Seven Swords*, engraved by Alejandro Carnicero, makes it possible to rectify previous hypotheses and confirm that the original inscription included on the plate was manipulated. This explains the inconsistency between the image represented –the *Mother of Sorrows* carved by Felipe del Corral for the hermitage of Vera Cruz in Salamanca– and the inscription that identifies her as the *Virgin of Sorrows* by Juan de Juni. The comparison with two unpublished prints by Gregorio Carnicero raises the possibility that was him the author of that alteration.

Key words: Engraving. Sculpture. 18th century. Virgin of Sorrows. Alejandro Carnicero. Juan de Juni. Felipe del Corral. Gregorio Carnicero.

En otoño de 2017 se incorporó a las colecciones del Museo Nacional de Escultura, mediante donación de la entonces Asociación de Amigos del museo, la matriz de cobre del *Verdadero retrato de Nuestra Señora de los Siete Cuchillos*, abierta por el escul-

tor Alejandro Carnicero (1693-1756)¹. Presentada al público en el propio museo unos meses después, parece conveniente recopilar ahora la información relacionada con esta obra, verdaderamente representativa dentro del catálogo del artista² [fig. 1].



Fig. 2. Alejandro Carnicero (1693-1756). *Virgen de los Siete Cuchillos*. Grabado calcográfico.
© Fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Hasta la aparición de esta plancha poco antes de su adquisición, solo se tenía constancia de la existencia de una única estampa tirada a partir de ella³, estampa que no sólo era el primer ejemplo de grabado hecho por Carnicero del que hubiera noticia, sino que era la primera obra firmada por el artista que se conocía⁴ [fig.2]. Ahora es la matriz originaria la que asume esta excepcionalidad.

En el caso de Carnicero se une además la singularidad de ser de los pocos escultores que, en nuestro país, se interesó por el grabado y fue reconocido por su producción en este ámbito⁵. En su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicado en 1800, Ceán Bermúdez se refirió a esta faceta del artista indicando que «siendo joven se dedicó a grabar a buril y grabó en 723 un S. Pedro de Alcántara

escribiendo; en 30 la virgen de la Esclavitud, que se venera en Salamanca en el colegio de S. Vicente, y la nuestra señora del Risco, que está en los agustinos de esta villa; y en 36 un S. Juan Nepomuceno para el recibidor de Malta, y el S. Miguel que había trabajado de escultura para el hospital de Nava del Rey»⁶. Junto a él, solamente recogió actuaciones puntuales como grabadores de Diego Tomé, Felipe de Castro y Roberto Michel⁷, aunque también hay noticia de que lo practicaron otros como Pedro de Araujo, Simón Gabilán Tomé y Pedro de Obregón, todos dentro del siglo XVIII⁸.

Sin embargo, parece que únicamente Carnicero desarrolló una labor continuada en el tiempo⁹. A los grabados citados por Ceán, que hubo de conocer de primera mano dada la exactitud de los datos que proporciona y que debían de estar incluidos en las propias estampas¹⁰, han de añadirse el de la *Virgen de los Siete Cuchillos* que nos ocupa y el que representa a *San Andrés Avelino*, ilustración de las *Cartas de San Andrés Avelino* de Luis Briceño Fernández de Córdoba, publicadas en 1736, siendo esta la fecha límite de realización del grabado¹¹.

De este conjunto solo se han localizado los dos últimos más el de *San Pedro de Alcántara*, ilustración de la vida del santo escrita por Fernando Camberos de Yegros, de 1723¹², y el del *San Miguel Arcángel*, ejemplar de importancia clave ya que permite corroborar la autoría y la fecha de la magistral escultura conservada en Nava del Rey (Valladolid)¹³.

A estos tal vez pueda sumarse el que representa a la *Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock* que ilustra la edición de 1727 del *Espejo carmelitano*, dadas la vinculación que Carnicero tuvo con la Venerable Orden Tercera del Carmen de Salamanca¹⁴, de la que llegaría a ser vice maestro de ceremonias, y la similitud con el grupo escultórico de igual asunto que trabajó entre abril y octubre de 1728 con destino a la capilla carmelita¹⁵.

Salvo este último, todos los ejemplares son grabados de reproducción, esto es, que copian obras preexistentes, tipología característica del grabado barroco español¹⁶. Los de *San Pedro de Alcántara* y *San Andrés Avelino* se basan en diseños conocidos, probablemente a petición de los comitentes¹⁷, mientras que los restantes replican esculturas, por un lado, imágenes de importante veneración en un determinado lugar, como los dedicados a la *Virgen de los Cuchillos*, a la *Virgen de la Esclavitud* y a *Nuestra Señora del Risco*¹⁸, y, por otro, obras talladas por el propio artista, como el del *San Miguel* de Nava del Rey, cuya estampa se abrió a solicitud de quien le encomendó la escultura¹⁹. Probablemente sucediera lo mismo con la estampa de *San Juan Nepomuceno* para el Recibidor de la Orden de Malta, la cual pudo relacionarse de algún modo con la escultura del santo conservada en la iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid²⁰.

Centrándonos en el ejemplo de la *Virgen de los Siete Cuchillos*, ha de sumarse a su excepcionalidad por los motivos citados la escasez de planchas para grabado realizadas antes de la institucionalización, ya a mediados del siglo XVIII, de los estudios de esta disciplina en las academias de bellas artes y de la creación, en 1789, de la Calcografía Nacional²¹. Previas a esta etapa solo se tiene constancia de la lámina que representa a la *Virgen del Rosario*, abierta en 1488 por Francisco Doménech (h. 1460-1494)²², la firmada por Juan de Roelas (h. 1570-1625) con el tema de la *Elevación de la Cruz*, que lleva fecha de 1597, y la que muestra a *Santo Toribio de Mogrovejo*, por pintura de Sebastiano Conca, obra de Pedro Pilaja (doc. 1727-1747) de 1727²³.

Se da la feliz circunstancia de que el Museo Nacional de Escultura custodia otra plancha de Juan de Roelas que, además, reproduce la *Virgen de las Angustias* de Juan de Juni (1506-1577), tratándose, como en el

caso del *San Miguel* de Carnicero, del medio que hace posible atribuir de forma fehaciente la obra al artista borgoñón²⁴. Asimismo, la estampa permite documentar que los siete grandes cuchillos que durante siglos han identificado a la Virgen de Juni fueron incorporados a la obra poco después de haberse tallado, aunque el escultor no la concibiera con ellos²⁵.

La Virgen de Carnicero establece una relación con la escultura de Juni, si bien genera una problemática de difícil explicación. El texto inscrito en la tarjeta alude a la *Virgen de las Angustias* de este último, encargada después de 1561 por la cofradía vallisoletana del mismo nombre («VERDADERO RETRATO DE NRA. SA. DE / los SIETE CVCHILLOS que se Venera en la Y / glesia de las Angustias de esta Ciudd. de Valld. / Año de 1719»), mientras que la figura que se reproduce en el grabado corresponde realmente a la *Dolorosa* tallada en torno a 1717 con destino a la ermita de la Vera Cruz de Salamanca y que se atribuye al escultor cortesano Felipe del Corral (h. 1680-d. 1750)²⁶.

La disposición a pico que adquiere el manto sobre la cabeza de la Virgen, la manga abotonada en el brazo derecho, el ceñidor, el pañuelo que sostiene en su mano izquierda, la orla estofada que bordea las vestiduras, la cruz situada a su espalda e incluso el tipo de corona completa de extremos estrellados, son elementos identificativos de la figura salmantina que se copian en la estampa y que, en cambio, no definen a la escultura de Juni.

Es evidente que, a la hora de encargarla escultura de la Vera Cruz de Salamanca, los donantes, José Calvo Tragacete y Francisca Mercadillo, exigieron al escultor que se tomase como modelo la famosa y muy venerada obra de Juni²⁷. Al igual que esta, la *Dolorosa* salmantina aparece sentada en un peñasco sobre su pierna izquierda, que se dobla hacia atrás mientras que la derecha queda estirada hacia el frente. La peculiar manera

de Juni de proyectar el hombro izquierdo hacia delante, apoyando en él la cabeza de la figura en tanto que deja caer el brazo de ese lado hacia atrás, la colocación de la mano derecha sobre el pecho, la forma que toma el manto cubriendo el hombro mencionado o encima del regazo, el tipo de pliegues en las mangas y bajos de la túnica, así como la expresión anhelante de la Virgen, con su mirada dirigida hacia lo alto, se repiten también sin variación en la de Salamanca, diferenciándose únicamente en la mayor suavidad que muestran sus rasgos y la brillantez de su carnación y policromía, aspectos característicos de las fechas en que fue tallada.

Si bien, estas analogías no explican la inclusión de tal inscripción en la estampa de Carnicero pues, aunque la escultura se hubiese entregado a la Vera Cruz como una réplica de la *Virgen de las Angustias* de Juni, ni es un «verdadero retrato» puesto que no la copia con fidelidad, ni parece creíble que la cofradía salmantina estuviese de acuerdo en que se difundiese su imagen sin que se hiciera una mínima referencia a su ubicación o pertenencia. El texto, por otra parte, da a entender que el grabado fue realizado en Valladolid.

En un trabajo anterior defendí la improbabilidad de que la plancha hubiera sido manipulada y modificada en algún momento para obtener de ella un doble rendimiento dado que resulta difícil creer que la cofradía de las Angustias permitiese la distribución de una estampa que no mostrara la figura original de Juni. Asimismo, planteé la hipótesis de que Carnicero, que incluyó su firma en una voluta y no en la tarjeta, dejase esta sin inscripción y fuera otra persona poco informada quien la incluyera después. Ante la imposibilidad de dar una respuesta fiable a esta problemática, concluí que habría «que esperar la aparición de nuevas noticias que permitan extraer una conclusión firme sobre la cuestión»²⁸.



Fig. 3. Alejandro Carnicero (1693-1756). *Virgen de las Angustias* (detalle). Plancha de cobre, 1719. © Museo Nacional de Escultura. Foto: Javier Muñoz y Paz Pastor.

La reciente localización de la lámina de cobre lleva a rebatir alguno de los puntos anteriores. Un análisis detenido de la plancha permite advertir que en la tarjeta había una inscripción previa que fue borrada pues quedan restos visibles en todo el espacio existente entre la inscripción actual, que se concentra en la parte superior, y la parte inferior de la tarjeta, si bien, no es posible discernir el texto que contenía²⁹ [fig. 3]. A su vez, la comparación de la grafía de la inscripción actual con la referente al año, ubicada en el extremo inferior izquierdo, fuera de la parte alterada, revela ligeras diferencias en la forma de hacer algunas letras, como la «d» o la «A», la cual, por el contrario, es muy similar a la de la firma del artista incluida en la voluta.

Se deduce, pues, que, a pesar de las objeciones planteadas la vez anterior, la plancha fue manipulada, presumiblemente, borrándose la inscripción relativa a la escultura salmantina para cambiarla por la alusión a la obra de Juni. Dado que Carnicero pudo no tener nada que ver en dicho cambio, es difícil determinar en qué momento se produjo la alteración aunque el tipo de letra la sitúa dentro del mismo siglo. No obstante, sigue resultando complicado pensar que estos cambios pudieran hacerse con el beneplácito de ninguna de las dos cofradías. Únicamente

la aparición de una estampa tirada a partir de la lámina sin alterar podría clarificar estos extremos.

Desde el punto de vista técnico el grabado es un auténtico ejercicio de habilidad que demuestra el alto grado de pericia que Carnicero alcanzó desde muy pronto, tanto en la práctica del dibujo como en el manejo del buril, pues consigue plasmar con naturalidad todos los motivos y exhibe un perfecto conocimiento de la utilización de la línea y su combinación con los blancos para modelar los perfiles y obtener los contrastes lumínicos, creando una imagen de gran efecto pictórico.

El grabado ocupa toda la superficie de la plancha. Un enmarcamiento rectangular formado por cuatro molduras de distinta anchura acoge, a su vez, un marco ovalado bordeado por hojas de acanto y volutas dentro del cual se dispone el motivo central. En primer plano se representa la figura de la *Virgen de los Siete Cuchillos* pero, en vez de mostrarla dentro del camarín que por entonces se le había construido en la ermita salmantina³⁰, el artista prefirió ubicarla en un paisaje en el que se integran distintas arquitecturas, recurso que le permite hacer un mayor alarde de su dominio de la técnica.

La Virgen, con la cruz detrás y sin el peñasco que sirve de peana a la escultura, está sentada sobre un lecho de diferentes tipos de plantas trabajadas con gran minuciosidad. En segundo plano se insertan, dentro de un paraje rocoso, varios edificios entre los que se distinguen, a la derecha, una especie de castillo almenado, y, a la izquierda, un templo de gran cúpula y una alta torre rematada por una cubierta puntiaguda, ocupando la mitad superior de la estampa un celaje luminoso con nubes. Tanto el escenario como el detallismo en el tratamiento de los distintos componentes poseen claras reminiscencias flamencas, por lo que no sería extraño que Carnicero se basase en alguna estampa de dicha procedencia a la hora de

trabajar la lámina, tal vez algún ejemplo de Johan Sadeler I (1550-1600), de Cornelis Cort (h. 1533-1578) o de Philip Galle (1537-1612)³¹, a cuyos modelos recurriría en alguna ocasión³².

La misma precisión se advierte en los ramos de flores que decoran los ángulos superiores de la estampa, por fuera del enmarcado ovalado, los cuales potencian el sentido preciosista y refinado que otorga al grabado la tarjeta de la parte inferior, de acentuado barroquismo en sus perfiles mixtilíneos, formas arriñonadas, elementos avenerados y volutas que se entremezclan de nuevo con motivos vegetales. Dentro de una de estas volutas, la situada en la parte inferior derecha, el escultor ha inciso su nombre, mientras que sobre las que constituyen los extremos superiores ha integrado dos angelitos sentados que, a su vez, sostienen el marco, y cuyo modelo, de cuerpos mórbidos en los que se enroscan filacterias que se proyectan hacia fuera con gran movimiento y actitudes dinámicas, recuerda a ejemplares de la pintura madrileña del siglo XVII, como los creados por Antonio Palomino o Claudio Coello. Un querubín, de aspecto similar, remata la cartela en su centro.

Al valor artístico del conjunto compuesto por lámina y estampa³³ debe añadirse el documental ya que corrobora el momento en que la escultura se depositó en la cofradía salmantina pues, independientemente de que la lámina fuera manipulada por Carnicero o por alguien posterior, ya estaba abierta en 1719³⁴. De igual modo, se trataría del único testimonio conocido de la *Dolorosa* de Corral en su aspecto originario, antes de que su pie derecho fuese supuestamente amputado por iniciativa de un obispo de la diócesis que lo consideró impúdico³⁵. Este suceso habría de situarse con anterioridad a abril de 1755, fecha en que otra *Dolorosa*, la tallada por Domingo Esteban –discípulo de Carnicero–, se colocó en la ermita del Cristo de la Vera Cruz de Rasueros (Ávila), escultura que

Notas

¹ Museo Nacional de Escultura, CE2936. Grabado calcográfico sobre lámina de cobre, 306 × 217 mm. Se compró por 3.630 € al anticuario barcelonés Palau Antiguitats.

² La plancha se exhibió en la pequeña muestra titulada *En torno a una obra de Alejandro Carnicero. Difundir la escultura con la estampa*, en el espacio denominado Rincón rojo del Colegio de San Gregorio, entre el 29 de mayo y el 4 de julio de 2018. Con fecha del 19 de junio de aquel año impartí en el mismo lugar una conferencia titulada *Lámina de la Virgen de las Angustias, de Alejandro Carnicero*, cuyo contenido se recoge en lo fundamental en el presente texto.

³ Biblioteca Nacional de España, INV 43.348 (grabado calcográfico, 300 × 210 mm). Elena PAEZ RÍOS, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, t. I, 1981, p. 205.

⁴ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693-1756)*, Valladolid, 2012, pp. 485-488.

⁵ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca castellana*, Madrid, t. I, 1959, p. 414.

⁶ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. I, p. 258.

⁷ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., t. I, pp. 42, 295-296; t. III, p. 150; t. V, p. 53.

⁸ Antonio BONET CORREA (Dir.), *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, 1982, pp. 249, 262; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Madrid, 1991, p. 221; José Manuel CRUZ VALDOVINOS, «Un sólo Pedro de Obregón (escultor real por tres meses)» en VV.AA., *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 311-314.

⁹ Se desconoce de dónde provino la inclinación del artista por la disciplina aunque quizás tuviese que ver con la presencia en Salamanca del próspero taller del grabador siciliano Lorenzo Montemán, quien pudo iniciarle en su práctica. Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 46-48.

¹⁰ Mientras que Ceán recibió numerosos datos relacionados con la vida y la producción escultórica de Carnicero por medio de su segundo hijo, el también escultor Isidro Carnicero (1736-1804), éste no proporcionó la información relativa a los grabados. La biografía manuscrita de Alejandro Carnicero que Isidro le entregó a Ceán se conserva en la Real Academia Española, Legado Rodríguez-Moñino-María Brey, RM CAJA 6/10. Fue dada a conocer, junto con las autobiografías del propio Isidro Carnicero y de Manuel Álvarez, discípulo de su padre, en Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 20, 545 y 551.

¹¹ Luis BRICEÑO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, *Cartas de San Andrés Avelino, clérigo reglar. Escritas en toscano a algunos Principes de la Serenissima Casa Farnesio. Traducidas por el Rmo. Padre don Luis Briceño*,

Fernandez de Cordova, Clerigo Reglar, Lector de Theologia, Theologo y Examinador de la Nunciatura de España, y Preposito de su Casa de Clerigos Reglares de San Cayetano de Madrid, Madrid, 1736.

¹² Fernando CAMBEROS DE YEGROS, *El héroe seráfico San Pedro de Alcántara, glorioso timbre de la familia descalza de el gran patriarcha San Francisco de Assis. Relación histórica y panegírica, de su vida, muerte y milagros. Escrivela D. Fernando Camberos de Yegros, su especial devoto. Y la dedica al Ilustrissimo Señor D. Luis de Salcedo y Azcona, Arzobispo de Sevilla*, Salamanca, 1723.

¹³ Se le atribuya, precisamente, por la mención a la estampa que incluyó Ceán en el *Diccionario*. Virginia ALBARRÁN MARTÍN y José Manuel RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, «Sobre el Hospital de San Miguel de Nava y la estampa de su titular, obra de Alejandro Carnicero», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n.º 43, 2008, pp. 41-50.

¹⁴ *Espejo Carmelitano, en que se verá el insondable mar de Indulgencias, Gracias, Privilegios, y Favores Espirituales que tienen, y pueden gozar los Terceros Carmelitas Sácale a la luz la Junta de la venerable orden tercera de Salamanca...*, 1727.

¹⁵ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 212-220.

¹⁶ Juan CARRETE PARRONDO, Fernando CHECA CREMADES, Valeriano BOZAL, *El Grabado en España (Siglos XV al XVIII)*, Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXXI, Barcelona, 1987, p. 204: «El grabado barroco español hay que inscribirlo de lleno en la órbita del europeo y fundamentalmente en la técnica del buril con la finalidad de reproducir y en muy contadas ocasiones con el objetivo de crear una obra original».

¹⁷ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 489-495.

¹⁸ *Ídem*, pp. 485-488, 499-503.

¹⁹ Virginia ALBARRÁN MARTÍN y José Manuel RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, ob. cit.

²⁰ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 390-393, 503-504.

²¹ Juan CARRETE PARRONDO, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid, 1989, pp. 17-25.

²² Real Biblioteca de Bélgica (KBR), 0679-C. Cobre, buril, 349 × 278 mm.

²³ Todas en talla dulce. Juan CARRETE PARRONDO, Fernando CHECA CREMADES, Valeriano BOZAL, ob. cit., p. 21; *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1987, pp. XIV, 15, 42. <https://sites.google.com/site/diccionariodegrabadores/>

²⁴ Museo Nacional de Escultura, CE1098. Grabado calcográfico sobre lámina de cobre, 325 × 230 mm. Inscripción, en el ángulo inferior derecho del anverso de la plancha: «Juan De Junni Hinbentor»; al pie de la imagen: «PERCVSIT PETRAM ET LLVXERUNT AQVAE» [Golpeó la roca y brotaron las aguas]; en el ángulo inferior izquierdo del anverso: «Juan de Ruela Esculpit».

²⁵ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, «Sobre el grabado de Roelas de la Virgen de las Angustias», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 47, 1981, pp. 472-474; Margarita de LOS ÁNGELES GONZÁLEZ, «Virgen de las Angustias», en VV.AA., *Museo Nacional de Escultura: colección*, Madrid, 2015, pp. 166-167.

²⁶ M.^a del Rosario FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «Los grabados de las imágenes de la Semana Santa de Valladolid» en Eloísa GARCÍA DE WATTENBERG (Coord.), *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*, Madrid, 1986, pp. 9-12. La atribución de la figura salmantina a Corral fue recogida por Pablo AMALLOA en *El Semanario de Salamanca* del 03/06/1794, pp. 168-170 (citado en Francisco MORALES IZQUIERDO, *La ermita de la Vera Cruz de Salamanca. Arte y arquitectura*, Salamanca, 2007, p. 177), y difundida después gracias a Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., p. 358. Sobre Corral, artista falto aún de un estudio en profundidad, véase Ana M.^a BUCHÓN CUEVAS, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Valencia, 2006, pp. 60-61 y Virginia ALBARRÁN MARTÍN, «Se buscan escultores de habilidad para el Nuevo Palacio Real de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LXXIV, 2008, pp. 217-218, nota 53.

²⁷ Francisco, MORALES IZQUIERDO, ob. cit., pp. 174-178, recopila toda la información publicada con anterioridad sobre esta escultura.

²⁸ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 485-488.

²⁹ Agradezco a Miguel Ángel Marcos Villán y a Carolina Garvía Ballesteros, conservador y restauradora, respectivamente, del Museo Nacional de Escultura, su ayuda en el análisis de la plancha, la cual han sometido a distintas pruebas técnicas para intentar averiguar si se podía extraer algún dato no discernible a primera vista.

³⁰ En 16-XI-1718 el Consistorio de Salamanca autorizó la cesión a la ermita de 5 pies y medio (1,54 m) de la calle Sorias «para hacer un camarín para Nuestra Señora de los Siete Cuchillos», suponiéndose que fue construido inmediatamente ya que en un documento del 20-VIII-1720 en que se trata sobre el traspaso del Patronato de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores a favor de don José Calvo y doña Francisca Mercadillo, ya se menciona que la escultura se encontraba en el camarín, donde era venerada. M.^a Nieves RUPÉREZ ALMAJANO, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, Salamanca, 1992, p. 111; Francisco MORALES IZQUIERDO, ob. cit., p. 174.

³¹ Como, por ejemplo, la estampa de la *Crucifixión con los dos ladrones*, de Johan Sadeler I a partir de un dibujo de Maarten de Vos; la de *Ruggiero rescatando a Angélica del dragón*, a partir de un diseño de Tiziano, por Cornelis Cort; o *El suicidio de Tisbe*, a partir de un diseño de Maerten van Heemskerck, por Philip Galle. *The Illustrated Bartsch*, t. 70, parte I, pp. 260-261, n.º 212; t. 52, p. 254, 222-II (205); y t. 56, p. 367, n.º 093 respectivamente.

³² Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 276 (nota 63) y 296.

³³ Tras su adquisición con destino al Museo Nacional de Escultura se hizo una nueva tirada de la plancha,

no venal. Este proceso se aprovechó para explicar el procedimiento de elaboración de un grabado calcográfico, en colaboración con el Museo Nacional del Prado.

<https://www.youtube.com/watch?v=zPfXfslLjGo>

³⁴ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Aportaciones a la obra del escultor Alejandro Carnicero», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 53, 1987, p. 439, señaló 1727 como fecha del encargo de la escultura, lo cual se repitió en posteriores publicaciones. M.^a Nieves RUPÉREZ ALMAJANO, ob. cit., p. 111, adelantó la fecha a 1718 gracias a la mencionada cesión de parte de la calle Sorias por el Ayuntamiento, matizando Francisco MORALES IZQUIERDO, ob. cit., p. 174, que en la petición que formuló la cofradía al Consistorio para dicha operación ya se indicaba que «un devoto a sus expensas a traído la ymajen de nuestra Señora de los Siete Cuchillos...».

³⁵ Esta anécdota se difundió a través de Fernando ARAUJO, *La Reina del Tormes. Guía histórico descriptiva de la ciudad de Salamanca*, Salamanca, 1884, p. 241.

³⁶ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 540-542. Entre 1719 y 1755 los obispos de la diócesis de Salamanca fueron Silvestre García Escalona (1714-1729), José Sancho Granado (1730-1748) y José Zorrilla Sanmartín (1749-1762). Juan Antonio VICENTE BAJO, *Episcopologio salmantino desde la antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca, 1901, pp. 187-197. Cabe señalar que su aspecto actual, con el pie cubierto, coincide con el que asimismo muestra la *Dolorosa* atribuida a Juan Alonso Villabrille (c. 1663-c. 1732) que se dispone en la caja abierta del basamento del retablo de la capilla de la Buena Muerte en la iglesia de San Miguel de Valladolid, la cual, salvo en este detalle, sigue también el modelo de Juni. Jesús URREA FERNÁNDEZ, «Villabrille y Ron y la capilla de la Buena Muerte, de San Ignacio de Valladolid», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, n.º 11, 2007, pp. 22-29.

³⁷ Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., p. 166.

³⁸ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, ob. cit., t. I, p. 259.

³⁹ Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, colección Antonio Correa, «N. S. de las Nieves», grabado a buril, 180 × 134 mm (mancha), AC-00405 y «Salve Sagrada María», grabado a buril y aguafuerte, 62 × 50 mm (huella), AC-00423.

⁴⁰ La escasa información sobre la vida y obra de Gregorio Carnicero se recoge en Virginia ALBARRÁN MARTÍN, *El escultor Alejandro Carnicero...*, ob. cit., pp. 536-540. Ha de añadirse la documentación sobre la obra escultórica del artista que recientemente ha dado a conocer Carmen BÁÑEZ GALLEGO, «Aproximación a la escultura salmantina del siglo XVIII en la Moraña. De la tradición al Rococó», *Cuadernos Abulenses*, n.º 49, 2020, pp. 25-26. Sin embargo, las atribuciones realizadas por la autora a José de Larra Domínguez y a Alejandro Carnicero han de tomarse con cautela ya que ninguna de las obras que les asigna presentan una calidad comparable a la que caracterizó a dichos escultores.

LA ACTIVIDAD PROFESIONAL DE MAESTROS ORGANEROS EN PEÑAFIEL Y SU PROYECCIÓN DURANTE LA EDAD MODERNA

Daniel Sanz Platero

Doctorando en Patrimonio Cultural por la Universidad de Valladolid

Resumen: La actividad que desarrollaron diversos organeros en la villa de Peñafiel (Valladolid), en especial durante el siglo XVIII, fue bastante destacada y tuvo una importante repercusión que no se limitó a los instrumentos que marcaron el compás musical de esta población castellana. Este estudio analiza el conjunto de órganos históricos existentes en Peñafiel entre los siglos XVI y XIX y subraya la trayectoria profesional de los artífices que eligieron esta población como lugar de asentamiento, analizando nuevos contratos y reparaciones que demuestran su capacidad para abastecer órganos a puntos bastante distantes de la geografía castellana.

Palabras clave: Órgano. Peñafiel. Siglos XVI al XIX. Contratos. Organeros.

THE PROFESSIONAL ACTIVITY OF MASTER ORGAN BUILDERS IN PEÑAFIEL AND ITS PROJECTION DURING THE MODERN ERA

Abstract: The activity carried out by various organbuilders in the town of Peñafiel (Valladolid), especially during the 18th century, was quite notable standing and had an important repercussion not only on the instruments that marked the musical rhythm of this Castilian town. This study analyses all the historic organs existing in Peñafiel between the 16th and 19th centuries and highlights the professional career of the organbuilders who chose this town as a place of settlement, analysing new contracts and repairs which demonstrate their capacity to supply organs to quite distant parts of the Castilian geography.

Keywords: Organ. Peñafiel. 16th to 19th centuries. Contracts, Organ-builders.

El órgano ha sido considerado el máximo exponente de los instrumentos musicales destinados al acompañamiento de la liturgia sagrada. La posesión de uno de estos artefactos sonoros suponía estar en consonancia con el decoro y el ornato que se esperaba de un templo católico, alcanzando durante el barroco su época de mayor apogeo. Por todo ello, cualquier parroquia castellana por modesta que fuese hizo lo posible por hacerse con fondos suficientes para conseguir comprar un nuevo órgano. Su mantenimiento, no

era sencillo ni económico, pues con el paso del tiempo, el uso y desgaste obligó a realizar «composiciones» o, lo que es lo mismo, reparaciones e incluso aumentos en el número de registros, permitiendo adaptarlos a los gustos musicales del momento.

