

*Conocer
Valladolid*

III Curso de patrimonio cultural
2009/10

Conocer Valladolid

III Curso de patrimonio cultural
2009/10



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de **Valladolid**

Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas al III Curso “Conocer Valladolid”, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, en noviembre de 2009

© de esta edición: Ayuntamiento de Valladolid

© de los textos: sus autores

Carlos Sanz Mínguez, José Ignacio Herrán Martínez, Lucio Mijares Pérez, Pascual Martínez Sopena, María Antonia Fernández del Hoyo, Francisco Javier de la Plaza Santiago, Manuel Arias Martínez, José Ignacio Hernández Redondo, José Carlos Brasas Egido, José Delfín Val, Anastasio Rojo Vega, José López Calo.

© de las fotografías: sus autores o propietarios

Depósito Legal: VA-725/2010

I.S.B.N.: 978-84-96864-52-8

Impreso en España. *Printed in Spain*

Edita: Ayuntamiento de Valladolid

Diseño y maquetación: dDC, Diseño y Comunicación

Imprime: Imprenta Municipal



La Real Academia de Bellas Artes inició en 2007/08 un programa de cursos dedicado a divulgar los recursos histórico-artísticos de que dispone Valladolid para que puedan ser debidamente valorados por todos.

Los cursos, que están destinados a personas de todas las edades interesadas en conocer mejor su ciudad y provincia, se programarán anualmente, desarrollándose en bloques trimestrales agrupados en cuatro campos: arqueología, arquitectura y urbanismo, arte y patrimonio inmaterial, complementándose con visitas a las zonas de interés.



1. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

- p. 11 Pintia, ciudad vaccea. *Carlos Sanz Mínguez*
- p. 35 El Monasterio de Santa María de Valbuena.
José Ignacio Herrán Martínez
- p. 53 El viaje de Argales. *Lucio Mijares Pérez*

2. VALLADOLID URBANO

- p. 67 La Plaza de San Miguel y la ciudad medieval. *Pascual Martínez Sopena*
- p. 89 El Campo Grande y el Paseo de Zorrilla.
María Antonia Fernández del Hoyo
- p. 103 El Convento de Agustinos Filipinos. *Ventura Rodríguez.*
Francisco Javier de la Plaza Santiago

3. VALLADOLID ARTÍSTICO

- p. 115 El retablo de los Magos, en la iglesia vallisoletana de Santiago
y Alonso Berruguete: relaciones y préstamos. *Manuel Arias Martínez*
- p. 127 Escultura procesional en Valladolid. *José Ignacio Hernández Redondo*
- p. 141 Pintura y bohemia en el Valladolid del siglo xx. *José Carlos Brasas Egido*

4. VALLADOLID INTANGIBLE

- p. 157 Patronos de Valladolid: San Pedro Regalado y la Virgen de San
Lorenzo. *José Delfin Val*
- p. 177 Antiguas boticas de Valladolid. *Anastasio Rojo Vega*
- p. 185 Música de la catedral. *José López Calo*

Conocer Valladolid

VALLADOLID
SUBTERRÁNEO





Pintia, ciudad vaccea

Carlos Sanz Mínguez

[CENTRO DE ESTUDIOS VACCEOS "FEDERICO WATTENBERG"]

[UNIVERSIDAD DE VALLADOLID]

1. Vacceos, una herencia viva

Los vacceos, una de la etnias prerromanas más destacadas de cuantas habitaron la Submeseta Norte Peninsular, se extendían por su zona central, ceñidos básicamente al curso medio del río Duero, ocupando unos 45.000 km², es decir la mitad de la actual superficie de nuestra comunidad de Castilla y León. Vasto territorio que, referido a las actuales demarcaciones administrativas, comprendería la totalidad de la provincia vallisoletana y buena parte de las restantes provincias, a excepción de la soriana.

Dicho territorio quedó estructurado por grandes centros urbanos u *oppida*, de 15 o 20 has de extensión media, que albergaron varios miles de habitantes, separados entre sí por una o dos jornadas de camino, constituyendo verdaderas ciudades-estado independientes. La estructura social compleja que delata este modelo de organización, al frente de la cual se hallaría una oligarquía guerrera, encuentra refrendo en determinados ajueres suntuosos del contexto funerario, o en los testimonios de las fuentes clásicas al referirse a la existencia de consejos de ancianos y asambleas eligiendo caudillos o decidiendo sobre la declaración de la guerra en cada situación concreta. Concluyente de la sugerida idea de auténticas ciudades-estado vacceas son las referencias de Tácito o Apiano sobre campañas dirigidas no contra el pueblo vacceo sino contra ciudades concretas como *Cauca*, *Intercatia* o *Pallantia*.



Estas ciudades, de las que la mejor conocida es la de *Pintia* (Padilla de Duero/Pesquera de Duero), estarían configuradas por diferentes áreas funcionales: hábitat principal frecuentemente delimitado por obras defensivas a base de murallas de adobe y madera y fosos, arrabales extramuros, barrios artesanales, basureros, *ustrinum*, necrópolis, canteras, santuario, así como territorios de explotación y viales, estos últimos de definición más difícil. El interior de la zona residencial parece articularse dentro de una trama de cierta regularidad, en la que una serie de calles, de mayor o menor entidad, delinean manzanas en las que se integran las diversas viviendas, cuyo módulo rectangular contribuiría, sin duda a cierta racionalidad en el uso y distribución del espacio.

Casas estructuralmente de adobe, tapial y madera, con cubiertas de paja y suelos de tierra apisonada, en las que la actividad doméstica queda vertebrada en torno a un hogar preparado a nivel del suelo, serían las características genéricas de la vivienda vaccea; complementadas con diversas áreas de almacenamiento, procesado de alimentos, hornos domésticos, telares, etc.

Precisamente de estos contextos habitacionales se ha recuperado una amplia información para comprender la base económica de estas gentes. Así, la cabaña ganadera estuvo constituida, por orden de importancia, por vacas, ovejas, cabras, cerdos, caballos, gallinas y conejos. Los ovicaprinos tuvieron gran importancia no tanto en relación con su consumo como por los productos derivados y en particular por la lana. Materia prima, de característico color negro, que serviría de base para una floreciente actividad textil: la confección de *saga* o capas de lana, cuyo aprecio convirtieron a este producto en valor de cambio en el pago de tributo de guerra. Por su parte el caballo, antes que en relación con el consumo, debió de jugar un papel importante como elemento táctico; el elogio que los autores clásicos hacen de la caballería celtibérica, y por extensión de la de algunas ciudades vacceas como *Pallantia* o *Intercatia* parece suficientemente expresivo al respecto.

La aportación a la dieta vegetal vino de la mano de una agricultura cerealista extensiva. Los silos de algunos poblados vacceos, o las abundantes referencias escritas son bien explícitas sobre el carácter excedentario de las cosechas vacceas. También el registro arqueológico, en aquellos casos en que se ha producido una fase de destrucción por incendio, arroja con frecuencia el dato de silos repletos de trigo carbonizado que vienen a confirmar lo antedicho.

Muy probablemente el vino fuera ya producido, cuando menos, desde el siglo II a.C., según vienen a demostrar algunos datos de *Cauca*, pero su consumo frecuente está acreditado desde los inicios del siglo IV a.C. en copas recuperadas en el cementerio de Las Ruedas de *Pintia*.



Con todo, el sector agropecuario no debió de constituir la base económica exclusiva de las gentes vacceas. El análisis de la cultura material obtenida en el registro arqueológico permite concluir el alto desarrollo de sus manufacturas y la intensidad y alcance de los intercambios comerciales que, amén del marco local, habrían alcanzado cuando menos una dimensión interregional, especialmente con la zona septentrional de las actuales provincias de Palencia y Burgos, e incluso Álava, donde se establecieran los históricos cántabros, autrigones, turmogos o berones.

Uno de los déficits más evidentes en este territorio sedimentario de la zona central de la Cuenca del Duero fue la ausencia de criaderos metálicos que sustentaran los trabajos de bronceístas, herreros y orfebres. Y sin embargo, dentro de la región vaccea encontramos una espléndida variedad y cantidad de elaborados metálicos, algunos de ellos incluso con rasgos de peculiaridad suficientes para otorgar a la metalistería u orfebrería unas señas de identidad propias.

Otra serie de elementos cerámicos testimonian la variedad y pujanza de las producciones alfareras vacceas. Cerámicas elaboradas a mano, lisas o decoradas con peine, diversas variedades de cerámica torneada, ya sea la tosca o común o la fina pintada con motivos geométricos, tendrán un gran éxito y difusión. La excavación de barrios artesanales específicos como el de Carralaceña, vinculado al *oppidum* de *Pintia*, localizado en la orilla derecha del Duero, ha permitido documentar diversos hornos alfareros.

Entrando ya en el resbaladizo terreno del mundo de las creencias será necesario confesar más que nunca la limitación de la disciplina arqueológica para captar las ideologías que subyacen a determinados registros. Si la religiosidad de cualquier grupo humano expresa la necesidad vital de establecer relaciones de equilibrio con un mundo físico a menudo hostil, al tiempo que dar una respuesta colectiva y cohesiva al trágico hito de la muerte, es en estas dos grandes esferas de trascendencia donde deberemos buscar las respuestas creadas por el pueblo vacceo.

Los datos que poseemos para el primero de los aspectos, a través de las fuentes escritas, son realmente escasos; carecemos de las descripciones etnográficas proporcionadas por César para la Galia, ciñéndose aquí los cronistas romanos a relatar, prioritariamente, las campañas bélicas. Con todo, la comunión con una religión céltica de tendencia universalista, en la que predomina una idea globalizadora, no antropomorfizada, plasmada en Lug o *Dis Pater*, parece adecuada. En la mentalidad céltica la noche origina al día de la misma forma que el ser nace del no-ser. Así se entiende que los celtas contaran por noches, fijando el inicio



del año en la noche del 1 de noviembre, festividad de *Samain*, en la que se producía el contacto con el más allá y cuyas reminiscencias en el Día de los Santos cristiano o en el Halloween anglosajón son evidentes. Perduraciones igualmente atestiguadas para otra de las grandes fiestas del calendario céltico: *Lughnasadh* o “asamblea de Lug”, de marcado carácter agrario, celebrada en agosto como culminación de las cosechas, en la que este *Dis Pater*, dentro de la polivalencia que le caracteriza, muestra su poder de manera más positiva.

Por lo que a las creencias en el Más Allá del pueblo vacceo respecta debemos hablar de un ritual funerario tripartito, con un tratamiento normativo –cremación del cadáver– aplicado a la generalidad de la población y otros dos diferenciales –inhumación de neonatos bajo las suelos de las viviendas y exposición a los buitres para los guerreros muertos en combate–. En cualquier caso, los datos relativos al mundo funerario proceden del único cementerio conocido en toda la región vaccea: el de Las Ruedas, de *Pintia*, cuyo desarrollo cronológico abarca del siglo IV a.C. al final del I d.C.

La evidente creencia en la inmortalidad llevó a estas gentes a trasladar al ámbito de ultratumba aquellos elementos que durante la vida habían simbolizado su estatus, ya sea por sexo, edad o condición social, así como a incluir frecuentemente vituallas viáticas. Tal circunstancia confiere al registro funerario, pese a su carácter profundamente simbólico, una gran potencialidad para la reconstrucción social de estas poblaciones. De esta forma, la gran variabilidad existente en la composición de ajuares y ofrendas de acompañamiento presentes en las tumbas traduciría la complejidad de una sociedad claramente jerarquizada, dirigida por una minoritaria oligarquía guerrera y sustentada por una amplia base social.

Como señalábamos inicialmente, los testimonios escritos referidos al pueblo vacceo están en relación fundamentalmente con el proceso de conquista romana y son ellos, en unión del cambiante registro arqueológico, los que testimonian el inicio de una nueva etapa en la historia del valle medio del Duero. Culminada la conquista, la romanización entendida como asimilación de los nuevos usos y costumbres impuestos por la administración romana no debe entenderse, en cualquier caso, como la disolución del sistema cultural vacceo fraguado a lo largo del Primer Milenio a.C. Los extensos campos de cereales, la peculiar arquitectura de barro y madera, las jarras u *oinochoes* para servir bebida, las parrillas de hierro y los corderos lechales que sobre ellas se transforman en succulentos bocados... tal y como hoy los percibimos, sugieren una herencia que, aunque lejana en el tiempo, parece mantener viva la huella de nuestro pasado céltico, específicamente, vacceo.



2. Pintia, ciudad vaccea

Precisamente de ese pasado vacceo podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la ciudad de *Pintia*, merced a la actividad científica desarrollada sobre ella en los últimos treinta años, es la que mejor información ofrece de todas las que configuraran el viejo territorio vacceo.

El espacio que en la actualidad integra la Zona Arqueológica *Pintia*, en torno a 125 hectáreas que se extienden por ambos márgenes del río Duero, presenta una enorme riqueza patrimonial que testimonia una dilatada historia de más de mil años de desarrollo. Se trata de un territorio que, no obstante, presenta una desigual concentración de evidencias arqueológicas, tanto en lo que se refiere a su densidad como a su naturaleza, lo que viene a ser un reflejo evidente de la disparidad y riqueza de las actividades emprendidas en este lugar por los pobladores de *Pintia* a lo largo de su vasto desarrollo histórico. Las circunstancias descritas han hecho que sea posible la diferenciación de áreas funcionales diversas, cada una de las cuales ilustran una faceta particular de la vida cotidiana de estas gentes. Destaca, además del área de hábitat de Las Quintanas, la *circunvalatio* o muro y foso de asedio de Los Hoyos, su necrópolis de Las Ruedas, el *ustrinum* o crematorio de Los Cenizales, un presunto santuario entre Los Hoyos y Las Ruedas, y, ya en el término de Pesquera, la presencia del barrio artesanal de Carralaceña en el que se distinguen, igualmente, una zona residencial, su correspondiente necrópolis y centros de producción alfarera. El núcleo urbano principal se localizaba en el pago de Las Quintanas, y dado que el emplazamiento en plena vega del Duero no se encuentra especialmente protegido, éste fue dotado con un sistema de defensas artificiales mediante fosos y muralla, recientemente descubierto. Se han definido en este espacio varias fases de ocupación que abarcan desde el siglo IV a.C. hasta el VII d.C. La excepcional riqueza patrimonial de este conjunto, sobre todo en su episodio prerromano o vacceo, proviene de las reiteradas fases de destrucción violenta de que fue objeto, lo que ha posibilitado disponer en la actualidad de “fotos fijas” de la vida cotidiana de estas poblaciones. Tras el proceso de conquista romana, la ciudad de *Pintia* continuó su existencia, hasta que entre los siglos IV-V y VII d.C. se produce el progresivo declive de la urbe, como parece indicar la nueva utilidad como cementerio hispanovisigodo de una parte significativa del área habitacional, y seguramente su abandono a raíz de la presencia árabe.



2.1. Las Quintanas: ciudad, muralla, río y pantanos

La ciudad de Las Quintanas, de *Pintia*, se sitúa un kilómetro al norte de la población de Padilla de Duero. Terrenos de labor agrícola en la actualidad, su relieve configura un pequeño *tell*, que destaca en altura sobre el terreno circundante unos dos o tres metros, resultante de la superposición de episodios constructivos sucesivos. Esta zona del yacimiento queda delimitada hacia el noroeste por el curso natural del río Duero, mientras que el resto del espacio habitado queda configurado por la presencia de una línea defensiva artificial claramente observable en la fotografía aérea y recientemente detectada sobre el terreno, una muralla que describe un arco de algo más de un kilómetro de perímetro y que encierra una superficie de aproximadamente 25 hectáreas de extensión.

Un acercamiento global al hábitat y a la lectura social y funcional de los espacios domésticos en la cultura vaccea es de toda suerte algo imposible en el actual estado de conocimiento científico. Las excavaciones en ambiente doméstico en *Pintia* resultan igualmente limitadas, habiéndose ceñido a una zanja de 56 por 8 m, en la que quedan condensados, en poco más de 4 m de potencia estratigráfica, tres horizontes culturales: visigodo, romano y vacceo. Hasta la fecha y tras exhumar un centenar de inhumaciones tardorromanas y visigodas, y las fases de ocupación altoimperiales, hemos accedido en toda la superficie de la zanja a los niveles asimilables a época sertoriana. Éste no es, sin embargo, el único de los niveles “indígenas”, pues un gran hoyo, que suponemos pozo artesiano fallido, del siglo II d.C., rompe hasta la base geológica la estratigrafía del lugar, permitiendo observar otros cinco niveles que pudieran alcanzar hasta finales del siglo V o principios del IV a.C. de atenernos a las cronologías más antiguas proporcionadas por el cementerio pintiano de Las Ruedas.

La traza urbana que se aprecia en esta zanja resulta coincidente en las fases romana y vaccea sertoriana, y a su vez manifiesta una ordenación coherente con lo advertido a través de la fotografía aérea en forma de largas manzanas con casas unidas por sus testeros y abiertas a calles paralelas. En los casi quinientos metros cuadrados abiertos se han podido identificar un total de doce viviendas, aunque por desgracia ninguna de ellas completa. Obviamente ello impide hacernos una idea cabal acerca del módulo de las casas, si bien una primera aproximación lleva a sospechar en dimensiones variables y a calcular en torno a los cien metros cuadrados la superficie de las más grandes.