El presente estudio tiene como objeto identificar y analizar los órganos históricos contruidos e utilizados en las iglesias y comunidades religiosas de Peñafiel a partir de la documentación notarial conservada en el Archivo Histórico Provincial, completando

su historia con las noticias inéditas procedentes de los libros de fábrica de sus diferentes iglesias o conventos. Al mismo tiempo, se aborda las obras contratadas y fabricadas por cuatro artífices organeros, tres de ellos asentados en esta localidad vallisoletana durante los dos primeros tercios del siglo XVIII, destinadas a diversos lugares de la geografía castellana.

Las intervenciones que se han podido documentar en los diferentes órganos de las iglesias y conventos de Peñafiel o de otros lugares, ofrecen valiosa información sobre estos instrumentos pero, a su vez, ayudan a trazar las trayectorias e influencias profesionales de sus artífices que superaron sus habituales límites de actuación.

Los órganos de la villa y su historia

Uno de los primeros órganos de los que se tiene constancia corresponde al que existió en la iglesia de Santa María –también conocida como Nuestra Señora de Mediavilla–, pues la tribuna de cantería en el coro que contiene el asiento del organista, patrocinado por los condes de Ureña y señores de Peñafiel, tuvo que ser ejecutada en torno a 1540. El asiento se considera como una de las más «*bonitas tribunas de órgano y una de las pocas que se conservan del siglo XVI*»¹ (fig. 1). El instrumento entonces colocado fue renovado en 1586, por el organista zamorano Esteban de Arnedo². Gracias a las condiciones de su contrato se sabe que tenía que adaptarse al lugar donde estuvo el órgano anterior, aprovechar todo su estañó, y seguir la misma traza del que había fabricado este artífice para la iglesia de Santiago de Valladolid, recibiendo por él 89.000 maravedís. El registro del instrumento se componía de: Flautado, en estaño, de diez palmos de alto, de manera que con el pie en el que se asentase figurarán once palmos y tres



Fig. 1. Tribuna del coro del siglo XVI y fachada del órgano de la iglesia de Santa María de Mediavilla, Peñafiel (foto autor: 26-XII-2015).

dedos; diferencia de flautas tapadas, de metal; quincena, en *chirumbelado*; lleno, abultado y sonoro; *veintidosena*, con efecto de campanillas; *pajarillos*, *dulzaina*, *timbales y temblante*.

Con posterioridad se hicieron mejoras y diferentes intervenciones, entre las que destacó la de Gregorio González Roldán, que lo reparó y aumentó como se comentará después.

En la iglesia más rica de Peñafiel, la de San Salvador de los Escapulados, hoy desaparecida, también existía en la década de 1550 un primer instrumento al que se hace referencia en su primer libro de cuentas³. No hay certeza de que pudiera ser el mismo que se cita en 1638 como un órgano *con todos*



Fig. 2. Coros conventuales de Santa Clara de Peñafiel con sus rejas, vistos desde el interior del templo. En el coro bajo se localizó uno de los dos órganos que tuvo el convento (foto autor 18-IV-2014).

*sus aparejos*⁴. Seguramente, amortizado por el uso, fue sustituido en 1714 por otro al que se aludirá más adelante.

Asimismo, en el convento de San Francisco existió un importante artefacto del que se desconocen sus características y origen. No se cita en los inventarios conservados del siglo XIX, y sólo se sabe que antes de la exclaustación sufrió adaptaciones y remodelaciones, fruto de los daños sufridos durante la guerra de Independencia. Por ejemplo, en 1816 se documentan reparaciones por valor de 1104 reales y, al año siguiente, se destinaron otros 73 reales «*p^a los jornales de los maestros tallistas en cerrar el órgano*»⁵. Sus restos no se conservan aunque erróneamente ha sido considerado como el instrumento que fue trasladado a la parroquia de Pozanco (Ávila) para servir de retablo⁶ y que, en realidad, fue adquirido al convento de franciscanos observantes de Olmedo⁷.

En la clausura del otro convento franciscano de Peñafiel, el femenino de la Encarnación de la Madre de Dios –conocido como Santa Clara–, también existió otro órgano el cual se menciona indirectamente en 1700⁸. Sin embargo, después de la inauguración del nuevo templo barroco, en 1704, se construyó uno nuevo de tamaño medio que siguió acompañando al culto. Su coste total ascendió a 4086 rs, pero se redujo a 3846 rs gracias a los *doscientos y quarenta rs. que dio el liz^{do} López para dho órgano*⁹. La anotación no alude al autor aunque se deduce la probable realización y traslado desde Valladolid por su cercanía e influencia. Afinado entre 1715-1718 y, de nuevo, entre 1721-1724, su registro se aumentó entre 1724 a 1727. El órgano se colocó seguramente en el coro bajo (fig. 2) porque entre las funciones de la sacristanía correspondientes al cuidado y aseo de la iglesia, no se encontraba la de

tañer ningún instrumento, como acredita un contrato fechado en 1739¹⁰.

Además, el convento poseyó otros instrumentos, como un clavicordio y un arpa, e incluso contó con una sala de música para que las religiosas aprendieran a ejecutar música¹¹.

Otro templo que comenzó a cobrar especial protagonismo durante la Edad Moderna gracias al patrocinio de los Duques de Osuna, fue San Miguel de Reoyo que también dispuso de un instrumento, al menos desde principios del siglo XVII. No se descarta que dispusiera de otro antes, quizás en el primitivo templo románico, ampliado precisamente por esas fechas en estilo clasicista según dos trazas de Francisco de Praves¹². Un contrato con el sacristán Manuel González de 1608, atestigua, en efecto, que entre sus funciones se encontraba la de *tañer el órgano*¹³. No tenemos más noticias sobre este instrumento, pues el que actualmente se conserva fue construido en 1715, como referiremos más tarde.

En cualquier caso, no fue necesario siempre disponer de potentes patrocinadores para contar con estos instrumentos, porque templos menores también tuvieron dinero y caudal suficiente para adquirir y conservar alguno. Por ejemplo, en la desaparecida iglesia de Santa María de la Pintada se colocó *un organo pequeño*, según acreditan las escuetas anotaciones del último libro de fábrica, donde consta una reparación en 1731, por valor de 53 reales¹⁴, además de un inventario fechado en 1755. Este órgano se da definitivamente por desaparecido junto a la fábrica parroquial que, después de soportar numerosas reparaciones e intervenciones en los siglos XVII y XVIII, fue demolida completamente en 1788 y se desconoce el paradero de gran parte de sus bienes muebles.

Por último, en el convento de los padres predicadores, conocido en el pasado como convento de Santo Domingo o de San Juan y San Pablo, existió en el coro de la iglesia un pequeño órgano que el organista palentino

Felipe de Salas compuso en 1626, poniéndole dos fuelles nuevos por valor de 14 ducados¹⁵. Salas estuvo activo por lo menos desde 1590, cuando consta como afinador de la catedral del Burgo de Osma¹⁶, pero dada la movilidad geográfica de su familia estuvo muy presente en Palencia, donde se le nombró en 1603 maestro afinador del obispado¹⁷. Su intervención en 1624 arreglando el órgano de Santa María de Mediavilla¹⁸, demuestra que no perdió el contacto con la villa, algo lógico por pertenecer entonces ésta a la diócesis palentina. El instrumento de San Pablo estuvo en uso hasta 1748, momento que Manuel Miguel Sancho construyó otro nuevo, aderezado después de la guerra de Independencia y antes de la exlastración.

Este repaso a los órganos que tuvo Peñafiel permite contabilizar una decena de instrumentos, de los cuales han llegado a nuestros días dos completos, uno de ellos en funcionamiento, y restos de un tercero.

Más allá de la figura del organero como autor de instrumentos, la investigación permite conocer otras personas y oficios ya desaparecidos: los sacristanes-organistas, que asistieron a la vida parroquial, acompañando a las ceremonias litúrgicas. Sus obligaciones aparecen reflejadas en numerosos contratos. Los más interesantes corresponden al acuerdo formalizado en 1630 entre los mayordomos de la iglesia de Santa María y Marcos Gutiérrez, vecino de Castromocho (Palencia), para que atendiese a su oficio de sacristán con el compromiso de tocar el órgano de la iglesia¹⁹; o el otorgado en 1658 con un organista para el templo de San Miguel de Reoyo²⁰.

Por la muerte de su organista, la parroquial de Santa María eligió y nombró en 1721, después de hallarle *vtíl y suficiente*, al mozo Gabriel Madrid²¹ quien resultó desplazado en 1748 por el segoviano Tomás de Guadalajara porque *se a allado ser mas abil* y se le eligió después de haberse *votado y salido pr la maior parte de votos*...²². Uno de los últimos contratos

localizados, señala el nombramiento en 1769 de Pablo Andrés *el menor* como organista de la parroquia del Salvador de los Escapulados, que reemplazó a su padre por su avanzada edad. En esta ocasión, la parroquia aumentó su salario al abandonar el organista una casa de su propiedad, suprimida para ampliar la nueva sacristía del templo²³.

Organeros en Peñafiel

Si de lo expuesto más arriba se deduce que antes del siglo XVIII lo habitual fue llamar a organeros foráneos para trabajar en la localidad vallisoletana, resulta interesante comprobar que, entre el primer y segundo tercio del siglo XVIII, Peñafiel se convirtió en un notable centro de producción organera con amplia difusión. Numerosos contratos, protocolizados ante escribanos locales, proporcionan una secuencia laboral continuada en el tiempo, a veces mancomunada, que alcanzó una proyección geográfica digna de ser reseñada (fig. 3).

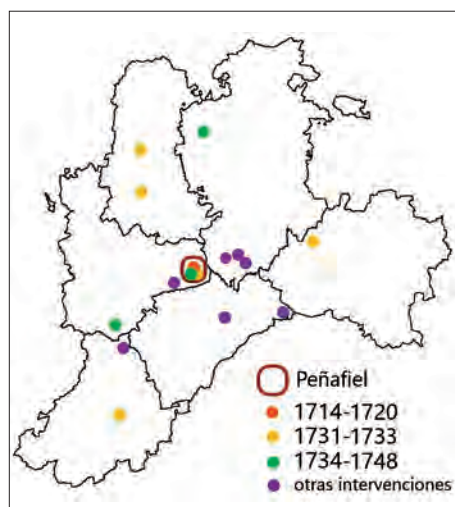


Fig. 3. Mapa de las provincias de Palencia, Valladolid, Ávila, Burgos, Segovia y Soria con las localidades para las que fueron contratados órganos e intervenciones afines desde Peñafiel en el siglo XVIII. (Fuente: elaboración propia).

El primero de los organeros que se asentó en la localidad fue ANTONIO CELIO († 1716), originario de la ciudad de Segovia, de donde eran naturales sus padres²⁴. López Encinas indica que en torno a 1714-1716 se asentó en Peñafiel, y todo apunta que fue por el interés de aprovechar las posibilidades de contratación de obras en esta zona estratégica del extremo sur del obispado de Palencia, debido a su confluencia con las diócesis de Osmá, Valladolid y Segovia.

Fig. 4. Firma de Antonio Celio en 1714 (AHPVa. Prot. notarial 14318, fol. 75v).

Solo se conoce una intervención suya en Peñafiel: el órgano para el coro de la iglesia de San Salvador de los Escapulados, cuya escritura (fig. 4) se firmó en 1714²⁵. La iglesia pretendía hacer un nuevo instrumento aprovechando el antiguo «*que al presente tiene*», convirtiéndolo en uno de tamaño medio, por valor de 4750 rs. La descripción que figura en el contrato puede dar idea aproximada del artificio construido en aquel momento: formado por una caja de cinco castillos, dos mudos como adorno —al estilo de los del órgano de San Miguel de Reoyo—, con trabajo de talla, y dos figuras de águila en la tarjeta, un secreto de nogal, fuelles de vara de ancho y dos de largo (83,59 cm × 167,18 cm), entre los que se indican algunos registros: octava; docena abierta; diez y novena; lleno en *veintidosena*, de ciento treinta y cinco caños; cimbala, mismos caños anteriores; corneta real, de media mano, de ciento cuarenta y dos caños: timbales, dos unidades, en *sol/re* y *mi/re*. El artifice se comprometió a tener acabada su obra en Navidad del año siguiente (1715).

Por desgracia, la iglesia de San Salvador de los Escapulados, juzgada por los historiadores locales como la de mayor valor artístico de las que hubo en Peñafiel, desapareció entre 1959 y 1965, aunque algunos retablos, esculturas y los importantes bienes de orfebrería, pasaron a formar parte de la parroquia de San Miguel de Reoyo. Por fortuna, recientemente hemos localizado algunas piezas de este órgano en el depósito del Museo Comarcal de Arte Sacro de Peñafiel, correspondientes a una parte indeterminada del secreto y algunos tubos que, aunque en mal estado, atestiguan el recuerdo de su existencia. Celio siguió residiendo en Peñafiel hasta su fallecimiento en marzo de 1716, menos de dos años después de contratar esta obra, siendo enterrado en la iglesia de Santa María²⁶.

También en la segunda década del siglo XVIII entabló relaciones laborales con la villa, pero sin residir en ella, GREGORIO GONZÁLEZ ROLDÁN (activo entre 1694-1723), uno de los organeros más importantes y prestigiosos de la primera mitad del siglo en la capital del Pisuerga (fig. 5). Avescindado primero en Mondoñedo (Lugo), se conocen numerosas noticias de su actividad tras pasar a Valladolid, relacionadas con la fabricación de órganos o con intervenciones en otros preexistentes, habiendo sido estudiada su trayectoria profesional por López Encinas²⁷. Su ámbito de actuación no se limitó exclusivamente a la antigua diócesis de Valladolid, sino que, con bastante acierto, actuó en las demarcaciones eclesiales limítrofes.

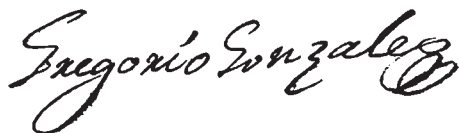


Fig. 5. Firma de Gregorio González Roldán, 1723. (AHPÁv. Prot. notarial, leg. 2985, fol. 588).

El primer contacto de este organero con Peñafiel tuvo lugar con motivo de la ejecución del importante órgano para San Miguel de Reoyo, contratado por 7013 rs en 1715 (fig. 6a)²⁸. Por fortuna se conserva y se restauró en la década de los ochenta del siglo XX. Es el único instrumento que actualmente funciona en la localidad. Ha sido descrito con profundidad en distintos estudios pero no se ha aludido al «arrepentimiento» de un registro de mano derecha, que ahora aparece tapado (fig. 6b), por lo cual pudo tener en su momento hasta 11 registros. Aunque el sonido se recuperó, no se intervino en su caja que permanece sin restaurar; en ella se han hallado numerosos marcas y nombres estampados.

En 1721, aprovechando la estancia de González Roldán para componer el órgano de San Miguel, los mayordomos de la iglesia de Santa María de Mediavilla suplicaron al obispo licencia *con esta oportunidad [para] componer el de dha yglessia por nezesstarlo mucho*. La intervención en el de Santa María consistió en la colocación de un secreto de madera de nogal, de cuarenta y cinco canales, *con el ancho y largo que necesitare para meter en el todos los rexistros de cañutería que tiene el dho órgano y lo demas que quisieren añadir*²⁹. Los nuevos caños añadidos fueron el flautado, tapadillo, lleno, clarín y dulzaina. Aparte fueron incluidos tres caños en metal fino, incluyendo la docena y la quincena, ambos de cuarenta y cinco caños. El teclado se completó añadiendo las faltantes en madera de boj, para concluir en un afinado y puesta a punto, todo por valor de 2400 rs. Es probable que, aunque sufrió muchas reparaciones posteriores sobre todo en el primer tercio del siglo XIX³⁰, una parte de la intervención de González Roldán se conserve en el interior del instrumento actual.

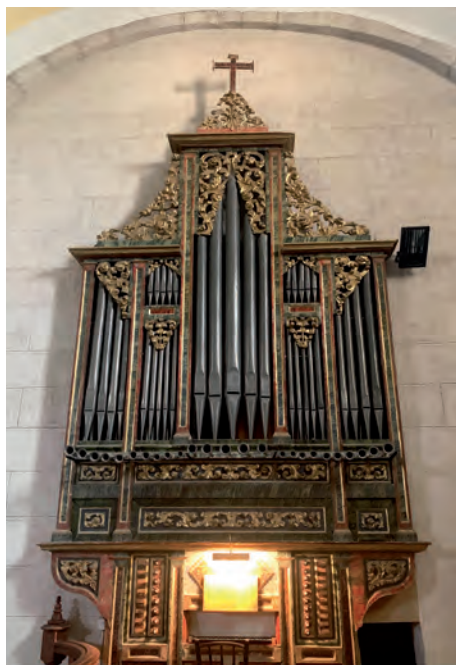


Fig. 6a. Fachada del órgano de San Miguel de Reoyo, Peñafiel (foto autor: 31-V-2022).



Fig. 6b. Registros de mano derecha en el órgano de San Miguel de Reoyo, Peñafiel. Se aprecia el arrepentimiento de uno de los registros, en la parte superior derecha, entre clarín y oboe (foto autor: 4-X-2023).

Un año más tarde el mismo maestro repasó e instaló dos nuevos registros (clarín y dulzaina) en el órgano realizado ocho años antes para la iglesia de San Salvador de los Escapulados³¹.

El campo de actuación de este artífice en el centro de Castilla fue realmente amplísimo, y aunque son conocidas muchas de sus intervenciones, algunas han permanecido ignoradas hasta ahora. Tal es el caso de dos obras ejecutadas en 1723. Se trata de la fabricación de dos importantes órganos para la villa de Arévalo que han pasado desapercibidos en estudios y catálogos³². Uno dio servicio al desaparecido convento de Santa Clara, y el otro se instaló en la iglesia parroquial de San Martín³³. Sus trabajos fueron órganos de formato medio.

El del convento de Santa Clara, desaparecido durante la desamortización, disponía de un teclado de cuarenta y dos notas, con

su secreto de madera de nogal, seco y sano *por ser esta pieza el corazón y alma de todo el órgano, en que consiste la seguridad de el, que tuvo insertos registros partidos a las mismas manos de las señoras organistas que sin levantarse puedan moverlos con toda conbenienzia*. Estos quedaron dispuestos del siguiente modo: flautado; violón, a la derecha, *para acompañamiento de la corneta ynglessa y asimismo de lo demás de el lleno*; octava; docena; lleno, de ochenta y cuatro caños, acompañado con registro de cimbala, tres caños por punto y veintiséis caños; corneta, medio registro, a la derecha.

La caja tuvo cinco varas de alto (417,95 cm) por dos varas de ancho (167,18 cm), y las condiciones contemplaron el traslado del órgano antiguo hasta la ciudad de Valladolid —que pasó a propiedad del artífice después de la obra—, donde sería construido el nuevo porque la caja fue precisa al principio de la

intervención por *nezesitarla para el régimen y gobierno de la obra que a de ejecutar*. Fue dotado con un par de fuelles, de tres cuartas por tres cuartas y media (62,67 × 73,11 cm). El contrato se firmó a principios de mayo y su entrega se retrasó hasta octubre, incluyendo la remuneración del organero por una suma total de 4000 rs³⁴. Se conocen más datos sobre este instrumento, porque entre 1725 a 1727 se añadió, por 317 rs. el registro del violón, que se encargó a su hijo el maestro Manuel González, vecino de Valladolid³⁵.

El órgano fabricado para el templo parroquial de San Martín, situado en la plaza de aquella villa abulense, se constituyó con un teclado de cuarenta y dos notas con varios registros. Entre ellos, el contrato menciona los siguientes: flautado; violón; octava abierta; quincena; diez y novena; «*veinte y doseña*»; cimbala; corneta real. El número de registros es muy modesto y ni siquiera se introdujo el lleno, habitual en la mayoría de órganos. Esta circunstancia puede reflejar el limitado nivel económico de la parroquia. El instrumento quedó listo para ser entregado el domingo de Resurrección de 1724, por un coste que ascendió a 3700 rs. Como la caja fue contratada y después abonada por la fábrica de la parroquia, se desconocen las medidas finales de aquel desaparecido instrumento. Ni siquiera en el coro de dicho edificio se aprecian vestigios que pudieran haber dado idea de su colocación original.

Para afianzar la proyección de la actividad organera de Peñafiel, a partir de la segunda década del siglo XVIII, fue mucho más importante el asentamiento del artífice vallisoletano GABRIEL LÓPEZ ORTEGA (c. 1691/95-1744) que se casó en 1716 con Alfonsa García, natural de la localidad³⁶. Este artífice fue aprendiz del segoviano Antonio Celio, y su colaborador en la fabricación del órgano de la iglesia de San Salvador. Desde que se estableció en Peñafiel afrontó numerosos encargos en las provincias de Valladolid y

Palencia, y algunas obras en Burgos, no sólo fabricando instrumentos sino también rehabilitando otros³⁷. Se sabe que trabajó para Pesquera de Duero (1715 y 1726), San Martín de Rubiales (antes de 1717), Cervillejo de la Cruz (1717), Rueda (1721), Herrera de Valdecañas (1725), Lomoviejo (1727-31 y 1737), La Pedraja de Portillo (1731), Gomeznarro (1734), La Seca (1738) y Tudela de Duero (1741), y presentó proyectos que no se realizaron en Cevico de la Torre (1730) y Fuentespina (1743)³⁸. Todo ello da idea del largo alcance geográfico de su actividad (fig. 7).

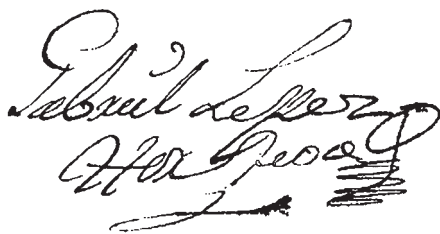


Fig. 7. Firma de Gabriel López Ortega, 1738 (AHPVa, PN, leg. 14323, fol. 12v).

El conocimiento de su labor profesional puede ampliarse gracias a las condiciones de construcción de dos órganos contratados en Peñafiel: el primero, fechado en 1731, tenía por destino la capilla de la Anunciación de Ávila, conocida en la actualidad como capilla de Mosén Rubí³⁹ y el segundo, estipulado en 1734, recoge las cláusulas del ya conocido para la iglesia de Gomeznarro (Valladolid).

El de Ávila fue el destino más alejado —unos 150 km, algo más de cinco jornadas— que tuvo un instrumento fabricado en Peñafiel. Las condiciones le comprometieron a fabricar un instrumento por valor de 8800 rs, cuyo pago se estipuló distribuido en un desembolso inicial de 4400 reales —el mes después de otorgar escritura—, y el abono de la misma cantidad una vez entregada la obra. Su artífice ideó un órgano con los siguientes registros: flautado de a trece, con cuarenta

y cinco caños, con la advertencia que *dho flautado ha de estar repartido en cinco castillos en la fachada de dho órgano*; octava abierta, con los mismos cuarenta y cinco caños y los nueve bajos de *dho registro se an de sacar de tres cubos que a de tener*; octava o flautado tapado, ídem de caños; quincena abierta; *decinovenia* abierta; *ventidosena a cuatro caños por punto, con sus aumentaciones con ciento y ochenta caños*; corneta real, *a seis caños por punto, que son ziento quarenta y quatro caños* por encima del secreto principal y dispuesta en otro *secretillo aparte*; clarín de mano, a derecha; trompeta real, a mano izquierda; trompeta magna, a mano derecha; chirimía, de mano izquierda; dulzaina, en ambas manos; timbales, en: *la, sol, re*; dos en: *la, mi, re*.

Respecto a su secreto se indica su resistencia y la procedencia de la madera, que debía ser soriana, utilizando nogal para la mesa. Estuvo dividido en dos partes con *sus tetillas y parrillas en el arca de viento*. El teclado se distribuiría en cuarenta y cinco notas, con teclas talladas en hueso y ébano, o palo santo. El tablón para la conducción del aire tendría sus correspondientes conductos para distribuirlo por los cinco castillos de la fachada. Y los tres fuelles serían de dos varas y media de largo y cinco cuartas de ancho (208,97 cm × 104,45 cm). Otros aspectos técnicos precisados en el contrato se referían a la distribución de las *varillas perpendiculares de el secreto principal a dho teclado* y a la reducción de *los registros a la mano con movimiento de hierro*.

Se especificó que el traslado desde Peñafiel a Ávila fuese por cuenta de la mayordomía de la capilla, incluyendo la correspondiente caballería y asistencia de técnicos en la operación del montaje. Como es lógico, se estableció también el plazo de entrega: diez meses desde el 27 de julio de 1733 al de mayo del año siguiente. No se puede precisar cuándo desapareció, pero en su lugar

existe un instrumento del siglo xx de estilo neogótico⁴⁰.

Respecto al órgano destinado a la iglesia de Gomeznarro (Valladolid), el artífice se comprometió a fabricarlo en 1734⁴¹. Su contrato, en relación con el del órgano anterior, fue más parco en información sobre su estructura y equipamiento, pero aporta indicios sobre un proyecto previo y presupuesto dado por el organero navarro Felipe Urarte, natural de Viana, que en aquellos momentos se encontraba trabajando en la provincia de Valladolid⁴². Sin embargo, se ignoran las razones por las que Gabriel López se quedó con la obra del órgano, aunque el factor económico pudo ser el motivo de su adjudicación. El cobro de los 4000 rs. se distribuyó en 500 el mes de marzo, otros 500 en mayo, otros 1500 en noviembre y, los 1500 restantes en noviembre de 1735.

El artífice inició su trabajo en febrero de 1734 con previsión de colocarlo durante el mes de junio, asumiendo la iglesia el traslado desde Peñafiel. La construcción de la caja, que no se especifica en las condiciones, correspondió al tallista Matías Fernández, vecino de la localidad⁴³. Por desgracia el órgano tampoco se ha conservado.

Su colaboración con el citado Matías Fernández fue frecuente e incluso, en alguna ocasión, el organero actuó de fiador suyo, como en el cancel que contrató en 1738 para la iglesia de Roturas (Valladolid)⁴⁴. En ese marco que buscaba estrechar las relaciones gremiales entre los maestros que surtieron de objetos suntuarios a numerosas parroquias de la comarca y de fuera de ella, se encuadra, asimismo, el que Gabriel López emparejara a su hija Rosa con el acreditado maestro ensamblador Miguel Portilla⁴⁵, que trabajó asiduamente en Peñafiel, especialmente durante el segundo tercio del siglo xviii.

Dentro de la trayectoria profesional de Gabriel López Ortega hay que incluir otra intervención interesante en las proximidades

de Peñafiel: la composición del órgano de la iglesia de Santa María de Aranda de Duero (Burgos) entre 1740-1741, por la cantidad de 1660 rs⁴⁶.

En realidad, durante el siglo XVIII, el organero más prolífico asentado en Peñafiel fue, sin lugar a duda, MANUEL MIGUEL SANCHO (1693-1786). Natural de Bernardos (Segovia), llamado en realidad Manuel Miguel García, prefirió utilizar los dos apellidos de su padre, Agustín Miguel Sancho⁴⁷. Aparece como vecino de Peñafiel a raíz de su matrimonio en 1723 con María Viguera, natural de la localidad, permaneciendo en ella durante buena parte de su dilatada vida profesional; casi 50 años de actividad que resultó muy prolífica en las provincias de Valladolid y Segovia, pero que se extendió también por Ávila, Palencia, Burgos, Soria e incluso Guadalajara⁴⁸ (fig. 8).

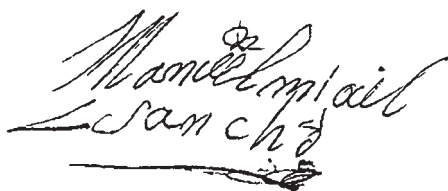


Fig. 8. Firma de Manuel Miguel Sancho, 1758(AHPVa. PN, leg. 14364, fol. 104v).