En las casas más pequeñas se identifican las tres estancias clásicas: vestíbulo, cocina-habitación principal y almacén, si bien en las más grandes, que pueden llegar a tener hasta siete estancias, aparecen las mismas áreas



funcionales, aunque repartidas en varias habitaciones; la individualización de estos espacios se lleva a cabo, en cualquier caso, a partir de elementos estructurales y muebles tales como silos, hogares, hornos, grandes vasijas de almacenamiento de líquidos, pesas de telar, vajillas, etc. Con todo, destacan con personalidad propia algunos ambientes como la llamada “estancia del banquete”, una despensa subterránea con aperos y reserva de grano o una habitación destinada a la actividad textil.

Los testimonios referidos a las obras colectivas de defensa de las ciudades vacceas son muy limitados, quedando ceñidos a algunas escasas citas clásicas y, sobre todo, a los reiterados trabajos de prospección aérea llevados a cabo en los años noventa del siglo pasado y en la presente década del nuevo siglo.

En relación con las fuentes clásicas, Schulten, al recoger la referencia de Apiano (BC, I, 112) sobre el incendio de las murallas de *Pallantia* en la guerra de Pompeyo contra Sertorio del 74 a.C., se inclina por la existencia aquí de una obra construida a base de adobes y troncos, opinión que comparte Blázquez quien refiere, a partir de la misma cita del historiador alejandrino, “*como ese año Cneo Pompeyo, siguiendo su estrategia, asedió Pallantia, logró incendiar la muralla de la ciudad, que había socavado mediante troncos de árboles, pero Sertorio le obligó a abandonar el asedio*”.

Los trabajos realizados por Julio del Olmo a través de la prospección aérea resultan igualmente expresivos, delatando complejos sistemas de defensa que incluyen murallas y fosos en lugares como Valoria la Buena, Palenzuela, El Teso de “Cuestracastro”, en Mota del Marqués, o la propia Padilla de Duero.

Una excavación de urgencia realizada durante el otoño de 2009 ha permitido confirmar lo intuido por las prospecciones aéreas y acceder, por vez primera, al complejo defensivo de una ciudad vaccea. En el caso de *Pintia*, se trataría de un sistema complejo y de considerable envergadura, constituido, cuando menos, por una muralla de algo más de un kilómetro de longitud, de casi siete metros de anchura y una altura conservada de 1,3 m; este muro se reforzaría con sólidos bastiones en los puntos más neurálgicos. Desconocemos la berma de la muralla, pero sabemos que por delante de la misma se dispusieron hasta tres fosos consecutivos (el que creemos más próximo a la berma con cinco metros de profundidad), separados entre sí por resaltes y estacadas, que proporcionan, en su conjunto, una anchura próxima a los treinta metros. Por tanto, el desnivel al que se enfrentaría un potencial atacante, desde el fondo del foso más profundo, no sería inferior a unos diez-doce metros como mínimo.



La relevancia del hallazgo presente debe ponerse en relación asimismo con otro descubrimiento producido en 2000, a una distancia de 150 metros con respecto de la muralla ahora detectada. En el lugar que se conoce como Los Hoyos, justamente en el cruce de camino, pudo documentarse entonces cómo la arqueta situada sobre el mismo rompía literalmente por el medio una construcción monumental de un muro de mampostería trabado con barro, de unos 2,5 m de anchura por otro tanto de profundidad; tal estructura fue interpretada por sus excavadores como segundo recinto murado de la ciudad de Las Quintanas, teoría a la que se suma recientemente Julio del Olmo, con nuevas evidencias de prospección aérea que pretenden una proyección del trazado de esta obra muraria, proponiendo una segunda cerca para la ciudad, a nuestro juicio errónea por diversas consideraciones. En primer lugar y sobre todo por el hecho de que el citado muro se acompañara por delante de una *fossa*, que solo puede explicarse como mecanismo de defensa frente a los que se tiene por delante, es decir, a los propios habitantes de la ciudad de *Pintia* ubicados en el pago de Las Quintanas. Dicha obra debió de tener una vida breve, ya que en la zanja de canalización realizada en 2000 podía observarse su relleno de manera acelerada, formado por espesas y sucesivas tongadas de material constructivo y cerámico vacceo. En segundo lugar, la poliorcética de la Antigüedad nos muestra que el asedio de una ciudad podía realizarse de tres formas diferentes: *Repentina oppugnatio* o asalto que implica la conquista por sorpresa, la *Obsidio u obsessio* consistente en el bloqueo de la ciudad para impedir que llegaran víveres o tropas de auxilio, y la *Longinqua oppugnatio* o asedio de larga duración. La segunda, más probablemente que la tercera fórmula, es la que estaría detrás de esta construcción.

En este mismo sentido, no puede pasarse por alto las condiciones topográficas del entorno de Las Quintanas, una mesopotamia entre el río Duero y el arroyo de La Vega de configuración pantanosa que aún hoy guarda en su toponimia de Las Navas una expresiva referencia. Así, un estudio minucioso del terreno nos permite entender que el muro de asedio romano se situó en el único acceso practicable hacia la ciudad y, más allá, hacia el vado natural que comunicaba ambas orillas del Duero y daba acceso al barrio alfarero de Carralaceña. De manera que tal vez estaríamos ante un bloqueo parcial en una posición estratégica de acceso natural a la ciudad.

Un poco más al sur de Los Hoyos, frente a la necrópolis de Las Ruedas y separada de ella por el cauce de La Vega, el análisis de las fotografías aéreas ha posibilitado la identificación de una estructura, para la cual, no obstante, resulta especialmente complicado dar una explicación definitiva. Se identifica



como un área cuadrangular, de unos setenta metros de lado, cuyos laterales se definen por lo que debe interpretarse como una estructura en negativo o excavada, de coloración verde oscura en el sembrado, duplicada al exterior por otra de crecimiento más ralo y color más apagado, que podría asimilarse a las gravas extraídas y amontonadas. La escasa presencia de materiales en superficie dificulta enormemente su precisa interpretación, si bien teniendo en cuenta su vecindad con la necrópolis, y a modo de hipótesis, cabría proponer su correspondencia con un santuario similar a los constatados en otros contextos europeos. No obstante, y como ya indicamos, hasta el momento en el que no se acometan excavaciones arqueológicas en este lugar tal propuesta difícilmente podrá verse confirmada.

2.2. *Al otro lado de La Vega: fuego y estelas para el Más Allá*

El cementerio de la *Pintia* vacceo-romana, la necrópolis de las Ruedas, se sitúa a unos trescientos metros al sur de Las Quintanas, separado de éste por el arroyo de La Vega. Este espacio sepulcral, de unas cuatro hectáreas de extensión, fue objeto de uso ordenado y continuado a lo largo de más de medio milenio, entre finales del siglo V a.C. y el inicio del II d.C. El espacio de este cementerio parece delinear una suerte de triángulo en el que dos de sus lados vienen marcados por el trazado en ángulo recto del arroyo de La Vega en esta zona, y el tercero se corresponde con una larga trinchera excavada por su límite meridional.

En el transcurso de estos cinco siglos, el ritual fúnebre practicado fue principalmente el de la incineración, procediéndose a la cremación del cadáver ataviado con los elementos propios de su condición social. Hasta el presente se han recuperado en este lugar 223 tumbas de incineración, de las que destacan las vinculadas a la aristocracia pintiana, tanto de guerreros, como de sus mujeres e hijas, algunas de ellas con más de cien piezas por tumba, y en general con ajuares y ofrendas ricos y variados que nos permiten un acercamiento a la organización social de los pobladores de *Pintia*.

La transformación antrópica del entorno ocupado por la necrópolis de Las Ruedas, fundamentalmente por las labores agrícolas aquí desarrolladas, ha propiciado una intensa afección sobre la riqueza patrimonial conservada en el subsuelo, pero también una sustancial modificación de lo que pudo ser el paisaje funerario de este enclave a lo largo de los siglos en los que funcionó como tal. Así un porcentaje significativo de las tumbas de este espacio cementerial



debió estar señalizado al exterior mediante estelas de piedra caliza, algunas de las cuales llegaron a alcanzar un carácter especialmente monumental, como las denominadas estelas discoides y que explicarían la toponimia del lugar.

Muy próximo a este camposanto, se localiza, con el significativo topónimo de Los Cenizales, un área de gran acumulación de sedimentos cenicientos. Una circunstancia que, al menos en principio, informa sobre la estrecha relación entre este emplazamiento y la intensa actividad crematoria de cadáveres consustancial a la necrópolis (en los denominados *ustrina*) a lo largo de veinte o treinta generaciones. La abundancia de materiales, tanto vacceos como romanos, se encuentra en clara consonancia con el uso ininterrumpido de la necrópolis de las Ruedas desde fin del siglo V a.C. hasta, por lo menos, el I d.C.

2.3. Al otro lado del río: el barrio de Carralaceña

La ciudad se extendía también a la orilla derecha del Duero, en el conocido actualmente como pago de Carralaceña, donde se ubicaría el barrio artesanal del mismo nombre, comunicado con Las Quintanas gracias a la existencia de un vado natural que facilitaría la conexión entre ambas zonas, favoreciendo así su consideración como parte indisoluble de la ciudad. El barrio debió nacer, probablemente, como una extensión del poblado en el momento en que éste precisó de un mayor abastecimiento de productos cerámicos, hasta el punto que las instalaciones necesarias para su fabricación o bien requerían una extensión demasiado grande para ubicarse dentro del caserío, o bien su funcionamiento suponía inconvenientes e incomodidades para el desarrollo de las demás actividades cotidianas. El peligro de incendio, constante en estos poblados de barro y madera, sería razón más que suficiente para alejar de las viviendas las actividades con fuego, si bien podrían añadirse otras como la necesidad de un directo abastecimiento de agua, etc.

Este sector de Carralaceña ocuparía unas nueve hectáreas, con áreas funcionales diversas: zona de hábitat y su correspondiente necrópolis en la plataforma superior de la terraza fluvial, y zona de producción en el espacio de la terraza inferior más cercano a la ribera del río; las estructuras halladas en este sector correspondían a los restos de las instalaciones de un alfar en el que seguramente, a partir del siglo II a.C. y hasta el cambio de Era, se fabricaron los recipientes y demás objetos de cerámica que acompañaron a los vacceos de *Pintia* en la mayoría de sus actividades cotidianas.



Las actuaciones arqueológicas efectuadas hasta el momento en este pago han proporcionado testimonios de diversa naturaleza, si bien todos ellos estrechamente vinculados con la actividad alfarera, con una preponderancia absoluta de restos de producciones cerámicas a torno. Pero quizá las evidencias más significativas en este sentido sean las estructuras correspondientes a tres hornos destinados a la cocción de los repertorios cerámicos de esta población, a los que se asocian importantes áreas de vertido de restos de hornadas o de limpieza. Entre las mencionadas estructuras de combustión destaca, tanto por sus dimensiones como por su excepcional estado de conservación, el identificado como horno 2, de doble cámara y tiro vertical, que presenta una planta circular de unos cuatro metros y medio de diámetro y pasillo o *praefurnium* destacado.

A todas las áreas descritas, aún cabría añadir como constitutivos de la ciudad, los campos de cultivos, los pastos, los montes y viales.

3. Padilla de Duero/Pintia, un pasado con futuro

La historia de Padilla de Duero, donde se ubica la mayor parte de la Zona Arqueológica Pintia, es una de tantas del ámbito rural: sencillamente un pueblecito venido a menos, hasta su práctica desaparición como consecuencia del éxodo rural a las grandes ciudades acontecido a partir de mediados del siglo xx.

Pero esto no siempre fue así. Si nos remontáramos veinticinco siglos en el tiempo, cuando Peñafiel no era sino un simple cerro testigo sin nave varada, en Padilla de Duero se desenvolvía a diario la vida de varios miles de habitantes, en lo que representaba algo hasta entonces nunca visto: las primeras aglomeraciones urbanas de nuestra historia meseteña. En efecto, *Pintia* fue uno de estos primeros núcleos urbanos vacceos a orillas del Duero, con más de ciento veinticinco hectáreas de extensión, con zonas funcionales diversas distribuidas a ambos lados del río y el arroyo de La Vega, en los términos municipales de Padilla, pero también de Pesquera de Duero como ya ya sido señalado en las páginas precedentes.

Un pasado dorado del que, a mediados del siglo xix, ni tan siquiera restaba la memoria. Para entonces, Madoz concretaba en 80 casas, 73 vecinos y 306 almas la vitalidad de Padilla de Duero; su industria estaba constituida por la agricultura, un molino harinero y siete tejedores de lienzos ordinarios.



Para finales del mismo siglo Juan Ortega Rubio indicaba la existencia de 380 habitantes en el municipio: un crecimiento nada despreciable de setenta y cuatro personas en cincuenta años. La escuela de instrucción primaria estaba llena y las inversiones propias realizadas para la traída de aguas, construcción de la fuente pública y de los lavaderos en 1885, representaba el principio del inicio de ese concepto, todavía entonces inimaginable, que hoy llamamos “calidad de vida”; cuatro años después se levantaba el cementerio católico y civil.

La construcción de los lavaderos por entonces, frente a la ermita del Santo Cristo, con sus dos vasos característicos, hecha en impecable piedra de sillería, debió de representar para las mujeres de Padilla un verdadero bálsamo, ya que aquella obra pública las liberaría de trasladarse a “Los Lavaderos” ubicados, hasta entonces, a dos kilómetros del pueblo, justamente donde un vado natural conectaba tradicionalmente –hasta la construcción de la central eléctrica La Josefina, a mediados del siglo xx– las dos orillas y barrios de la antigua *Pintia*.

La escuela de instrucción primaria y el ayuntamiento de Padilla de Duero, constituyen igualmente expresión de unos tiempos en los que se pretendía sacar del atraso secular a una sociedad anclada en el pasado: combatir el analfabetismo y conseguir dejar atrás definitivamente el Antiguo Régimen.

3.1. *Padilla de Duero, el descubrimiento de su pasado*

No sabemos a ciencia cierta si la memoria de la vieja *Pintia* se mantuvo a lo largo de los siglos, pero podemos sostener que su “redescubrimiento” científico se produjo en la década de los años sesenta del siglo xix, de la mano del propio alcalde de Padilla de Duero. Fue la combinación de una situación social crítica para las clases campesinas menos favorecidas y el descubrimiento de las aplicaciones de los fosfatos a los cultivos agrícolas, el detonante para que los jornaleros explotaran los “huesos de mina” de diferentes yacimientos arqueológicos de entidad como el que ahora nos ocupa. Y, evidentemente, al tiempo que se iban recuperando huesos para la naciente industria, se producían hallazgos arqueológicos y, consecuentemente, un activo comercio de antigüedades del que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Valladolid tuvo conocimiento por vez primera en junio de 1870 por carta del alcalde. La visita, dos años después, de los comisionados Eduardo Orodea y José Martí Monsó, y el informe que elaboraron, constituye la primera referencia científica al yacimiento y su certera adscripción a época celtibérica y romana. Lamentablemente la



entonces patente necesidad de “comenzar un plan científico de excavaciones” que diera término al sistema por ellos contemplado “sin dirección ni más objeto que los huesos” no cuajó, y por más que la Diputación Provincial habilitara un presupuesto de 8.000 reales para el ejercicio 1873-74, diversas vicisitudes administrativas fueron relegando al olvido las buenas intenciones.

Tampoco tuvieron mejor fortuna los trabajos que, entre finales del XIX y principios del XX, desarrollara un erudito local: D. Federico Hernández y Alejandro, quien, por iniciativa propia, promovió excavaciones en el poblado de Las Quintanas. Pese a la intensidad de las mismas, poco es lo que puede concluirse de sus trabajos publicados en el Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, si bien constituye un avance significativo de la realidad arqueológica a la que habríamos de enfrentarnos: tremenda complejidad que le llevó a señalar que “todo constituía un conglomerado confusísimo, una mezcla heterogénea y apenas susceptible de análisis”, gran potencia estratigráfica al alcanzar los tres metros de profundidad y, finalmente, generalización de niveles destructivos de incendio, con alusiones reiteradas y omnipresentes a sus manifestaciones: “el carbonizado trigo..., la carbonizada madera..., extremos de vigas casi pulverizadas por devastador elemento..., negruzca ruina..., informe masa de derretidos metales..., devastador incendio destruyó el poblado”, etc., etc.

Tras los trabajos de D. Federico Hernández, guiados con más fervor que acierto, las referencias al yacimiento se reducen en su alcance, al reflejar fundamentalmente hallazgos puntuales derivados de acciones diversas, que ponen al descubierto nuevos vestigios, o de prospecciones superficiales al hilo de revisitaciones del lugar.

Al final de los 70 se va a producir un verdadero punto de inflexión como consecuencia del descubrimiento del cementerio vacceo de Las Ruedas. La rala confirmación de tal extremo –tan sólo pudo documentarse una tumba intacta–, tras la realización de excavaciones arqueológicas de urgencia por la Universidad de Valladolid en 1979, constituye el punto de partida de nuevos y más intensos estudios que pondrán de relieve la excepcional riqueza subyacente en los campos de Padilla, comenzando a definirse las diferentes áreas funcionales y cronológicas del complejo arqueológico.

El año 1985 representó, por circunstancias diversas, una nueva oportunidad para acometer trabajos de excavación arqueológica en *Pintia*. De un lado la exhumación ilegal del segundo de los tesorillos prerromanos en Las Quintanas y de otro la reestructuración de las canalizaciones de riego de la vega, obligaron a plantear toda una serie de sondeos y seguimientos diversos,



la realización de una zanja de canalización sin el oportuno aviso en marzo de 1986, llevó a la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León a incoar expediente en 1987 para su declaración como Zona Arqueológica.

3.2. *Pintia, 1986-2000: una etapa eminentemente investigadora.*

A partir de 1986, la transferencia de competencias en materia de Cultura a la Junta de Castilla y León abre una línea de subvenciones anuales, para la realización de prospecciones y excavaciones arqueológicas y paleontológicas en el territorio de la Comunidad, que se mantendrá hasta 1999.

Es precisamente dentro del marco de dichas convocatorias cuando desde la Universidad de Valladolid se promoverá un proyecto de investigación a lo largo de los años 1986-1990 y 1998-1999. El punto de partida del mismo será la ampliación de los trabajos de excavación en el cementerio de Las Ruedas, a fin de obtener una muestra representativa de conjuntos cerrados que permitiera ajustar los trabajos fundamentalmente tipocronológicos asumidos en momentos preliminares, al tiempo que trascenderlos. Así, entre 1986 y 1987 se exhuman cerca de 70 tumbas de cremación, organizadas dentro de lo que pudo definirse como una modélica estratigrafía horizontal, que abarca desde los finales del siglo v a.C. hasta los inicios del II d.C.

Este trabajo se verá complementado por otra serie de actuaciones arqueológicas a lo largo de los años sucesivos que tendrán como finalidad la definición de las diferentes áreas funcionales que integran el yacimiento, atendiendo especialmente a los momentos vacceos y romanos, aunque sin desdeñar cualquier otra información referida a etapas o culturas diferentes. Así, durante los años 1988 y 1989 los trabajos se desarrollan en un sector, de unos cien metros de superficie, del poblado de Las Quintanas, exhumándose medio centenar de inhumaciones visigodas, amén de diversas estructuras murarias romanas en mampostería, muy alteradas por las fosas de los enterramientos posteriores. Paralelamente, entre 1989 y 1991 se intervino en los alfares de Carralaceña, momento a partir del cual, ante el ingente volumen de información generado en los años previos, se impuso la necesidad de detener momentáneamente los trabajos de campo para poder acometer la catalogación y estudio de los materiales exhumados.



3.3. Proteger, investigar y difundir: la nueva etapa (2000-2010) del Proyecto Pintia

Desconocedores de la inminente desaparición de la regular vía de financiación que año tras año había ido convocando la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, en 1999 presentamos a la Secretaría de Estado de Universidades, Investigación y Desarrollo, dentro de la convocatoria pública de concesión de ayudas para la realización de proyectos para el fomento de la I+D y la innovación en las regiones de Objetivo 1, el proyecto “Zona Arqueológica Pintia. Creación de bases infraestructurales y museográficas para la protección, investigación y divulgación de un *oppidum* vacceo-romano”, que fue aprobado, aunque con importantes recortes, con plazo de ejecución 2000-2001

Dentro del marco de este tipo de convocatorias “la participación al menos de una empresa, preferentemente de la propia Comunidad Autónoma, que manifieste su interés por los resultados previsibles del proyecto y que, en función de dicho interés, aporte recursos (humanos, económicos o materiales) para colaborar en el buen desarrollo del proyecto” constituía requisito obligado. Tal circunstancia es la que nos movió a establecer una serie de contactos con empresas de la comarca y paulatinamente a ampliar estas bases a otras de carácter provincial o regional¹, para, finalmente, crear en 2001 el Centro de Estudios Vacceos “Federico Wattenberg”, de la Universidad de Valladolid.

La catalogación de *Pintia* como Bien de Interés Cultural, dentro de la categoría de Zona Arqueológica y, sin embargo, su contrastada degradación, hacía necesaria la aplicación de medidas urgentes y, de manera particular, la creación de una dinámica que sacara al yacimiento de su secular abandono. La propuesta de un proyecto museográfico sobre las zonas de titularidad pública, acompañada de una actividad investigadora continuada, constituyeron medidas concretas de gran efectividad que, unidas a una política de sensibilización

¹ Instituciones privadas: Caja España, Bodegas y Viñedos Alión, Collosa, Citroën Hispania-Casa Carrión, Abadía Retuerta, Volmo, Áridos Sanz, Cantalapiedra, Caja Duero, Arenas Compasco, Casa Santiveri, Bodegas Protos, Bodegas Valpincia, Transcon, Bodega Hacienda Monasterio, Bodegas Carraovejas, Bodegas Matarromera, Azucarera Ebro, Bodegas Reyes, Bodegas Tamaral, Bodegas Pingón, Bodegas Emilio Moro, Bodegas Viña Mayor, Hotel Ribera del Duero y Hergón, S.A. Instituciones Públicas: Ministerio de Ciencia y Tecnología, Fondos FEDER, Ayuntamiento de Peñafiel, Ministerio de Defensa, Ministerio de Trabajo y A.S. (INEM), Ministerio de Medio Ambiente (C.H.D.) Consejería de Industria, Comercio y Turismo de la Junta de Castilla y León, y la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León.



y divulgación en el entorno del propio yacimiento, han contribuido a valorar y preservar un patrimonio hacia el que existe todavía hoy un insuficiente conocimiento y, en consecuencia, aprecio.

Así pues, aquel proyecto partió de la necesidad de abordar de manera conjunta e indisoluble tres aspectos básicos y complementarios como son la investigación, la divulgación (uso social) y la protección de nuestro Patrimonio Histórico. En este último aspecto, sobre el que el régimen jurídico no nos otorga una competencia directa, se pone el acento en la construcción de una estima social hacia estos bienes patrimoniales arqueológicos, la cual es consecuencia de la necesaria creación de un uso social, entendiendo el patrimonio también como un bien cultural consumible en cuya oferta divulgativa deben emplearse decididos esfuerzos.

La promoción del turismo cultural en la comarca de Peñafiel constituye una oferta de alcance que concita el interés de un número de personas relevante. La diversificación de esta oferta, con la inclusión del rico patrimonio arqueológico que encierra *Pintia*, contribuye, sin duda a la consolidación de este centro comarcal como referente del turismo cultural de interior.

No obstante, la gran extensión del complejo arqueológico (cifrada en unas 125 ha) y el uso agrícola extensivo de que es objeto aconsejan acciones progresivas, inicialmente centradas en intensificar los esfuerzos sobre aquellas parcelas de titularidad pública que no entran en conflicto con esta orientación económica predominante, si bien, cara al futuro, sería necesaria una política de adquisición de terrenos acreedores de un particular interés científico. En la actualidad existen cuatro parcelas con dicha característica de propiedad, que se corresponden además con áreas funcionales diferentes, integrando una parte de la necrópolis indígena-romana de Las Ruedas, dos sectores del poblado vacceo-romano y necrópolis visigoda de Las Quintanas, ambos en término de Padilla de Duero, y, finalmente, una zona del barrio artesanal alfarero de Carralaceña, en Pesquera de Duero.

Así pues, sobre la base de la disponibilidad de tales parcelas, se diseñó un proyecto que integrara un recorrido a través de dichos espacios y que se ve acompañado de una rehabilitación paisajística consistente en la plantación de arbolado en los viales de acceso, así como en la adecuación de las orillas del Duero y arroyo de la Vega a su paso por el yacimiento, proponiéndose igualmente la construcción de una pasarela de madera que facilitara la conexión con la otra orilla, en término de Pesquera de Duero, donde se extiende el barrio artesanal de Carralaceña. Con ello se pretende, al tiempo que transmitir los valores



patrimoniales arqueológicos, acondicionar un espacio natural de indudable valor ecológico y ambiental para su disfrute social.

El diseño del Proyecto Pintia participa, por tanto, de un planteamiento de retroalimentación continuo, en el que se hace necesario mantener y equilibrar las diferentes tensiones del sistema para poder ir avanzando paulatinamente en todos y cada uno de los frentes que configuran el mismo. Así, teniendo como punto de partida el continuo progreso en el conocimiento científico del enclave arqueológico –la investigación–, se busca compatibilizar una política eficaz de divulgación que a su vez sirva de promoción y estímulo permanente del propio proyecto. Esto exige que junto a las tareas de investigación a medio/largo plazo se asuman otras de alcance más inmediato que ofrezcan réditos más directos sobre la sociedad y sobre las entidades financiadoras. De igual forma son considerados los valores relativos al aprendizaje en la metodología arqueológica como herramienta de recuperación de nuestro pasado más remoto, orientada tanto al alumnado universitario, como al de las Enseñanzas Medias, en un caso con una clara vocación de formación profesional, en otros como sensibilización hacia un patrimonio, el arqueológico, escasamente conocido y comprendido a nivel popular.

Por ello, nuestro primer objetivo fue la creación de una serie de infraestructuras en diversas zonas, dentro (necrópolis de Las Ruedas y ciudad de las Quintanas) y fuera del yacimiento (Centro de Estudios Vacceos y Museo de las Escuelas Nuevas de Padilla de Duero), que proporcionaran unos mínimos para el desarrollo tanto de la propia investigación como de la divulgación de estos valores patrimoniales.

3.4. *Un futuro para la Zona Arqueológica Pintia*

Así pues, la difusión de nuestra actividad y del conocimiento del rico patrimonio cultural que alberga *Pintia* ha sido uno de los objetivos prioritarios en esta etapa más reciente. Para ello, el punto de partida ha consistido en incrementar nuestra presencia sobre el yacimiento, ampliando las viejas campañas de quince días o un mes a los cuatro meses de verano: junio, julio, agosto y septiembre. De esta forma, además de progresar de manera más significativa en el conocimiento científico del asentamiento, se posibilita la visita en la temporada en la que sin duda se produce el mayor desplazamiento de gente. Quede claro, por tanto, que el enclave es visitable durante todo el año, si bien es durante el periodo de excavaciones arqueológicas cuando la oferta



se muestra más atractiva para el visitante, al poder participar en primera persona de los progresos de nuestra investigación arqueológica.

Los trabajos de excavación arqueológica veraniegos se ofertan, en colaboración con la ONG Archaeospain, para alumnos nacionales y extranjeros, como Cursos Internacionales Teórico-prácticos de Arqueología, con una clara vocación formativa, al tiempo que configuran un claro elemento de sostenibilidad del Proyecto Pintia.

En otoño y primavera la presencia en el yacimiento se amplía a los meses de octubre, noviembre, marzo, abril y mayo, gracias al “Programa Doceo. Aprendiendo Arqueología en *Pintia*”, patrocinado por la Obra Social de Caja España, dirigido a estudiantes de 10 a 14 años de Centros Escolares, lo que se combina también con visitas guiadas concertadas. Estas actividades se convierten así en elementos de sostenibilidad del Proyecto Pintia, introduciendo aspectos económicamente productivos.

En suma, y de acuerdo con los tiempos, el Centro de Estudios Vaceos “Federico Wattenberg” de la Universidad de Valladolid, además de una importante Unidad de Investigación, sede de residencia, estudio e investigación de los alumnos universitarios que participan anualmente en los Cursos Internacionales Teórico-Prácticos de Arqueología y profesores que los dirigen, es el lugar desde el que se potencia la proyección social del yacimiento arqueológico y su entorno, no solo mediante la coordinación de las visitas y el compromiso de atender las “guiadas” que se soliciten, sino acercando los materiales exhumados en los trabajos de campo a través de su Sala de Exposiciones y divulgando los resultados de sus investigaciones a través de cursos especializados, organización de nuevas exposiciones o colaborando en las Semanas Internacionales de la Ciencia. Y todo ello sin olvidar el acercamiento a los más pequeños con el convencimiento de que sólo aprendiendo a valorar y querer nuestro Patrimonio Arqueológico conseguiremos su preservación.

Así pues, la nueva etapa abierta a partir de 2000 ha representado, sin duda, un salto cuantitativo y cualitativo en la dinámica de los trabajos arqueológicos desarrollados en *Pintia* y también en el alcance mediático de los mismos. El camino andado hasta el presente creemos que puede calificarse de prometedor, si bien es cierto que es necesario mejorar y perfeccionar el modelo.

El Proyecto Pintia, que en su perspectiva integradora de “proteger, investigar y divulgar” nació en 2000, se ha ido dotando de realidades en apenas diez años. A lo largo de los mismos hemos buscado equilibrar los diversos gastos generados dentro del Proyecto Pintia: inversión en edificios o en



recursos museográficos, en programas educativos o formativos, en investigación a través de extensas campañas de excavación arqueológica –pocos o ningún yacimiento son intervenidos de manera sistemática a lo largo de cuatro meses de trabajo de campo al año–, en organización de cursos, en generación de becas de investigación y contratos. Una perspectiva importante en el Proyecto Pintia: inversiones públicas o privadas son deseables y necesarias, pero también es imprescindible poner en funcionamiento programas propios que generen recursos: la venta de mercadotecnia, las visitas guiadas, los cursos internacionales teórico-prácticos de arqueología y el Programa Doceo o más recientemente la publicación, con publicidad de pago y una tirada de 20.000 ejemplares, de *VACCEA ANUARIO* son expresión de ello.

Cabe indicar, en relación con esto último, que la combinación de las labores investigadora y divulgativa ha llevado al CEVFW a crear una línea editorial diversa que, a través de un título genérico *VACCEA*, incluye diferentes perspectivas y lenguajes, plasmando tanto las investigaciones realizadas (*Vacce Monografías*), como los trabajos divulgativos orientados a hacer accesibles los contenidos científicos (*Vacce Anuario* y *Vacce, la otra mirada*).

Sin entrar al detalle simplemente diremos que entre 1999 y 2009 el Centro de Estudios Vacceos “Federico Wattenberg”, en estrecha colaboración con la Asociación Cultural Pintia: ha conseguido una inversión en *Pintia* próxima a los dos millones de euros; ha firmado y gestionado ciento veinte convenios de colaboración y contratos; se han generado 50 becas por un periodo de 117 meses, 44 contratos por un periodo de 215 meses; se ha formado a más de medio millar de alumnos universitarios; se han llevado a cabo XVII cursos teórico-prácticos de Arqueología de 200 horas de duración; más de un millar de niños se han beneficiado del “Programa Doceo: Aprendiendo arqueología en *Pintia*”; se han organizado media docena de exposiciones de carácter itinerante en once sedes diferentes distribuidas entre Madrid, León, Valladolid y Soria; se han generado puestos de trabajo estables –indefinido y fijo discontinuo– entre los sectores de empleo más desfavorecidos –mujeres y ámbito rural–, se han generado infraestructuras y se han puesto además sólidas bases para la salvaguarda del riquísimo legado patrimonial atesorado en *Pintia*, al tiempo que se ha desarrollado una programación divulgativa sobre el pueblo vacceo como elemento sustancial de la identidad de nuestra Comunidad de Castilla y León. Pero sobre todo queremos pensar que también hemos contribuido, dentro del espíritu de la Ley de Patrimonio Histórico Español, a que “un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo, en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura



y que esta es camino definitivo hacia la libertad de los pueblos”, bienes intangibles no siempre sujetos a parámetros económicos que, en cualquier caso, contribuyen, sin ninguna duda, a hacer de este mundo un lugar más habitable.

Decíamos al comienzo de este apartado que durante el siglo XIX y principios del XX Padilla de Duero parecía tener un lugar, quizás no muy destacado pero sí asentado, en su universo rural. La realidad más moderna vino a dar al traste con los usos y costumbres tradicionales –es curioso pensar que entre nosotros y nuestros abuelos haya mucha más distancia que entre estos últimos y nuestros antepasados vacceos– y a poner en entredicho el futuro. La historia de Padilla de Duero sería una de tantas “crónicas de muerte anunciadas” a no ser por el inmenso legado patrimonial arqueológico que alberga. Más de un millón de metros cúbicos de sedimento arqueológico en la ciudad de Las Quintanas, sellada por siete incendios sucesivos; un sistema defensivo dotado de una muralla de siete metros de anchura y tres fosos con estacadas de más de un kilómetro de perímetro, decenas de miles de enterramientos repletos de objetos metálicos, cerámicos, óseos, vítreos, etc. en la necrópolis de Las Ruedas, y multitud de hallazgos aún por descubrir en otras zonas inéditas del yacimiento, constituyen una oportunidad de desarrollo y sostenibilidad no sólo para el municipio sino para la comarca. De ahí que paradójicamente el futuro de Padilla de Duero deba volver necesariamente sus ojos al pasado, pero no para recrearse nostálgicamente en tiempos mejores, sino como una oportunidad de construir un futuro esperanzador sobre la base del excepcional legado cultural recibido del pueblo vacceo en la vieja ciudad de *Pintia*.