A sus intervenciones conocidas se añaden ahora varios nuevos contratos. El primero, uno de los más relevantes de su trayectoria, fue el órgano fabricado en 1733 para la parroquia de San Leonardo de Yagüe (Soria)⁴⁹ que ajustó con la justicia, concejo, clero y vecinos de la villa de San Leonardo (Soria). Las condiciones del instrumento, unidas al documento, *para su maior fuerza y validazion*, estipularon la ejecución de un teclado partido en cuarenta y cinco notas y conteniendo los siguientes registros: flautado de a trece, tono natural, cuarenta y cinco caños; octava; docena clara; quincena; *decinovenas*; *veintidosena a tres caños, por punto, con sus*

aumentaciones donde correspondiese según arte, con ziento y treinta y zinco caños; címbala, con *ziento y treinta y zinco caños*; corneta, por encima del secreto y conductos de estaño; clarín, de mano derecha, con veinticuatro; bajoncillo, de mano izquierda, con veintiuno, que salen de la fachada en artillería; timbales, cuatro unidades: dos en *la/sol/re* y otros dos en *la/mi*; dulzaina, en ambas manos.

Se especifica que el secreto debía ser resistente y capaz al instrumento, con tapas de pino y registros de nogal. Los fuelles serían de dos varas de largo y una de ancho, formados por seis pliegues, formados con sus *tiras y contratiras*. En este caso, el teclado estaría formado por uñetas de boj y nogal, perfilados, con tiradores o *volillos* elaborados en nogal. Al citar la estructura de la caja, se dieron las dimensiones del instrumento, que tuvo *veinte y quatro pies de alto y doze de ancho, y una vara de fondo* (alto: 668,64 cm; ancho: 334,43 cm; y profundo: 83,59 cm). Su fachada se describe con *cinco castillos, repartidos en la fachada los caños del flautado, con sus enjutas de talla colada y festones en las pilastras, sus argotantes y tarjeta y tabloncillos para repartir el clarín y vajonzillo*.

El instrumento se valoró en 8000 rs., abonados en diversas cantidades y varios plazos: 2200 rs. al contado en el momento de la escritura; 2500 rs. al tiempo del traslado; 1400 rs. cuando quedase instalado; 2200 rs. en especie por *la madera de pino que a de portearse a esta villa* y, por último, 1100 rs. al tiempo de su afinación, quedando el traslado por cuenta de los contratantes. El plazo de entrega se estimó en un año, contando desde el día de Santa María Magdalena, el 22 de julio de 1733.

En un estudio sobre órganos sorianos se ha indicado que, asentado en 1733, desapareció después con la construcción de otro nuevo⁵⁰. Sin embargo, gracias a las condiciones del contrato ahora encontrado, y a una relectura de la documentación relativa a la

mejora y ampliación del instrumento realizada en 1773 por el maestro riojano Esteban de San Juan⁵¹, se puede concluir que buena parte del órgano de Miguel Sancho subsiste, a excepción del secreto —que se hizo nuevo—, el enderezamiento de fuelles y caños y la colocación de nuevos registros.

Además, las medidas actuales del órgano (fig. 9a) (alto: 700 cm; ancho: 324 cm; profundo: 95 cm) se aproximan bastante al instrumento aludido en las condiciones originales de 1733. Los detalles y decoraciones de su fachada se alejan de las propias de la reforma de 1773, ajustándose perfectamente a la estética de los años treinta del siglo XVIII (fig. 9b). En su remate campea un escudo formado por una mitra y unas llaves cruzadas, posible referencia al obispado como patrocinador de la obra.

Sin duda, el año 1733 fue uno de los de mayor actividad en el taller de Miguel Sancho pues contrató dos órganos para los

conventos de San Francisco de Carrión de los Condes y de Paredes de Nava (Palencia). Los dos órganos palentinos se contrataron en una misma escritura ante el citado notario Carranza del Castillo, que contemplaba la construcción simultánea de los dos instrumentos «iguales de planta nueva, de vna misma calidad y cantidad en las yglesias de dhos conventos en cada una el suio»⁵².

Importó cada uno 6600 rs. pagados, la mitad, al inicio de la obra y el resto una vez entregado. Ambos instrumentos disponían de un teclado partido de cuarenta y cinco notas, con los siguientes registros: flautado, *de a treze palmos, en tono natural, de quarenta i zinco caños*; octava abierta; docena, *que canta en quinta de la octava y son dozena del flautado de quarenta y zinco caños*; decinovenas; quincena; registros abiertos y *tirados hasta el último punto sin aumentaciones compuestas de lleno*; veintidosena, *de a quatro caños por punto, que suman ciento i ochenta caños, con sus aumentaciones, de*



Fig. 9a. Órgano barroco de San Leonardo de Yagüe (Soria) (foto autor: 3-X-2023).

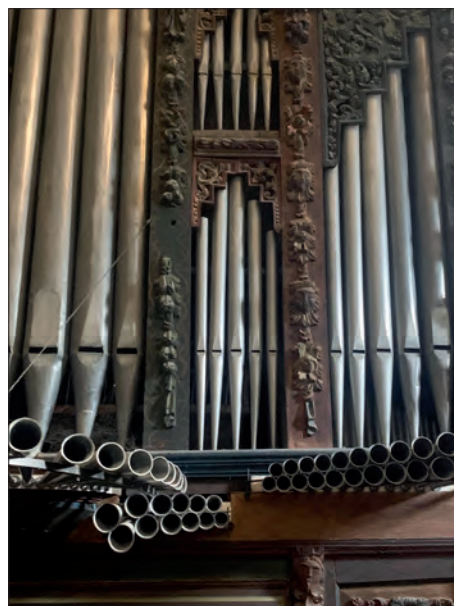


Fig. 9b. Decoración barroca del órgano de San Leonardo de Yagüe, 1733 (foto autor: 3-X-2023).

modo que dhos caños no sean en unísonos, sino que el primero cante octaba de la quinzena, el segundo octaba dezinobena, el tercero octaba de la veinteidosena, y el quarto en quinzena de la dezinobena; cimbala, a tres caños por punto, ciento treinta y cinco; sobrecimbala, a tres caños por punto, que importan otros ciento treinta y cinco; lleno perfecto, al estilo del practicado en el organo de la cathedral de Valladolid, S^a Francisco, S^a Pablo o Prado; corneta, a seis caños por punto, i este registro no es mas que de la mano derecha, que la corresponden veinte y quatro puntos y caños ziento y quarenta y quatro.

También se expresaron otros aspectos técnicos referentes a las anotaciones sobre el flautado principal, distribuido en *ocho caños de madera para los ocho términos primeros del órgano que estos canten unísonos... y sirben para abrazar todos finales y dan nuevo ser al órgano y su dulzimiento al tañedor, que llaman contras*. El secreto, por mayor seguridad, debía ser de dos mitades con veintitún canales a la mano izquierda y veinticuatro a la mano derecha.

Como material esencial se eligió madera de Soria, especialmente para la caja y el secreto. Se hicieron dos secretos aparte, con veinticuatro canales para la corneta, elevada tres cuartas del secreto principal y con un conducto fabricado en estaño, y otro secreto para las contras con reducción al pie del tañedor. Otra reducción debía añadirse en el teclado principal, fabricado en cuarenta y cinco teclas, *las blancas cubiertas de box y las negras de granadillo o palo santo*. La conducción de aire al flautado mayor sería asimismo a cuatro dedos en alto del secreto principal y se realizaría otro tablón aparte para *sacar los primeros vajos de la octava a la fachada en la misma forma que el flautado*.

Son dignas de reseñar las indicaciones sobre la idoneidad del asentado del secreto del instrumento, en atención a los rigores

climatológicos y sus efectos sobre la conservación de la madera:

Y aunque quede bien relabrado desde su principio se experimentará al cabo del año ser nezesario labrarlo de nuevo por las alteraciones de los tiempos; y no executando lo que va dho no es inseguro, si, fiados en la conservaz^{on} poca del organo, por lo que el berano siguiente se asentará perfectamente dho secreto, y de ningún modo en el ibierno: y esta razón, apretando las tapas en tiempo seco, ellas mismas se oprimen con la humedad del ibierno, y al berano siguiente buelben a quedar como las dejo el maestro: esta experiencia la vemos practicada en todas las obras de madera.

Las dimensiones de las cajas de ambos órganos constaban de *veinte y quatro pies de alto i de ancho doze y quatro de fondo* (alto: 668,64 cm; largo: 334,32 cm; ancho: 111,44 cm)⁵³ y se precisaron también las características del estilo de sus fachadas, repartido en varios castillos, con sus enjutas, festones, arbotantes y distintos remates, todo ello tallado en madera soriana y ejecutado por mano de ensamblador. Tendrían tres fuelles, de dos varas de largo y una de ancho, de seis pliegues, provistos ambos en una cama de madera con sus palancas y viga para el movimiento de ambos. Las *cañuterías* se ejecutaron de estaño en tres cuartas partes y una parte de plomo.

Ambos órganos se trasladaron y colocaron en sus respectivos conventos de Paredes de Nava y Carrión de los Condes, pero todo apunta a que la ruina de los edificios conventuales acabó con ellos; de hecho, no se citan en la bibliografía palentina⁵⁴.

En 1748 Manuel Miguel Sancho contrató otros dos órganos que hasta ahora no eran conocidos. El más importante se destinó al templo conventual dominico de San Juan y San Pablo, en Peñafiel⁵⁵ que decidió construir un instrumento nuevo porque el antiguo *«ademas de ser mui pequeño se alla totalmente desbaratado y diminuto de ttal forma que no se puede vsar... para la dezencia del*

culto divino...». De hecho, sus restos, una vez concluido el moderno, pasaron a manos del organero.

El nuevo costó 7200 rs. y dispuso del siguiente registro: flautado, de a tres, tono natural, de cuarenta y cinco caños; octava clara, con cuarenta caños; docena, con cuarenta y cinco caños; *decinobena*; *ventidosena*, a tres caños por punto, con sus aumentaciones a donde correspondiese según arte que se compone de ziento y treinta y zinco cañones; cimbala, con ciento treinta y cinco caños; corneta real, a seis caños por punto, con ciento cuarenta y cuatro caños, elevada del secreto principal, con sus conductos de estaño; bajoncillo, mano izquierda, con veintiún notas; clarín, mano derecha, con veinticuatro notas, en la fachada en forma de *artillería*, según arte; timbal, cuatro unidades, dos: *la, sol, re*; dos en: *la, re*; para el acompañamiento; trompeta real, en ambas manos; oboe, en la mano derecha.

En su contrato se especifica que el secreto delartilugio tendría que ser resistente *capaz para que toda la cañutería quede con desao-go* y realizado en madera de Soria. Asimismo, incorporaría dos tablones para repartir la lengüetería y el flautado, dentro de una caja de madera de veintidós pies de alta por once pies de ancha y cuatro de fondo (alto: 612,92 cm; ancho: 306,46 cm; profundo: 111,44 cm).

Su fachada dispondría de cinco castillos por los cuales se podrá *repartir el flautado con sus enjutas a talla, cuatro arbotantes sus listones en las pilastras*. Los fuelles medían dos varas de largo y una de ancho (167,18 × 83,59 cm), al estilo de los otros órganos citados. También se precisaron otros aspectos técnicos relativos al teclado, compuesto de uñetas de pino y hueso, las negras perfiladas, de cuarenta y cinco teclas; y los registros, que debían ser de nogal, con tiradores de pino y árboles interiores en hierro para su accionado.

El inicio de la construcción se dispuso al otorgar la escritura, el 15 de enero, y la fecha de finalización en la Pascua de Resurrección. Aunque no se indicó donde debía colocarse, noticias posteriores revelan que estuvo en el coro de la iglesia conventual. En este sentido, sabemos que las vicisitudes históricas ocurridas en el convento dominico durante la guerra de la Independencia, destinado a cuartel durante la contienda, hicieron que el artificio sufriera un deterioro importante. Los padres dominicos regresaron tras la contienda, y consta, por ejemplo, que cuando en noviembre de 1833 se reformó el coro de la iglesia se abonaron *quinientos rs. por apear el órgano y afinarle* y otros treinta más por *hacer la puertecilla de la caja del órgano, añadir la techumbre, tapar los costados y hacer varas de cañon para conducir el aire*⁵⁶. Después de esa fecha y tras la exclaustación se pierde su pista.

El otro órgano contratado en 1748 fue el del convento de canónigas de San Agustín, de Villadiego (Burgos). Su autor fue recomendado a las religiosa por su *buen trato y ser su realidad y christiano ceder lo mas escogido de que se podía echar mano*, además de su *buena reputación*⁵⁷... Se trataba de un encargo de importancia, destinado a un lugar distante de la villa ribereña, aproximadamente, 120 km, lo cual demuestra la capacidad del artífice para proyectar su actividad laboral hasta el arzobispado burgalés.

Las condiciones determinaron su construcción según los siguientes registros: flautado, de a trece, de 45 caños, tanto en la fachada como dentro de la caja, especialmente los bajos, fabricados en madera; octava tapada, de mano izquierda, y abierta de mano derecha, de cuarenta y cinco caños; docena, de cuarenta y cinco caños; quincena, de los mismos caños; *decinovena*, ídem; *ventidose-na*, de ciento treinta y cinco caños; cimbala, ídem de caños; corneta real, de seis caños por punto, en total ciento cuarenta y cuatro

caños; clarín, de mano derecha, de veinte y cuatro unidades; bajoncillo, de mano izquierda, compuesto por veintiún unidades; oboe, de mano derecha, de veinticuatro unidades; timbales, cuatro unidades, dos en *la, sol, re* y dos en *la, mi, re*.

Se advertía que el clarín, oboe y bajoncillo, saldrían en la fachada en forma de artillería. El secreto, resistente a toda la fuerza, se fabricó con madera de Soria y se le dotó con dos fuelles de dos varas de largo y una de ancho. La caja, por su parte, se ideó con cinco castillos, repartidos en su fachada, con quince pies de alto, pilastras vaciadas y demás elementos de sujeción, con el fondo de cinco pies, destinando el espacio del ancho a su correspondiente forma. Por su trabajo recibió 6000 rs. y, también en esta ocasión, recibió los restos del órgano antiguo que había tenido hasta esa fecha la comunidad religiosa 6000 rs.

Se aprovecha esta ocasión para incluir más noticias biográficas y profesionales sobre Manuel Miguel Sancho, que amplían las ya conocidas. Ahora sabemos que en 1746 fabricó un órgano para la iglesia parroquial de Fuentespina⁵⁸, por valor de 6400 rs.; y en 1749 otro para la iglesia de Santa María, de Arévalo⁵⁹. También se puede reconocer su intervención en la reparación y mejora del instrumento de la parroquia de Santibáñez de Ayllón (Segovia), consistente en *dos fuelles de marca mayor, teclado nuevo de hueso, añadir veinte y un caños a la corneta, poner a el lleno muchos que le faltaban, tambor por de la sol rre y afinar todo lo necesario*, por importe de 990 entregados entre 1750-1751 al *organero de Peñafiel*⁶⁰.

En cuanto a su red social en Peñafiel, Miguel Sancho actuó de fiador en 1758 de su colega Damián Amusco cuando éste se obligó a ejecutar dos retablos colaterales en la iglesia de Santa María de Mediavilla de Peñafiel⁶¹ (fig. 8); también participó en celebraciones familiares de otros artífices del gremio de ensambladores, ejerciendo de

padrino en el bautismo de la primera hija del ensamblador Pedro Bahamonde en 1759⁶².

Volviendo a su actividad profesional, veinte años después, entre 1770 y 1771, afinó el órgano de la iglesia de San Andrés de Cantalejo (Segovia), por valor de 300 reales, teniendo que deshacer en aquella operación parte del instrumento para moverlo de sitio⁶³. Entre 1772 y 1775 intervino también, junto con el organero José Redondo, en el del convento de Santa Clara de Peñafiel⁶⁴. Quizás fue ese último quien continuó adecentando el órgano de las clarisas, en el que entre 1790 a 1793 se colocó un *valdés* –pieza de piel de cordero blanca destinada a cubrir los componentes interiores del instrumento⁶⁵–. José Redondo, que pudo ser discípulo de Miguel Sancho, también intervino en la vida cotidiana de Peñafiel, actuando como testigo en el bautizo de María, hija del maestro Pedro Bahamonde, en 1769⁶⁶.

Manuel Miguel Sancho falleció, con 93 años, en 1786 y fue enterrado en la iglesia de Santa María de Mediavilla, de la que fue feligrés. En su acta de defunción se le declara pobre, situación que acompañó en la ancianidad a tantos artífices:

*Día doze de noviembre de mill setecientos ochenta y seis murió habiendo recibido los santos sacramentos de penitencia, viatico y extrema unción Manuel Miguel Sancho, viudo de Maria Cavia, vecinos ambos de esta villa de Peñafiel y el natural de Bernardos obispado de Segovia, era de edad de noventa y tres años, dos meses y días, enterrose en esta parroquia de Santa María la maior de esta villa de Peñafiel de donde era parrochiano, era pobre, pero de mandato de Alonso Velasco marido de Ana García, vecinos de esta villa, asistió a su entierro la cruz, cura y beneficiados de dicha parrochia...*⁶⁷.

Su funeral, asistido con el debido decoro, fue el tributo más reconocible de sus paisanos al mejor organero que tuvo Peñafiel en todos los tiempos.

A pesar de que tuvieron menor importancia, se puede recordar que en ella residieron

los organeros AMBROSIO FERNÁNDEZ QUINTERO (1705-1771)⁶⁸ y PEDRO GARCÍA MIGUEL (activo entre 1746 y 1768)⁶⁹, ambos discípulos de Manuel Miguel Sancho, que habitualmente trabajaron juntos para otros lugares, siendo el órgano de Cogeces del Monte, instalado en 1761, una de las pocas obras suyas en esta zona⁷⁰.

Conclusión

En el último tercio del siglo XVIII, lamentablemente, la villa perdió importancia como centro productor de órganos, algo que podría llamar la atención si lo comparamos con la prolífica actividad de los maestros ensambladores durante aquellos mismos años, que siguieron constituyendo un relevante centro productor regional.

Todo apunta a que la disminución de la actividad constructora obligó a los organeros a concentrarse, de forma que el auge de las grandes ciudades propició que centros urbanos de mayor relevancia empezaran a absorber poco a poco a los centros más pequeños. De hecho, es sintomático que, durante el siglo XIX, algunos reparos y mejoras de órganos en la villa ribereña los hiciesen artífices foráneos, como Cándido Cabezas, vecino de Borja (Zaragoza)⁷¹, que en 1825 trabajó en los de San Miguel de Reoyo⁷² y Santa María de Mediavilla; o bien se propiciara la aparición de «aficionados», como el relojero Celestino de Juana González, vecino de Peñafiel, así citado en 1894 cuando reparó el órgano procedente del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de la Hoz, entonces situado en la iglesia parroquial de Fuentepiñel (Segovia)⁷³.

Notas

¹ Jesús Ángel de la LAMA, *El órgano en Valladolid y su provincia: Catalogación y estudio*, Valladolid, Caja de Ahorros provincial, 1982, p. 273.

² Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante AHPVa), protocolos notariales (PN), leg. 14451, s/f. Cit. en Enrique VALDIVIESO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, Diputación Provincial, 1975, p. 146.

³ Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante AGDVa), Peñafiel. iglesia parroquial de San Salvador de los Escapulados, libro de fábrica, 1550-1558.

⁴ Ana María LÓPEZ ENCINAS, *La organería en Valladolid y su provincia en el s. XVIII*. Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2016, p. 691. El estudio de López Encinas es uno de los más completos en relación con el tema que afrontamos, aunque existe otra tesis doctoral posterior de María Antonia Díez Pérez, titulada *Contribución al estudio documental del órgano histórico en la provincia de Valladolid, 1550-1880*, defendida el año 2021 en la Universidad de Valladolid, que no ha sido posible consultar pues permanecerá embargada en su repositorio de tesis doctorales hasta el 1 de marzo de 2024.

⁵ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Clero Secular Regular. L. 16548. Libro de cuentas, 1780-1836, fol. 176v.

⁶ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., pp. 125, 147, 164.

⁷ Así lo documentan Antonio BERNALDO DE QUIRÓS; José María HERRÁEZ; Alfonso de VICENTE DELGADO, *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila*, Ávila, Caja de Ávila. Obra social y cultural, 2002, pp. 602-604.

⁸ AHPVa, PN, leg. 14305, fol. 90v. Fue con ocasión de una patente de ingreso en el convento de una nueva religiosa, María de Piera, que refiere su obligación de tocar el órgano y el arpa en todas las ocasiones que fuera necesario y de enseñar a todas las religiosas «que se aplicaren a tocar los ynsstrumentos y el canto llano».

⁹ AHN, Clero Secular Regular. L.16547; libro de cuentas, 1684-1727.

¹⁰ AHPVa, PN, leg. 14321, fols. 53-54.

¹¹ AHN, Clero Secular Regular. L. 16546, fol. 54v.

¹² Juan Luis SÁIZ VIRUMBRALES, José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, Daniel SANZ PLATERO, «Las iglesias de San Miguel de Peñafiel y Mérida», *Biblioteca, estudio e investigación*, 2023, 37 (en prensa).

¹³ AHPVa, PN, leg. 14126, fol. 2.

¹⁴ AGDVa, Peñafiel. Santa María de la Pintada, libro de fábrica, 1730-1788.

¹⁵ AHPVa, PN, leg. 14108, fols. 19v-21. Los fuelles se encontraban en casa de Pedro Esteban de Olivares, entallador y escultor de la localidad ribereña.

¹⁶ José Ignacio PALACIOS SANZ, *Órganos y organeros en la provincia de Soria*. Soria, Excm. Diputación Provincial, 1994, pp. 215-216.

¹⁷ Elena LE BARBIER RAMOS, «Influencia de la capilla catedralicia en la organería palentina: de lo administrativo a lo estilístico», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n.º 76, 2005, p. 525.

¹⁸ AGDVa, Peñafiel. iglesia de Santa María de Mediavilla, libro de fábrica, 1592-1648.

¹⁹ AHPVa, PN, leg. 14109, fols. 260-261.

²⁰ AHPVa, PN, leg. 14160, fols. 231-232.

²¹ AHPVa, PN, leg. 14308, fols. 54-55.

²² AHPVa, PN, leg. 14352, fols. 68-69.

²³ AHPVa, PN, leg. 14374, fols. 75-76.

²⁴ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., pp. 391 y ss.

- ²⁵ AHPVa, PN, leg. 14318 (escribano José de Casas), 20-IX-1714, fols. 74-75. Véase también Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., pp. 393-396, que alude a pagos y reparaciones posteriores.
- ²⁶ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., p. 392.
- ²⁷ *Ibidem*, 661 y ss.
- ²⁸ *Ibidem*, 680-684. Se desconoce el contrato de ejecución, probablemente suscrito en Valladolid.
- ²⁹ AHPVa, PN, leg. 14318 (José de Casas), 1721, fols. 46-49.
- ³⁰ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., 690.
- ³¹ *Ibidem*, pp. 688-691.
- ³² ALFONSO DE VICENTE ORTEGA, *Los órganos de las iglesias de las diócesis de Ávila 1680-1850. Aportación documental al estudio de la organería castellana*. Instituto del órgano hispano, 2019, pp. 144-146. ANTONIO-BERNALDO DE QUIRÓS; JOSÉ MARÍA HERRÁEZ; ALFONSO DE VICENTE DELGADO, op. cit.
- ³³ Archivo Histórico Provincial de Ávila (en adelante AHPAv), protocolos notariales (PN), leg. 2841 (Marcos Conejero), fols. 173-178 y AHPAv, PN, leg. 2985 (Antonio González), fols. 585-590.
- ³⁴ Según refleja el libro de cuentas del convento de la Encarnación de Arévalo, situado entre 1701-1736 (AHN, Clero Secular Regular. L. 449. Fol. 321v) el órgano nuevo fue el colocado en el coro bajo del convento, porque en la misma época (1722-1724) se compuso el órgano del coro alto, de mayor antigüedad, por 250 reales. Se abonaron, asimismo, 250 reales en «*refrescos del maestro*» y todo ello «*consta de rvo de dn Gregorio Gonzalez fho en Arebalo en 25 maio 1724*», fecha final de la colocación del nuevo artefacto.
- ³⁵ AHN, Clero Secular Regular. L. 449. Fol. 358r. «*biolon/ trescientos diez y siete rs que tuvo de coste echar Biolon a el órgano y coyundas, afinarle los que se dieron a dn Manuel Gonzalez v de Valladolid*».
- ³⁶ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., 746 y ss.
- ³⁷ Para la reconstrucción de su trayectoria en Valladolid y Palencia véase *Ibidem*, p. 751, con bibliografía previa.
- ³⁸ *Ibidem*, pp. 751-753.
- ³⁹ AHPVa, PN, leg. 14343 (Diego Carranza del Castillo), fols. 114-117.
- ⁴⁰ ANTONIO BERNALDO DE QUIRÓS; JOSÉ MARÍA HERRÁEZ; ALFONSO DE VICENTE DELGADO, op. cit., pp. 167-168.
- ⁴¹ AHPVa, PN, leg. 14343 (Diego Carranza del Castillo), fol. 33.
- ⁴² JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ, «Dos siglos de un linaje organero: los artesanos segovianos Ortega-de Inés-Garcimartín (ss. XVII-XIX)»; en *Revista de Musicología*, vol. XLI, 1, 2018, pp. 79-110.
- ⁴³ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., pp. 765 y 1188..
- ⁴⁴ AHPVa, PN, leg. 14323, fols. 10-12.
- ⁴⁵ Así consta en el bautismo del hijo de ambos, Jacinto Portilla, el 24 de agosto de 1752: AGDVa, Peñafiel. Santa María, bautismos, 1741-1779.
- ⁴⁶ Archivo General Diocesano de Burgos, en adelante AGDBu, iglesia de Santa María, Aranda de Duero, libro de fábrica, 1697-1764.
- ⁴⁷ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., p. 801.
- ⁴⁸ Véase al respecto Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., 801-808.
- ⁴⁹ AHPVa, PN, leg. 14348 (Santiago Castellanos Muñoz), fols. 18-20.
- ⁵⁰ JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ, *Órganos y organeros en la provincia de Soria*. 1994, Excma. Diputación Provincial, pp. 523.
- ⁵¹ *Ibidem*., p. 525.
- ⁵² AHPVa, PN, leg. 14343 (Carranza del Castillo), fols. 117-120.
- ⁵³ En este particular sigue el ejemplo del órgano de San Leonardo de Yagüe.
- ⁵⁴ VV.AA. *Inventario de los órganos en la provincia de Palencia*, 2008, p. 277.
- ⁵⁵ AHPVa, PN, leg. 14370 (Alejandro López de la Cruz), fols. 1-4.
- ⁵⁶ AHN, Clero Secular Regular. L. 16542. Libro de cuentas, 1830-1835, fols. 52v-53r.
- ⁵⁷ AHPVa, PN, leg. 14359 (Diego del Castillo), fols. 99-102.
- ⁵⁸ AGDBu, Fuentespina. San Miguel, libro de fábrica, 1723-1770.
- ⁵⁹ AGDAv, Arévalo. Santa María, libro de fábrica, 1734-1790.
- ⁶⁰ Archivo Paroquial de Santibáñez de Ayllón, libro de fábrica, 1670-1787.
- ⁶¹ AHPVa, PN, leg. 14364, fols. 103-105.
- ⁶² AGDVa, Peñafiel. Santa María de Mediavilla, libro de bautismos, 1741-1779, fol. 141.
- ⁶³ Archivo Parroquial de Cantalejo, libro de fábrica, 1731-1771.
- ⁶⁴ AHN, Clero Secular Regular. L. 16546, fol. 86v. Sobre este artefacto son muy pocos los datos conocidos, cfr. Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., p. 1297.
- ⁶⁵ AHN, Clero Secular Regular. L. 16546, fol. 220v.
- ⁶⁶ AGDVa, Peñafiel. Santa María de Mediavilla, libro de bautismos, 1741-1779, fol. 258.
- ⁶⁷ AGDVa, Peñafiel. iglesia de Santa María de Mediavilla, libro de defunciones, 1783-1842, fol. 51v.
- ⁶⁸ Ana María LÓPEZ ENCINAS, op. cit., pp. 437-455.
- ⁶⁹ *Ibidem*, pp. 509-516.
- ⁷⁰ *Ibidem*, pp. 442-445.
- ⁷¹ JESÚS ÁNGEL DE LA LAMA, op. cit., pp. 273-283; VICENTE URONES SÁNCHEZ y DAVID GARCÍA CALVO, «El organero Cándido Cabezas en la provincia de Zamora (1828-1837)», *Nassarre, revista aragonesa de musicología*, 37, 2021, p. 54.
- ⁷² Es probable que el propio Cándido Cabezas interviniere en este órgano cubriendo los fuelles originales con distintas hojas de la *Gaceta Extraordinaria del Gobierno*, fechadas en 1820.
- ⁷³ J. CUÉLLAR LÁZARO, *Fuentidueña: comunidad de villa y tierra (Segovia), (siglos XIII-XVIII)*, Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 305.