Bibliografía

- DELIBES DE CASTRO, G., ESPARZA ARROYO, A., MARTÍN VALLS, R. y SANZ MÍNGUEZ, C. (1993): “Tesoros celtibéricos de Padilla de Duero (Valladolid)”. En F. Romero Carnicero, C. Sanz Mínguez y Z. Escudero Navarro (eds.), *Arqueología Vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la Cuenca Media del Duero*. Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 397-470.
- ESCUDERO NAVARRO, Z. y SANZ MÍNGUEZ, C. (1993): “Un centro alfarero de época vaccea: El horno 2 de Carralaceña (Padilla/Pesquera de Duero, Valladolid)”, en F. Romero Carnicero, C. Sanz Mínguez y Z. Escudero Navarro (eds.),



- Arqueología Vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la Cuenca Media del Duero.* Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 471-492.
- GÓMEZ PÉREZ, A. y SANZ MÍNGUEZ, C. (1993): “El poblado vacceo de Las Quintanas, Padilla de Duero (Valladolid): Aproximación a su secuencia estratigráfica”, en F. Romero Carnicero, C. Sanz Mínguez y Z. Escudero Navarro (eds.), *Arqueología Vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la Cuenca Media del Duero.* Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 335-370.
- HERNÁNDEZ Y ALEJANDRO, F. (1905): “Excavaciones en Las Quintanas”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, II. Valladolid, pp. 510-511.
- MAÑANES, T. y MADRAZO, T. (1978): “Materiales de una necrópolis vallisoletana de la edad del Hierro”, *Trabajos de Prehistoria*, 35. Madrid, pp. 425-432.
- OLMO MARTÍN, J. y SAN MIGUEL MATÉ, L.C. (1993): Arqueología aérea en asentamientos vacceos. En F. Romero, C. Sanz y Z. Escudero (eds.), *Arqueología vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la cuenca media del Duero.* Junta de Castilla y León, Valladolid: pp. 507-528.
- ORODEA E IBARRA, E. y MARTÍ Y MONSÓ, J. (1873): *Informe sobre las excavaciones realizadas en el término de Padilla de Duero, Valladolid.* Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, Valladolid.
- PALOL SALELLAS, P. DE (1965): “Nuevos yacimientos prehistóricos de la provincia de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXI. Valladolid, pp. 115-122.
- PALOL, P. DE, FONTANEDA, E. y RECIO, A. (1969): “Nuevos hallazgos arqueológicos de la región de Valladolid (III)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV. Valladolid, pp. 289-312.
- ROMERO CARNICERO, F., SANZ MÍNGUEZ, C. y ESCUDERO NAVARRO, Z. (eds.) (1993): *Arqueología vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la Cuenca Media del Duero.* Junta de Castilla y León, Valladolid.
- SANZ MÍNGUEZ, C. (1990): “Rituales funerarios en la necrópolis celtibérica de Las Ruedas, Padilla de Duero (Valladolid)”. En F. Burillo Mozota (coord.), *Necrópolis celtibéricas. II Simposio sobre los Celtíberos* (Daroca, 1988). Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, pp. 159-170.
- (1993): “Uso del espacio en la necrópolis celtibérica de Las Ruedas, Padilla de Duero (Valladolid): Cuatro tumbas para la definición de una estratigrafía horizontal”. En F. Romero Carnicero, C. Sanz Mínguez y Z. Escudero Navarro (eds.), *Arqueología Vaccea. Estudios sobre el mundo prerromano en la Cuenca Media del Duero.* Junta de Castilla y León, Valladolid, pp. 371-396.



- (1997): *Los Vacceos: cultura y ritos funerarios de un pueblo prerromano del valle medio del Duero. La Necrópolis de Las Ruedas Padilla de Duero (Valladolid)*. Arqueología en Castilla y León, Memorias 6. Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Peñafiel, Salamanca.
- SANZ MÍNGUEZ, C. y ESCUDERO NAVARRO, Z. (1991): “Pintia: un Bien de Interés Cultural por proteger”. *Revista de Arqueología*, 12. Madrid, pp. 12-20.
- SANZ MÍNGUEZ, C. y LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R. (1988): “Hallazgos romanos y visigodos en Padilla de Duero (Valladolid)”. *Archivos Leoneses*, 83-84. León, pp. 291-312.
- SANZ MÍNGUEZ, C. y ROMERO CARNICERO, F. (2005), *Pintia cotidiana y simbólica*. Valladolid: Centro de Estudios Vacceos “Federico Wattenberg” de la Universidad de Valladolid.
- SANZ MÍNGUEZ, C. y ROMERO CARNICERO, F. (2007), “Pintia, un *oppidum* en el extremo oriental de la Región Vaccea”, en: C. Sanz Mínguez y F. Romero Carnicero (eds.), *En los extremos de la Región Vaccea*, León: Caja España, 59-76.
- SANZ MÍNGUEZ, C. y VELASCO VÁZQUEZ, J. (eds.) (2003), *Pintia. Un oppidum en los confines orientales de la región vaccea*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- SANZ MÍNGUEZ, C., ROMERO CARNICERO, F. y GÓRRIZ GAÑÁN, C., “Espacios domésticos y áreas funcionales en los niveles sertorianos de la ciudad vacceo-romana de Pintia (Padilla de Duero/Peñafiel, Valladolid)”, en M^a.C. Belarte (ed.), *L'espai domèstic i l'organització de la societat a la protohistòria de la Mediterrània occidental (Ier mil·lenni a.C.)*, IV Reunió Internacional d'Arqueologia de Calafell (Calafell-Tarragona, 6 al 9 de març de 2007) [= *Arqueo Mediterrània*, 11], Barcelona 2009: Departament de Prehistòria, Història Antiga i Arqueologia de la Universitat de Barcelona e Institut Català d'Arqueologia Clàssica, 253-270.
- WATTENBERG SANPERE, F. (1957): Un broche de bronce celtibérico”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXIII. Valladolid, pp. 55-63.
- WATTENBERG SANPERE, F. (1959): *La Región Vaccea. Celtiberismo y romanización en la Cuenca media del Duero*, Bibliotheca Praehistorica Hispana, vol. II. Madrid.



El monasterio de Santa María de Valbuena

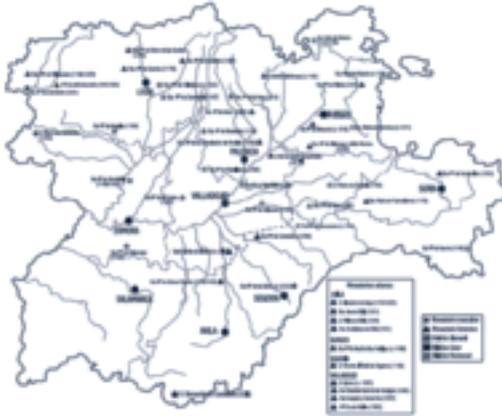
José Ignacio Herrán Martínez

Los orígenes de la Orden del Císter se remontan a las postrimerías del siglo XI, en concreto a 1097, año en el que Roberto, abad del monasterio benedictino de Molesmes (Langres, Francia), acompañado por un grupo de monjes, abandona esa casa para fundar un nuevo monasterio donde vivir la Regla de San Benito en toda su pureza. Así nace, el 21 de marzo de 1098, en Cîteaux –topónimo que significa *cistell*, junco–, en un paraje duro y solitario, el Nuevo Monasterio.

El ideal de vida que promulgaban esos hombres, apoyado en unos pilares básicos (seguimiento escrupuloso de la Regla de San Benito, autenticidad en la observancia monástica, soledad, simplicidad, pobreza), atrajo pronto numerosas vocaciones. A partir de 1112, fecha en que Bernardo de Fontaine, futuro San Bernardo, ingresa en Cîteaux, comienza el verdadero auge del Nuevo Monasterio y la expansión de la naciente Orden. El aluvión de adhesiones provocó que en 1113 saliese de la abadía un grupo de monjes para fundar otro monasterio, La Ferté. Al año siguiente surgía el segundo, Pontigny y en 1115 Morimond y Clairvaux, al frente del cual estaba el joven Bernardo. Estas cuatro abadías, junto con la de Cîteaux, extenderán por toda Europa la reforma cisterciense, que llegó a contar con más de 300 monasterios a mediados del siglo XII.



Fundaciones
cistercienses
en Castilla
y León



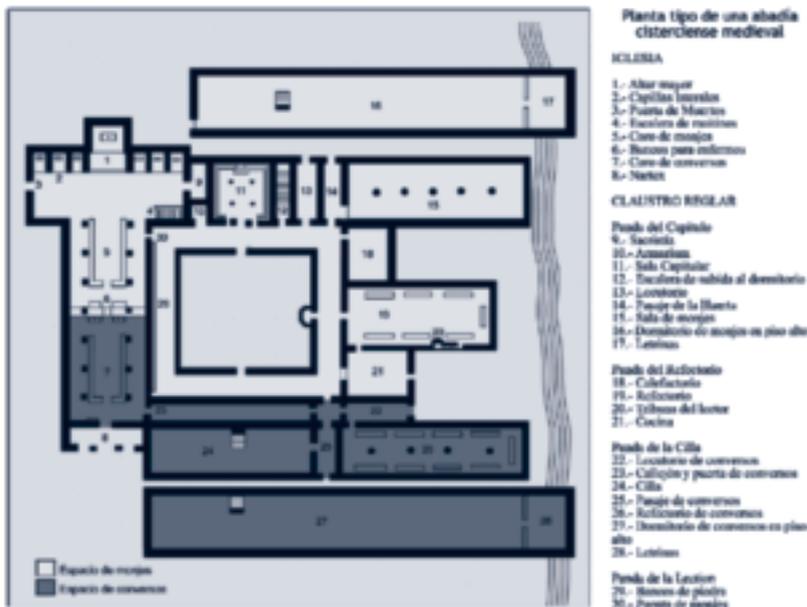
A la península Ibérica llegó el Císter a mediados del siglo XII, en concreto en 1142, cuando monjes franceses procedentes de Clairvaux fundan Sobrado (La Coruña). A partir de ese momento se erigieron en España casi un centenar de cenobios de monjes y monjas, alcanzándose el máximo esplendor fundacional durante la segunda mitad del siglo XII. Tras ese

periodo de apogeo, a partir del segundo tercio del siglo XIII comenzaron a escasear las fundaciones al tiempo que una crisis, que llegará a su cenit durante el XIV, se adueñó de la práctica totalidad de los monasterios.

En el actual territorio de la Comunidad Autónoma de Castilla y León, en la última década de la primera mitad del siglo XII se fundaron cinco monasterios masculinos (la Santa Espina, Rioseco, Sacramenia, Valbuena y Valparaíso). La dinámica de implantación de la Orden en Castilla y León no es muy diferente al del resto del territorio europeo: cenit de fundaciones en la segunda mitad del siglo XII, estancamiento en la primera mitad del XIII y claro declive a partir del 1250.

La provincia de Valladolid acogió cuatro fundaciones masculinas y cinco femeninas. El monasterio más antiguo es de la Santa Espina (Castromonte, fundado en 1147). Posteriormente surgieron Santa María de Valbuena, Santa María de Palazuelos (Corcos de Aguilarejo) y Santa María de Matallana (Villalba de los Alcores).

De los cinco monasterios cistercienses femeninos de la provincia, tres se encuentran aún ocupados por monjas de la Orden. Todos ellos están ubicados en la capital, siendo el más antiguo el de San Quirce y Santa Julita. Santa María la Real de las Huelgas fue fundada en 1320 por la reina María de Molina. Y el más moderno es el monasterio de San Joaquín y Santa Ana, creado en 1597. Los dos monasterios de monjas que han desaparecido son el del Sancti Spiritus (Olmedo) y el de Nuestra Señora de Belén, que estaba situado donde hoy se encuentra el Colegio San José.



Los edificios cistercienses de época medieval se caracterizan por su austeridad y por la ausencia generalizada de elementos decorativos, restricciones que figuran en los documentos de la Orden y que afectan a elementos pintados o esculpidos, así como al lujo en los ornamentos. Avanzada la Edad Media esas normas se fueron relajando.

Además, las dependencias de los cenobios cistercienses se organizan siguiendo el mismo esquema, lo que les proporciona un aire de familia que tiene su explicación en la rigidez de la Regla y en el sistema de filiación directa, por el que se mantienen las conexiones con las casas madre. Así, la planta de los monasterios del Císter se repite en, prácticamente, todos los casos, siendo el elemento más importante la iglesia, con planta de cruz latina, tres naves y dos coros, el de profesos y el de conversos. La cabecera se orienta hacia el Este, y hacia el Sur se dispone el claustro principal con cuatro pandas: a Oriente la del capítulo con salas de trabajo y la sala capitular, a Mediodía se ubica la panda del refectorio, a poniente la panda de la cilla con los almacenes del monasterio y por último la galería del *mandatum*, donde los monjes leen o celebran alguna de sus ceremonias.



La parte superior se ocupa con el dormitorio de los monjes sobre la panda del capitulo y encima de la cilla se coloca el dormitorio de los conversos, personas que no habían profesado como monjes pero que renuncian a sus bienes personales y se someten a la autoridad del abad.

El monasterio de Santa María de Valbuena se ubica en la provincia de Valladolid, en su zona oriental, junto al río Duero, entre Peñafiel y Quintanilla, en la localidad de San Bernardo, pedanía de Valbuena de Duero.

El origen de Santa María de Valbuena se vincula a la nieta del conde Ansúrez, Estefanía de Armengol, quien en 1143 funda el monasterio, pero no será hasta 1151 que Valbuena se independice del arzobispado de Palencia, al que estaba ligado, para pasar a regirse por la regla del Cister, dependiendo directamente de Berdones (Francia).

Desde su fundación hasta el siglo XIV Valbuena vive un momento de esplendor, que se truncará en esta última centuria, cuando habrá de soportar una época de profunda crisis que no se solventará hasta mediados del siglo XV, momento en el que se produce una importante reforma, promovida por Fray Martín de Vargas, a consecuencia de la cual nuestro monasterio llegará a ser casa madre de la Congregación de Castilla.

La pujanza de Santa María de Valbuena, y también de la Orden cisterciense, se mantendrá a lo largo del siglo XVII para ir decayendo durante la centuria siguiente, a pesar de que durante ésta, el siglo XVIII, el cenobio fue escenario de un buen número de intervenciones arquitectónicas que contribuyeron a aumentar su esplendor.

En el siglo XIX se producen una serie de exclaustaciones en Valbuena, la primera de las cuales tiene que ver con la invasión francesa, a raíz de la cual se suprimen las Órdenes Regulares y Mendicantes. En 1814 los monjes vuelven de nuevo a Valbuena, pero sólo por un corto periodo de tiempo, ya que en 1820, en los comienzos del Trienio Liberal, las Órdenes religiosas fueron de nuevo suprimidas. En 1823, con la restauración de Fernando VII, los monjes pudieron retornar al monasterio, pero la Desamortización de Mendizábal, en 1835, supuso el final de la vida monástica en la casa.

A pesar de que el 3 de junio de 1931, Santa María de Valbuena fue declarado Monumento Histórico-Artístico Nacional, su estado se iba deteriorando progresivamente.

En 1950, el Ministerio de Agricultura declaró de “interés social” la expropiación de la finca denominada Coto de San Bernardo, y al año siguiente, el Instituto Nacional de Colonización (I.N.C.), compró el Coto de San Bernardo.



El I.N.C. construyó junto al monasterio un pueblo de nueva planta, San Bernardo, con colonos procedentes de Valbuena de Duero y de Santa María de Poyos (Guadalajara), cuyo término municipal iba a ser anegado por la construcción del embalse de Entrepeñas.

En 1954, el lugar, dependiente eclesiásticamente del obispado de Palencia, pasó a depender de la diócesis de Valladolid.

Tras ocho siglos y medio de existencia el monasterio ha soportado toda una serie de ampliaciones, reformas, abandonos y restauraciones, que culminaron con el *Proyecto de Revitalización de Santa María de Valbuena*.

Hasta 1999 el edificio se encontraba en un estado de avanzada ruina y la imagen que el visitante obtenía al acercarse al monasterio era desoladora. Tan sólo la iglesia, la capilla de San Pedro y el claustro se mantenían abiertos al culto y a las visitas turísticas. El resto del monasterio no era sino una sucesión de destrozos. Pero afortunadamente hubo quien apostó decididamente por la recuperación del monasterio, empresa que parecía utópica a media que transcurrían los años y la ruina iba sustituyendo al antiguo esplendor del edificio.

La Fundación “Las Edades del Hombre” fue la que, empujada por el entusiasmo de algunas personas –con José E. Velicia Berzosa a la cabeza– decidió afrontar un ambicioso proyecto de revitalización del edificio con el propósito de convertirlo en su sede permanente y desarrollar en él buena parte de sus actividades.

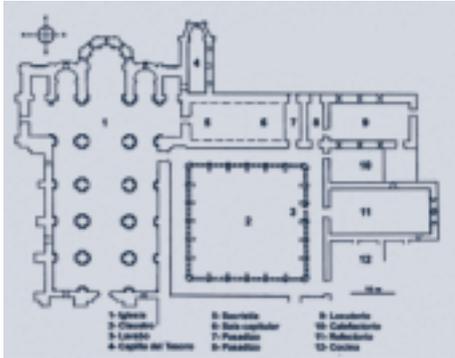
Vinculadas a esas obras de rehabilitación se realizó un amplio estudio documental y arqueológico¹ que ha permitido acceder a un importante cúmulo de información a propósito de este edificio y de su historia.

En un sucinto repaso a las principales dependencias del monasterio, nos detenemos, en primer lugar, en la **iglesia**, cuya cabecera, como es característico en las fundaciones cistercienses, fue el primer elemento que se construyó. Constituye el templo, junto al claustro, la joya de época medieval de la abadía. Sobriedad decorativa, pureza de líneas y amplitud espacial constituyen las principales características de la iglesia, que presenta planta de cruz latina, con tres naves de cuatro tramos en el brazo longitudinal; transepto de cinco tramos y cabecera compuesta por cinco capillas. El transepto cubre sus brazos con cañón apuntado y el crucero con cúpula ochavada sobre trompas. Las tres naves, más ancha y alta

¹ En él participaron, con nosotros, María Jesús Puente Aparicio, Manuel Crespo Díez y Antonio García Flores.



Plano de la Iglesia
y Monasterio de
Santa Maria de
Valbuena



Escena cortesana
en un arcosolio
de la capilla
de San Pedro

la central, están rematadas con bóvedas de crucería simple separados por arcos fajones apuntados. Sus capiteles, están decorados con sencillos motivos vegetales. A los pies se levanta el coro alto.

Del exterior destaca la horizontalidad de la construcción. Ventanas y puertas muestran formas sencillas excepto en la fachada occidental, en las que tanto las arquivoltas de la portada como la rosca del óculo están ricamente molduradas. Resalta también el aspecto fortificado que adquiere el templo por este lado, con remate almenado en las naves laterales y un pequeño torreón de planta quebrada sobre mensulones lobulados que se levanta en el extremo norte.

A la **capilla de San Pedro**, que fuera panteón funerario de la familia de Estefanía de Armengol, se accede desde la capilla extrema del lado de la epístola. Fue construida en el segundo tercio del siglo XIII. Consta de una sola nave de tres tramos cubiertos por bóvedas de crucería. En los costados de los dos primeros tramos se abren unos arcosolios. Es notable la decoración pictórica que albergan estos últimos, que presentan escenas de cortes, batallas entre moros y cristianos u otras de carácter religioso. Las pinturas fueron realizadas a finales del siglo XIII o comienzos de la centuria siguiente.

Otro elemento de gran interés es el **claustro reglar**, que presenta planta cuadrada y formado por cuatro galerías de ocho tramos cada una. Las crujeas se abren al patio central a través de seis grandes arcos apuntados separados por contrafuertes prismáticos. Esta secuencia se ve alterada en el cuarto tramo de la galería meridional, donde se situaba el pabellón del lavabo. De éste, que era de planta hexagonal, apenas sí quedan restos visibles: dos parejas de columnillas con los arranques de sus nervios junto al acceso desde la galería y parte



del coronamiento meridional descubierto recientemente al renovar el solado del claustro alto.

Al interior de las galerías, los tramos se cubren con bóvedas de crucería y sus claves se decoran con motivos vegetales.

Las obras del claustro comenzarían en torno al 1200 por la galería oriental. No debió de pasar mucho tiempo entre la terminación de ésta y el comienzo de las situadas al Norte y al Sur, en las que se impuso un lenguaje más evolucionado, más goticista.

Al primitivo claustro regular, y sustituyendo a uno de madera levantado con carácter provisional en el segundo tercio del siglo xv, se le añadió un sobreclaustro renacentista que fue iniciado a principios del xvi y concluido a mediados de esa centuria. Está compuesto por arquerías de medio punto que apean sobre columnas unidas por antepechos.

Las dependencias claustrales de la panda del capítulo se inician, de Norte a Sur, con la **capilla de Santa Ana, la Virgen y el Niño**, construida en el siglo xvi, que se ubica junto a la puerta de monjes y ocupa el lugar del primitivo *armarium* o biblioteca.

A continuación de esta capilla se abre la **sacristía**, un amplio espacio que durante el siglo xviii fue sometido a una importante transformación, tanto en el plano arquitectónico como en el funcional. Esta intervención estuvo motivada por la necesidad de contar con una sacristía más amplia. A raíz de esas obras se crearon la antesacristía, la sacristía y la sosacristía. La primera, la **primitiva sacristía**, tiene acceso desde la iglesia a través de un paso abovedado de medio punto. Presenta planta rectangular perpendicular al claustro y se cubre con bóveda de cañón. La sacristía, la **antigua sala capitular**, muestra planta rectangular paralela al claustro y se culmina con tres bóvedas de crucería. La primitiva sala capitular ofrecería la misma planta que hoy vemos y el ingreso a la estancia se hacía a través de una amplia portada, flanqueada por vanos simples que servían de ventanas que aún son visibles desde la galería



Galería norte
o del *mandatum*



Sacristía
(previamente
a su restauración)

claustral. Inmediatamente al Sur de esa dependencia se abre la sosacristía, que ocupa el espacio de la **antigua escalera**. Se trata de una estrecha estancia rectangular cubierta con bóveda de cañón que alojaba, en origen, la escalera que comunicaba el claustro con el dormitorio de monjes, restos de la cual se han identificado en los trabajos arqueológicos que han puesto al descubierto las huellas de su tiro. Bajo éste se disponía un pequeño espacio, destinado tal vez a cárcel. En el siglo XVIII se dismantló la escalera y se cerraron las puertas de acceso desde el claustro. Una vez abierta la comunicación con la nueva sacristía, pasó a formar parte de las estancias vinculadas a este ámbito, siendo utilizado este espacio como una suerte de trastero.

Inmediatamente al sur de las dependencias de la sacristía se disponen dos salas estrechas y alargadas, el **pasaje a la huerta** y el **locutorio**, que están rematadas con bóvedas de cañón y a las que se accede desde la galería claustral. En sus testeros se practicaron sendas puertas que comunican con la huerta. Ambas piezas conservan las trazas medievales.

La galería del capítulo se cierra por el Sur con la **sala de monjes**, que presenta planta rectangular dividida en dos naves por una espina de tres columnas. Ambas se cubren con bóveda de crucería.



*Sala de monjes
(previamente
a su restauración)*

A su vez, en la planta alta, ocupando toda la longitud de la panda del capítulo, se sitúa el **dormitorio de monjes**. La configuración actual de este espacio responde a las reformas efectuadas a comienzos del siglo XVIII. En origen era una sala diáfana y cubierta con una techumbre de madera. A fines de la Edad Media el dormitorio se compartimenta con celdas de adobe organizadas en torno a un pasillo central. La pavimentación, de la que se conservan algunos restos, estaba realizada con baldosas de barro cocido, de color rojizo. Con motivo de la conversión de la vieja sala capitular en sacristía se produjo la remodelación del dormitorio, elevándose el nivel del suelo a la misma cota que el claustro alto.

La galería sur o **panda del refectorio** comienza, de Este a Oeste, con la estancia en la que se ubica una **escalera** dieciochesca de tres tramos que conduce al claustro alto. Este espacio estuvo en origen destinado a calefactorio, pero de la organización primitiva de esta sala no queda prácticamente nada, aunque merced a los pocos restos conservados se puede reconstruir con bastante fidelidad este ambiente, que constaría de dos plantas. A partir del siglo XV esas dos habitaciones sufrirán diversas intervenciones, a raíz de las cuales el hogar se sube a la sala alta y la planta baja se compartimenta en dos ámbitos mediante la construcción de un muro. La última gran transformación en esta oficina tuvo lugar a comienzos del siglo XVIII con la que se obtuvo el aspecto que hoy conserva.



*Dormitorio de monjes
durante el proceso
de excavación*

El **refectorio** está situado en el centro de la panda a la que da nombre y es la sala más antigua de dicha galería. Se construyó como un edificio exento e independiente, perpendicular al claustro, y a él se irían adosando el resto de las dependencias que completan la panda. Se trata de un amplio salón de planta rectangular cubierto por una bóveda de cañón apuntado provista de tres arcos fajones.

Las investigaciones arqueológicas realizadas en la estancia han permitido reconstruir sus etapas constructivas. En origen el acceso desde el claustro se realizaba a través de un vano geminado, ubicado en el eje central del testero, y sobre el que se disponía un rosetón. Con motivo de la construcción de la galería del claustro se deshizo esa puerta desplazándola hacia el Oeste adquiriendo la forma que hoy vemos, al tiempo que se cegaba el óculo. Por otro lado, se ha detectado que la cubrición de la sala también sufrió en el curso de las obras una transformación en su perfil, ya que en origen fue pensada para ser culminada con bóveda de medio cañón. Al suelo terrero que servía de piso durante la Edad Media se superpusieron en época moderna y contemporánea diferentes solados. Destaca el efectuado con un encintado de sillares en forma de U, que servía para fijar las mesas al suelo –hoy recuperado–, y baldosas de barro cocido dispuestas en espina de pez combinadas en algunas zonas con azulejos, reaprovechados, de los siglos XVI y XVII.



Al Oeste del refectorio se localiza la **cocina**, a la que se accede desde el claustro a través de dos puertas, una de época medieval, en arco apuntado (a la izquierda), y la otra moderna, con arco rebajado (a la derecha). Presenta planta rectangular dividida en dos sectores. Junto al vano de acceso apuntado se ubica un nicho rectangular; a su lado y



Recreación de la puerta original del refectorio (desde el interior)

para comunicar con el refectorio, se practicó en el siglo XVIII una puerta adintelada, resguardada bajo un gran arco de medio punto, que sustituyó al pasaplatos medieval. El segundo ámbito está dividido a su vez en cuatro tramos rectangulares por un pilar central. En el costado occidental se localizan una chimenea y una puerta adintelada por la que se accedía a las dependencias situadas a Poniente. En el cierre meridional se abren dos ventanas adinteladas, un pozo y una puerta de arco rebajado que conducía al patio exterior. El espacio que hoy muestra la cocina data del siglo XVIII.

La estancia más occidental de esta panda es el **vestíbulo** que comunica con el patio exterior. La puerta de acceso desde el claustro presenta, por este lado, un arco de medio punto abocinado, con el intradós decorado con casetones y jambas cajeadas y un busto policromado de San Pedro en el tímpano. Hacia el interior de la sala el vano adquiere la forma de un arco triunfal; el conjunto se remata mediante un tondo con el busto de San Pablo. Una inscripción con las fechas 1564 y 1583 permite datar en torno a estos años la construcción de la portada.

Ya en la galería occidental o **panda de la cilla** se abre, en el extremo meridional de la galería, una escalera monumental de tres tramos que comunica con el sobreclaustro y cuyo acceso presenta un arco moldurado muy sobrio, de corte clasicista. Bajo el tiro, un pequeño pasadizo pone en comunicación con la cilla.



Levantamiento de la panda de la cilla



Los monasterios cistercienses estaban dotados de una amplia explanada situada frente al acceso interior del monasterio, en torno a la cual se distribuían un conjunto de construcciones utilizadas como almacenes, cuadras, viviendas de criados, albergue de visitantes, así como instalaciones artesanales –hornos, fraguas, panaderías–. En el **compás**, que así se denominaba a ese patio, se abrían una o varias puertas para el ingreso de visitantes con sus caballerías y carruajes. De este modo era el nexo entre el monasterio y la vida seglar, y en él se desarrollaban todas aquellas actividades que pudieran perturbar de un modo u otro la tranquilidad de la clausura.

En el monasterio de Valbuena, el patio del compás se sitúa en el flanco occidental del conjunto monástico y se tienen noticias de su existencia desde el segundo tercio del siglo xv. Las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en la zona han permitido la exhumación de cimentaciones de varios edificios, previos a los que hoy vemos, dispuestos en torno a un gran espacio abierto que, en líneas generales, coincide con el actual compás.

El acceso al interior de ese patio se realiza a través de la **portería**. Su piso inferior, que se fecha a principios del siglo xvi, presenta planta rectangular y se divide en dos cuerpos anexos. Por su parte, el piso superior es más moderno, posiblemente de principios del siglo xviii. La fachada occidental cuenta con un nicho en el que aloja una estatua de San Bernardo.

Adyacente al flanco meridional de la portería se levantaba una gran estancia rectangular, hoy desaparecida, cuyas cimentaciones han sido recuperadas durante los trabajos arqueológicos. Este edificio debió de ser la cuadra en la que se guardaban las caballerías de los visitantes. Junto a ella, hacia mediodía, se abre una **puerta de carros** que servía, como su denominación indica, para el paso de carruajes al interior del compás.

Al norte de la portería se encontraban **las dependencias abaciales**, actualmente sede de la Fundación “Las Edades del Hombre”. Ocupa todo el flanco norte del compás y la mitad septentrional del oeste. La distribución interna de estas dependencias se halla muy alterada por las reformas llevadas a cabo a lo largo del siglo xx.

El cierre oriental de la sala abacial se adosa contra la fachada del edificio que ocupa el ángulo nordeste del patio, espacio tradicionalmente ocupado por la **cilla**. Se trata de una obra de la segunda mitad del siglo xvi. En alzado se articula en dos pisos; en el inferior, ocupado por una gran estancia destinada al almacenamiento, una gran puerta con arco de medio punto permitiera el acceso de carros y caballerías a su interior. Desde esta sala, a través de una escalera abovedada, se descendía a la bodega del monasterio.

*El compás*

Junto al edificio de la cilla se encuentra la **puerta reglar**, único resto medieval conservado en el compás, que comunicaba, antes de la construcción del vestíbulo, el claustro con el compás.

Inmediatamente al Sur se abre la puerta del **vestíbulo**, cuyo vano es resultado de una reforma del año 1646.

A continuación se levanta la **hospedería**, un edificio de dos plantas cuyo extremo sur está atravesado por un amplio pasaje destinado al tránsito de personas y carruajes al interior del compás.

Partiendo del paso para carruajes y cerrando por el sur del compás, se levanta una tapia de mampostería rematada con almenas.

En el lado oeste del compás se situaban **dependencias auxiliares** del monasterio. En la actualidad, el edificio ocupado por la Recepción se presenta como una construcción de planta rectangular, dividida en dos crujeías en las que se reparten a su vez en varias estancias. Esta distribución corresponde, a grandes rasgos, con la última reforma del edificio efectuada en el siglo XVIII.



Casas del Conde de Montijo y muro de separación del monasterio (tras su restauración)

A lo largo de esa misma centuria fueron levantadas al sur del complejo monástico las **casas del conde de Montijo** (1692-1763), aristócrata que compró a la abadía, para su retiro y el de sus descendientes, una habitación conocida como el *Salón del Rey*, situada en el extremo sur de la hospedería. Sus terrenos fueron cercados con tapias de mampostería y pequeñas torretas o cubos de coronamiento cónico en sus ángulos, presentando el lienzo que los separa del compás un remate almenado. Adosado a esta última tapia se construyó un pasadizo que ponía en comunicación las habitaciones principales con las dependencias anejas, situadas al Oeste del compás.

Perpendicular a la panda del refectorio se desarrolla una línea de edificios que delimitan el flanco sur del conjunto de la abadía, a los que hemos denominado **edificios meridionales**. El primero y más antiguo, de planta rectangular, se extiende hacia Oriente desde el extremo meridional del pabellón del refectorio. Se trata de una construcción denominada en la documentación **dormitorio bajo que mira al río** y de la que no se tienen noticias hasta su reedificación en el primer cuarto del siglo XVIII. La fachada mantendría una estructura muy similar a la del cuerpo que se le adosa a Occidente. Derribado en la década de los sesenta del pasado siglo debido al estado ruinoso, sus cimentaciones fueron sacadas a la luz durante la intervención arqueológica. Ese espacio ha sido reconstruido para destinarlo a Hospedería. El segundo bloque corresponde al cuerpo



*Solarium
(previamente
a su restauración)*

intermedio que unía esta nave con el *solarium*. La fachada de éste se encuentra orientada hacia al Sur y se articula en dos pisos. En el inferior se abren tres grandes arcos y seis en el piso superior, todos ellos de medio punto.

Inmediatamente al Oeste del *solarium* se levantan otros dos grandes arcos de medio punto que actúan como cierre del patio de la cocina.

Aunque en un principio los monjes cistercienses se opusieron a que sus monasterios se convirtieran en **lugares de enterramiento**, ya desde mediados del siglo XII existen numerosas referencias a inhumaciones en las casas del Císter. En un principio los Capítulos Generales de la Orden no permitían, a excepción de reyes, arzobispos y obispos, enterrarse en el interior de sus iglesias. Sin embargo, pronto los fundadores y grandes patronos, que habían contribuido a la construcción de los monasterios, comienzan a recibir sepultura en las iglesias, generalmente cerca del altar mayor. Y a partir de 1217 el Capítulo General consiente que los fieles puedan recibir sepultura en sus cementerios.

Varios son los ámbitos utilizados como lugares de enterramiento en los monasterios de los monjes blancos –y por ende también en Valbuena–, como las galerías claustrales, la iglesia, las capillas funerarias, la sala capitular y los cementerios exteriores. Éstos últimos se dividen en dos ámbitos, cerrados y separados por tapias, uno de los cuales estaba destinado a la comunidad



*Cimentación
del lavabo del
claustro durante el
proceso de excavación*

monástica y el otro a los laicos. El de éstos se dispone a lo largo del costado norte de la iglesia, mientras el monástico lo hace inmediatamente a Oriente del destinado a albergar a los laicos.

Los claustros de los cenobios cistercienses acogieron también enterramientos desde el siglo XIII en los que se daba sepultura no solo a miembros de la comunidad monástica, sino también a laicos de variada condición. En las cuatro pandas del claustro de nuestro monasterio se han documentado inhumaciones, generalmente en fosa.

Sabido es que los monjes cistercienses, a la hora de elegir un lugar donde establecerse, buscaban que éste cumpliera los siguientes requisitos: que estuviera alejado del ajetreo de la vida

mundana, que contara con terrenos de buena calidad para desarrollar sus cultivos y, también, que dispusiera de agua suficiente para atender las necesidades del monasterio. El lugar en el que se emplazó el monasterio de Valbuena cumplía sobradamente esos requisitos.