NOTICIAS DE *ANTICUARIOS* VALLISOLETANOS. ENTRE LA ILUSTRACIÓN Y EL ROMANTICISMO

Eloísa Wattenberg García

Académica

Resumen: La sociedad vallisoletana se mostró partícipe del interés por la Antigüedad extendido en España durante la Ilustración y el Romanticismo. La existencia de un anticuariado local en los siglos XVIII y XIX se constata sin embargo representada por un reducido número de intelectuales y eruditos, cuya labor como anticuarios y coleccionistas es testimonio de aquel interés que fue declinando hasta su desvanecimiento al comenzar el siglo XX.

Palabras clave: *Anticuarios* vallisoletanos. Coleccionismo en Valladolid. Ilustración y Romanticismo en Valladolid. Fray Andrés del Corral. Manuel de Junco Pimentel. Rafael Floranes. Fernando José de Velasco y Ceballos. Bernardo Pablo de Estrada. Dámaso Puertas Álvarez. Mariano Pérez Mínguez. Mariano González del Moral. Pablo Alvarado Arnáiz. Venancio Aulestiarte y Colomera. Evaristo Cantalapiedra. Mariano Tamariz y Moure. Romualdo Gallardo. Bernardino Martín Mínguez.

NEWS FROM VALLADOLID ANTIQUE DEALERS. BETWEEN ENLIGHTENMENT AND ROMANTICISM

Abstract: Valladolid society was part of the interest in Antiquity widespread in Spain during the Enlightenment and Romanticism. The existence of a local antiquarian in the eighteenth and nineteenth centuries is however represented by a small number of intellectuals and scholars, whose work as antique dealers and collectors is testimony to that interest that was declining until its fading at the beginning of the twentieth century.

Key words: Valladolid antiquedealers. Collecting in Valladolid. Illustration and Romanticism in Valladolid. Fray Andrés del Corral. Manuel de Junco Pimentel. Rafael Floranes. Fernando José de Velasco y Ceballos. Bernardo Pablo de Estrada. Dámaso Puertas Álvarez. Mariano Pérez Mínguez. Mariano González del Moral. Pablo Alvarado Arnáiz. Venancio Aulestiarte y Colomera. Evaristo Cantalapiedra. Mariano Tamariz y Moure. Romualdo Gallardo. Bernardino Martín Mínguez.

El Renacimiento extendió por toda Europa en los siglos XV y XVI la fascinación por el mundo clásico. Sembró el interés por conocer y estudiar las antiguas culturas de Roma y Grecia, e hizo brotar el deseo de entender el significado de los testimonios materiales del pasado grecorromano más allá del mero disfrute de su belleza. Intelectuales y curiosos concibieron su estudio como algo esencial y, con el tiempo, su afán les otorgó un reconocimiento social

—una *auctoritas*— que quedó implícita en la palabra *anticuario* para referirse a ellos¹.

Los «curiosos de cosas antiguas», tal como definiría la palabra *anticuario* Sebastián de Covarrubias al comenzar el siglo XVII, se aplicaban en interpretar los *veteravestigia*, y llevaban a la práctica su afición, cuando no pasión, reuniéndolos en colecciones de variada índole y estudiándolos como testigos de la historia.

En aquella práctica deleitosa, el coleccionismo de monedas fue el reflejo más común del interés por la Antigüedad. Ese universo de pequeñas porciones de metal, cargadas de historia, encerrado en gabinetes y museos sumarios, e inseparable de libros y bibliotecas, el universo de las monedas será una constante del mundo anticuario. En el siglo xviii las monedas se coleccionaron con fruición, es la edad de oro de un coleccionismo que, con distinta intensidad, perdurará hasta entrado el siglo xix.

Fue la numismática un ámbito singular en el espacio de la *Anticuaria*, al que algunos autores llegaron a nombrar con el sugerente apelativo de *República de las medallas*, a su vez integrada en la *República de las Letras*, término este surgido en la Italia del siglo xv para denominar el ámbito intelectual configurado por los hombres de letras y la relación mantenida entre ellos en torno a los valores humanistas.

Mediado el siglo xviii, el espíritu de la Ilustración francesa alumbró la cultura de los países de Europa y América con la luz de la razón. Se generalizó la creación de Academias y de ellas irradió una nueva visión de la Historia. La Antigüedad, observada con renovados planteamientos de exploración y análisis, precursores de la ciencia arqueológica, será objeto de un estudio sistematizado, ahora ya sustentado en la información objetiva que proporcionan los «viejos restos». El descubrimiento de las ciudades romanas de Herculano y Pompeya (1738 y 1748), con los trabajos de campo, de investigación y edición que en torno a ellas se hicieron, abrían camino a la Arqueología para que cien años después se consolidara como ciencia ineludible en la investigación histórica.

En aquel espíritu ilustrado, los Borbones «españoles» crearon a lo largo del siglo xviii nuevas instituciones, alentaron misiones científicas y favorecieron estudios y actividades de investigación, tras las que están

nombres como los del padre Enrique Flórez, o el marqués de Valdeflores; además una importante nómina de intelectuales, igualmente militante en la corriente ilustrada, impulsó en ese tiempo el conocimiento de la Antigüedad. Nombramos aquí a Pedro Leonardo de Villacballos, Francisco Pérez Bayer, Gregorio Mayans, Juan Agustín Ceán Bermúdez, o los ministros Campomanes y Jovellanos... por citar solo algunos representantes de aquella élite intelectual.

Al comenzar el siglo xix, el interés por el mundo clásico de Grecia y Roma continuó vivo y, en el espíritu del Romanticismo, la *anticuaria* –el interés por la Antigüedad– se vio atraída por la historia y las antigüedades de origen nacional.

La figura del *anticuario* va tomando otros matices. La Arqueología científica está al llegar y la Escuela Superior de Diplomática, creada en 1856, comenzará a formar al personal de archivos, bibliotecas y museos. Al fundarse en 1867 el Museo Arqueológico Nacional, el coleccionismo y la investigación de las antigüedades se acomoda en las nuevas instituciones que se van a ocupar de la conservación y el estudio del Patrimonio cultural de España. Ese mismo año se crea en la Administración –dentro del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios– la sección de *Anticuarios*, para encargarse de las colecciones arqueológicas, históricas y monumentales que iban a albergar los nuevos edificios de Bibliotecas y Museos Nacionales.

La enseñanza de la Arqueología se hará oficial en la Universidad central de Madrid a partir de 1900, y desde 1973 la herencia de aquellos primeros anticuarios españoles será recibida por el Cuerpo de Conservadores de Museos del Estado.

Documentar estos hechos en nuestra historia local, esto es, conocer el interés por la Antigüedad y su coleccionismo en Valladolid, nos llevaría a finales del siglo xv. Personalidades inseparables de nuestra historia

local como el Gran Cardenal, abad de la Colegiata de Valladolid, Pedro González de Mendoza, o el octavo conde de Benavente y virrey de Nápoles, Juan Alfonso Pimentel, fueron grandes y selectos coleccionistas de obras de arte y de antigüedades, entre las que incluyeron monedas y medallas.

Mendoza llegó a tener en su colección numismática 3844 piezas, de las que 2703 eran monedas, muchas de ellas de oro y plata. La colección, que seguramente nunca estuvo en Valladolid, pues Mendoza no se estableció en la ciudad pese a haber sido el fundador del Colegio de Santa Cruz, incluía pequeñas obras de arte de las que habitualmente reunía el afán anticuario de la época, como pequeñas estatuas de bronce, camafeos y entalles, algunos de los cuales serían romanos y posiblemente procedentes de Uxama o de Clunia, dado que Pedro González de Mendoza fue, durante años, administrador de la Diócesis de Osma².

Don Juan Alfonso Pimentel (1576-1621), nieto del Almirante de Castilla, nacido probablemente en Villalón, fue dueño de una de las grandes colecciones europeas del siglo xvii. El pintor Vicente Carducho habla de la que tenía repartida entre sus casas de Madrid, Valladolid y Benavente, donde junto a cuadros y reliquias, espejos, vidrios, porcelanas y barro... tenía «muchas figuras de ídolos de pequeño y mediano tamaño en bronce» además de monedas y medallas...

Pero después de estas importantes figuras apenas tenemos noticia de anticuarios o de coleccionistas en la historia de la ciudad, hasta que en la segunda mitad del siglo xviii entra en escena una minoría reformista, imbuida del nuevo humanismo de la Ilustración, y depara algunos nombres destacables, bien es cierto que en un contexto lejanamente comparable al de la *anticuaria* ilustrada que podía darse contemporáneamente en Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia o Cádiz, ciudades todas ellas cosmopolitas y florecientes.

Fuera del ámbito universitario, entre las instituciones que en Valladolid reunían la vanguardia cultural en la época, se encontraba la Real Academia Geográfico-Histórica de los Caballeros de Valladolid (1746-1788)³, alguno de cuyos miembros se interesó por la Antigüedad o reunió monedas antiguas. Precisamente entre las disertaciones de sus últimas reuniones figuró la referida al descubrimiento de la ciudad de Herculano y a la monumental edición realizada bajo patrocinio real sobre los hallazgos allí realizados.

Años después, desde 1779, esta Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes acogió el interés por la promoción y el fomento de las artes y fue exponente del espíritu ilustrado de la época⁴. Nuestra institución contaba entre sus miembros algunos *anticuarios*, más bien coleccionistas, si bien los datos más abundantes que se pueden constatar referidos a antigüedades son del siglo xix, ya en relación con la Comisión Provincial de Monumentos, directamente ocupada en la protección de los restos del pasado.

Matías Sangrador decía que Valladolid contaba en el siglo xvii y xviii con un «prodigioso número de selectas bibliotecas, principalmente en los conventos, distinguiendo entre ellas la de San Benito el Real⁵. Sin embargo, en el ámbito de los particulares del Valladolid de la segunda mitad del xviii, era una pequeña élite la que contemplaba y se interesaba por la Antigüedad desde las instituciones cultas, y apenas es posible documentar bibliotecas especialmente dedicadas a su conocimiento, salvando, claro está, la que perteneciera al conde de Gondomar, que permaneció aquí, en su Casa del Sol, hasta su dispersión entre los siglos xviii y xix⁶.

Digamos, así, que no es exultante el panorama anticuario que ofrece Valladolid entre la segunda mitad del siglo xviii y en el siglo xix. Y son pocos los nombres de vallisoletanos de condición o de ejercicio, que la

documentación conservada permite vincular a la *anticuaria* y al coleccionismo de antigüedades en nuestra ciudad. Esta corta relación cuenta sin embargo con figuras destacadas, de las que paso ahora a darles noticia.

Entre ellas, ocupa el primer lugar la del religioso agustino fray Andrés del Corral, a quien cabe reconocer como principal representante del saber y del coleccionismo ilustrado en Valladolid.

Fray Andrés del Corral (1748-1818)

Nacido en 1748, en Lumbrales (Salamanca), parece haber tomado sus hábitos y profesado en el Colegio de San Gabriel de Valladolid, de la Orden de San Agustín. En 1770 se encontraba en Salamanca, ampliando sus estudios en la Universidad y participando activamente en la vida literaria de la ciudad con el nombre de *Andronio*. Destinado en 1777 al Colegio agustino de San Gabriel de Valladolid, aquí permaneció el resto de su vida, dedicado a la enseñanza en la Universidad, como catedrático de Sagrada Escritura y lenguas griega y hebrea.

Escribió sobre diversos temas relacionados con su formación teológica y literaria, y también sobre numismática y arqueología, pero su obra sólo se conserva en muy pequeña parte. A la muerte de Carlos III compuso una oración fúnebre en la que plasmó su amplia cultura. A todo ello hay que añadir su condición de miembro de varias instituciones vallisoletanas: de la Real Academia Geográfico-Histórica de Caballeros, de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y de esta, entonces titulada Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción, a la que perteneció como miembro honorario. En 1791 fue elegido prior del colegio agustino de Valladolid y tras la breve secularización del clero en tiempo de José Bonaparte, regresó al

convento en 1814 y ocupó cargos importantes en la Orden. Murió en Valladolid, el 15 de diciembre de 1818⁷.

Su obra literaria es reconocida y ha sido objeto de estudio, pero nos interesa aquí destacar su faceta de anticuario, que si ha sido aludida repetidamente, ahora hemos podido constatar realmente y en detalle en el archivo del Colegio de los Padres Agustinos Filipinos de Valladolid, ya que hemos podido acceder a los papeles de su archivo y documentar su gran pasión por las antigüedades y especialmente por la numismática, una pasión que le llevó a formar un precioso y rico monetario de gran valor. Así se desprende de unas pocas cartas que dan testimonio de la correspondencia mantenida por fray Andrés con su amigo Eugenio de Aviraneta, amigo que le hacía llegar remesas de monedas de distintas procedencias, principalmente de la provincia de Burgos⁸.

Junto a su monetario, que él mismo decía, en noviembre de 1818, contenía siete mil monedas, reunió una valiosa biblioteca y otras antigüedades, formando en su propia celda un gabinete anticuario, de tal interés, que hacía que eruditos y escritores que pasaban por la ciudad se llegaran al convento agustino para ver y admirar las «infinitas curiosidades» que allí conservaba.

Del contenido de este gabinete, el propio Corral nos habla en una de sus notas manuscritas guardada en el archivo agustino y que titula *Monetario de frente en bronce, de estatuas y medallones en los tres módulos, máximo, mediano y mínimo*. Y de esta nota no dudo ahora en servirme para invitarles a imaginar aquel aposento, como si fueran ustedes uno de aquellos afortunados visitantes que, llegados al convento de San Gabriel y entrados en la celda de fray Andrés, se sorprendían al contemplar no sólo el extenso monetario que guardaba en su mueble con el frente de bronce o varios medallones en oro y plata y bronce, sino también la colección

de estatuillas que eran orgullo de su propietario y que él mismo describía así:

- *La Flora, o maya, estatua de bronce sobredorado de alto como terciá, medio desnuda y medio vestida.*
- *Saturno o el Tiempo, estatua de altura como terciá, de bronce plateado, enteramente desnudo.*
- *La Nohemia o inventora de la hilaza, enteramente desnuda de una terciá de alta, de bronce sobredorado.*
- *Una Syrena de bronce sobredorado. Cara de mujer y el cuerpo de ave aquatil acabado de pelar por las musas que la vencieron y de sus plumas se hicieron las guirnaldas.*
- *Minerva de media cuarta de altura de bronce sobredorado.*
- *Un Adonis Cazador que cansado de llevar un jabalí muerto en la caza se ha quedado dormido sobre un terrado estirando el codo siniestro sobre un tronco de árbol, el pie derecho puesto sobre el jabalí muerto y un perro de caza esta a su lado siniestro, de más de terciá y de metal en su color.*
- *Taras, el hijo de Neptuno, fundador de Taranto montado en un caballo marino en que pasa el mar, en la derecha un remo con que rige la bestia. En el brazo siniestro su escudo. La pierna siniestra encogida y la derecha muy estirada. Es pequeño, de bronce sobredorado, pero obra maestra. Desnudo.*
- *Mercurio andante. Estatua pequeña de bronce sobredorada de altura de ocho dedos. Desnudo y recogido el vestido al hombro izquierdo desde donde pende has (sic) los pies atrás cubriéndole las partes que manda ocultar el pudor. Está maltratado y le falta la bolsa y el caduceo.*
- *Estatua hermetica pequeña, se supone, sin brazos y sin pies.*
- *La fraude, o engaño. Estatua pequeña de bronce sobredorado. La cabeza muy bien cubierta, cara risueña, pecho fortificado,...*

De entre ellas, Corral había de tener por las mejores «el Adonis», «la Flora o Maya»

y «el Taras», porque había redactado un discurso sobre cada una de ellas, según menciona en una de sus cartas a Aviraneta, escrita veinte días antes de su fallecimiento. Prometía enviarle tales discursos, diciéndole que aunque él no los tenía por apreciables, «la presura de los sabios por hacer copia de ellos, le hacían creer a pesar de su humildad que lo contrarresta el que merecen algún aprecio».

A esa relación de estatuas siguen descripciones de varios medallones del siglo XVIII y la mención de monedas de «mediano módulo» que no se describen porque «no hai tiempo para particularizarlas». Se citan también quinientas cincuenta y nueve monedas frustras «que no se han colocado en el monetario por estar estropeadas y que se han sacado y quitado del para dar lugar a otras de mejor conservación».

En lo referido estrictamente al contenido de su monetario, también entre la documentación conservada en el Archivo Provincial Agustiniiano de los Padres Filipinos, en Valladolid, se encuentra un detallado inventario con distintos listados de ordenación de las monedas realizados por él mismo:

- *Monedas del bronce del m. Corral/ celtibéricas o de letras desconocidas treinta y cinco medallas de esa especie en varias diferencias de reversos, especialmente en los ginetes que unos llevan lanza y otros ramo./ Monedas geográficas o de ciudades.*
- *Monedas celtibéricas de España de plata llamadas de letras desconocidas/Hay en ese monetario ciento once monedas en buena conservación de las que se llaman celtibéricas o de letras desconocidas en todas las especies que hasta este día se han descubierto/ en unas el ginete lleva lanza enristrada/ en otras, espada a la derecha/ en algunas, ramo de palma/ en otras uno como martillo/ una sola es sumamente extraña y lleva un buey o toro.*
- *Prospecto de las monedas geográficas del monetario del m. Corral.*

- *Monedas addendas del monetario del m. Corral cuya razón se envió a Madrid por el mes de abril de 1818.*
- *Monedas desde principio de noviembre de 1818.*
- *Razón del monetario de bronce en prospecto.*
- *Orden del monetario de medallas imperiales.*

El gabinete se complementaba con una «librería anticuaria», de la que resta algún testimonio original en la biblioteca del propio colegio agustino: uno de los libros más famosos y clásico entre los numismáticos de la época, *Numismata aërea Imperatorum...* de Jean Foy-Vaillant, tiene su firma, haciendo constar en su portada que pertenecía a su gabinete: *ex museo m corral augustiniani*, y que costó trescientos reales.

Años después de su muerte, su monetario pasó a sustituir en Madrid al que había pertenecido al padre Enrique Flórez, también agustino. Este monetario del Padre Flórez había permanecido

junto a la biblioteca que él había formado al realizar su obra de la *España Sagrada* en el convento agustino madrileño de San Felipe el Real pero había sido expoliado en la Guerra de la Independencia. Finalmente, gracias al interés de José de la Canal, la citada biblioteca y el monetario del padre Corral pasaron definitivamente a la Academia de la Historia en 1836.

El padre agustino José de la Canal (1768-1845), historiador y continuador de la *España Sagrada*, de Enrique Flórez, firmaba en abril de 1838 una copia del Índice de monedas formado por el colector de ellas Fr. Andrés del Corral, Agustino calzado y doctor en Valladolid: «esta es copia de la (colección) que formó el P. Mro. Corral, pero habiendo andado la arquilla en que se contienen las monedas de Herodes a Pilatos, no se sabe lo que puede faltar...». Sumaban un total de 3734, lo que quiere decir que en veinte años, prácticamente la mitad del monetario que fray Andrés del Corral había formado en Valladolid se había perdido⁹.



Fig. 1. Notas numismáticas de fray Andrés del Corral. Archivo Colegio Agustinos Filipinos. Fig. 2. Firma de Fray Andrés del Corral en uno de sus libros de numismática romana. Biblioteca Colegio Agustinos Filipinos.

Contemporáneo y sin duda conocido del padre Corral fue

Manuel de Junco Pimentel (¿ -1773)

Ingeniero militar, de formación técnica y científica, cuya personalidad podría ser perfecto perfil del intelectual ilustrado.

Figura entre las pocas personalidades vallisoletanas que Carlos González Posada, miembro honorario de la Real Academia de la Historia, canónigo, lingüista e historiador, de gran erudición numismática, nombra en la *Noticia de Españoles aficionados a monedas antiguas*¹⁰. Esto es algo que no extraña pues se sabe que su colección contaba con 2173 monedas de todas las épocas, que guardaba «por su orden en un curioso y bien trabajado monetario hecho expresamente a este fin»; con más de un centenar de «piedras»: cristales, cornalinas, ágatas y camafeos; y con un anillo de oro «muy antiguo y grande con ciertas letras iniciales y en lo interior caracteres castellanos antiguos de peso de un doblón de a ocho»¹¹.

Cuando fray Francisco Méndez, de la Orden de San Agustín, escribió su libro de *Noticias sobre la vida y escritos del padre Enrique Flórez* (Madrid, 1780), citó como amigo de éste a Manuel Junco Pimentel. De hecho, Flórez incluyó el monetario de Manuel Junco entre los que estudió en su obra *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España* (Madrid, 1757), anotando que en él encontró algunas monedas inéditas.

Otro erudito, el padre fray Liciniano Sáez, monje de Silos, de la Real Academia de la Historia, en su *Demostración histórica del verdadero valor de todas las monedas que corrían en Castilla...* en 1796, se sirvió de monedas —una dobla de la banda y siete *agnus dei*— del monetario de Manuel Junco cuando ya había sido heredado por su hermano Antonio¹².

Manuel Junco perteneció a la Real Academia geográfico-histórica de Caballeros de Valladolid, de la que fue secretario y miembro activo. Presentó en ella una disertación sobre «Historia pontificia hasta la muerte de Constantino el Grande»¹³. Y al ser nombrado académico honorario de la Real Academia de la Historia, en 1758 presentó una disertación sobre *El sitio de la antigua Intercatia de los Vacceos*¹⁴.

En su condición de ingeniero colaboró en los trabajos cartográficos de Tomás López de Vargas, Geógrafo Real, «reconociendo personalmente todo el terreno que comprende cuatro leguas alrededor de la ciudad que hacen veinticuatro leguas»¹⁵.

Fue hombre polifacético y cosmopolita. Viajó, que sepamos, a Francia e Inglaterra, hubo de dominar el francés, pues fue traductor de la obra *Economía o regla de la vida humana*¹⁶, acerca de un tema ajeno a su profesión y dedicación, que hizo por divertimento y que refleja su personalidad humanista.

Y es del mayor interés destacar la buena amistad que mantuvo con el famoso anticuario Pedro Franco Dávila, primero comerciante y coleccionista de Historia Natural y luego director del Real Gabinete de Historia Natural de España, tanto durante la estancia de Dávila en París, como luego en Madrid. Esta amistad le valió a Manuel Junco para relacionarse con personajes del entorno internacional de contactos de Franco Dávila, entre ellos el conde de Caylus, el famoso anticuario francés autor de su *Recueild'Antiquités*, al que Manuel Junco en sus cartas a Franco Dávila hacía llegar saludos, su libro y, en alguna ocasión, información de hallazgos de monedas «encontradas en un sepulcro romano»¹⁷.

Junco debió fallecer en 1773, pues su hermano Antonio, heredero suyo, ofreció en ese año su monetario a la Academia de la Historia, enviando la relación de monedas

que lo componían. Pero la venta no llegó a efectuarse —no parece haber existido acuerdo sobre el interés y el valor de la oferta— desconociéndose la suerte que corrió la colección, que acabaría por dispersarse en el comercio¹⁸.

También fue contemporáneo del padre Corral

*Rafael Floranes Vélez de Robles
y Encinas (1743-1801)*

Y es de suponer que se conocieran, pero su relación no puede establecerse. No hemos encontrado testimonio. En Floranes vemos otra personalidad y otro abanico de amistades y relaciones.

Su figura ha sido estudiada por eminentes historiadores que lo reconocen como investigador destacado de la historiografía local. Residió en Bilbao y en Vitoria, estableciéndose en Valladolid, al parecer, entre 1775 y 1778. Reunió un caudal de información sobre la historia de Valladolid cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Nacional y en la Academia de la Historia. Menéndez Pelayo lo consideró uno de los españoles más eruditos de su tiempo.

Fue gran bibliófilo y de él dice Casimiro González que fue «ilustre anticuario», por poseer algunas antigüedades y curiosidades de historia natural¹⁹. Junto a ellas se nombran quinientas treinta monedas de las que no encontramos noticia cierta²⁰. Lo que sí queda patente es cuanto le deleitaba ocuparse de lo pretérito, como bien expresa el cúmulo de notas y textos que llegó a reunir y cuando en carta a su amigo el abogado Santiago Espinosa, decía: «Este placer de los estudios es una magia que hechiza a los hombres y los encanta, que los transporta y hace olvidar hasta de sus propios intereses»²¹.

Junto a estos nombres, que vienen ser exponente de tres tipos de *personalidad*

anticuaria fruto del espíritu ilustrado —la del eclesiástico intelectual, la del técnico renovador y la del erudito anticuario—, hubo otros cuya relación con Valladolid fue sólo temporal lo que no impidió que aquí dejaran su huella como amantes de las antigüedades.

*Fernando José de Velasco y Ceballos
y Fernández de Isla (1707-1788)*

Miembro honorario de la Real Academia de la Historia, entre otros muchos cargos, ejerció en Valladolid como oidor de la Real Chancillería, entre 1752 y 1760²². Se tiene noticia de su colección a través del padre Flórez al que envió catálogo y dibujos cuando elaboraba su obra *Medallas de las colonias, municipios y pueblos antiguos de España*. Este se desplazó a conocerla personalmente, calificándola luego —cuando da razón de su obra y agradece las colaboraciones recibidas— como un copioso gabinete con monedas de colonias y municipios de las más raras e inéditas.

Mantenía este jurista correspondencia con su amigo Gregorio Mayans, el gran ilustrado valenciano, y de sus cartas se desprenden datos de interés bibliófilo y numismático que dibujan la importante colección de monedas que poseía. En una de sus misivas a Mayans, en octubre de 1754, le pedía el favor de reclutarle «alguna moneda antigua de la ciudad de Valencia, para añadirla a las que poseo de las más de nuestras antiguas colonias y municipios... y si a dicha moneda juntase la generosidad de Vm. Algunas otras de *Setabisy* demás poblaciones famosas de ese reino, se lo agradecería igualmente, pues son de las que menos he logrado hasta aquí juntar».

Del alcance de su monetario da idea sus propias palabras cuando habla a Mayans de su afición a las monedas desde 1748, en que compró «cien y tantos libros de monedas, i

más de tres mil de éstas, que fueron del insigne Dn. Pedro Valero Díaz, justicia de Aragón» confesando al tiempo cuanto le deleitaban ese «linaje de antiguallas...»²³.

Poco más de diez años vivió en Valladolid.

Bernardo Pablo de Estrada
(c. 1710-Valladolid, 8.X.1786)

Militar y miembro de la Real Academia sevillana de Buenas Letras, fue Comisario de los Reales ejércitos y desde 1776 ejerció en Valladolid como Intendente General de Justicia, Policía, Hacienda, y Guerra de la provincia. El *Diario Pinciano* publicó que el 16 de enero de 1787 se abrió la almoneda de sus bienes, mencionando especialmente en ella una «colección de camafeos legítimos» que recogió desde el año 12 (sic) «a costa de mucho estudio y dinero» en España, Francia e Italia y un «exquisito monetario» que ofreció y fue a parar al infante don Gabriel, por el que recibió 800 doblones²⁴.

Fray Andrés del Corral conoció bien la colección de Estrada y cuando envió a la Academia de la Historia un manuscrito suyo explicando dos medallas castellanas de su propio gabinete, acompañó «dos tablas de monedas de España inéditas que obraban en el de Don Bernardo de Estrada»²⁵. Esta relación, que dice Corral en su manuscrito, se trataba de «monedas geográficas de nuestra España», parece poderse identificar como la relación conservada en la Real Academia de la Historia con el título *Medallas de antiguas ciudades de España, hasta ahora no publi(cada)s, y se hallan en el gabinete de d(o)n Bernardo de Estrada*²⁶.

Añadía, además, Corral: «...de lo precioso del monetario de este señor tenemos un testimonio auténtico y un testigo ocular en el Mt.º Flórez, que en la razón de su obra de las medallas de España dice, numerando los

monetarios de que se sirvió para formarla: «D. Bernardo de Estrada, comisario de Guerra, cooperó también pasando por esta Corte con su precioso monetario. El paradero de este no lo ignoramos, porque era el que poseía el Señor Rey D. Carlos IV siendo Príncipe de Asturias...», noticia ésta última que, si no concuerda con la recogida por Mariano Beristain en el diario Pinciano, abunda en todo caso en la idea de que el monetario de Estrada pasó a integrarse en las colecciones reales.

Finalmente, merece ser recordado el nombre de

Dámaso Puertas Álvarez
o *Puerta y Álvarez* (1770-1830)

Incluido aquí por su condición de vallisoletano nacido en Alaejos, no porque su colección numismática radicara en Valladolid o en dicha población. Gloria Mora, que ha documentado su vida, indica que nació en 1770, cursó estudios de medicina y fue experto numismático.

Viajó por Francia, España e Italia como médico del duque de Berwick y XIV de Alba, lo que le facilitó la reunión de una colección de 5649 monedas de oro, plata y bronce, formada, según sucintos inventarios, por piezas ibéricas, celtibéricas, púnicas, griegas, de la Magna Grecia y romanas. Buena parte de su trabajo giró en torno a ellas, ocupándose especialmente de las monedas ibéricas y griegas.

Perteneció a la Academia Romana di Archeologia y, piensa Gloria Mora, también a la Academia Ercolanese di Archeologia de Nápoles, a las que dedicó dos de sus disertaciones. Murió en Roma, dejando junto a su monetario varios manuscritos, notas y dibujos inéditos. Su colección se dispersó tras su muerte acabando distribuida entre

el Medagliere Vaticano, el Gabinetto Numismático de Milán, y el Museu Nacional de Belas Artes de Rio de Janeiro²⁷. Entre los manuscritos de antigüedades de la Real Academia de la Historia se alude a su monetario²⁸.

La existencia de un anticuariado en la sociedad vallisoletana del siglo XVIII queda, pues, reflejado en estos nombres. Son pocos y además se constatan en un ámbito social muy reducido, lo que no deja de ser expresivo de la configuración de la *anticuaria ilustrada* española, que si fue ejercida y transitada por intelectuales y eruditos tanto del clero como del entorno universitario, también lo fue por una nueva élite de técnicos que aporta al estudio de la Antigüedad la perspectiva –ineludible ya– del conocimiento científico.

El advenimiento del siglo XIX, que Joaquín Díaz calificó de «inquieto», trae consigo una inestabilidad sin precedentes porque la sociedad, el arte, la religión, la política, la ciencia o la industria, se muestran particularmente intranquilas y activas²⁹. En ese vivir inquieto, marcado por el Romanticismo, surge una conciencia nacional que difunde un espíritu de veneración por el pasado entre las clases medias y hace del coleccionismo una práctica extendida entre los profesionales liberales.

Y a esa práctica se adscriben nuevos vallisoletanos, dando nombre a notables colecciones que configuran el paisaje anticuario de la ciudad.

Mariano Pérez Mínguez (1809-1887)

Nacido en Burgos, en 1809, fue farmacéutico y gran amante de las antigüedades. Cultivador de las Bellas Artes y de la numismática.

Presidió el Colegio de Farmacéuticos de Castilla la Vieja y fue miembro de numerosas entidades cultas, añadiendo a todo ello su faceta de empresario y redactor, junto con el

médico Pascual Pastor, del diario *El Avisador*, «periódico de intereses locales de Valladolid y su provincia».

Gran valedor de la memoria de Cervantes, adquirió su casa y promovió en 1875 la Sociedad *La Casa de Cervantes*, de la que fue presidente, dedicándose fervientemente a dignificar la que fuera morada del escritor. A él se debe el monumento a Cervantes que se erigió en la ciudad en 1877 y el homenaje público que anualmente se le sigue rindiendo.

Casimiro González García Valladolid, al recoger su biografía, dijo de él: «... Como farmacéutico su nombre sobresalió y era conocido en toda Europa, como anticuario y coleccionista se hizo igualmente notorio por las numerosas y ricas colecciones que formó, logrando merecidas y justas recompensas... Así también en numismática reunió un valioso monetario y una preciosa colección de objetos antiguos de gran mérito y valor que fueron premiados en la *Exposición pública de Valladolid*, celebrada en setiembre de 1871, con un diploma de primera clase, otro de segunda y la mención de Fomento de las Artes»³⁰. Él sin embargo, más que por anticuario, se tenía por coleccionista de antigüedades, pues opinaba que para llegar a ser verdadero anticuario precisaría de «algunos conocimientos de historia, arqueología, numismática, y otras pequeñas ciencias que teniendo afición a ellas, disposición y aptitud se llegan a tocar estudiando continuamente, desde que uno nace hasta que se muere, y siempre le falta mucho que saber»³¹.

Instaló aquí mismo, en la Casa de Cervantes, su colección, que él juzgaba «a propósito para desarrollar la mayor afición al estudio de la Arqueología y la Numismática...». Una afición, esta de la numismática, de la que sabemos, además, por sus escritos a la Real Academia de la Historia dando cuenta del hallazgo de una maza medieval en Torremormojón (Palencia), en los que dice poseer una colección de monedas celtibéricas, griegas, imperiales, godas y

coloniales que ofrece a aquella institución para que pueda disponer libremente de ellas³².

El inventario de sus bienes, que se efectúa a raíz de su fallecimiento, y la reseña que el mismo hace de los objetos que presentó en la Exposición Pública de Valladolid, celebrada en 1871, permiten conocer su colección de antigüedades que se componía de cerca de medio millar de objetos o lotes que se encontraban en la casa de Cervantes. En lo referido a monedas, había 1444, de las que más de 1300 eran de época romana. Excepto 355 monedas de cobre romanas, que estaban en un talego, se mencionan todas metidas en cuadros [enmarcadas], cada uno de ellos con un número variable de piezas, lo que permitía colgarlas en la pared³³.

En el orden en que se hace inventario de los bienes de Pérez Mínguez, las monedas figuran así:

1142: un marco con un grabado de monedas

1155: un cuadro con veinte y ocho monedas municipios de Merida

1156: otro cuadro conteniendo veinte y ocho monedas del municipio de Calatayud

1157: treinta y ocho monedas autónomas

1158: un cuadro con treinta y nueve pruebas de medallas

1159: otro cuadro con ciento cuarenta y dos monedas de cobre

1160: otro cuadro conteniendo diez y ocho monedas cobre y plata

1161: otro cuadro con ciento cuarenta cobre y plata

1162: otro con noventa monedas castellanas

1163: otro cuadro con cincuenta y cuatro de cobre romanas

1164: otro con veinte y ocho cobre municipios Algeciras

1165: otro cuadro con veinte y ocho cobre municipios Algeciras



Fig. 3. Mariano Pérez Mínguez

1166: un con veinte y ocho monedas de los municipios de Merida

1167: otro cuadro con veinte y ocho monedas de los municipios de Cadiz

1168: otro cuadro con treinta y cinco de Castilla

1169: otro con veinte y ocho de diferentes municipios

1170: otro con veinte y ocho de Celsa

1171: otro con cincuenta y cuatro monedas romanas de varias clases

1172: otro cuadro con veinte y ocho de municipios diferentes

1173: otro con veinte y cuatro monedas autónomas de España

1174: otro cuadro que contiene cincuenta y cuatro monedas de cobre romanas

1175: otro id. id. cincuenta y cuatro id. id.

1176: otro cuadro con cuarenta monedas romanas de cobre

1177: otro con cincuenta y cuatro id. id.

1178: otro cuadro con cuarenta monedas también romanas de cobre

De la suerte que corrió aquella colección nada sabemos. Lo más probable es que se dispersara en el comercio. De ella nada llegó a la Galería Arqueológica, pese a que el mismo Pérez Mínguez, mostrara su deseo de que se formara en Valladolid un museo arqueológico provincial³⁴. Contemporáneo suyo fue:

Mariano González del Moral (1808-1887)

Le nombro casi con el afecto que se siente hacia un viejo conocido, por haber sido el mayor benefactor de la Galería Arqueológica (el antiguo Museo Arqueológico) cuando se estaba formando entre 1876 y 1879.

Nacido en Valladolid en 1808, estudió en la Universidad Filosofía y Teología. Siendo diácono fue en 1832, vicerrector del Seminario Conciliar, en 1833 obtuvo el grado de Bachiller *nemine discrepante*, ocupando la cátedra de quinto año de Teología. Años después, en 1838, fue nombrado presbítero.

Tuvo a su cargo las parroquias de San Esteban y San Nicolás y desde 1845 fue ayudante de segundo grado en el cuerpo de Bibliotecarios del Estado, profesión que sus responsabilidades no le impidieron ejercer en la Universidad literaria con gran dedicación. Aún en 1858 se examinó de nuevo, para obtener con éxito el título de Bachiller en Filosofía.

Entre sus trabajos cuentan varias publicaciones, de las que cabe destacar: *El Indicador de Valladolid* (1864), o la *Historia de las Imprentas que han funcionado en VA desde fines del siglo xv hasta nuestros días* (1871).

Fue académico en esta casa desde 1876 y formó parte de la comisión arqueológica que la Academia creó para crear y ocuparse de la Galería Arqueológica. En este papel –según dice Casimiro González García Valladolid y

según puedo dar fe– contribuyó «de una manera poderosísima a la fundación del Museo Arqueológico iniciada por el Sr. D. Eduardo Orodea e Ibarra, allegando multitud de objetos de la mayor antigüedad y mérito, que coleccionó recorriendo una por una todas las casas de sus numerosos amigos y de cuantas personas y corporaciones, iglesias y monasterios donde sabía o sospechaba que existía algo útil para el nuevo Museo»³⁵.

Entre tantos objetos como llegaron al Museo de su mano merece mención una colección de estampas, grabados, litografías, estampitas y tarjetas de los siglos XVIII y XIX, que pasaban, en su día, de cuatro centenares y que es la que debía de constituir –como bibliotecario que era– el núcleo de su colección personal³⁶.



Fig. 4. Las Tres Gracias. Primera mitad del XIX. Colección Mariano González del Moral. Museo de Valladolid.
 Fig. 5. Cajita de Rapé. Principios del siglo XIX. Colección Mariano González del Moral. Museo de Valladolid.
 Fig. 6. Candel que iluminó la torre de la catedral en las fiestas de canonización de San Pedro Regalado, en 1747. Colección Mariano González del Moral. Museo de Valladolid.

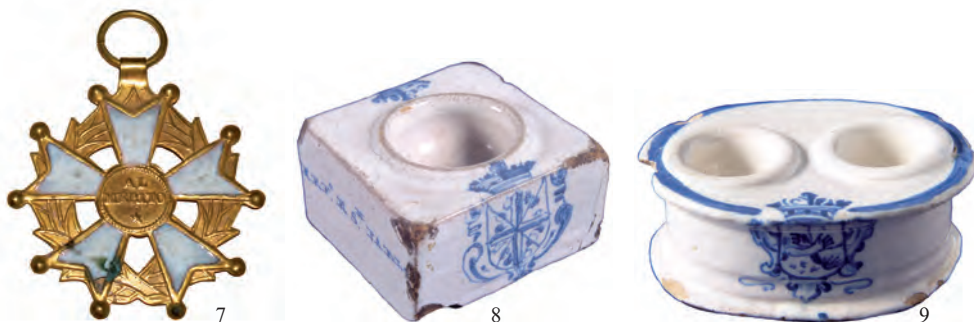


Fig. 7. Cruz al mérito de las que el Ayuntamiento daba como premio a los alumnos de sus escuelas de Primera Enseñanza. Colección Mariano González del Moral. Museo de Valladolid. Fig. 8. Salero del refectorio del convento de San Pablo. Talavera, siglo XVIII. Colección Mariano González del Moral. Museo de Valladolid. Fig. 9. Especiero del refectorio del convento de San Francisco. Talavera, siglo XVIII. Colección Mariano González del Moral. Museo de Valladolid.



Fig. 10. Libro del Plano de París elaborado entre 1734 y 1739 bajo la dirección de Michel Etienne Turgot. Colección Mariano González del Moral. Museo de Valladolid.

Una colección igualmente extensa fue la del médico

Pablo Alvarado Arnaiz (1825-1876)

Nacido en Orduña (Vizcaya). Cursó estudios de cirugía en Madrid, donde se licenció en 1847. Miembro fundador de la Sociedad

filantrópica y de otras afines, fijó su residencia en Burgos, en 1849, llegando a obtener renombre en Castilla como especialista oftalmólogo. En 1867 vivía en Valladolid y aquí, desde 1873, fue miembro de número de esta Academia en la sección de Escultura, contribuyendo a la creación de la Galería Arqueológica con la donación de piezas de su colección³⁷.

A su vida profesional acompañó siempre un verdadero fervor por las Bellas Artes que le llevó a reunir una colección de antigüedades: un «gabinete Arqueológico», a decir de su compañero académico, Vicente Caballero López, en la memoria necrológica que este presentó en la Academia al fallecer Alvarado. Este gabinete que describe Caballero y que, según decía, desgraciadamente Alvarado no pudo ver terminado, constituía una verdadera riqueza «digna de figurar en Museo oficial».

Estaba en su domicilio de la calle Santiago, distribuido en dos estancias, y contaba más de 1500 objetos, con una gran diversidad de llaves, armas, esculturas, muebles, esmaltes, bordados, gran número de pinturas... y más de 300 objetos romanos entre sortijas, alfileres, vasijas de barro, sellos, medallas y otras cosas, además de una librería, de la que, en el inventario de sus bienes, figuran 258 títulos³⁸.

A su muerte, en 1876, la Comisión Provincial de Monumentos tomó interés en que la colección de Alvarado fuera adquirida por el Ayuntamiento para la Galería Arqueológica, recién creada, y así, siendo alcalde Miguel Íscar, el Ayuntamiento destinó para ese fin 2500 pesetas del capítulo de imprevistos, en el presupuesto de 1877. Dada la cantidad asignada, los señores Manso y Lázaro Rodríguez, teniente y regidor respectivamente del consistorio, fueron quienes realizaron una selección de los objetos que juzgaron más a propósito para figurar en la Galería donde ingresaron en calidad de depósito del Ayuntamiento³⁹.

Varios de todos aquellos objetos siguen siendo parte esencial de la colección de Bellas Artes del actual Museo. Algunos principales forman parte de su exposición permanente: Un tapiz flamenco del siglo xvi con escena de cacería, de Willem de Kempeneere, un cofrecillo francés de hierro del siglo xv, una cruz de esmaltes del siglo xii,

la tabla central de un tríptico cretense del siglo xvii con el tema de la Transfiguración, una arqueta encorada o «cofre de Flandes», o un arcón gótico de frente tallado⁴⁰. Otros objetos, que son: armas, clavos de diferentes épocas, azulejos, así como ciertos objetos romanos «hallados en excavaciones hechas en la provincia de Valladolid y Palencia entre 1870 y 1873», «una colección de vasijas romanas», ocelos, fragmentos de cerámica, barro saguntino, astas de ciervo «muy semejantes a los que recogió la Comisión de Monumentos en Padilla de Duero...», a los que cabe añadir una sombrilla china donada a la Galería Arqueológica por la esposa de Pablo Alvarado, Flora (Florencia) López, en 1876, se conservan en la colección que el Museo mantiene en reserva.



Fig. 11. Cruz procesional con esmaltes. Siglo xii. Colección Pablo Alvarado, depositada por el Ayuntamiento de Valladolid, en 1877. Museo de Valladolid.



12



13

Fig. 12. Transfiguración de Cristo. Taller cretense, 1627. Colección Pablo Alvarado, depositada por el Ayuntamiento de Valladolid, en 1877. Museo de Valladolid. Fig. 13. Cofrecillo francés. Siglo xv. Colección Pablo Alvarado, depositada por el Ayuntamiento de Valladolid, en 1877. Museo de Valladolid.



14



15

Fig. 14. Tapiz flamenco. Siglo xvi. Colección Pablo Alvarado, depositada por el Ayuntamiento de Valladolid, en 1877. Museo de Valladolid. Fig. 15. Sombrilla china. Principios del siglo xix. Colección Pablo Alvarado, donada por Flora López de Alvarado a la Galería Arqueológica en 1876. Museo de Valladolid.

Colecciones de otra envergadura y principalmente numismáticas fueron las de

Venancio Aulestiarte y Colomera (¿- 1878)

Doctor en jurisprudencia por la Universidad Central de Madrid⁴¹. Académico de la Purísima Concepción desde 1859 y corres-

pondiente en Valladolid de la Real Academia de la Historia. En calidad de tal, en 1863 informaba acerca de las antigüedades descubiertas en Valladolid al derribar el palacio del Almirante, respondiendo al acuerdo de la Academia de que se le escribiera acerca del hallazgo de unos mosaicos, monedas y artesonados que se habían descubierto en la ciudad según informes de la prensa⁴².

Aparte de esto, su afición anticuaria y numismática sólo se ha dejado constatar por la donación de un pequeño lote de antigüedades —cincuenta y cuatro objetos, treinta de ellos numismáticos entre monedas de época moderna, medallas y jetones— que sus herederos donan al Museo de Antigüedades en 1879, año siguiente al de su muerte.



Fig. 16. Abanico romántico con alegorías. Siglo XIX. Colección Venancio Aulestiarte. Museo de Valladolid.

Igualmente reducida sería la de

Evaristo Cantalapiedra (1831-1887)

A decir de su amigo, don Bernardino Martín Mínguez, fue inteligente coleccionista de antigüedades y, entre otras cosas, poseía una tésera celtibérica descrita como «una preciosa media cabeza de toro con la misma leyenda que una moneda de Segobriga, que por su interés merecía pasar al Museo». En 1880 donó al Museo de Antigüedades de Valladolid, a través de la Comisión de Monumentos, un interesante lote de 105 monedas, romanas y celtibéricas, que debía ser el núcleo de su colección pues cuando se hace inventario de sus bienes, entre las antigüedades que se enumeran, sólo se recoge ya este pequeño grupo de monedas que sigue:

254 a 260: monedas antiguas de oro

261-264: iden de plata

265: griegas

266: veinte y dos romanas

267: Iden grandes bronce

268-270: una Julia y Mamea

269: veinte y una diferentes todas bien conservadas

270: una con lechuza al reverso

Iden pequeños bronce

271: 19 diferentes bien conservadas

272: uno muy pequeño griego al parecer

273: una moneda galocelta oro bajo

274-275: vellones

En 1869, Fernando Fulgosio, en su *Crónica de la provincia de Valladolid*, le cita como autor de la obra de talla y ebanistería en la restauración del retablo y otras obras instaladas en la capilla del Arzobispado de Valladolid, procedentes de la iglesia de San Esteban de Portillo, por el entonces arzobispo, D. Juan Ignacio Moreno⁴³. También Casimiro González-García Valladolid se refiere a esta obra de Cantalapiedra, pero nada dice de su afición anticuaria⁴⁴.

Y de mayor prestancia hubo de ser la colección reunida por

Mariano Tamariz y Moure (h. 1760-d. 1829)

Gran amante de las antigüedades, como él mismo se definía, en 1797 recibió el título de escribano mayor de los reinos en el Ayuntamiento de Sevilla⁴⁵. Fue Comisario de Guerra de los Reales Ejércitos y perteneció a la Secretaría de la Capitanía General de Castilla la Vieja. En 1809 se encontraba en Sevilla, solicitando licencia para restablecer su salud⁴⁶.

Debió trasladarse a Badajoz donde a petición suya, en 1816, se dio el visto bueno a la fundación de la Real Sociedad Económica Extremeña de Amigos del País, de la que fue secretario⁴⁷.

Al año siguiente estaba en Valladolid y también aquí fue miembro de la Sociedad

Económica, igual que lo fue de las de Madrid, Murcia, Granada, de otras del reino⁴⁸. Aquí escribe una oda para las honras militares por la reina María Isabel de Braganza que tuvieron lugar en la catedral, en 1819⁴⁹ y, también desde aquí, solicitó a la Real Academia de la Historia ser nombrado correspondiente, acompañando a su solicitud la noticia de varias inscripciones que vio y copió en varios pueblos extremeños y Portugal, así como un catálogo de su monetario⁵⁰.

Dicho *Catálogo del Monetario formado por don Mariano Tamariz, Individuo de la Real Sociedad Económica Matritense y de otras del Reyno, etc.*, [11-VIII-1819] figura estar en la Real Academia de la Historia con la –anotación del autor de que *es copia del catálogo puesto en las Reales manos de Su Majestad*⁵¹. Aún en 1819 envió su colección de monedas al monetario real, siendo recibidas por el bibliotecario numismático de Fernando VII Carlos Baldiri de Riera y Cantallops⁵². Finalmente, en 1824 fue nombrado correspondiente de la Academia de la Historia⁵³.

Por fin, cabe aún citar en el mundo anticuario vallisoletano a

Romualdo Gallardo (1809-a. 1878)

Bachiller en Leyes por la Universidad de Valladolid en 1828, anduvo en el mundo cultural de la ciudad y fue redactor en el periódico *El Mostrador*⁵⁴. Domingo Alcalde Prieto en su *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*, publicado en 1861, recordaría en 1878 la colaboración en esta obra de su «inolvidable amigo» Gallardo al que califica como «erudito cuanto modesto anticuario y sabio literato». También Casimiro González dice que fue sabio literato, erudito y famoso

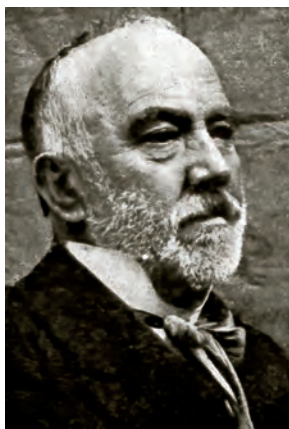


Fig. 17. Bernardino Martín Mínguez.

anticuario, pero nada se sabe de su colección ni si la tuvo⁵⁵.

Como tampoco sabemos si a su condición de anticuario profesional añadía la de coleccionista.

Bernardino Martín Mínguez (1849-d. 1920)

Erudito de extensa cultura al estilo ilustrado de fines del siglo XVIII, fue jesuita y profesor de lengua egipcia en el Ateneo de Madrid y de lenguas indoeuropeas en Valladolid, además de autor, entre otras obras, de *Datos epigráficos y numismáticos de España*, que se editó en Valladolid, en 1883. Alumno de la Escuela superior de Diplomática, ejerció como filólogo, anticuario y epigrafista, y trató aspectos numismáticos desde el ámbito de su especialidad (fig. 17).

Su dedicación a las antigüedades también le llevó a dirigir la excavación de un mosaico romano, hallado en Villasirga, y a comunicar frecuentemente a la Real Academia de la Historia cuestiones relacionadas con el arte y la historia de la provincia de Palencia, de la que era cronista, entre las que cabe destacar el hallazgo de monedas «con el busto de emperadores romanos» cerca de Carrión de los Condes, en 1883⁵⁶.

En 1882 escribía desde Valladolid al padre Fita sobre ciertas monedas griegas de Baleares, pero se desconoce si a su condición de anticuario profesional añadía la de coleccionista. Ossorio Bernard le cita como autor de numerosos trabajos de Arqueología, crítica artística e histórica⁵⁷.

Llegado el siglo XX, el anticuariado en Valladolid se desvanece. En 1905, de nuevo es Casimiro González García Valladolid quien nos da noticias al comentar el panorama del

Valladolid científico, literario y artístico de años atrás; decía que algunos particulares habían formado en sus casas pequeños museos y destacaba las «notables» colecciones de antigüedades formadas por Mariano Pérez Múñez y Pablo Alvarado, a las que aquí se ha aludido, pero también se refería a las de Gregorio García Dorado⁵⁸, el abogado Félix García Marroquín, preocupado por temas colombinos en 1892⁵⁹, y don José Ruíz⁶⁰, de las que nada, hasta ahora, hemos podido saber.

Treinta años antes, en 1876, ya advertía Vicente Caballero, miembro de esta Academia, que un nuevo concepto de anticuario se estaba asentando en la sociedad, cuando decía de Pablo Alvarado que había sido un anticuario con criterio poco común, vasta y amena erudición, gusto depurado, conocimiento perfecto de épocas y de arte,... y difícil de ser sustituido en aquella época de positivismo y descreimiento, época en que por desgracia la inmensa mayoría de los dedicados a coleccionistas, mal llamados *anticuarios*, además de no reunir abnegación y suma de conocimientos necesarios sólo veían en las antigüedades ocasión de aprovechamiento y lucro⁶¹.

Las circunstancias, en fin, del siglo xx, anunciaban importantes cambios para el anticuariado vallisoletano. La enseñanza de la Arqueología se hará oficial en la Universidad de Valladolid a partir de 1925 y el interés por la Antigüedad, su investigación y protección entrará de lleno en el ámbito institucional.

Es otro mundo anticuario el que entonces emprende camino, porque el de aquella *anticuaria* del Renacimiento y del renovado humanismo ilustrado, sus eruditos y coleccionistas, pasan a ser parte del ayer.

Notas

Este texto constituyó la Lección Inaugural pronunciada en la solemne apertura del curso académico 2022-2023, el 20 de octubre de 2022. Tiene a su vez origen en otro texto anterior: «Eruditos y curiosos. Apuntes de coleccionismo antiguo en Valladolid» incluido en el

catálogo de la exposición sobre numismática romana organizada por el Museo de Valladolid en 2011: Eloísa WATTENBERG coord. *Numismática romana en Valladolid. Arqueología, libros y antiguo coleccionismo*, Asociación de Amigos del Museo de Valladolid, Museo de Valladolid, 2011, pp. 111-125.

¹ Helena GIMENO PASCUAL, «Anticuarios y epigrafistas. Siglos XVI-XVIII», *Corpus Inscriptionum Latinarum* II. <https://centroci.web.uah.es/Anticuarios/Introduccion.htm>. Alude al hecho de que la Academia de la Historia llamó *anticuario* desde 1763 al académico encargado del Gabinete de Antigüedades.

² José María AZCÁRATE RISTORI, «El Cardenal Mendoza y la introducción del Renacimiento» en *Revista Santa Cruz* XVII, 1962 pp. 7-16. IDEM, «Mecenazgo y coleccionismo: el cardenal Mendoza» en *La introducción del Renacimiento en España*. Valladolid 1992, pp. 61-76.

³ Matías SANGRADOR VITORES, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*, Valladolid 1851, pp. 627-628. Marcelino GUTIÉRREZ DEL CAÑO, *Apuntes para la historia de la Academia Geográfico-Histórica de caballeros voluntarios de Valladolid*, Valladolid, 1889. Celso ALMUIÑA, *Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración*, Valladolid, 1974, pp. 33-36.

⁴ Matías SANGRADOR VITORES, 1851, pp. 628-629.

⁵ Matías SANGRADOR VITORES, 1851, p.631. Venía a insistir en lo ya dicho por Antolínez de Burgos acerca de las numerosas librerías existentes en la ciudad en el siglo xvii: ANTOLÍNEZ DE BURGOS, Juan: *Historia de Valladolid*, pp. 401-406.

⁶ Excepción hecha de la biblioteca del conde de Gondomar de la Casa del Sol, que permaneció en Valladolid hasta el siglo xviii-xix, para acabar pasando una parte a la Biblioteca Real y otra parte a Inglaterra.

⁷ Casimiro GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, *Datos para la historia biográfica de la MLMNH y Excm. ciudad de Valladolid*, tomo I, Valladolid 1893 p. 333. Gregorio de Santiago VELA, *Ensayo de una biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín*. Madrid, 1915, vol. II, pp. 125-134. M. de LA PINTA LLORENTE, «Documentos universitarios de Valladolid sobre el P. Andrés del Corral», *Archivo agustiniano*, vol. XLVI, enero-abril 1952, pp. 108-113. VALLEJO GONZÁLEZ, I.: «La oración fúnebre que a la muerte de Carlos III compuso Andrés del Corral» en *Castilla: estudios de literatura* n.º 2-3. 1981, pp. 201-207. Teófilo APARICIO LÓPEZ, «Fray Andrés del Corral. Miembro ilustre de la Real Academia de Valladolid». *BRAC* 26, 1991. pp. 159-175. C. RIERA CLIMENT y J. RIERA PALMERO, «Andrés del Corral, «Andrenio» (1748-1818): un parnasiano salmantino en la universidad de Valladolid (oratoria y poesía neoclásica)», *Revista de Estudios Extremeños*, 2017, Tomo LXXIV, n.º Extraordinario, pp. 731-782.

⁸ Debo agradecer a los padres Carlos Alonso y Constantino Mielgo su amabilidad y ayuda en el archivo y la biblioteca del Colegio de Agustinos Filipinos de Valladolid, para poder consultar la documentación relacionada con fray Andrés del Corral.

⁹ Real Academia de la Historia. GN: 1838/2

¹⁰ Carlos GONZÁLEZ POSADA, «Noticia de españoles aficionados a monedas antiguas» en *Boletín de la Real Academia de la Historia* LI. 1907 pp. 452-484. p.469

¹¹ RAH. GN 1773/09 (6). CAVA/9/7978/01. 20 junio 1769: Oficio en el que se comunica la pérdida de cuatro sortijos de oro árabes ofrecidas, a través de un dibujo, al P. Flórez.