Por lo que atañe específicamente al agua, en el monasterio debía asegurarse su existencia, mediante **ingenios hidráulicos**, tanto para el riego de huertas y campos de cultivo, como para el consumo y la higiene de los habitantes de la casa. Por ello, había una red hidráulica destinada a usos agrícolas y otra que introducía agua al interior de las dependencias monásticas, además, lógicamente, de la que conducía las aguas residuales fuera del recinto.

Las numerosas reformas a las que se ha visto sometido el monasterio a lo largo de los siglos han borrado, en buena medida, los testimonios del abastecimiento de agua a la casa. Aún así, en el interior del cenobio, se conservan restos del lavabo en el que los monjes hacían sus abluciones antes de pasar al refectorio. También dentro del monasterio se han reconocido varias atarjeas construidas con cajas de piedra o con ladrillo, que servían para evacuar aguas residuales.

La documentación escrita hace mención a varias aceñas y molinos pertenecientes al monasterio; los restos de uno de esos molinos son aún visibles



*Cerca
en la zona suroeste
del monasterio*

a orillas del Duero, cien metros aguas abajo de la casa. También consta la existencia de una noria para el riego de la huerta. Además, a lo largo de la historia del monasterio, se tiene noticia de, al menos, cinco pozos: en el jardín del claustro, en la cocina, en el compás, en la casa del conde de Montijo y otro cegado en las dependencias de lo que fue la casa del guarda.

Al Sudeste del monasterio, a unos 100 m del mismo, en la parte superior de la ladera que llega hasta el Duero, se encuentra un pequeño estanque conocido como el Anguilero.

El monasterio era un ámbito cerrado, separado del mundo exterior mediante **cercas** y tapias. El espacio cercado, que llegó prácticamente intacto hasta mediados del siglo xx, comprendía, además de los edificios del monasterio, tierras de labor –principalmente huertas y viñas– situadas al Norte, a Oriente y al Sudeste del cenobio. El cierre occidental lo constituían los propios muros de la casa. Desde la portería nacía una sólida pared de mampostería que, a modo de muralla, se dirigía hacia el Duero.

Además de las anteriores, había dentro del gran recinto monacal otras zonas delimitadas por tapias de menor porte, como eran las correspondientes a los cementerios y las llamadas “claustrillas”, espacio situado inmediatamente a Oriente de la casa y que estaba cerrado por un muro de tapial que partía del ábside del templo y llegaba hasta la esquina noreste del *dormitorio bajo que mira al río*.



El viaje de Argales

Lucio Mijares Pérez

A pesar de su riqueza acuífera y de los múltiples modos de abastecimiento, lo cierto es que el suministro de agua potable de Valladolid fue durante mucho tiempo deficiente e insuficiente. De ahí que desde muy pronto se comenzaran a realizar diversos planes para subsanar los problemas de abastecimiento que aquejaban a la ciudad y que éstos se prolongarán hasta el primer cuarto del siglo XVII, momento en el que concluye el Tercer viaje de aguas de Argales.

Sin embargo, la primera traída de aguas no se debió a una iniciativa municipal, sino al convento de San Benito el Real. En efecto, el monasterio, que hasta entonces se abastecía de un pozo situado en el claustro principal, decidió en 1441 emprender la canalización de unas fuentes situadas en una huerta situada en Argales que un año antes le había donado el rey Juan II. El sistema empleado, parece ser, fue muy simple: trasladar el caudal desde Argales a través de un canal abierto hasta la entrada a la ciudad y a partir de allí mediante tubos de barro cocido soterrados. Todo ello con sus respectivas arcas de captación, control y registro, como era costumbre en la época.

No hay absoluta certeza sobre por dónde discurrió la canalización, tanto por fuera como por dentro de la urbe. Siempre se ha dicho que lo hizo bordeando el brazo sur del Esgueva hacia la Puerta del Campo, para continuar luego por la actual calle de María de Molina hasta la antigua huerta del monasterio. Mas no estamos seguros de tal supuesto, por cuanto la Sociedad Económica de Amigos del País de Valladolid en 1817, al realizar unos trabajos en el Campo Grande,



descubrió un tramo de cañería que atribuyó al Viaje de aguas de San Benito e intentó reconstruir dicho viaje para el riego del arbolado, hallando otro tramo de cañería en las inmediaciones de la huerta de San Benito que hacían presuponer que el viaje se había trazado a través del campo para entrar en la ciudad por las proximidades de la Puerta del Carmen. Sea como fuere, lo cierto es que la conducción fue bastante endeble y difícil de mantener, toda vez que se producían numerosos robos de agua a lo largo de la traída y los caños de barro quebraban fácilmente con las raíces que se introducían en los mismos en busca de humedad.

Muy poco tiempo después, en 1494, a semejanza de lo que había hecho el monasterio, el municipio de Valladolid decidió realizar su propia traída de aguas desde una huerta próxima a la de San Benito, situada en el paraje o pago de las Marinas. La ejecución de la obra corrió a cargo de dos maestros moriscos, Yuza y Almodóvar, traídos expresamente de Guadalajara. Tras recoger varios manaderos en un gran aljibe, la conducción hasta la villa se realizó a través de caños enterrados para evitar los hurtos, pero el agua, una vez dentro de la ciudad, posiblemente por un error en la nivelación, no pudo llegar hasta la Plaza del Mercado, donde se había construido una fuente de piedra al efecto, por lo que hubo de quedarse en la Puerta del Campo, en cuyo lugar se levantó una fuente y lavadero. Tampoco creemos que su canalización dentro de la ciudad discurrió por donde se ha supuesto. Sospechamos que la cañería descubierta por la Sociedad Económica en el Campo Grande pertenecía a este Viaje, pues incluso hasta comienzos del siglo XIX se conservaba un registro en la Puerta del Carmen y se mantenía un caño con agua en las tapias de los Filipinos, que difícilmente podía ser de San Benito si es que su conducción se había hecho a caño abierto fuera de la villa.

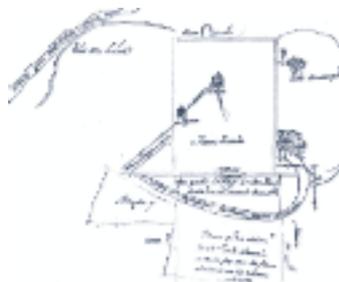
Pese al fracaso anterior, en 1513 se decidió emprender una nueva traída de aguas. En esta ocasión se trajo de Aragón a un maestro elevador de aguas llamado Juan Gálvez, que en 1519 lograba culminar con éxito la conducción hasta la Plaza Mayor y a la Rinconada, superando los problemas de la traída anterior. La canalización dentro la villa, esta vez, se realizó a través de los Zurradores (Panaderos), Plaza del Campillo, calle de Teresa Gil, para doblar por la actual de Ferrari hacia la Plaza Mayor.

En los años posteriores se producen ya algunas iniciativas tendentes a mejorar las acometidas de los anteriores viajes mediante la recogida de los diversos manantiales existentes en la zona de Argales y de las Marinas, para lo cual se mantienen conversaciones con el abad de San Benito a fin de llegar a un acuerdo de cesión de sus manaderos. La idea del municipio era reunir las aguas de los manantiales de San Benito, las Marinas y otros remanentes que hubiera



en el camino para traerlas hasta la Puerta de Teresa Gil y la Plaza Mayor, y desde ambos lugares repartirlas y llevarlas a los lugares más convenientes.

Los contratiempos sufridos con la marcha de la Corte y el incendio de la ciudad no permitirían realizarlo hasta 1583, tras las epidemias sufridas y 1580 y 1582, atribuidas a la ingesta de las aguas del Pisuerga. La necesidad de un abastecimiento abundante de agua potable se convirtió entonces en un asunto de urgente solución. Con tal propósito el municipio formó una comisión que se encargó a lo largo de 1583 de recabar información de vecinos, médicos y maestros de cantería y fontanería para elaborar un informe, que sería presentado en septiembre del mismo año ante el Consejo Real para solicitar los medios económicos con que financiar la obra.



Primer Viaje de Argales



Segundo Viaje de las Marinas

Entre los diversos declarantes interesan sobre manera los datos y pareceres aportados por técnicos, como Gonzalo de la Bárcena, maestro fontanero traído expresamente de Oviedo, o por maestros canteros como Juan de Nates, Alonso de Tolosa, Juan de Mazarredonda, Rodrigo de la Vara y Aparicio de la Vega, a quienes se les mandó ver los manantiales, comprobar la abundancia de sus caudales, medir las distancias, evaluar el coste de la obra y, sobre todo, efectuar la nivelación por donde abría de discurrir la conducción. Esto último era el gran problema, pues el desnivel existente entre los manantiales y la ciudad no llegaba a los diez metros en una distancia de algo más de cinco kilómetros, lo que suponía una pendiente media inferior al dos por mil. De ahí el fracaso en que finalizaron los viajes anteriores.

El informe elaborado por el municipio en el verano de 1583 señalaba que la realización de la obra era factible por haber suficiente caída del agua entre el punto de partida y el destino; que la misma podría realizarse en dos años y medio; y que su costo ascendería a unos 28.000 ducados: 8.200 para la recogida de los manantiales y los 19.800 restantes para realizar la canalización y la construcción de tres fuentes dentro de la ciudad: en la Costanilla, plaza de Santa María y plaza del Almirante. Poco después, el 24 de diciembre del mismo año



de 1583, Felipe II concedía facultad para sufragar los 28.000 ducados en que se estimaba su costo con los ingresos producidos por las sisas del vino y la carne.

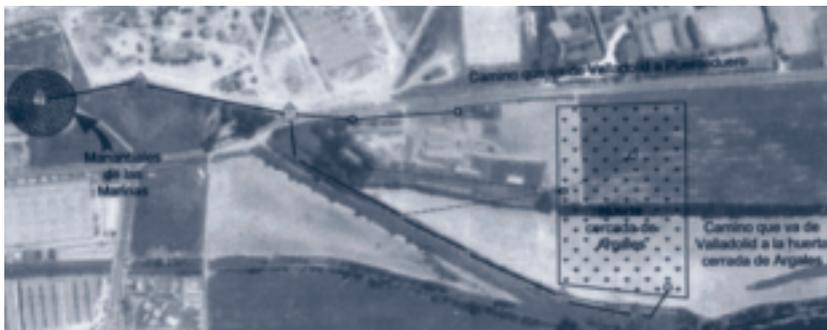
Las actuaciones llevadas a cabo posteriormente han dado lugar a numerosas conjeturas. La pérdida de los datos de las nivelaciones y trazas realizadas por Gonzalo de la Bárcena, Juan de Herrera y los ingenieros hidráulicos Benito Morales y Francisco Montalbán que le precedieron, así como la ausencia de referencias puntuales sobre el curso de la ejecución de la obra, han planteado y siguen ofreciendo numerosas dudas. Incógnitas que obligan a plantear hipótesis y a ir las despejando conforme aparecen nuevas referencias documentales.

Lo cierto es que en abril de 1584 comenzaban las obras con la apertura de zanjas y pozos, nivelación de las fuentes y realización de trazas, tareas dirigidas por Benito Morales, un cualificado ingeniero hidráulico que había intervenido en destacados proyectos de conducción de aguas, que contó con la colaboración del ya citado Gonzalo de la Bárcena. El despliegue de medios fue extraordinario, pues en algunos momentos llegaron a contar con más de 350 personas para la realización de esas tareas. Sin embargo, cuatro meses y medio después Benito de Morales regresaba a Madrid, tras haber entregado las trazas y las condiciones de la obra.

Al año siguiente llegaba Francisco de Montalbán, uno de los mejores especialistas en hidráulica del reino, que durante los meses de abril de mayo continuó con los trabajos de descubrimiento de manantiales, nivelación de las aguas y elección del trazado más adecuado para su conducción, realizando nuevas trazas. Pero tampoco quedó muy satisfecho el regimiento con su labor, pues apenas dos meses después acordaba la venida de Juan de Herrera para que viera las fuentes y emitiera su parecer. Más no creemos que la verdadera razón de la reticencia de los munícipes a las propuestas formuladas por dichos técnicos fuera el costo de la obra, que elevaban de los 28.000 ducados previstos inicialmente a 100.000, sino las contradicciones entre ellos sobre la nivelación. Por eso insistieron tanto hasta conseguir que viniera Herrera, quien además de realizar nuevas trazas, rebajaría el costo a 50.000 ducados, la mitad de lo presupuestado por Morales y Montalbán.

Inmediatamente, tras su regreso a Madrid, se reanudaban las labores conforme a las trazas e instrucciones por él dadas, bajo la supervisión de Gonzalo de la Bárcena y Alonso de Tolosa.

Hoy conocemos ya con bastante seguridad la localización de los tres principales manantiales recogidos, el trazado seguido, los especialistas que intervienen, el número de arcas construidas, tanto fuera como dentro de la ciudad, el tipo



Situación
de los manantiales

de conductos empleados en la canalización del agua, el ritmo de ejecución de la obra, e incluso grosso modo su costo y financiación. Aunque hasta tanto no se encuentren las trazas, seguramente persistirán dudas sobre lo que corresponde a Herrera y el grado de intervención que tuvieron a partir de 1602 el arquitecto real Francisco de Mora y el de obras de la ciudad Diego de Praves.

Sobre la situación de los manantiales captados en la zona de Argales creemos que ha habido un error continuado. Unas veces se ha identificado el manantial de las Marinas con la huerta de Andrés Sevillano y otras con el arranque del viaje tal y como hoy lo conocemos, es decir, con la zona en la que se encuentran las arcas -2 y -1. Nosotros estamos en condiciones de asegurar sin ningún género de dudas que ninguna de las dos suposiciones es acertada. Las fuentes de las Marinas y de San Benito no se encontraban próximas ni contiguas, sino a cierta distancia entre sí.

Los manantiales más próximos a la ciudad eran los de las Marinas, posteriormente se encontraba el de la huerta de Juan Sevillano y los más alejados eran los de San Benito. Por tanto, las fuentes de San Benito hay que situarlas a la altura de las arcas -1 y -2, las de la huerta de Andrés Sevillano junto al arca n.º 2, en tanto que los manantiales de las Marinas cabe emplazarlos entre el arca 5 y el 8, extensibles hasta el 10. Ya veremos por qué.

Asimismo, aunque no se sabe cómo se llevó a cabo exactamente la captación de los manantiales de San Benito, sabemos que buena parte de sus aguas aflúan hacia la canalización principal que hoy conocemos, entrando en el Arca Real por el oeste, bajo la puerta de la fachada principal, mientras que otra parte lo hacían por su costado sur. El manantial de Sevillano confluía con las aguas de San Benito a la altura del 3º cauchil entre las arcas 2 y 3, manteniéndose separadas hasta otro cauchil existente entre las arcas 4 y 5. En tanto



que los manantiales de las Marinas, a los que ya no se mencionan expresamente, se incorporaron separadamente a las diversas arcas entre la 6 y 10, donde se recogieron hasta 10 manaderos.

En cuanto al ritmo de ejecución de la obra hay que establecer tres fases claramente diferenciadas:

- 1) una primera que se extiende poco más de 6 años, entre abril de 1584 y julio o agosto de 1589, en la que se llevan a cabo los trabajos de captación de los manantiales y se construye la canalización de los pozos manantiales hasta el Arca Real, con las correspondientes arcas subterráneas o cauchiles intermedios.
- 2) una segunda fase que abarca 4 años, desde abril de 1602 hasta abril de 1606, que es la más intensa, pues durante la misma se efectúa la mayor parte de la conducción, es decir desde el arca 2, a la altura de la huerta de Juan Sevillano, hasta el arca que construye Juan de Nates junto a la Puerta de Teresa Gil –aunque no por completo, como veremos–, así como el encañado y la fuente de la Puerta del Campo.
- 3) y una tercera fase, entre 1617 y 1621, en que se continúa la traída a lo largo de la calle de Teresa Gil hasta Fuente Dorada y posteriormente hasta la Rinconada y San Benito, en cuyo trayecto se hacen 5 arcas superficiales, la última junto a la taberna donde se vendían los vinos de San Benito.

A tenor de la documentación de que disponemos la primera fase no estuvo exenta de contratiempos, tanto en forma de llevar la obra como en el suministro de materiales para la misma.

En el primer caso, por los elevados salarios que percibían quienes estaban al cargo de los trabajos y porque, además, las labores de cantería y algunas de apertura de zanjas se realizaban a jornal, lo que redundaba en una mayor perfección de la obra, aunque encarecía notablemente la construcción. Y en cuanto a la provisión de suministros, porque algunas de las personas que se quedaron con las contratas incumplieron sus obligaciones, huyendo con los adelantos percibidos, y otras veces porque materiales destinados a las fuentes, pagados con los ingresos de las sisas, se empleaban en otras edificaciones.

En cualquier caso, si por algo destaca la conducción de la primera fase es por el rigor y perfección de su construcción, realizada en forma de alcantarillado, con muretes y bóveda de piedra de medio punto, forrado todo el conjunto con hormigón de cal, y con capacidad suficiente para poderse desplazar



por su interior una persona y realizar las faenas de reparación necesarias. No es extraño que los 28.000 ducados autorizados por Felipe II, incluso más, se invirtieran en la construcción de este tramo entre la huerta de San Benito y el Arca Real, arca que se concluye a marchas forzadas en 1589 ante la prevista venida del rey a la ciudad en el verano de dicho año.

La visita se pospondría hasta 1592, momento que los regidores aprovecharon para que el monarca visitara la obra en el trayecto desde Valdestillas a la ciudad, con esperanza de que concediera una nueva facultad para continuar las obras.