¹² Fr. Liciniano SAEZ, *Demostación histórica del verdadero valor de todas las monedas que corrian en Castilla durante el reynado del señor Don Enrique III*. Madrid 1796, pp. 14 y 405.

¹³ Marcelino GUTIÉRREZ DEL CAÑO, *Apuntes para la historia de la Academia Geográfico-Histórica de caballeros voluntarios de Valladolid*, Valladolid, 1889, p. 15.

¹⁴ RAH. *Memorias*, T. I, Madrid 1796, pp. XXX y CLVII. Consta admitido el 25 de agosto de 1758.

¹⁵ Tomás LÓPEZ, *Mapa de la provincia de Valladolid: dedicado al Excelentísimo Señor Don Pedro de Alcántara, Téllez, Girón, Alfonso Pimentel, Diego Lopez de Zúñiga, Borja & c., Marqués de Peñafiel, Conde-Duque de Benavente, Duque de Béjar, y de Gandía & c*, Madrid, 1779.

¹⁶ *Economía o regla de la vida humana. Obra escrita en lengua china, trasladada a el inglés y francés y traducida últimamente al español por don Manuel de Junco y Pimentel, señor de la Villa de Castrillo de las Piedras, de la Real Academia Geográfico-Histórica de Cavalleros de Valladolid*, Madrid, 1755.

¹⁷ Huayta MONTOYA URIARTE, *Caylus, un pionero de la Arqueología del siglo XVIII. España y América en su Recueil d'Antiquités (1725-1767)*. Universidad de Barcelona, 2019-2020, p. 51. En la correspondencia mantenida con Franco Dávila se alude a alguno de sus conocidos: el enciclopedista Nicolás Dufresnoy, el oficial Elie de Boissimene, ... Real Gabinete de Historia Natural, cartas de D. Manuel Junco y Pimentel a D. Pedro Franco Dávila, 1752-1767.

¹⁸ RAH, GN. 1773-09 (1).

¹⁹ Casimiro GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, *Datos para la historia biográfica de la MLMNH y Excm. ciudad de Valladolid*, tomo I, Valladolid 1893 pp. 500-502. ARIBAS ARRANZ, Filemón, *Un «humilde erudito» del siglo XVIII. Don Rafael de Floranes y Encinas*, Universidad de Valladolid. Discurso de apertura del curso 1966-67, Valladolid, 1966. M.^a Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, «Historiadores e historias de Valladolid», *Conocer Valladolid V*, 2011/2012, pp. 189-195. Enrique DIESTRO CABRIA, *Rafael Floranes. Estudio crítico*. Fundación Ignacio Larramendi, Madrid, 2013.

Su librería, sin sus manuscritos, se valoró a su muerte en 28.430 reales. En el Museo de Valladolid existe un libro adquirido en su almoneda en 1802: Eloísa WATTENBERG GARCÍA, «Biblioteca de numismática antigua», *Numismática romana en Valladolid*, Valladolid, 2011, p. 66.

²⁰ Ildefonso LLORENTE FERNÁNDEZ, *Recuerdos de Liébana*. Biblioteca virtual lebaniega. El autor cita las monedas, pero no aclara si pasaron a manos de Manuel Acosta, amigo íntimo de Floranes, relator de la Chancillería de Valladolid.

²¹ Filemón ARIBAS ARRANZ, *Un «humilde erudito» del siglo XVIII. Don Rafael de Floranes y Encinas*, Universidad de Valladolid. Discurso de apertura del curso 1966-67, Valladolid, 1966, p. 30.

²² <https://dbe.rah.es/biografias/36037/fernando-jose-de-velasco-y-cevallos>.

²³ BIBLIOTECA VALENCIANA DIGITAL. Volumen XVI Mayans y los altos cuadros de la Magistratura y Administración borbónica, 3. Fernando José de Velasco Ceballos (1753-1781).

²⁴ José Mariano BERISTAIN, *Diario Pinciano, miércoles 7 de febrero de 1787*. Ed. Facsímil. Valladolid 1978, p. 14. Esta compra, sin embargo, no es mencionada entre las adquisiciones del Infante por J. MARTÍNEZ CUESTA en su obra *Don Gabriel de Borbón y Sajonia, mecenas ilustrado de la España de Carlos III*, Valencia, 2003

²⁵ RAH. GN. 1856. 1/3, *Publicación y explicación de dos medallas castellanas inéditas; una del Infante Dn. Pelayo y otra de su yerno Dn. Alonso el Católico, que se han descubierto en la ciudad de Valladolid y obran en el Moneterio del Maestro Fr. Andrés del Corral del orden de S. Agustín, catedrático jubilado de Sagrada Escritura. Se añaden dos tablas de monedas de España inéditas que obraban en el de Dn. Bernardo de Estrada intendente que fue de la misma ciudad, donde murió sin haberlas podido publicar y de que no se sabe su paradero*. Ver también: <https://dbe.rah.es/biografias/50221/bernardo-de-estrada>

²⁶ Juan Manuel ABASCAL y Rosario CEBRIÁN, *Manuscritos sobre antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2005, p. 70. figura como manuscrito anónimo con la signatura 9-5676-6: *Medallas de antiguas ciudades de España, hasta ahora no publicadas, y se hallan en el gabinete de d(on) Bernardo de Estrada*. Siglo XVIII, copia del original. RAH. GN 1768-8, GN 1768-8(2) y GN 1768-8(3): *Expediente sobre las monedas de colonias y municipios de España hechas grabar por el Sr. Bernardo Estrada*.

²⁷ Gloria MORA, «Coleccionistas españoles en Italia a comienzos del siglo XIX. El monetario de Dámaso Puertas, médico del XIV duque de Alba», *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 435-457. «Un alaejano ilustre: el médico y numismata Dámaso Puertas Álvarez (1770-1830)» en *Programa de fiestas. Ayuntamiento de Alaejos*, 2005.

²⁸ Juan Manuel ABASCAL y Rosario CEBRIÁN, 2005, pp. 367, 384. Se cita: «Moneterio de Dámaso Puerta y Alvarez. 11-10-1827. RAH.GN.1827-1/2

²⁹ Joaquín DÍAZ, *El siglo inquieto, una aproximación a la vida rural y urbana en Castilla y León durante el siglo XIX*, Catálogo de la Exposición, V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1994, p. 11.

³⁰ Casimiro GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, *Valladolid. Recuerdos y Grandezas (1902)*, Tomo II, Ed. facsímil, Valladolid, 1981, pp. 265-269.

³¹ Mariano PÉREZ MINGUEZ, *Memoria y catálogo que presenta Don Mariano Pérez Mínguez, Doctor en Farmacia etc..., a la Junta Directiva de la Exposición del año 1871 en Valladolid con los objetos que se exhibe en dicha exposición*..., pp. 39-40.

³² RAH. Gabinete de Antigüedades, 1872/2 (2)

³³ Mariano PÉREZ MÍNGUEZ, *Memoria y catálogo que presenta Don Mariano Pérez Mínguez, Doctor en Farmacia etc..., a la Junta Directiva de la Exposición del año 1871 en Valladolid con los objetos que se exhibe en dicha exposición...*, pp. 39-48. El inventario de bienes: AHPV, Protocolos, Caja 18510, fols. 3539 y ss. Notario Bonifacio Oviedo, protocolo 1888.

³⁴ Hace este comentario al reseñar el objeto n.º 6 de la relación de los que aportó a la Exposición de 1871, cuya descripción resulta de verdadero interés por ser el único del que se indica procedencia: «Un botiquín o caja de piedras preciosas, como la llamaban los antiguos boticarios del siglo XIV y XV... dicha caja perteneció a la antigua botica de San Benito de esta ciudad y estuvo colocada sirviendo de peana de un crucifijo que había en una hornacina en el centro de la estantería principal de la botica. Allí permaneció desde el año 1390 que se fundó dicha oficina, hasta la última excaustración de 1834, en cuya época se incautó de ella el gobierno, y este con todas las formalidades que en dicha época se exigían, vendió dicha botica, comprándola un profesor de farmacia de esta ciudad llamado D. Ángel Bellogín, este se la vendió a un baratillero llamado Francisco Fierro a quien yo se le compré sin crucifijo, y sin la última pieza o remate que es moderno... indudablemente sería clasificada por obra del siglo XIV al XV. Así que sin mérito por mi parte más que el haberla limpiado, repuesto y conservado, solo deseo que se forme en Valladolid como está mandado, un museo arqueológico provincial y que allí se conserve como objeto antiguo de ciencia más que de arte, cfr. Mariano PÉREZ MÍNGUEZ, p. 41.

³⁵ Casimiro GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, *Datos para la historia biográfica de la MLMNH y Excm. ciudad de Valladolid*, tomo I, Valladolid, 1895, pp. 608-610.

³⁶ Museo de Valladolid. Libro de Inventario I, las donaciones fueron hechas en distintos años: 19 febrero 1876: números 14-78, 81-96, 98-104, 108-109, 114, 117, 125-185. 17 agosto 1876: 437-465. 25 octubre 1877: 811-834. 26 agosto 1878: 915. 1.º noviembre 1878: 926, 927. 17 diciembre 1878: 960-966. 8 febrero 1879: 1098-1111. 23 agosto 1879: 2124-2141. 23 agosto 1880: 2705-2727. 23 julio 1881: 3188-3191. 9 setiembre 1882: 2565-3993, 3997-4006. En total, 714 objetos donados, de los que mediado el siglo XX ya faltaban en buen número. En los recuentos realizados después de trasladarse el Museo al palacio de Fabio Nelli, en 1967, se comprueba la desaparición de 290 estampas y 77 objetos.

³⁷ Los objetos donado constan en el inventario del Museo Arqueológico con los números 359 a 367 (Un fragmento de) mosaico romano hallado en Ventosa de Campos en 1870 al hacer una plantación de viñedo, un plato romano de barro saguntino, una lucerna romana de barro blanco con asa en la parte superior adorno de hojas con poco relieve, un camafeo, un pebetero romano de «barro saguntino» dos asas falta una, Una fuente mudéjar, un búcaro, una canastilla de loza de la antigua fábrica de Talavera y una espada de corte. A estos objetos se añade una «sombrilla china» donada por su esposa, doña Flora López de Alvarado, con el número 368.

³⁸ En el Archivo Histórico Provincial se conserva el inventario de su colección de antigüedades, realizado tras su muerte a instancias de su viuda. AHP-Va: Pablo ALVARADO ARNAIZ: *Inventario hecho por el notario Valentín Barrigón a instancias de la viuda y testamentaria Florencia López Bustamante*. C. 18999 fols. 768-784. Vicente CABALLERO LÓPEZ, *D. Pablo Alvarado. Memoria leída en la Junta general celebrada por la Academia de Valladolid el 27 de agosto de 1876*, Valladolid, 1876.

³⁹ ARCHIVO MUNICIPAL DE VALLADOLID, Actas municipales 1877, (20 de abril) 81, 81v, (4 de mayo) 106v, 107, (25 de mayo) 138v-139, (17 de setiembre) 267v.

⁴⁰ Inventario del Museo Arqueológico, números 533 a 537

⁴¹ Su discurso leído en la Universidad Central... en el acto de recibir la investidura de doctor en la Facultad de Jurisprudencia: *Verdadero fin de las penas, consideración sobre los principales requisitos que han de concurrir en ellas*. Madrid, 1861.

⁴² Jorge MAIER ALLENDE, *Noticias de antigüedades de las actas de las sesiones de la Real Academia de la Historia (1834-1874)*, Madrid, 2008, p. 269.

⁴³ Fernando FULGOSIO, *Crónica de la provincia de Valladolid*, Madrid, 1869, p. 68.

⁴⁴ Casimiro GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, (1902), II, ed. 1981, p. 757. NICOLÁS Y FERNÁNDEZ, Antonio, «La capilla del palacio arzobispal de Valladolid», *Boletín de la Sociedad Castellana de excursiones*, 1905, pp. 41-43.

⁴⁵ Siglo XVIII. Archivo municipal de Sevilla. Archivo general, Sección 5.ª (por José VELÁZQUEZ SÁNCHEZ), Sevilla, 1861.

⁴⁶ Archivo Histórico Nacional, Estado. 709-715. Se le concede licencia de vecindad en Sevilla en 1810, cfr. Siglo XVIII. Archivo municipal de Sevilla. Archivo general, Sección 5.ª (por José VELÁZQUEZ SÁNCHEZ), Sevilla, 1861.

⁴⁷ Un Real Decreto de 9 de junio de 1815 había ordenado el establecimiento inmediato de sociedades económicas en todas las capitales del reino donde no las hubiera. cfr. página web de la Real Sociedad.

⁴⁸ En la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valladolid, en Junta de 2 de diciembre de 1817, pronunció el discurso *Espíritu patriótico*, en la Junta celebrada en 2 de Diciembre de 1817, publicado ese mismo año en Valladolid, en la oficina de Mariano Santander y Fernández.

⁴⁹ Mariano TAMARIZ Y MOURE, *Oda que en el día 25 de enero de 1819 en que se hicieron las solemnes honras militares por el ánima de la Reina nuestra Señora Doña María Isabel Francisca de Braganza (que en paz descansen) en la Santa Iglesia Catedral de Valladolid, escribió don Mariano Tamariz y Moure, empleado por Real orden en la Secretaría de la Capitanía general de Castilla la Vieja, individuo de la Real Sociedad Matritense y otras del Reino*.

⁵⁰ Mariano TAMARIZ, *Inscripciones romanas copiadas y traducidas por don Mariano Tamariz...*

⁵¹ Juan Manuel ABASCAL, y Rosario CEBRIÁN, *Noticias de Antigüedades de las actas de sesiones de la Real Academia de la Historia (1792-1833)*, Madrid, 2003, p. 167. ÍDEM, *Manuscritos sobre antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2005, p. 445. Real Biblioteca: ARB/2, doc. 18, Oficio de Mariano Tamariz a Baldiri de Riera]. (Madrid, 12-X-1819).

⁵² Real Biblioteca: ARB/2, doc. 18, Oficio de Mariano Tamariz a Baldiri de Riera]. (Madrid, 12-X-1819).

Estando en Madrid, el 10-I-1817 envió a Fernando VII un *Catálogo de varias inscripciones y lápidas griegas y romanas que existen, con otras muchas, en varios pueblos de la provincia de Extremadura*, pidiéndole que lo admitiera «benignamente como prueba de mis prolijos conocimientos de la provincia de Extremadura, cfr. DÍAZ ESTEBAN, Fernando, «Miscelánea de documentos sobre Extremadura en la Real Biblioteca»: <https://chdetrujillo.com/miscelanea-de-documentos-sobre-extremadura-en-la-real-biblioteca/>

⁵³ *Memorias de la Real Academia de la Historia*, VII, Madrid, 1832. Es de suponer que fuera nombrado correspondiente en Badajoz pero no consta en la Memoria de la Academia.

⁵⁴ Ricardo MARTÍN DE LA GUARDIA y Guillermo Ángel PÉREZ SÁNCHEZ, Estudio preliminar en la edición facsímil del *Manual histórico de Valladolid*, de Domingo Alcalde Prieto, Valladolid, 1992.

⁵⁵ Casimiro GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, *Datos para la historia biográfica... I*, (1893), Valladolid, 2003, p. 523.

⁵⁶ Juan Manuel ABASCAL y Rosario CEBRIÁN, 2005, p. 339.

⁵⁷ Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1903, p. 256.

⁵⁸ Natural de Valladolid, sillero de S. M. la Reina. En el pabellón español de la Exposición Universal de Londres de 1862, que tuvo como tema «Industria y Arte», expuso «unas sillas de montar primorosamente construidas», algunas de las cuales fueron premiadas cfr. *La Correspondencia de España*, 13-VI-1862, p. 1 y 2-III-1865, p. 4. La fábrica de sillas de montar de Gregorio y Luciano García Dorado radicaba en Valladolid. En 1867 y 1878 se les concede mención de honor en la Exposición Universal de París, DÍAZ, Joaquín/DELFIN VAL, José: *Enciclopedia de la industria y el comercio de Valladolid*, Valladolid, 2011, p. 147.

⁵⁹ *La Cruz*, II, 1892, pp. 182-183.

⁶⁰ Casimiro GONZÁLEZ-GARCÍA VALLADOLID, (1902), III, ed. facsímil, Valladolid, 1981, p. 768.

⁶¹ Vicente CABALLERO LÓPEZ, *D. Pablo Alvarado. Memoria leída en la Junta general celebrada por la Academia de Valladolid el 27 de agosto de 1876*, Valladolid, 1876.

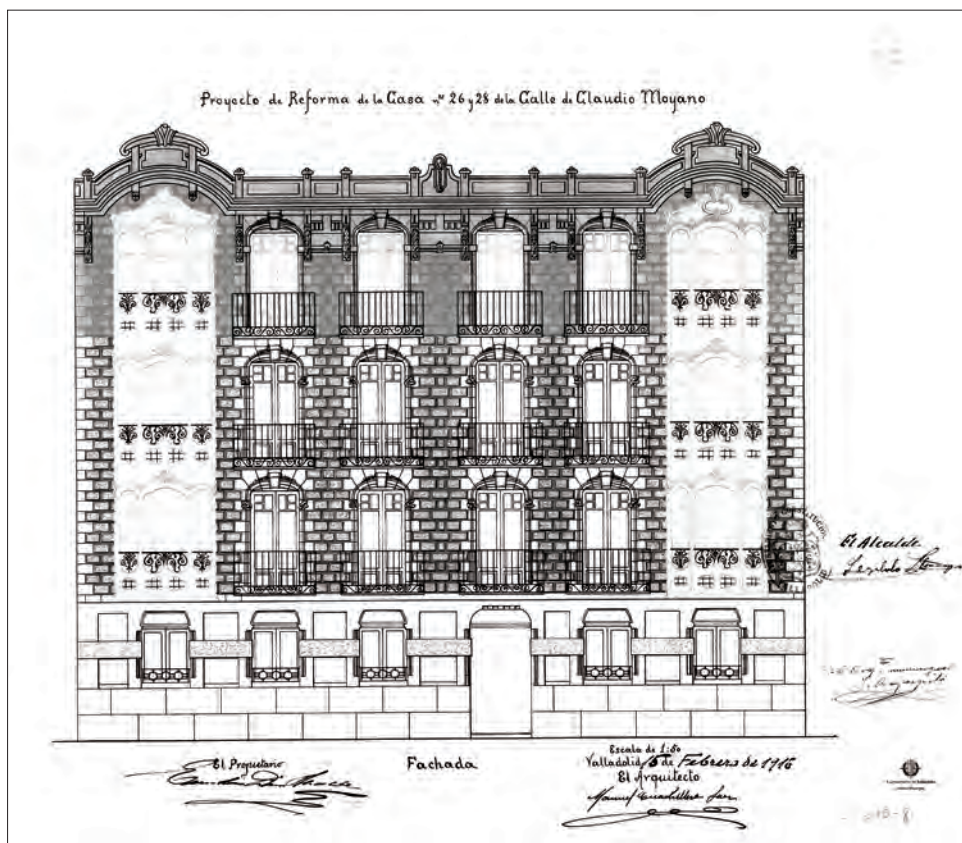


Fig. 1. Proyecto de ampliación y reforma de la casa 26 y 28 de Claudio Moyano (Actual n.º 20), por Manuel Cuadrillero, 1916. AMVA C-00615.

MANUEL CUADRILLERO Y LA ARQUITECTURA DE VALLADOLID EN EL CAMBIO DE SIGLO

Eduardo Carazo Lefort

Universidad de Valladolid

Resumen: En los inicios del siglo xx, la arquitectura de Valladolid presentaba escasos síntomas de cambio, inmersa aún en un provincianismo ajeno a los movimientos que se estaban produciendo en las grandes capitales europeas. Los pocos arquitectos que trabajaban en la ciudad en esos tiempos se mantenían fieles a la tradición ecléctica decimonónica, como si nada estuviera fraguándose. De entre ellos, destaca la figura de Manuel Cuadrillero, que intentó, con su arquitectura, contribuir al cambio de paradigma en Valladolid.

Palabras clave: Arquitectura. Valladolid. Modernidad. Manuel Cuadrillero.

MANUEL CUADRILLERO AND ARCHITECTURE OF VALLADOLID AT THE TURN OF THE CENTURY

Abstract: At the beginning of the 20th century, the architecture of Valladolid showed few signs of change, still immersed in a provincialism alien to the movements that were taking place in the great European capitals. The few architects who worked in the city at that time remained faithful to the 19th century eclectic tradition, as if nothing was taking place. Among them, the figure of Manuel Cuadrillero stands out, who tried, with his architecture, to contribute to the paradigm shift in Valladolid.

Key words: Architecture. Valladolid. Modernity. Manuel Cuadrillero.

Antecedentes

Mi relación con Manuel Cuadrillero Sáenz deriva de mi vida profesional como arquitecto en Valladolid desde hace cuarenta años. En los años noventa llevé a cabo la restauración de la gran fachada del edificio de la calle de Miguel Íscar 3, 5 y 7, singular ejemplo de ese proto-modernismo que empezaba a llegar a nuestra ciudad en los años anteriores a la Guerra Civil. Aquella singular fachada contenía una placa con la firma del

arquitecto, siguiendo una prerrogativa legal aún vigente que sin embargo cuenta con una esporádica utilización.

Durante estos años, he ido encontrando muchas veces esa firma en representativos edificios de Valladolid. Pero muy recientemente, durante la restauración integral de otro edificio en este caso en la calle de Claudio Moyano número veintiséis –antes calle de Alfareros– y en la investigación histórica de los antecedentes que precede a cualquier intervención de rehabilitación (Fig. 1), me encontré de nuevo

con el nombre de Manuel Cuadrillero, como autor de una reforma y ampliación modernista de la fachada en 1916 de un anterior edificio decimonónico¹.

Por último, en la rehabilitación del edificio número cuatro de la calle de Ferrari, también me encontré con una intervención de Cuadrillero, en este caso más operativa que figurativa, consistente en colocar unas vigas de acero de gran dimensión en sustitución de la medianera que separaba dos antiguas casas para mejor uso del local comercial en el año de 1928², demostrando el arquitecto el dominio de nuevos materiales y tecnologías ya muy extendidas en Europa y América en esos años, pero aun pioneras en la provincia-na Valladolid.

El interés que me suscitó este arquitecto durante esas investigaciones me llevó a intentar localizar una biografía que, aunque próxima en el tiempo, se demostró inexistente. Había muy poca información sobre este personaje de indudable importancia en el devenir de la arquitectura de Valladolid en el siglo xx. Se conocían, no obstante, algunos detalles derivados del estudio de la figura de su padre, el maestro de obras de Medina del Campo Ricardo Cuadrillero Medina por el cronista de esa ciudad castellana Antonio Sánchez del Barrio³.

Era desconocida, por ejemplo, una cuestión esencial como la fecha y las circunstancias de su muerte, ya que, en los datos de los proyectos y obras del Archivo Municipal de Valladolid, el nombre de Cuadrillero desaparecía de forma abrupta. Incluso, en alguna obra importante como en el edificio de la calle de Santiago esquina con Plaza Mayor, el proyecto estaba redactado por él, pero la obra la terminaba otro colega⁴. Pero una vez conocida la fecha de la muerte en una esquelita localizada por Jesús Urrea en la hemeroteca de *El Norte de Castilla*⁵, se desvelaron ya muchos más datos biográficos, que nos llevaron hasta sus descendientes

actuales en la ciudad, los cuales han facilitado una amplia información y hasta incluso una parte de su biblioteca personal, donada ahora a la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción⁶.

El análisis de toda esa información, vinculado ahora adecuadamente a una revisión de sus obras en Valladolid –se tiene noticia también de edificios proyectados por Cuadrillero en otras localidades como Madrid o Sevilla que exceden el alcance de este trabajo– me han permitido realizar esta investigación, que entiendo como una nueva contribución al estudio de la arquitectura vallisoletana del primer tercio del siglo xx, a través de sus principales protagonistas: Los arquitectos⁷.

Nota biográfica

Manuel Cuadrillero Sáenz, nació en la casa familiar de la calle de Simón Ruiz, n.º 16 de Medina del Campo un 18 de julio de 1881, hijo del maestro municipal de obras Ricardo Cuadrillero, natural de Valladolid y de Victoria Sáenz, natural de Santiuste de San Juan en la provincia de Segovia⁸.

Siguiendo y superando incluso los pasos de su padre, ya a los veinticuatro años, el 21 de diciembre de 1905, completó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de la entonces Universidad Central, hoy Universidad Politécnica de Madrid⁹. A lo largo de su vida profesional construyó y reformó numerosos edificios en varias ciudades españolas, con una trayectoria que se debatía entre el modernismo ecléctico finisecular y los lenguajes más estrictos y depurados derivados de algunos movimientos centroeuropeos entonces en constante evolución.

Al año de terminar la carrera, en 1907, había conseguido por oposición el puesto de arquitecto de Hacienda¹⁰, lo que le valió, además de redactar diversos proyectos sobre edificios importantes de la ciudad, ser



Fig. 2. Fotografía de familia en los primeros años del matrimonio Cuadrillero-Gil, cedida por los descendientes del arquitecto. El original es una tarjeta postal, en cuyo reverso figura un texto de saludo del arquitecto dirigido a sus padres y hermanas, entonces domiciliados en Madrid, con fotografía realizada en el estudio del fotógrafo Diego Calle, ubicado en la calle Tetuán, 9 de la ciudad de Huelva, fechado el 14 de abril de 1910.

el autor del elegante edificio de esta institución en la actual Plaza de Madrid de la ciudad de Valladolid, inaugurado el 15 de abril de 1933, en cuya fachada aparece su firma, como era su costumbre.

En el plano más personal, Manuel Cuadrillero contrajo matrimonio con la señorita medinense Clementina Gil Perrín, hermana del alcalde de Medina del Campo Carlos Gil Perrín (ocupó el cargo entre 1902 y 1904), con la que tuvo una hija, Pilar, cuyos descendientes viven aún en Valladolid, y nos han facilitado valiosa información biográfica del arquitecto¹¹ (Fig. 3). Aunque son conocidas algunas obras tempranas en Medina del Campo¹², parece que tras la obtención del citado cargo en Hacienda, la familia se trasladó inicialmente fuera de su localidad natal para hacerse cargo del nuevo empleo como podría ser el caso de Huelva que conocemos por la mencionada tarjeta postal (Fig. 2) y regresar finalmente a Valladolid, donde Manuel Cuadrillero (Fig. 4) compatibilizó, como era costumbre en la época, su cargo de funcionario con el ejercicio libre de la profesión, con su estudio de arquitectura situado ya en los años veinte en la calle del Regalado, n.º 5, y finalmente en el edificio por él proyectado



Fig. 3. Fotografía de familia del matrimonio Cuadrillero-Gil, cedida por los descendientes del arquitecto. Hacia 1920.

de Miguel Íscar, n.º 5, donde murió súbita e inesperadamente de unas fiebres tifoideas el 11 de julio de 1934¹³.

En el momento de su abrupto fallecimiento, tenía importantes obras en marcha, era arquitecto jefe del Catastro de Hacienda de Valladolid, y era también presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, entonces Delegación Provincial del COAM¹⁴.



Fig. 4. Fotografía del arquitecto en los años treinta, cedida por la familia.

La biblioteca de Manuel Cuadrillero

Como ya hemos mencionado, hemos conseguido acceder a una parte de la biblioteca personal del arquitecto, y que ahora formará parte de los fondos bibliográficos de la Academia.

El contenido de este legado compuesto fundamentalmente por revistas francesas, italianas y alemanas, que compraba con asiduidad en sus visitas a Madrid (sello de Publicaciones artísticas Leoncio de Miguel, Fuencarral 20) o Barcelona (sello de Sucesores de J. M. Fabre, Rambla Cataluña 52), es relevante a efectos de analizar primero y comprender después cómo, el andamiaje intelectual del arquitecto se constituía con las nuevas tendencias europeas, insuflando un poco de aire nuevo a la arquitectura provincial de la Valladolid novecentista.

Esas antiguas revistas de arquitectura (Fig. 5), prototipos de las que han marcado el devenir arquitectónico desde hace un siglo hasta las publicaciones digitales actuales y jugando el mismo papel, tienen un contenido esencialmente visual. Son ediciones muy cuidadas y serían muy costosas, que están constituidas en realidad por una suerte de

carpeta de láminas sueltas de fotografías o dibujos de arquitectura, escultura, decoración y detalles, con pastas duras unidas al canto y cinta de atar en los restantes bordes. Es decir, se trata realmente de un catálogo de soluciones arquitectónicas entendidas como modelos de inspiración para la actividad proyectual del arquitecto.

Cuentan apenas con una introducción del editor que, en algunos casos, marcan claramente la postura de estas publicaciones con relación al vibrante momento transformador de la arquitectura de principios del siglo xx.

Cabe citar, párrafos que indican la magnitud y trascendencia de los cambios en ciernes, como por ejemplo: «La conception architecturale est actuellement en pleine crise de transformation, elle va vers la simplification des éléments; tout ce qui n'est qu'ornement, ce que l'on était accoutumé à considérer comme la parure de l'habitation, et tout élément qui ne remplit pas un rôle bien défini tendent à être éliminés, le parti constructif n'en est que plus accusé, plus vivant, plus rationnel»¹⁵.

U otros, que apoyan la nueva racionalidad, pero advierten veladamente sobre ese Estilo Internacional que entonces apuntaba aun



Fig. 5. Ejemplares de revistas de la biblioteca de Cuadrillero.

sus inicios, con las propuestas más radicales de Le Corbusier, Mies, o Gropius, y que se tildan de «rigorismo reactivo», como se muestra en la editorial que acompaña a esta otra publicación francesa: «S’inspirant d’une esthétique moderne, rationnelle et réfléchie, rompant définitivement avec les lourdeur sou le maniéré, ces façades, venues après les inevitables tâtonnements du début, révèlent un goût sûr et pondéré qui a su s’affranchir des exagérations tourmentées et torturées d’un faux art nouveau, et aussi du rigorisme réactif de certaines tendances actuelles. Cette simplification du style dans les façades, nous en trouvons la contre-partie pratique dans les plans où, en supprimant l’inutile, on a réussi à économiser la place»¹⁶.

Parece poderse afirmar que, además de la mera superficialidad de la copia de los modelos publicados en las láminas con elegantes ejemplos europeos, Cuadrillero practicaba de algún modo esta nueva modernidad militante, comprometida pero conservadora, cercana a grandes ejemplos como Auguste Perret¹⁷, pero siempre ajena a lenguajes más radicales de la modernidad ortodoxa que luego triunfaría y que ya se producían en España de la mano de algunos pioneros como García Mercadal, Aizpurúa, y otros, aunque de forma puntual y esporádica hasta los años treinta.

Es evidente, que su muerte en 1934 nos impide aventurar que hubiera sido de su trayectoria de no haber ocurrido tan desgraciado evento, aunque es razonable pensar que Cuadrillero mantenía expresamente un fuerte vínculo con la tradición disciplinar de la arquitectura académica, pese a sus esfuerzos de cambio hacia lo racional y lo esencializado.

Por un lado, atendiendo a su uso anacrónico de lenguajes eclécticos como instrumento de representatividad institucional en el edificio de Hacienda en fecha tan tardía como 1930. Y, por otro lado, con su compromiso

con unos criterios de lenguaje, proporción y escala en sus arquitecturas urbanas completamente ajenas a la insolencia que posteriormente mantendrían los arquitectos de los años sesenta en Valladolid, con ese desprecio hacia la ciudad histórica y la consiguiente destrucción de la trama urbana tradicional.

Podemos, por lo tanto, destacar la equidistancia equilibrada de la arquitectura de Manuel Cuadrillero desde la adecuación urbana de modelos tradicionales que se esencializan en lo ornamental, aun manteniendo una cierta retórica disciplinar, a la vez que reconocer su importante contribución a una arquitectura que era construida desde el respeto a la ciudad y el ambiente urbano tradicional.

La arquitectura de Manuel Cuadrillero en Valladolid

La trayectoria de Cuadrillero como arquitecto se inicia a partir de su titulación en diciembre de 1905. Probablemente, con el apoyo y la ayuda de su padre, ya muy consolidado profesionalmente en Medina del Campo, pero también a partir de su traslado como arquitecto de Hacienda a Valladolid tras algunos destinos iniciales, donde el joven Manuel inicia una carrera profesional intensa e interesante.

En sus primeras obras se puede comprobar la influencia de su formación clásica propia de la Escuela de Madrid, aunque con indudables connotaciones de las nuevas tendencias modernistas europeas. Los elementos decorativos constituyen entonces parte esencial del nuevo carácter que se desea imprimir a la arquitectura, destacando molduras y trabajos en hierro que modificaban el rigorismo decimonónico.

Cabe mencionar en primer lugar una ópera prima de 1912 de cierta entidad, como es la original fábrica de cemento conocida luego como «Almacenes Calabaza», situada en

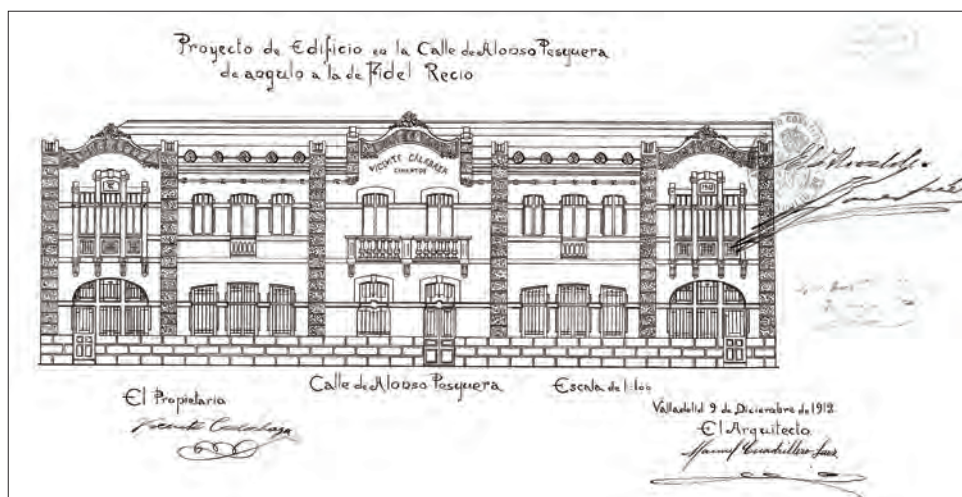


Fig. 6. Fachada del edificio industrial «Calabaza» en Valladolid. AMVA. C-611-29 Bis.

la calle de Alonso Pesquera de Valladolid (Fig. 6). Aunque el dibujo del alzado es manifiestamente ingenuo y algo torpe en lo gráfico —mejorándolo la obra construida en este caso—, muy lejos de la profesionalidad de los planos de finales de los años veinte, la realización sin embargo es relevante en la arquitectura industrial del Valladolid de principios del novecientos. Se advierten ya motivos transgresores y estilemas modernos con relación a lo que se hacía en aquel momento en la ciudad, aunque el hecho de ser un edificio industrial, quizá le permitiera al arquitecto mayor innovación y licencia respecto a otros programas más representativos como sería el caso del Banco Castellano que veremos.

La idea de la adecuación del estilo al programa, propia del eclecticismismo decimonónico imperante, se mantiene en todo caso frente a la transgresión que pueda apreciarse en los motivos y orden compositivo de la fachada. Destaca ya, por otro lado, el uso del revoco gris continuo frente a materiales más usuales del momento como el ladrillo prensado visto, lo cual caracterizará luego la futura obra del arquitecto.

También son conocidos tres edificios de viviendas en su localidad natal, Medina del Campo, realizados probablemente al amparo de la influencia profesional de su padre. En ellas se advierte la diferencia con la arquitectura más convencional del progenitor, demostrando el arquitecto frente al maestro de obras las nuevas influencias cultas de las tendencias europeas, en este caso, como en otras obras tempranas, con motivos próximos al Art Nouveau¹⁸. Lamentablemente, los proyectos dibujan propuestas más audaces que las finalmente construidas, en especial la del número 48 de la Plaza Mayor, con una realización de huecos de fachada mucho más convencional¹⁹.

En la mencionada reforma del edificio de Alfareros 24 y 28 en Valladolid, el proyecto de 1916 mantiene aún el esquema estrictamente simétrico de la fachada clásica, con dos miradores tradicionales de madera en sus extremos y un lienzo completo de fachada con balcones en el resto, con un tímido remate o cornisa de coronación más esencializada. Sin embargo, los motivos vegetales, y ciertas licencias de asimetrías en



Fig. 7. Detalles de molduras de fachada y barandilla de escalera del edificio rehabilitado de Claudio Moyano, 20. © Fotos: Javier Bravo.

los mismos, caracterizan los elementos de enmarque de los huecos y las cerrajerías en fachada, así como la barandilla de la nueva escalera (Fig. 7), los cuales denotan ya la asimilación culta por parte del arquitecto de tendencias modernistas en boga en Europa, como los del grupo de *los cuatro de Glasgow* con Charles Rennie Mackintosh, su derivada vienesa con la Secesión de Olbrich y Otto Wagner²⁰, o los motivos decorativos del Art Déco francés²¹.

Estas tímidas, pero relevantes aportaciones a la arquitectura urbana local de edificios de viviendas de alquiler de principios

del novecientos, contrastaban sin embargo con una masa edificatoria que, creciendo al albur de la bonanza económica y las reformas urbanísticas de la ciudad, repetían de la mano de los maestros de obras los estereotipos decimonónicos.

La siguiente obra importante la encontramos con otra reforma, en este caso la del antiguo edificio del Banco Castellano, que había sufrido un incendio el 8 de noviembre de 1917 y en diciembre de ese mismo año Cuadrillero firma los planos de su reconstrucción, tras haber ganado un concurso de proyectos²². El trabajo es sin duda de gran



Fig. 8. Alzado del concurso para la reforma del Banco Castellano, 1917. Manuel Cuadrillero, arquitecto. Archivo del BBVA.

entidad, ya que la reforma tiene un gran alcance, tanto a nivel estructural como volumétrico y compositivo (Fig. 8).

Sin entrar en un análisis pormenorizado del proyecto, podemos destacar la oportunidad que aprovecha Cuadrillero para realizar una obra importante y representativa, adecuando un antiguo palacio más doméstico, construido a mediados del siglo XIX sobre los terrenos desamortizados del antiguo convento de San Francisco, al nuevo programa bancario que el cliente le solicita.

En el interior, surge un amplio y elegante patio de operaciones con una cubierta acristalada, con referencias a obras importantes del modernismo europeo, como podría ser el gran espacio tectónico de la Bolsa de Ámsterdam de H. P. Berlage de 1903.

En el exterior, Cuadrillero prescinde de la antigua cubierta de mansardas –probablemente muy afectada por el incendio– para rehacer por completo las fachadas en su sistema decorativo, con una composición de pilastras de doble altura que ocupan los pisos primero y segundo, ordenando y categorizando la fachada principal, y resolviendo todo en conjunto con una profusa decoración modernista que cambia por completo la antigua imagen de palacete doméstico para implementar ahora el nuevo uso y la nueva representatividad que precisaba²³. Los

trabajos para la inauguración del nuevo edificio bancario se prolongaron hasta 1920, y dada su magnitud, es evidente que ocuparon buena parte del tiempo de nuestro arquitecto durante esos tres años.

La trayectoria del arquitecto en Valladolid se mantiene luego con diversas intervenciones como reformas, derribos, etc., para pasar a realizar después importantes proyectos de edificios entre medianeras, proyectados y construidos en las nuevas calles recientemente abiertas fruto de las intensas reformas urbanas decimonónicas en la ciudad, como en Gamazo, Miguel Íscar o López Gómez. Así ya en 1926 encontramos la primera obra de nueva planta relevante, el proyecto de viviendas en la calle de Gamazo número 17 («duplicado») –actual número 21–.

Este edificio partía, según la memoria del proyecto, de un muro ya construido en planta baja hacia la calle que se reutilizaba; se tensaba la normativa municipal con esa excusa, convirtiendo el semisótano reglamentario en una planta más, aunque finalmente, la cornisa se iguala con el edificio colindante. Todo ello con la anuencia del arquitecto municipal Juan Agapito y Revilla, que informa favorablemente con una flexibilidad hoy insólita.

La organización en planta sigue un esquema habitual de edificio en manzana cerrada, con patio interior de luces y cuatro viviendas por planta, dos a calle y dos a patio, y un sistema muy convencional de tabiquerías y habitaciones buscando el máximo aprovechamiento.

El sistema constructivo es todavía tradicional, de muros de carga en fachadas y patio, y estructura general de vigas y pilares de madera, con la singularidad de la utilización de estructura de hierro en el techo de sótano por una prevención contra el incendio según el arquitecto.

En fachada (Fig. 9), el edificio muestra ya con claridad la transición hacia modelos europeos –en especial franceses– de ese



Fig. 9. Alzado del edificio de Gamazo, 17. AMVA C-00739.

modernismo racionalista incipiente, que el arquitecto podía ver en su relevante biblioteca (Fig. 10). El nuevo orden se torna ya más monumental con relación a las fachadas decimonónicas, de manera que el lienzo de fachada se articula con un gran zócalo que abarca las plantas baja y «entresuelo», para continuar luego con cuatro plantas superiores voladas con grandes ménsulas que soportan un primer grupo de balconadas que facilitan la transición volumétrica hacia un cuerpo principal resuelto con dos cuerpos curvos de tres huecos con balconadas, rematados por «serlianas» y cornisa curvada.

En los ocho años que median entre esa primera casa de gran entidad y su muerte en 1934, la actividad profesional de Cuadrillero en Valladolid va a ser intensa y relevante.

Podemos detenernos en un edificio de 1927, más peculiar en la trayectoria del arquitecto, que demuestra su eclecticismo militante, pese a esos denodados esfuerzos

de modernidad y racionalidad de casi toda su obra. Se trata de un ejemplo en estilo puramente *regionalista* y del que existen otros casos de la época en la ciudad, que se construye en varios solares fruto de las respectivas demoliciones en el antiguo barrio de Santa María (antiguas casas números 14, 16, 18), en la esquina de esa calle con la entonces llamada de los Peligros (hoy Menéndez Pelayo).

Se trata de una edificio en esquina, con plantas convencionales propias de viviendas para alquiler con funcionalidad y máximo aprovechamiento, pero que en sus fachadas urbanas quiere transmitir cierta representatividad, con un remate de la esquina en forma de pequeña torre con arcos, todo ello rematado con un importante alero con canecillos de madera, inusual en la obra de Cuadrillero, lo que nos induce a pensar que la solución del edificio pudiera responder más a un capricho del promotor que a un extraño paréntesis en



Fig. 10. Imagen de la lámina tomada de la publicación perteneciente a la biblioteca de Cuadrillero, *Sculptures et détails D'Architecture moderne*, al cuidado de Jean Virette, architecte, Paris, 1928.

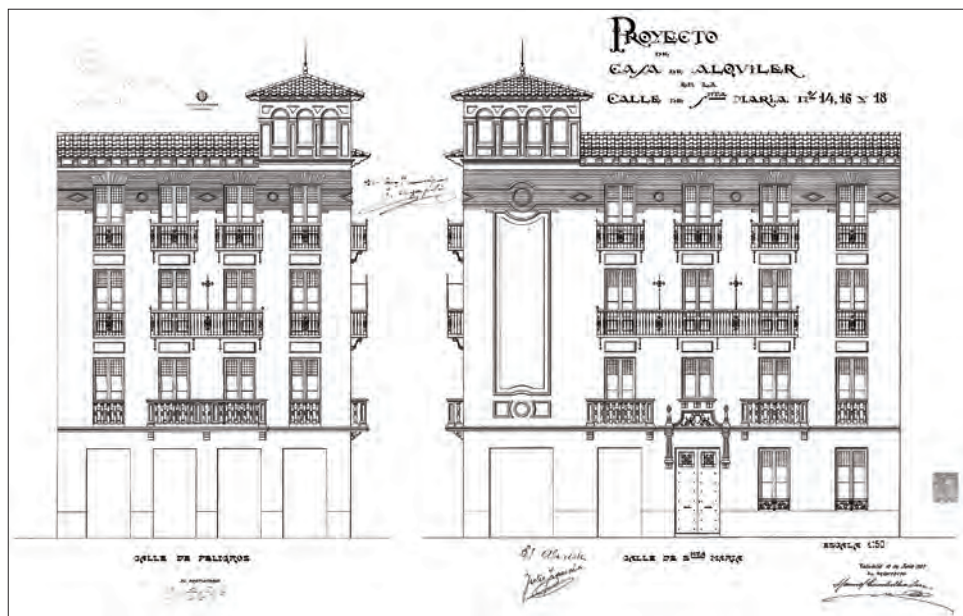


Fig. 11. Alzado del edificio de la calle Santa María, 1927. AMVA C-00780-35.

la trayectoria del arquitecto (Fig. 11). Aunque, los modelos regionalistas y pintorescos de viviendas, más bien de villas que de edi-

ficios de vecindad, también pueden encontrarse entre los ejemplos de su biblioteca (Fig. 12).

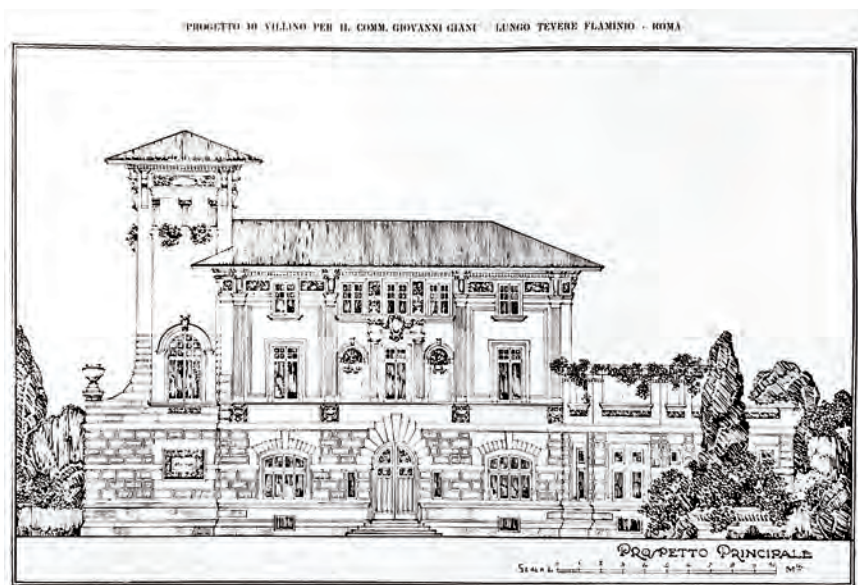


Fig. 12. Ejemplo de proyecto de villa en Roma. De la revista *L'Architettura Italiana*, año XI, 1916.

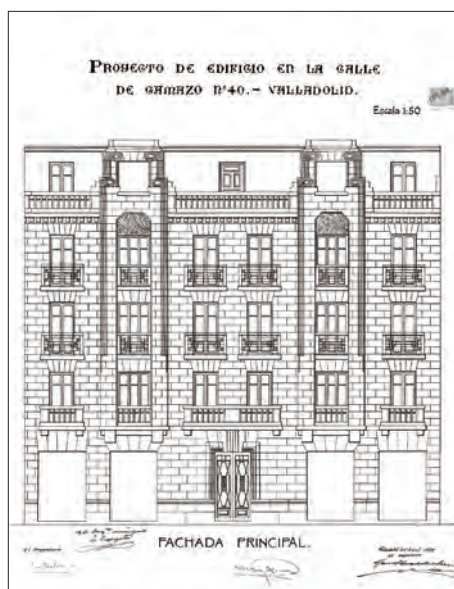


Fig. 13. Alzado del edificio de Gamazo, n.ºs 40 y 42. AMVA C-00746-37, C-00746-39.

En abril de 1929 el estudio de Cuadrillero manifiesta su gran capacidad productiva, presentando, de forma casi simultánea y para tres propietarios distintos, sendos proyectos importantes como son los edificios de la calle de Gamazo 40 y 42 (actual n.º 32 y 30, en este orden respectivo)²⁴ por un lado (Fig. 13) y el edificio de la calle de López Gómez con esquina a Santuario (actual López Gómez, n.º 16) por otro. En ambos casos, ya es sistemático el uso de estructura de hierro en la totalidad del edificio, un plus de innovación y calidad para la época.

En el primero, se advierte un esquema compositivo más atrevido, tanto en lo volumétrico, con una descomposición volumétrica en las plantas superiores, como en lo decorativo, con motivos más radicales y esencializados con claras referencias al Art Decó (Fig. 14).

Las fachadas son en este caso bastante convencionales en su composición; el actual



Fig. 14. Imagen de la lámina tomada de la publicación perteneciente a la biblioteca de Cuadrillero, *Nouvelles Façades et détails D'Architecture*, al cuidado de Maxime Cizaletti, architecte, Paris, 1929.

número 30 cuenta con una planta baja con cinco huecos verticales con el portal en el centro, que desdobra dos huecos de ventanas en su vertical, para pasar a seis en fachada. Tres plantas de piso y un ático retranqueado, que gana en volumetría por el remate atrevido y ornamentado de los dos cuerpos de miradores de fábrica, con balaustrada de cemento en balconada de planta primera y tercera, y modernas cerrajerías en el resto de balcones. La interesante volumetría ha sido desafortunadamente tergiversada a lo largo del siglo xx colmatando la terraza del ático, y toda la fachada de ambos edificios ha sido pintada de un absurdo color crema ocultando el antiguo revoco gris verdoso habitual del arquitecto y haciendo desaparecer la placa con su nombre.

En el caso de la casa de López Gómez, hay un claro énfasis más clásico en aras de



Fig. 15. Alzado del edificio de López Gómez esquina a Santuario. AMVA C-00746-16.

gestionar la esquina, resolviéndose con una rotonda rematada en cúpula como en otros conocidos edificios coetáneos de la ciudad. En este caso, el alzado, todo revocado en el gris verdoso habitual, se compone de una

estricta planta baja y cuatro plantas más, enfatizando la primera y la última con las balaustradas de cemento características, así como en la rotonda de la esquina. La fachada (Fig. 15) se articula, además, con cuerpos de miradores de fábrica, que enmarcan los paños de balcones volados de ambas fachadas, tanto en los huecos extremos como enmarcando la rotonda. En la última planta, la balconada vuela sobre la rasante de la calle, utilizando el recurso de robustos modillones de fábrica que soportan el vuelo, todo ello muy referenciado a modelos parisinos de su biblioteca (Fig. 16).

El conjunto deviene en un sistema tradicional y retórico en lo compositivo, pero aderezado con motivos más radicales y modernos en lo decorativo. Una justa tensión entre tradición y modernidad.

Esta idea de fachada rematada con un sistema de galería es desarrollada por Cuadrillero en su gran edificio de viviendas de alquiler en la nueva calle de Miguel Íscar, que se había constituido como un gran boulevard moderno consecuencia del



Fig. 16. Detalle del edificio de Cuadrillero en López Gómez y detalle del edificio en 83 Rue de la Convention de París, tomada de la publicación perteneciente a la biblioteca de Cuadrillero *Sculptures et détails D'Architecture moderne*, al cuidado de Jean Virette, architecte, París 1928.



Fig. 17. Alzado de las casas de la calle de Miguel Íscar, 3, 5 y 7, de 1929. Manuel Cuadrillero, arquitecto. AMVA C-00829-023.

soterramiento del río Esgueva, renovando radicalmente esa zona de la ciudad. Este edificio de Cuadrillero contribuía decisivamente, por lo tanto, por su entidad dimensional y arquitectónica, a la consolidación urbana de la nueva calle²⁵.

De nuevo se mantiene el esquema de fachada resuelta con un revoco gris verdoso con imitación de sillería, a base de planta baja con huecos comerciales, y tres portales cuya composición no se enfatiza en vertical más que en el primero (Fig. 17). Balaustrada de cemento en la planta primera, y como novedad una gran galería de doubles columnas estucadas en fingido de mármol en la planta cuarta, con grandes pares de modillones curvos para formar dicho vuelo. Cuerpos de miradores de fábrica que generan cierta verticalidad, rebasan la galería y llegan con su remate de cornisa curvada hasta una planta quinta sin retranquear, para coronarse el edificio con peto y cubierta plana en un último alarde de modernidad.

En este edificio el arquitecto puso su máximo esmero, tanto por su presencia en esta nueva zona urbana renovada del Valladolid burgués, como por el hecho de que el propio Cuadrillero se hizo con un piso para

montar allí su vivienda y estudio, y donde finalmente le sorprendió la muerte a los 54 años de edad, en la plenitud de su vida profesional.

De esos años es también el gran proyecto de Cuadrillero para el nuevo edificio de la Delegación de Hacienda en la ciudad, inaugurado el 15 de abril de 1933 y que también consolidaba una nueva zona urbana resultante del soterramiento del Esgueva, como era la nueva Plaza de Madrid, resolviendo una gran esquina con un curioso y anacrónico contenedor de fachadas de fábrica con una retórica ornamental muy ecléctica, evitando curiosamente, en este caso, sus estilemas más *decó* o modernistas, para retornar a los capiteles y pilastras ornamentados que le dieron la victoria en el concurso del Banco Castellano más de diez años atrás. Sin embargo, todo el interior del edificio es de moderna estructura metálica, pilares, vigas y forjados, excepto un gran patio de operaciones trapezoidal columnado, con tintes de arquitectura regionalista. De nuevo, aparece la idea de adecuación, estilo y representatividad, tan propia de un eclecticismo que ya era sin duda anacrónico para aquéllos años²⁶.

El último edificio que vamos a analizar aquí es el de la esquina de la calle de Santiago y Plaza Mayor, que es de hecho el último realizado por Cuadrillero, ya que su muerte repentina en julio de 1934 le privó incluso de ver su obra terminada²⁷.

Cabe mencionar en primer lugar la cuestión urbanística²⁸, realizada por Cuadrillero para poder modificar la «decoración fija» de la plaza Mayor —entonces plaza de la Constitución— y además aumentar el número de plantas solicitando nada menos que «planta baja y cinco o más alturas», para, según el propio arquitecto, «según sea el acuerdo, proyectar de una u otra forma». Ello incluía la modificación de las ordenanzas vigentes, para adecuarse a la solicitud de Cuadrillero.

En el informe del entonces arquitecto municipal Agapito y Revilla, se hace notar la corriente imperante de la construcción de edificios en altura como moderna aportación urbana para adoptar una actitud favorable a la propuesta. La idea de «modernizar» la ciudad a partir de la edificación en altura, que muy mal entendida luego terminaría con la volumetría y el carácter del centro histórico a partir de la década de 1960, ya se apuntaba en el sentir del Consistorio.

En el expediente, y en la respuesta municipal se hace notar tanto la influencia del solicitante como la confianza de la corporación municipal en el resultado del futuro proyecto a presentar, ya que se concluye «tolerar la construcción, con tal de que el proyecto que se formule sea de la importancia que requiere el sitio», resolviendo todo ello, incluso la modificación de la normativa urbanística en el increíble plazo que va del 8 al 17 de febrero de 1932.

El proyecto, fechado el 29 de abril de 1932, se presenta muy

poco después, el 13 de junio de ese año, proponiendo un gran edificio con un bajo dedicado a un elegante restaurante y cafetería, y cinco plantas de pisos con solo dos viviendas por planta, una de ellas en esquina a la plaza Mayor de enorme superficie, con la habitual distribución de piezas, cuarto de baño completo y un W.C. aparte, incluyendo una gran escalera, un «montacargas» que resolvía el problema de la construcción en altura, y un patio interior para la vivienda grande.

La imagen del edificio está marcada por la transgresión que implica la torre en la esquina y el cambio de lenguaje respecto a la histórica plaza herreriana, aunque como se ha demostrado en la importante y acertada rehabilitación cosmética que se realizó en los años noventa del siglo xx, el edificio pudo adaptarse perfectamente a la gestión cromática realizada en la plaza, constituyendo la torre una acertada articulación entre el gran espacio de la plaza y la ensanchada calle de Santiago, eje principal de la ciudad (Fig. 18).



Fig. 18. Alzado del edificio de Plaza Mayor esquina a Santiago. AMVA C-00980-005.

Según consta en la documentación del Archivo Municipal, las obras se terminaron el 27 de diciembre de 1934, en la que el arquitecto Ramón Pérez Lozana, quien sustituyó a Cuadrillero tras su inesperada muerte, solicitó la inspección municipal de final de obra²⁹.

Conclusiones

Hasta aquí este breve, aunque intenso repaso de las obras de Manuel Cuadrillero como arquitecto de Valladolid en el primer tercio del siglo XX³⁰.