La concesión finalmente se limitó a sólo 2.000 ducados, cantidad que el regimiento, tras diversas diligencias, logró que se empleara en la financiación de las nuevas carnicerías y panadería, por lo que el viaje de aguas de Argales quedaría totalmente paralizado hasta la llegada de la corte a Valladolid a comienzos del nuevo siglo. Por tanto no hubo continuidad en las obras, ni tampoco una ralentización en la ejecución, como se ha creído, sino una suspensión total de las mismas ante la falta de recursos económicos para su continuación

Los trabajos se reanudarán en abril de 1602, tras formarse la Junta de Policía, a cuyo cargo correrá tanto la obra de las fuentes de Argales como la del Sol, que también se realizará en estos mismos años. Durante esta fase los trabajos adquieren un ritmo vertiginoso, pues se emplean recursos económicos muy cuantiosos y además la obra se ejecuta de forma distinta a la primera fase. Ahora se prescinde del sistema de trabajo a jornal y se establece el procedimiento de destajo por posturas y remate, en el que a cada cuadrilla de canteros, fontaneros, albañiles o encargados de abrir las zanjas se le asignaba uno o varios tajos concretos, que eran supervisados por el arquitecto real Francisco de Mora y el maestro de obras municipal Diego de Praves. De ahí la aceleración que experimentan



Arca Real



Bóveda
Arca 2

las obras y la extensión que adquieren las mismas, pues por las mismas fechas que se está procediendo al tapado de las zanjas en las proximidades del Arca Real, se está encañando en las cercanías de la ciudad.

Lo más significativo por su monumentalidad han sido siempre los elementos superficiales, las arcas, que fueron numeradas de forma sucesiva a partir del Arca Real hasta el arca distribuidora que se construyó en la Puerta de la Merced, situada frente a la actual calle de Panaderos. Pero junto a las arcas sobre rasante no eran de menor importancia las arquetas de registro subterráneas, a veces de doble pozo, construidas en el espacio intermedio entre arca y arca, así como las propias cañerías de barro cocido. Doble conducto de tuberías de barro que se emplea como medio de conducción de las aguas desde el arca 3 en adelante.

¿Hasta dónde llegó el agua tras paralizarse las obras en 1606 con la marcha de la corte?. Si está plenamente demostrado el error en que incurrió Agapito y Revilla al afirmar que en el siglo XVI se ejecutó la mayor parte de las obras del exterior de la ciudad y que en 1603 llegaba el agua al puente de Zurradores (en las inmediaciones del Caño Argales en la calle Panaderos), también están equivocados quienes afirman que en 1606 el agua llegó hasta el arca construido por Juan de Nates en la Puerta de Teresa Gil. Cuando se detienen las obras en ese año el agua sólo llegaba hasta el mencionado Puente de Zurradores, donde se instalaron unos caños provisionales para el abastecimiento de los vecinos, así



como a la Puerta del Campo, donde funcionaba una fuente desde un año antes, tras realizarse una derivación desde el arca repartidora de la Puerta de la Merced.

El costo es difícil de calcular, por cuanto frecuentemente nos encontramos con libramientos hechos a los oficiales por trabajos realizados en las fuentes de Argales y del Sol, sin especificar la cuantía correspondiente a las tareas ejecutadas en una u otra obra. Sin embargo, de forma aproximada podemos asegurar que el montante de las obras realizadas en la fuente de Argales durante esta segunda fase fue superior a los 84.000 ducados.



Tajea o caños para la conducción



Registro entre las arcas 6 y 7

Cuantía que se financió en parte con 39.000 ducados obtenidos por censos, con los ingresos de la sisa de las velas y jabón, así como con un doble repartimiento establecido sobre los pueblos distantes hasta 20 leguas de Valladolid. Y digo que se financió en parte, porque la deuda contraída sólo con los fontaneros ascendía nada menos que a unos 25.000 ducados.

Tras una interrupción de 10 años, comenzó la tercera y última fase del viaje de Argales, que se dividió en dos tramos. El primero desde el arca del Campillo construido por Nates hasta Fuente Dorada, y el segundo desde Fuente Dorada hasta San Benito. Pero antes hubo que construir dos arcas en Panaderos y reparar el encañado ya hecho desde el puente de Zurradores hasta el Campillo, pues con el paso del tiempo al no haber circulado el agua por los conductos el betún que unía los caños se había deteriorado. Los trabajos de la calle de Teresa Gil fueron adjudicados a destajo a Pedro de la Bárcena, quien se encargó de realizar no sólo el encañado sino también un arca al comienzo de dicha calle, esquina con Montero Calvo, dos arcas subterráneas, así como la fuente de la plaza de los Guarnicioneros (actual Fuente Dorada).

La obra fue lenta, pues no concluyó hasta abril de 1618, y además no estuvo exenta de problemas, motivados por el impago de las labores realizadas, toda vez que los 28.000 reales sobrantes en el servicio de las carnicerías de 1615, con los que se había previsto su financiación, resultaron insuficientes.



Interior Arca 6

Tan graves eran los problemas por los que atravesaba la hacienda municipal que el monasterio de San Benito, ante la presunción de que la construcción del último trayecto desde Fuente Dorada al convento podían dilatarse varios años, propuso al regimiento tomar a censo los 21.000 reales en que se había rematado la obra y prestárselo a la ciudad, a cambio de que el ayuntamiento se comprometiera a pagar directamente los réditos a los interesados y le redimiera el principal. Gracias a ello los trabajos pudieron comenzar en 1619 a cargo de Bartolomé, quien siguiendo las trazas de Diego de Praves realizó el encañado, erigiendo un arca en la calle de la Trapería, otra en la Red, en la Rinconada, y una tercera junto a la taberna del propio convento.

El mismo Francisco de Praves, que por esas fechas tomaba el relevo de su padre como arquitecto municipal, hacía tres arquetas en la Plaza de Fuente Dorada y otra mucho más compleja al final de la calle de Teresa Gil. Esta última

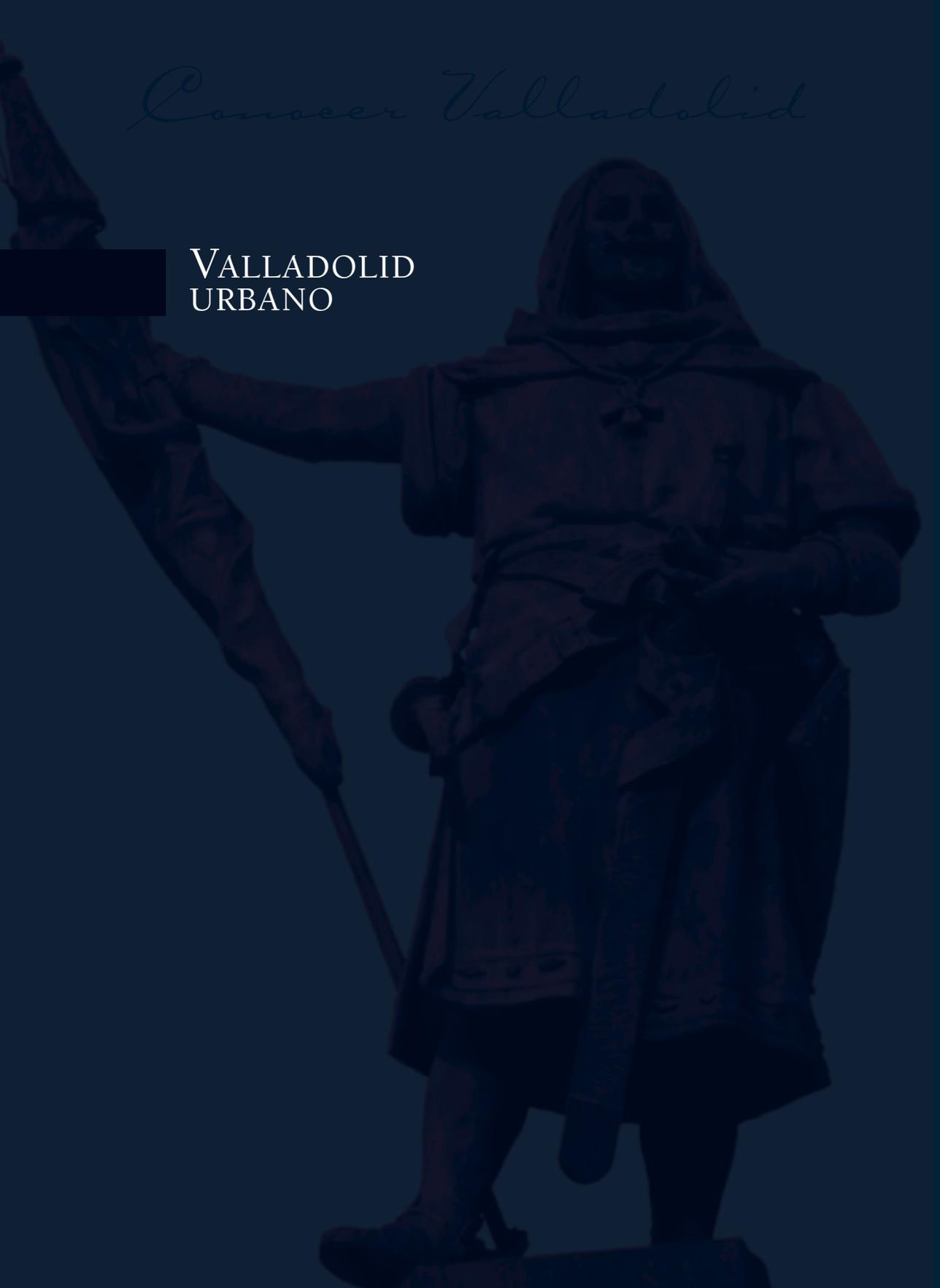
*Fuente de Portaceli*

tenía como función distribuir el agua mediante un doble conducto, por un lado hacia Fuente Dorada, la Rinconada y San Benito, y por otro hacia la que se preveía erigir en un futuro en la plaza del Almirante. Así concluía el Viaje de Argales, un proyecto con grandes ambiciones, que había supuesto una inversión superior a los 150.000 ducados, y que por contratiempos técnicos, y sobre todo económicos, se había tenido que recortar, aunque se mantenía la esperanza de que en los años venideros mejorarían las circunstancias para poderlo ejecutar en su integridad.

Mas, y pese a todas las dificultades, el resultado final fue una brillante obra de ingeniería con notables consecuencias arquitectónicas y urbanísticas, que permitiría, con las imprescindibles reparaciones y reformas, mantener el abastecimiento de agua a la ciudad por espacio de tres siglos y medio.

Conseer Valladolid

VALLADOLID
URBANO

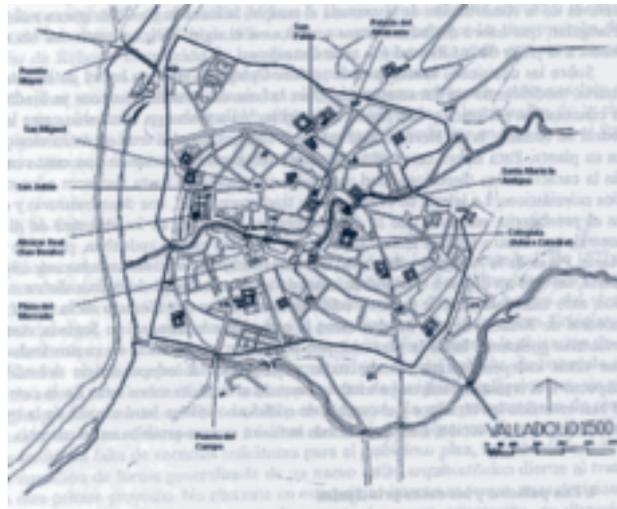




L

La plaza de San Miguel y la ciudad medieval

Pascual Martínez Sopena
[CATEDRÁTICO DE HISTORIA MEDIEVAL
DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID]



*Valladolid 1500
rotulada; a partir de
José Luis Sáinz Guerra,
Cartografía y ciudad*

Introducción

Esta conferencia llega acompañada de un pequeño dossier donde se describe el plan de exposición y se relacionan una docena de libros que pueden proporcionar nuevos conocimientos a los interesados. También se ofrecen algunos textos como base para diversos comentarios (las imágenes serán otro



punto de apoyo), y, en fin, se incluye una reconstrucción del plano de Valladolid hacia 1500, esto es, al final de la Edad Media.

El plano de 1500 proviene de una de las obras citadas en la bibliografía. En concreto, del estudio donde José Luis Sáinz Guerra prestó en 1990 su mirada de urbanista a la historia de la ciudad

Es un trabajo documentado, muy útil y, como no puede ser de otro modo, hipotético en numerosos aspectos¹. Antes de él, muchos otros autores habían aportado sus visiones propias. Así, desde una perspectiva que también tenía mucho de mirada de urbanista, Juan Agapito y Revilla había publicado en 1937 su admirable nomenclátor, persuadido de que “las calles son la vida de los pueblos”². En cambio, los estudios de Bartolomé Bennassar y Adeline Rucquoi fueron obra de historiadores en el sentido clásico del término, es decir, de estudiosos familiarizados ante todo con los documentos de carácter público y privado que atesoran los archivos³. Por su parte, la preocupación por la historia de la ciudad desde la óptica de su inmenso patrimonio arquitectónico –y decir preocupación no es gratuito tratándose de Valladolid–, queda reflejada en estudios como los de Luis Mingo y Jesús Urrea –a los que luego se aludirá–, que han venido a continuar la inmensa tarea de Juan José Martín González⁴. Pero además, desde el umbral de los años 1990 se está abriendo paso una nueva mirada, la arqueológica. Lo ponen de relieve la obra colectiva que coordinaron Germán Delibes, Eloísa Wattenberg, Zoa Escudero

¹ J. L. Sáinz Guerra, *Cartografía y ciudad* (la ficha bibliográfica de las obras citadas en ésta y las demás notas a pie de página figura al final del artículo). Para facilitar la lectura del plano, se han identificado algunos de sus elementos. Dentro del primitivo recinto fortificado, se señalan las iglesias de San Julián y San Pelayo/San Miguel, que se situaba en la plaza de este nombre; la calle que une ambas viene a ser la actual del Doctor Cazalla; al oeste del recinto, dominando el Pisuerga, se ve el convento de San Benito el Real, y al Este se aprecia la situación del palacio del Almirante de Castilla. Otros puntos de referencia para el observador actual son el Puente Mayor y el convento de San Pablo, la iglesia de la Antigua y la colegiata de Santa María (de la que quedan importantes ruinas al lado de la catedral), la “Puerta del Campo”, que corresponde a la zona donde la calle Santiago sale a la Plaza de Zorrilla, así como la plaza del Mercado (donde hoy se halla la Plaza Mayor).

² J. AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid*.

³ B. BENNASSAR, *Valladolid en el Siglo de Oro*; A. RUCQUOI, *Valladolid en la Edad Media*.

⁴ Para este estudio se han utilizado varios de sus trabajos; en concreto: J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Dibujos de monumentos antiguos vallisoletanos; ID., *Valladolid en sus monumentos*; ID., “La ciudad monumental entre 1939 y 1986”; ID. *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX*. El patrimonio arquitectónico y mueble de la ciudad fue objeto de tres de los tomos del magno catálogo provincial dirigido por él. JESÚS URREA, *Arquitectura y nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*. L. A. MINGO y J. URREA, “La antigua iglesia parroquial de San Miguel en su plaza de Valladolid.



y Jesús del Val, el estudio de Miguel Martín Montes sobre el alcázar real –que estuvo donde había de alzarse el monasterio de San Benito–, o la reciente historia de la ciudad en que historiadores y arqueólogos han trabajado coordinados por Javier Burrieza⁵.

Antes de seguir, les diré que deseo recordar con este trabajo a Juan José Martín González, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y Académico de la Real de Bellas Artes y de esta casa, que falleció el pasado mes de julio. Hace ahora 40 años, al menos tres de los presentes habíamos comenzado el primer curso de Filosofía y Letras en nuestra antigua universidad. Su clase era la primera del día tres días por semana. Llegaba a paso de carga, nos hablaba con la claridad de quien está acostumbrado a escribir manuales, y nos trataba con el respeto distante que, por si acaso, requieren 150 jóvenes desconocidos. Aunque, para quien les habla, esto es sólo una impresión superficial. A fuerza de andanzas que sería largo de contar, hoy siento que el hombre de aire marcial que se llamaba Juan José Martín González fue el primer profesor que me consideró un universitario. Y aclararé que cuando digo “universitario”, intento reunir en una sola palabra lo mejor que he vivido y el paisaje donde lo he vivido. Hoy celebro lo mucho que debo a maestros que, como don Juan José Martín González, trabajaban arduamente y dedicaban tiempo y ganas a enseñar y a animar redes de convivencia entre los estudiantes a partir del deporte, la música y, sobre todo, la propia tarea intelectual dentro y fuera de las aulas. Yo disfruté de casi todo: pero, de tener que elegir, me quedaría con las muchas excursiones que sus ayudantes y él mismo condujeron tantos domingos. Tuvieron algo de mágico.

⁵ G. DELIBES, E. WATTENBERG, Z. ESCUDERO, J. M^a DEL VAL (coords.), *Arqueología urbana en Valladolid*; M. MARTÍN MONTES, *El alcázar real de Valladolid*; J. BURRIEZA SÁNCHEZ (coord.), *Una historia de Valladolid*.



La evolución del espacio en la Edad Media

La incertidumbre del principio. La primera cerca

Las noticias sobre Valladolid no son anteriores al final del siglo XI y, cuando aparecen, muestran una especie de bipolaridad. Es decir, que había dos núcleos. Uno de ellos debió articularse entre las iglesias de San Julián y San Pelayo (la que luego se llamaría San Miguel), y estaba en buena medida ceñido por una de las Esguevas. El otro, que se sitúa a oriente de ese mismo brazo de agua, tiene como centro la colegiata dedicada a Santa María –tradicionalmente se llamaría “La Mayor”–, que el conde Pedro Ansúrez, señor del lugar, dotó en 1094.

El sector de las iglesias de San Julián y San Pelayo debió ser rodeado por un muro o “cerca” en la segunda mitad del siglo XII. Apenas hay vestigios de estas defensas en la zona donde la calle Esgueva va a dar en la de las Angustias y se prolonga hacia la plazuela del Rosarillo.

Para entonces, el poder del rey se había asentado firmemente en Valladolid, sustituyendo a los condes de Urgel, herederos de Pedro Ansúrez. El primitivo alcázar de la ciudad debe datar de la misma época. Según lo que sabemos y los restos que se muestran en una esquina de la plaza de Poniente, su planta recuerda fortificaciones coetáneas como el castillo de Uruña. Si, de acuerdo con algunos autores, este recinto llegó a abrazar una superficie de 20 ha., es patente que el Valladolid intramuros había alcanzado una considerable superficie hacia 1200. Tanta como la que encerraba el viejo recinto romano de León, la capital del vecino reino.

Los dos núcleos de la ciudad. Su evolución diferencial y la “cerca nueva” (hacia 1300)

Pero hacia esas fechas, la villa también había crecido considerablemente fuera de los muros. La colegiata fundada por Pedro Ansúrez –que para estas fechas era una orgullosa institución que sólo tenía sobre sí la autoridad del papa, tan indiscutible como lejana–, articulaba un espacio que incluía la cercana iglesia de Santa María “la Antigua” y la calle “de francos”: es decir, la actual calle Juan Mambrilla era su foco más activo, pues funcionaba a modo de eje comercial. Aunque para esas fechas la actividad mercantil tenía otro polo de referencia: la plaza



del mercado, emplazada donde hoy está la Plaza Mayor. Allí, como reza una lápida, fue proclamado rey de Castilla el joven Fernando III en 1217.

Entonces e incluso más tarde, la imagen de Valladolid se podría resumir en un recinto cercado y una colección de “pueblas” exteriores, que todavía no conforman un espacio continuo y tienen variable envergadura. A las que circundan la Colegiata y el mercado cabe añadir otras arracimadas alrededor de la iglesia correspondiente, como San Martín o San Nicolás.

Por lo tanto, de los dos núcleos que se distinguían al filo de 1100 se ha pasado a una aglomeración compleja y todavía discontinua cuando media el siglo XIII. A fines de la centuria, se proyecta una nueva muralla para el conjunto. Se sabe de su construcción en los difíciles años en que María de Molina fue regente del reino al mismo tiempo que señora de Valladolid, es decir, alrededor de 1300. La nueva cerca, cuyo perímetro acogerá más de 100 ha., deja fuera algunos elementos urbanos –como el convento de Santa Clara, el barrio de San Pedro o el propio palacio de la reina, destinado a convertirse en el monasterio de las Huelgas. Pero la mayor parte del área urbana y urbanizable, comenzando por los barrios meridionales, que son ahora su zona más dinámica, quedan dentro del nuevo perímetro defensivo.

Dentro de la “cerca vieja”: ¿Un área depauperada en el siglo xv?

En cierta forma, subrayar el dinamismo de esta amplia zona meridional –que acoge las iglesias de Santiago, el Salvador o San Esteban, el convento de San Francisco o el flamante Estudio, germen de la Universidad–, supone marcar una diferencia de grado respecto a la zona rodeada por la que ya es conocida como la “cerca vieja”, esto es, el núcleo amurallado del siglo. ¿Es razonable hacerlo? Conviene tener en cuenta ciertos parámetros.

Uno de ellos es que el interior de la “cerca vieja” era un espacio necesitado de reordenación, de lo que se hacen eco las fuentes de comienzos del siglo xv. Aún perdida su función defensiva, la “cerca vieja” subsistía; era una especie de corsé en el centro de Valladolid. Su demolición (y el consiguiente cambio de decorado), fue objeto de un plan del que nos han quedado expresivos testimonios: entre ellos, cómo se desarrolló en el área donde había de edificar su palacio el almirante Alfonso Enríquez. Por ser miembro de la familia real Trastámara y por sus hechos de armas, este personaje ejerció como hombre de corte desde 1387 hasta su muerte, cuarenta años después, y fue honrado con el título de “Almirante de Castilla”, que uno de los cargos más honrosos y rentables del reino.



Palacio
del Almirante;
Urrea, Arquitectura
y nobleza.

Se conserva alguna referencia gráfica del palacio, que desapareció para dar paso al edificio del Teatro Calderón.

Su aspecto recuerda las fachadas de los conventos de Santa Clara de Astudillo y Tordesillas, que fueron palacios regios antes de albergar a las religiosas. Pero, ¿cómo se llevó

adelante el plan mencionado? Me he referido en otra ocasión a que el Almirante y su mujer, Juana de Mendoza, adquirieron entre 1409 y 1420 numerosos solares en el centro de la villa. Tuvieron que negociar con la Colegiata de Santa María, consiguieron una generosa cesión de suelo municipal, y compraron otras parcelas menores. Gracias a lo cual no tuvieron que pagar por todo, pero lo que pagaron les supuso un notable desembolso: casi 100.000 maravedíes. Pero a cambio se convertían en dueños de un vasto espacio, que hoy hubieran delimitado aproximadamente las calles de las Angustias, Rosario y Leopoldo Cano⁶.

Las obras de construcción del palacio fueron rápidas, de suerte que el Almirante pudo referirse en su testamento de 1426 a “las casas mayores de Valladolid con su torre y con su plaza”; tales casas tenían el suficiente ornato como para alojar en 1428 el rey Juan II. Ahora bien, lo que había hecho principalmente el Almirante fue beneficiarse de una política municipal, es decir, de una concesión gratuita de suelo que amplió con sus propias inversiones. Como se adelantaba, la “cerca vieja” era, a juicio de los regidores, el principal factor de que una amplia zona del centro urbano estuviese degradada y despoblada. Había que sanear y revalorizar ese contorno. Lo llamativo del caso es que la fórmula que se les ocurrió a los regidores –los miembros del gobierno municipal–, para llevar adelante algo tan oportuno fue lotificar el viejo perímetro y repartírselo entre ellos mismos. Alfonso Enríquez, que contaba con un grupo de parciales en el gobierno, pidió entrar en el reparto. Para ello, hizo valer los favores que ya le debía la villa en la corte real y se comprometió vagamente a seguir apoyando sus demandas. Según los regidores de Valladolid, era suficiente; así lo hicieron constar en el acta de entrega del solar, donde se felicitaban del “ennoblecimiento” que la villa iba a experimentar con la obra prevista por el Almirante.

⁶ P. MARTÍNEZ SOPENA, “La ciudad medieval”, en BURRIEZA, *Una historia de Valladolid*, p. 153.



*Convento den Santa
Catalina en la calle de
Santo Domingo, PMS.*

Como se ha adelantado, lo que consiguió el almirante de Castilla no es insólito. La política municipal de privatización del suelo urbano en esta zona de la villa benefició a distintas personas e instituciones. Gracias a ella, el monasterio de San Benito pudo ampliar su huerta y sus dependencias entre 1401 y 1420 a costa de calles públicas, del muro y sus portillos. Queda documentado que, al igual que Alfonso Enríquez, los regidores Mondison Bernal, Pedro Rodríguez Manso, Lope Rodríguez, Pedro Arnalte y Juan Sánchez Despensero obtuvieron en 1410 la propiedad de sendos tramos de la “cerca vieja”, que también estaban cercanos a sus propiedades o desde los que las ensancharon; otros tramos pasaban a manos de la Colegiata de Santa María o de Rodrigo de Perea, hermano de un nuevo regidor. Casi todas las operaciones conocidas se sitúan entre la Puerta del Baho –en la calleja del mismo nombre que sale a las Angustias– y la Costanilla –donde está la calle Platerías–, pero la graciosa donación del municipio a Rodrigo de Perea, de quien se ponderaba que era camarero del rey, hermano del regidor Juan de Perea, y natural de Valladolid, quedaba tras la iglesia de San Julián⁷.

⁷ Rucquoi, *Valladolid en la Edad Media*, II, pp. 131-135. En realidad, toda la cerca vieja debió ser repartida del mismo modo. Indirectamente, se sabe que también se benefició del hecho don Pedro Niño, que era a la sazón corregidor de la villa (es decir, el máximo representante del poder real en Valladolid). Pedro Niño, conde de Buelna, fue además el corsario castellano más notable de la época. También se sabe que sobre la “cerca vieja” se habían construido las casas del conde de Osorno y de los Quiñones; en esta caso, la noticia se contiene en una respuesta a las quejas por la construcción del palacio de los condes de Benavente a comienzos del siglo XVI.



Es muy probable que esta colección de hechos se extendiera al interior del perímetro antiguo, renovando profundamente un espacio avejentado. Del mismo modo que se expansiona el monasterio de San Benito, el siglo xv conoce el establecimiento de los beaterios de Santa Catalina de Siena y de Santa Isabel de Hungría, fundados respectivamente en pro de las terciarias dominicas y franciscanas, así como la del convento de San Agustín.

Igualmente, la fotografía de algún palacio desaparecido –por ejemplo, el que perteneció a los marqueses de Frómista en la plaza de San Miguel–, recuerda su construcción a fines del siglo xv⁸. Y, como habrá ocasión de ver enseguida, también la propia iglesia de San Miguel fue rehecha en este momento.

Este cúmulo de datos justificaría la valoración de Agapito y Revilla que, de forma expresiva y un tanto ruda, calificó este área como “la más linajuda” de Valladolid. Pero sería erróneo pensar que el siglo xv sólo inició la conversión del sector más antiguo de la villa en un escaparate de conventos y palacios. Cientos de familias de menestrales vivían en este recinto. Nuestra principal fuente de información son los datos del alarde de 1503, que ofrece una interesante perspectiva sobre la población de la villa y su tierra.

El alarde era una revista militar anual, establecida por Alfonso X el Sabio en 1255, que convocaba a los hombres de la villa en edad de tomar las armas. Para la ocasión, un total de 1.524 vallisoletanos se juntaron en la Puerta del Campo, cada uno con los de su cuadrilla. Pues el espacio urbano se dividía en catorce cuadrillas; éstas eran agrupaciones de carácter fiscal, además de militar, y habían nacido en el siglo xiii. Tres de ellas, las llamadas “de Rehoyo”, “de la Cuadra” y “del Saúco”, se repartían el área (ya virtual) de la “cerca vieja”⁹. Si se atiende a los efectivos que se contaron de ese día, la suma de las tres cuadrillas representaba el 14 % del vecindario. Con 21 asistentes, la cuadrilla de “La Cuadra” fue la menos concurrida de toda la villa, pero cada una de las otras dos aportó alrededor de un centenar de hombres.

⁸ URREA, *Arquitectura y nobleza*, p. 274.

⁹ El barrio de Rehoyo se identifica en sentido restringido con la zona situada al oeste de San Benito el Real; conviene tener en cuenta que la ampliación del convento en el siglo xv incorporó algunas de sus calles; quizá integraba también las calles que rodean el monasterio y siguen en dirección a la actual San Quirce. La calle del Conde de Ribadeo, que tuvo un aspecto muy diferente hasta los años 1960 parece haber recibido antes ambos nombres “de la Cuadra” y “del Saúco”, lo que induce a confusión (ver nota siguiente).



En todo caso, ¿qué gentes eran? Entre los 92 individuos de la cuadrilla del Saúco se conoce la profesión de 71; predominaban sastres, zapateros y pellejeros, pero se documenta la práctica de 29 oficios más; unos pocos eran labradores y otros estaban al servicio de algún rico hombre: así cierto Alonso de Requejo, que era “criado del Almirante” y debía trabajar en su cercano palacio. Algo parecido se ve en la cuadrilla de Reoyo, donde se conocen las 37 profesiones de 81 de los alistados (la cifra total fueron 104). De nuevo los sastres ocupan el primer puesto, pero había aquí un número significativo de mercaderes, sombrereros y, de nuevo, criados (entre ellos, uno del conde de Ribadeo, cuyas casas también se hallaban en las cercanías).

Si se pretende estimar el número de vecinos de Valladolid, los datos del alarde deben ser tomados con sumo cuidado; además de los exentos por ser pobres, había exenciones que privilegiaban a colectivos enteros, como a los miembros de la Universidad y al personal de la Real Chancillería. Por otra parte, alguna nómina coetánea de artesanos (en concreto, hay una del gremio de plateros fechada poco antes), multiplica por tres el número de artesanos del oficio respecto a los que fueron identificados como tales en el alarde. Es plausible que a comienzos del siglo XVI se hubiera relajado el cumplimiento de la tradicional obligación militar. En términos absolutos, quizá no acudía ni la mitad de los convocados. Pero cabe una valoración relativa, y en ese sentido puede decirse que esta zona, que representaba casi el 20 % de la superficie de la villa, aportó una proporción de efectivos bastante menor. No parece que el área de la “cerca vieja” tuviera tanta población como otras. Aunque quizá eso indique que había espacios particulares más extensos; en definitiva, esto se podría relacionar con una intensa renovación del barrio, que albergaba un número creciente de palacios y conventos¹⁰.

¹⁰ S. ALVAREZ BEZOS y A. CARRERAS ZALAMA, *Valladolid en época de los Reyes Católicos*. Estiman que el alarde registró a todos los vecinos de 18 a 60 años (salvo los exentos), y los dividen en dos grupos (los que tienen oficio conocido –y cuál es–, y los que no). Pero ya se ha comentado que debieron faltar muchos de los convocados; por otra parte, los autores no justifican por qué consideran “personas sin profesión” a muchas que son apellidadas en las listas precisamente por el oficio que desempeñaban. De acuerdo con su razonable opinión, la cuadrilla del Saúco comprendía al vecindario del contorno de la plaza de San Miguel y de las calles que iban en dirección a la Costanilla [Platerías], mientras la cuadrilla de la Cuadra estaba formada por quienes vivían más cerca de la actual calle de las Angustias.



Imágenes intramuros. De ayer a hoy

Continuaremos en este mismo espacio, y lo seguiremos definiendo como un área intramuros. Aunque los muros desaparecieran de la vista, muchas veces continuaron sosteniendo los edificios que los habían sustituido. Su impronta en el plano ha sido aún más duradera, sobre todo a lo largo de la calle de las Angustias.

2.1. Entre las vistas del siglo XVI y fines del siglo XVIII

Al comenzar esta segunda parte de la exposición se acentúa el tono evocador. Hablar del casco histórico de Valladolid es referirse muchas veces a lo que fue y no es. ¿Qué podemos conocer de ello? De entrada, les propongo una rápida colección de imágenes que tratan de las primeras vistas y planos de la ciudad entre los siglos XVI y XVIII, y que ponen en valor los trabajos llevados recientemente a cabo en el viejo recinto, y en particular en la plaza de San Miguel. Adelantaré que esta zona de la ciudad queda relativamente oculta en muchos de los testimonios que disponemos.

Las vistas y planos del Valladolid histórico no son tan antiguos como los de otras ciudades europeas. Es –añadamos–, un dato común en España, salvo contadas excepciones. De todas formas, la villa mereció uno de los grabados del famoso Atlas de Braun y fue dibujada por Antón van den Wyngaerde. El siglo XVI tardío, por tanto, proporciona las dos primeras imágenes de Valladolid. El plano de Ventura Seco (1737), constituye el tercer hito de una historia gráfica que antes de finalizar el siglo XVIII suma el trabajo de Antonio Ponz.



Interpretación
de la Vista de Braun
por José Luis Sáinz
Guerra, Cartografía
y ciudad.

José Luis Sáinz Guerra ha sido el estudioso más sensible a esta serie cartográfica. Entre los múltiples aspectos de su trabajo llama la atención el contraste que ha conseguido establecer entre la vista de Braun y el plano actual de la ciudad.

En su opinión, la vista se tomó desde las cercanías de la ermita de San Isidro. Las torres de numerosas iglesias



destacan en el panorama urbano. Pero sólo cabe identificar la llamada torre “vieja” de San Benito dentro del perímetro de “la cerca vieja”. “La ausencia de otras iglesias como San Julián, San Miguel y San Pelayo [sic] –escribe el autor–, son perfectamente justificables a causa de su reducido tamaño y su lejanía con respecto al observador”¹¹. Cabe puntualizar que entre la primitiva torre de San Benito –que desapareció poco después de hacerse este dibujo, siendo sustituida por la que conocemos–, y el conjunto de torres de la colegiata, la Antigua y San Esteban, se distinguen varias torres de menor alzada, que quizá correspondieran a alguna de las iglesias más viejas o de los palacios que se elevaban en la en la zona más antigua de la ciudad, como el del Almirante, que en el siglo xv estaba torreado.

Al comentar la precisión con que Van den Wyngaerde retrató Valladolid desde la Cuesta de la Maruquesa