Hemos comprobado cómo este arquitecto influyó decisivamente en el cambio de paradigma de la arquitectura urbana de la ciudad, interviniendo fundamentalmente en calles de nueva apertura que conformaron el Valladolid burgués que se desarrollaba hacia el sur, al amparo del establecimiento de la Estación del Norte desde mediados del siglo XIX.

Los cambios están acompañados de estilemas e invariantes que se van consolidando en su trayectoria, al amparo de una rica y novedosa biblioteca de revistas de arquitectura extranjeras que permitieron a Cuadrillero convertirse en un personaje culto, que pudo así introducir las nuevas tendencias europeas en la entonces provinciana capital castellana.

La aportación de los arquitectos de preguerra es una cuestión que no ha sido suficientemente estudiada, probablemente eclipsada sino despreciada por la irrupción de la arquitectura del Movimiento Moderno tras el tardío neoclasicismo de la Autarquía y aquí hemos pretendido demostrar con el ejemplo de Manuel Cuadrillero, su interesante compromiso entre tradición y modernidad, su sensibilidad con la ciudad histórica pese a su propuesta de cambio, muy alejada afortunadamente del desprecio que manifestaron los arquitectos del desarrollismo con la historia de la trama urbana de nuestro monumental centro histórico.

Notas

¹ Expediente de obras en el Archivo Municipal de Valladolid (en adelante AMVA) C-00615.

² AMVA C 01052-114

³ Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, <https://www.museoferias.net/proyecto-construccion-una-escuela-graduada-1926/> Consultado el 01/08/2023. Agradezco expresamente la ayuda prestada por Antonio Sanchez del Barrio en la elaboración de este trabajo.

⁴ AMVA C-01050-111. El final de obra aparece firmado por el arquitecto D. Ramón Pérez Lozana con fecha 27 de diciembre de 1934.

⁵ *El Norte de Castilla*, 12 de julio de 1934. Agradezco al profesor Urrea su valiosa colaboración.

⁶ Por indicación de la bisnieta de Cuadrillero, Marta Astiz, pude seguir la pista de lo que quedaba de su biblioteca, a la sazón un baúl con publicaciones que se encontraba en el sótano de la casa en la que vivieron sus descendientes en la calle de Núñez de Arce. Dicha casa, había sido ya vendida y estaba en obras cuando recurrimos a la búsqueda de la biblioteca, pero quiso la suerte que entre la familia de los compradores y promotores de la rehabilitación del edificio se encontrara un arquitecto culto e interesado por el patrimonio, José Luis Cortés, quien puso a salvo el citado baúl de la debacle de las demoliciones y quien nos lo puso a disposición para su posterior cesión a los fondos de la Academia. Agradezco desde aquí su colaboración y en nombre de las propietarias del edificio, la de Marina Alonso.

⁷ Cfr. María Antonia VIRGILI BLANQUET, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*. Valladolid, 1979, para un conocimiento general de este periodo. Sin embargo la aportación que aquí propongo es la de sesgar ese estudio a través de la biografía de los arquitectos protagonistas de tan importante momento. Algunas aportaciones ya han avanzado en este sentido, entre las que cabe destacar Francisco Javier DOMÍNGUEZ BURRIEZA, *El Valladolid de los Ortiz de Urbina. Arquitectura y urbanismo en Valladolid (1852-1936)*, Valladolid, 2011.

⁸ Registro Civil de Medina del Campo, tomo 13, folio 152, sección 1.ª. El nombre completo que figura para el arquitecto es el de Manuel Federico Vicente y Antonio. Eran sus abuelos paternos Marcelino Cuadrillero, natural de Palazuelo (Valladolid) y María Medina natural de Sieteiglesias de Trabancos (Valladolid), y maternos Juan Sáenz natural de Medina del Campo (Valladolid) y Valentina Velázquez natural de Santiuste (Segovia).

⁹ Según documento de 17 de febrero de 1906 registro n.º 481 obrante en el Archivo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, entonces Universidad Central, en el que su padre firma y recoge el título en nombre del nuevo arquitecto.

¹⁰ AA.VV., *105 años del Cuerpo de Arquitectos de la Hacienda Pública: (1906-2011)*, Ministerio de Economía y Hacienda, Centro de Publicaciones, Madrid, 2011, p. 40.

¹¹ Agradezco expresamente la colaboración de Marta Astiz Alonso, bisnieta del arquitecto, por su amable y valiosa colaboración. Ella misma nos ha relatado que la única hija del arquitecto, Pilar, se casó con el también medinense Luis Alonso (Gómez) Muñumer, con el que tuvo cinco hijos: María Teresa, Pilar, Luis, Manuel, y Santiago.

¹² Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, *La Plaza Mayor de Medina del Campo*, Fundación Museo de las Ferias, Medina del Campo, 2011.

¹³ Según información de la familia, terminado el flamante edificio, el arquitecto quiso trasladarse allí de inmediato, lo cual no contó con la anuencia de su esposa, por lo que decidió unilateralmente el traslado por su parte, al menos con el estudio. En esas fechas contrajo las entonces temidas fiebres tifoideas y falleció de forma abrupta a pocos días antes de su 54 aniversario. Cfr. Hemeroteca de *El Norte de Castilla*, 12 de julio de 1934. En la esquila indica 52 años, pero evidentemente el dato es erróneo. El funeral se ofició en la iglesia de San Ildefonso el 12 de julio, y ese mismo día a las 5 de la tarde el entierro en el cementerio de Valladolid. Acta de defunción del Registro Civil de Valladolid, Tomo 112-2, p. 202, sección 3.^a.

¹⁴ 75 Aniversario del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. De la Sociedad Central de Arquitectos al Colegio de Arquitectos de Madrid: Un largo camino. <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/muestras-fondos-documentales/75-anos-colegio-oficial-arquitectos-madrid-sociedad-central> (visitado 14/08/2023).

¹⁵ *Sculptures et détails D'Architecture moderne*, Éditions Alexis Sinjon, ed. al cuidado de Jean Virette, architecte, París 1928. «El diseño arquitectónico se encuentra actualmente en medio de una crisis de transformación, avanza hacia la simplificación de elementos; todo lo que no es más que ornamento, lo que estábamos acostumbrados a considerar como el adorno de la vivienda, y cualquier elemento que no cumpla un papel bien definido tiende a ser eliminado, y así la parte constructiva aparece más marcada, más viva, más racional». Traducción de Google.

¹⁶ *Nouvelles Façades et détails D'Architecture*, Éditions Alexis Sinjon, ed. al cuidado de Maxime Cizaletti, París, 1929. «Inspirándose en una estética moderna, racional y reflexiva, rompiendo definitivamente con la pesadez o lo amaneramiento, estas fachadas, surgidas tras el inevitable ensayo y error del comienzo, revelan un gusto seguro y equilibrado que supo liberarse de las atormentadas y torturadas exageraciones de un falso arte nuevo, y también del rigorismo reactivo de ciertas tendencias actuales. En esta simplificación del estilo en las fachadas, encontramos la contrapartida práctica en planos donde, eliminando lo inútil, hemos conseguido ahorrar espacio». Traducción de Google.

¹⁷ Kenneth FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1987, pp. 107-110.

¹⁸ Se conocen al menos tres edificios, dos de ellos en la Plaza Mayor, 15 y 48 ya comentados por Sánchez del Barrio (*La Plaza Mayor...* op. cit., pp. 40-41) y un tercero recientemente descubierto por éste en la calle Padilla, n.º 23.

¹⁹ Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, *La Plaza Mayor...* op. cit., pp. 40-41.

²⁰ Kenneth FRAMPTON, op. cit., pp. 74-85.

²¹ Dan KLEIN, «Art Decó y Funcionalismo», pp. 32 y ss. En AA.VV., *Suma Artis, El Art Déco y la arquitectura europea y americana del siglo XX*, Antología, tomo XIV. Espasa Calpe, Madrid, 2004, pp. 9-100.

²² Carlos TURINO, «El edificio del Banco Bilbao-Vizcaya, antiguo Banco Castellano». En *Arquitecturas en Valladolid, tradición y modernidad. 1900-1950*, Salvador MATA PÉREZ, Et al., Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1989, pp. 31-44. Cfr. Marta HERRERO DE LA FUENTE, *Arquitectura ecléctica y modernista de Valladolid*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1976.

²³ Desgraciadamente, toda la intervención interior de Cuadrillero fue demolida en unas desafortunadas obras llevadas a cabo en 1961 por el arquitecto M. López Fernández, redecoradas luego por C. Turino en 1976, las cuales le dieron el carácter anodino y simple que ahora puede verse en el edificio. Cfr. Carlos TURINO, «El edificio del Banco...» cit., pp. 43-44.

²⁴ Juan Carlos ARNUNCIO PASTOR, dir., *Guía de arquitectura de Valladolid*, Valladolid, 1996, p. 184. En esta publicación se atribuye erróneamente la autoría de este edificio al Maestro de obras Modesto Coloma.

²⁵ Juan Carlos ARNUNCIO PASTOR, *Guía de arquitectura...*, cit., p. 198.

²⁶ Juan Carlos ARNUNCIO PASTOR, *Guía de arquitectura...*, cit., pp. 206-207.

²⁷ Juan Carlos ARNUNCIO PASTOR, *Guía de arquitectura...*, cit., p. 200.

²⁸ AMVA C-00814-020.

²⁹ AMVA C-00980-005.

³⁰ Aunque se ha pretendido abarcar el arco temporal completo desde su titulación hasta su repentina muerte, la lista de obras incluidas en este estudio no puede ser exhaustiva. De hecho, son conocidas otras importantes intervenciones que quedan pendientes de estudio, como la del Archivo de Simancas en 1929, o su desconocida intervención en la construcción del antiguo edificio de la Escuela de Comercio en la calle de la Estación para la que el propio Cuadrillero, firmando como director de obras, solicita acometida de saneamiento el 21 de enero de 1928. AMVA. C-01050-111. En la *Gaceta de Madrid* 294 de 21 de octubre de 1927 se publica en Real Decreto en el que «se aprueba el proyecto y presupuesto adicional para la continuación de las obras del edificio de nueva planta destinado a Escuela de Comercio de Valladolid, redactado por el Arquitecto don Manuel Cuadrillero».



VIDA ACADÉMICA



MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2022-2023

SE HAN CELEBRADO LAS SIGUIENTES JUNTAS ACADÉMICAS

Nueve Juntas Generales Ordinarias, correspondientes a los meses de octubre de 2022 a septiembre de 2023, y una Junta de Gobierno el 30 de diciembre de 2022.

Junta Extraordinaria el 25 de febrero de 2023 para proceder a la renovación de Presidente y Junta de Gobierno en la que resultaron elegidos los siguientes académicos: Presidente: D.^a Eloísa Wattenberg García; Consiliario de Arquitectura: D. Luis Alberto Mingo Macías; Consiliario de Escultura: D. Salvador Andrés Ordax; Consiliario de Música: D.^a Angelines Porres Ortún; Consiliario de Pintura: D. José Carlos Brasas Egido; Tesorero: D. Juan Luis de las Rivas Sanz; Bibliotecaria: D.^a M.^a Antonia Fernández del Hoyo; Secretario: D. Jesús Urrea Fernández.

Además, ha tenido lugar una Junta Extraordinaria Pública celebrada el 8 de diciembre de 2022 con motivo de la festividad de la Inmaculada Concepción patrona de esta Academia, con la participación, durante la solemne misa celebrada en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, de la Coral Vallisoletana.

MOVIMIENTO DE PERSONAL

El 27-X-2022 tuvo lugar sesión pública solemne con motivo del ingreso como académico de número de D. Francisco García Álvarez que pronunció su discurso «Los motetes de cuerda de Félix Antonio. Un gran compromiso con la estética contemporánea», contestado en nombre de la Corporación por el académico D. Diego Fernández Magdaleno.

En 1-XII-2022 se celebró sesión pública solemne por el ingreso como académico de número de D. Antonio Sánchez del Barrio que leyó su discurso «Fuentes gráficas para una ciudad imaginada. Arquitecturas perdidas de Medina del Campo», cuya contestación correspondió al académico D. Manuel Arias Martínez.

La Academia lamenta el fallecimiento el día 14-V-2023 de nuestro querido compañero Ilm.^o Sr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago que lo fue desde 1986.

INFORMES

La Academia ha trabajado en la elaboración de las siguientes ponencias e informes: sobre el destino y usos del convento de

Santa Catalina, de Valladolid); intervención en el edificio racionalista del arquitecto Alfonso Fungairiño (c/ Santiago, 4); situación planteada por el entoldado de la c/Santa María; pintura aplicada al pavimento de la plaza de Santa Ana; y futuro del convento de MM. Capuchinas de Nava del Rey y de su patrimonio mueble, habiéndose elevado diferentes escritos al Ayuntamiento de Valladolid y a la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León.

ACTOS PÚBLICOS

El 20-X-2022 se celebró la solemne apertura del Curso Académico 2022-2023 cuya lección inaugural fue pronunciada por la académica Sr.^a D.^a Eloísa Wattenberg García que desarrolló el tema «Anticuaria vallisoletana. Noticia de anticuarios vallisoletanos entre la Ilustración y el Romanticismo».

50 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE PABLO PICASSO (1881-1973)

La Real Academia recordó este acontecimiento con un ciclo de conferencias:

- 6-II-2023: «Picasso y España: El nacimiento de un genio», por D. José Carlos Brasas Egido.
- 7-II-2023: «Picasso: los ejes del Mediterráneo», por D. Javier Andrés Pérez.
- 8-II-2023: «Picasso, de vuelta al burdel», por D. Fernando Castro Flórez.
- 9-II-2023: «Picasso, pintor cubista», por D. Arturo Caballero.
- 10-II-2023: «Picasso y la música», por D. Diego Fernández Magdaleno.

CELEBRACIÓN DEL XV CURSO «CONOCER VALLADOLID»

Con el objetivo de mantener el carácter pedagógico de la Institución, contribuyendo

a la difusión del conocimiento patrimonial de Valladolid y su provincia, se celebró durante el mes de noviembre de 2022 la edición n.º XV del curso «Conocer Valladolid». En este curso la asistencia a las diferentes conferencias alcanzó un total de 630 personas. Las intervenciones presentadas fueron las siguientes:

I. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

- 2-XI, miércoles: «Los brazaletes de la Edad del Bronce de Sopena (Cigales). Un hallazgo prehistórico realizado a comienzos del s. XIX», por D. Germán Delibes de Castro, académico.
- 3-XI, jueves: «La población neolítica del valle medio del Duero. Resultados del estudio del dolmen de Los Zumacales (Simancas)», por D.^a Angélica Santa Cruz del Barrio, Universidad de Valladolid.
- 4-XI, viernes: «Hitos de la arqueología vallisoletana», por D.^a Eloísa Wattenberg García, académica.

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

- 8-XI, martes: «El convento y la ciudad. Apuntes sobre una Valladolid escondida», por D. *Juan Luis de las Rivas Sanz*, académico.
- 9-XI, miércoles: «Nuevas intervenciones en el medio rural», por D. Óscar Ares Álvarez, arquitecto.
- 10-XI, jueves: «Herramientas para la intervención en el patrimonio arquitectónico: tecnologías aplicadas al análisis y diagnóstico», por D. David Marcos González y D. Jesús Ignacio San José Alonso, ETSA de la UVa.

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

- 15-XI, martes: «El desaparecido convento de la Madre de Dios en Valladolid», por D.^a María Antonia Fernández del Hoyo, académica.

16-XI, miércoles: «Juan José Martín González (1923-2009). En el centenario de su nacimiento», por D. José Carlos Brasas Egido, académico.

17-XI, jueves: «La galería de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura», por D. Alberto Campano Lorenzo, Museo Nacional de Escultura.

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

22-XI, martes: «Los programas de cine en Valladolid», por D. Joaquín Díaz González, académico.

23-XI, miércoles: «El inicio de *Las Edades del Hombre* y la música en Valladolid», por D.^a M.^a Antonia Virgili Blanquet, académica.

24-XI, jueves: «San Francisco de San Miguel. Fraile, embajador y mártir en Japón», por D. Roberto Blanco Andrés, Universidad de Valladolid.

CONVENIOS DE COLABORACIÓN

De nuevo se ha suscrito el convenio anual con la Diputación Provincial de Valladolid, que contribuye a mantener las actividades de esta Academia, colaborando en el cumplimiento de las funciones de conocimiento, estudio, difusión y protección del patrimonio de la provincia de Valladolid.

Asimismo, el «Grupo Figueroa» de construcciones ha continuado con su contribución a la Academia para el fomento de las actividades culturales y la difusión del patrimonio.

También la empresa Bodega «Tomás Postigo» se ha sumado, generosamente, al patrocinio del desarrollo cultural de la Academia.

MUSEO Y BIBLIOTECA. DONACIONES Y LEGADOS

El pintor y académico D. Félix Cano Valen-
tín ha hecho donación a la Academia de dieciséis dibujos, quince a lápiz y uno al

óleo, creados en distintos momentos de su producción.

En las colecciones de la Real Academia ha ingresado el retrato de D. Joaquín Díaz González, como presidente de la corporación (2011-2019), original del artista búlgaro Daniel Yurdanov.

En enero de 2023, D. Eduardo Martínez-For-
tún Medrano ha hecho donación a favor de la Real Academia de dos pinturas de su propiedad, tituladas *Risas* y *Marina*, originales del que fuera alumno de esta academia Silvio Fernández (1857-1937).

Por mediación del profesor y arquitecto D. Eduardo Carazo Lefort, se ha recibido, de parte de D.^a Pura, D.^a Marina y D. José Alonso Alonso, la donación un importante lote de revistas extranjeras de Arquitectura contemporánea procedentes de la biblioteca del que fuera arquitecto Manuel Cuadrillero († 1934).

Al Museo Nacional de Escultura, para su exposición «Érase una vez... Historia del Museo Nacional de Escultura en 6 actos» (24-III a 13-IX-2023), se han prestado temporalmente las siguientes pinturas: «Testero de entrada al salón grande del museo» (Inv. P-69), de Santos Todeillas Fernández; «Galería de cuadros del concurso de 1876» (Inv. P-66), de Emilio Orduña Viguera; y, Anónimo, «Retrato de Pedro González Soubrié, 1851-1853» (Inv. 82).

La Academia, coincidiendo con el Día Internacional de las Personas con Discapacidad prestó su apoyo a la Fundación Personas para celebrar en su «sala de América» (2 a 4-XII-2022) la exposición MIRAR2.0», así como su Salón de actos para la presentación del acto que contó con la intervención del violonchelista, Jordi Creus, del Cuarteto Ribera.

También este mismo Salón de acto fue el escenario de la proclamación del premio de novela «Ateneo-Ciudad de Valladolid», en su edición n.º 70, concedido a D. José Antonio Abella por su obra «La cueva del ciclope».

EDICIONES

Con la generosa colaboración de la Diputación de Valladolid y el patrocinio del Instituto de España se ha editado el n.º 57 del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes* (BRAC), correspondiente al año 2022. Igualmente, con la generosa colaboración del Ayuntamiento de Valladolid, se ha publicado el libro «Conocer Valladolid XVI».

ASOCIACIÓN DE AMIGOS

La Asociación de Amigos de la Real Academia ha donado a la academia un ordenador de sobremesa marca Aus, modelo F515 de 2021 con destino a la Secretaría del centro; asimismo, para mejorar la dotación del salón de actos, la Asociación ha entregado un micrófono inalámbrico: por todo ello, la Corporación le expresa su agradecimiento.

Como una actividad destinada a la propia Asociación, la Academia ha impartido el ciclo «Los lunes de la Academia», con las siguientes conferencias ofrecidas por académicos y conferenciantes invitados, a las que han asistido un total de 452 personas:

17-XI-2022: «Por el camino de Proust. “En busca del tiempo perdido”. Apreciaciones de un lector profano», por D. Alejandro Menéndez Moreno.

5-XII-2022: «Historia del villancico navideño: Noche de Paz», por D.^a M.^a Ángeles Porres Ortún.

9-I-2023: «La Lena y el urbanismo de Valladolid a principios del siglo XVII», por D. Nicolás García Tapia.

6-III-2023: «Apuntes» por D. Luis Cruz Hernández.

8-V-2023: «Ocho siglos de música navarra (concierto) y presentación del libro: *Fernando Remacha maestro inolvidable*», por Antonio Rodríguez Baciero (que tuvo lugar en el Círculo de Recreo).

5-VI-2023: «Paisaje, Patrimonio y Futuro de una villa castellana: Peñafiel», por D. Juan de las Rivas Sanz.

9-X-2023: «Mi ikigai: la Fotografía», por D.^a Henar Sastre García.

Durante todo este período ha permanecido activa la página web de la Academia:
<https://www.realacademiaconcepcion.net/>

De todo lo cual como secretario de la Corporación doy fe.

Valladolid, 19 de octubre de 2023

fd.º:

Jesús URREA

LISTA DE ACADÉMICOS

(a 28 de octubre de 2023)

JUNTA DE GOBIERNO

Excma. Sr.^a D.^a Eloísa Wattenberg García
PRESIDENTA

Ilmo. Sr. D. Luis Alberto Mingo Macías
CONSILIARIO DE ARQUITECTURA

Ilmo. Sr. D. Salvador Andrés Ordax
CONSILIARIO DE ESCULTURA

Ilma. Sr.^a D.^a Ángeles Porres Ortún
CONSILIARIA DE MÚSICA

Ilmo. Sr. D. Ángel Marcos Hernández
CONSILIARIO DE PINTURA

Ilma. Sr.^a D.^a M.^a Antonia Fernández del Hoyo
BIBLIOTECARIA

Ilmo. Sr. D. Juan Luis de las Rivas Sanz
TESORERO

Ilmo. Sr. D. Jesús Urrea Fernández
SECRETARIO

SECCIÓN DE ARQUITECTURA

Ilmo. Sr. D. Jesús Urrea Fernández. 1980. XXII
Ilmo. Sr. D. Javier López de Uribe y Laya. 1982. XXV
Ilmo. Sr. D. Luis Alberto Mingo Macías. 1984. V
Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago. XI (†)
Ilmo. Sr. D. Nicolás García Tapia. 2000. XV
Ilmo. Sr. D. Fernando Zaparaín Hernández. 2009. III
Ilmo. Sr. D. Roberto Valle González. XXI (†)
Ilmo. Sr. D. Juan Luis de las Rivas Sanz. 2021. XXIX

SECCIÓN DE MÚSICA

Excmo. Sr. D. Joaquín Díaz González. 1982. XXX
Ilma. Sr.^a D.^a M.^a Antonia Virgili Blanquet. 1992. XXIII
Ilmo. Sr. D. Benigno Prego Rajo. VII (†)
Ilmo. Sr. D. Diego Fernández Magdaleno. 1999. XXXI
Ilma. Sr.^a D.^a Ángeles Porres Ortún. 2012. X
Ilmo. Sr. D. Aurelio García Macías. 2014. IX
Ilmo. Sr. D. Antonio Rodríguez Baciero. 2021. VI
Ilmo. Sr. D. Francisco García Álvarez. 2022. XIII

SECCIÓN DE ESCULTURA

Ilmo. Sr. D. Salvador Andrés Ordax. 1993. XVI
Ilma. Sr.^a D.^a Eloísa Wattenberg García. 2000. XXXII
Ilmo. Sr. D. Manuel Arias Martínez. 2008. XXVIII
Ilmo. Sr. D. Germán Delibes de Castro. 2011. XIV
Sr. D. Eduardo Pedruelo Martín (e. 2022)
Sr. D. Javier Castán Lanaspá (e. 2022)

SECCIÓN DE PINTURA

Ilmo. Sr. D. Félix Cano Valentín. 1986. XXVI
Ilmo. Sr. D. Santiago Estévez García. 1999. XVII
Ilma. Sr.^a D.^a M.^a Antonia Fernández del Hoyo. 2000. I
Ilmo. Sr. D. José Delfín Val Sánchez. 2009. XII
Ilmo. Sr. D. Ángel Marcos Hernández. 2014. XX
Ilma. Sr.^a D.^a Emérita Maroto Lázaro. XXVII (†)
Ilmo. Sr. D. Antonio Sánchez del Barrio. 2022. IV

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

Ilma. Sra. D.^a Clementina Julia Ara Gil. 2020
Ilmo. Sr. D. José Carlos Brasas Egido. 2023

ACADÉMICOS DE HONOR

Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Cortés Martín. 1999
Ilmo. Sr. D. Ramiro Ruiz Medrano. 2000
Excmo. Sr. D. José María Campos Setién. 2002
Excmo. Sr. D. Rafael Moneo Vallés. 2008
Excmo. Sr. D. Íñigo Moreno de Arteaga. 2010
Excmo. Mr. Don Michel Randel. 2010

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

D. Juan Van Halen Acedo (Madrid). 1969	D. Miguel Cortés Arrese (Ciudad Real). 2002
D. Aurelio Ramírez Gallardo (Murcia). 1980	D. Rafael Martínez González (Palencia). 2006
D. Santiago Araúz de Robles (Madrid). 1983	D. ^a Mercedes López García (Madrid). 2006
D. José Antonio Falcao (Lisboa). 1988	D. Joaquim Montezuma Carvalho (Lisboa). 2006
Rvdo. P. Fray Teófilo Aparicio (O.S.A.). 1991	D. Luis Jaime Martínez del Río (Madrid). 2007
D. Juan Carlos Elorza Guinea (Burgos). 1996	D. José Javier Rivera Blanco (Alcalá de Henares). 2007
D. Pedro Dias (Coimbra). 1998	D. ^a Pilar Mogollón Cano-Cortés (Cáceres). 2007
D. José Manuel Cruz Valdovinos (Madrid). 1999	D. Emilio Marcos Vallaure (Asturias). 2008
D. Víctor Nieto Alcalde (Madrid). 1999	D. ^a Odile Delenda (París). 2008
D. Manuel Cociña Abella (Santiago de Compostela). 1999	D. Antonio Pau Pedrón (Madrid). 2009
D. Enrique Valdivieso González (Sevilla). 2000	D. ^a Rosario Álvarez Martínez (La Laguna). 2010
D. Jesús Legido González (Madrid). 2002	D. ^a Belén González García (Madrid). 2020

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

La lengua del Boletín es el español. Los trabajos se enviarán, acompañados de los datos de identificación de su autor, a la redacción del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (Casa de Cervantes, calle del Rastro, s/n. 47001 Valladolid; correo electrónico: secretaria@realacademiaconcepcion.net).

Deberán ser originales e inéditos y redactados de forma definitiva. Irán precedidos de un breve resumen (de 6 líneas como máximo) en español e inglés seguidos de las correspondientes palabras clave.

Los originales se presentarán en soporte informático estándar y en papel (UNE A4), impresos por una sola cara (tanto el texto como las notas), numerados y con las notas a pie de página. El tamaño de la letra del texto será 12, y 10 para las notas, tipo *Times New Roman*.

Los trabajos no excederán los 40.000 caracteres (espacios incluidos) con la posibilidad de incluir 3 páginas más para ilustraciones que podrán aumentarse según criterio del Consejo de Redacción. Las ilustraciones, numeradas y con sus respectivos pies en relación aparte, deberán presentarse en fotografía o soporte informático con máxima resolución en formato JPG/TIF, recomendándose la mejor calidad posible.

En el texto, las llamadas de las notas se indicarán con números volados y sin paréntesis. Las citas bibliográficas en las notas se ajustarán a las siguientes normas: 1) Libros: nombre completo del autor en minúscula y apellidos en mayúscula,

título de la obra en cursiva, lugar y año de edición y el número de la p/pp. 2) Artículos: nombre completo del autor en minúsculas y apellidos en mayúscula, título entrecomillado, nombre de la revista en cursiva, tomo, año y pp. Esta última norma es también aplicable a las actas de congresos, misceláneas, obras colectivas, volúmenes de homenajes y diccionarios o enciclopedias.

Cuando el título de una revista se repita con frecuencia sólo se pondrá completo la primera vez: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (en adelante BRAC). Los indicadores de fondos archivísticos se pondrán completos la primera vez: Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante AHPVa).

Los originales, una vez analizados por el Consejo de Redacción, se someterán al dictamen externo de dos especialistas en la materia, tras el cual el Consejo decidirá si procede o no su publicación. Superado el trámite, los artículos entrarán en lista de espera para su publicación, según orden de llegada a la revista y criterio del Consejo de Redacción.

La corrección de las pruebas se efectuará por el Consejo de Redacción.

Los originales que no se adapten a estas normas serán devueltos a sus autores.

La responsabilidad sobre el contenido y redacción de los textos, así como los derechos de reproducción de la documentación gráfica, corresponde a los autores de los trabajos.

REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN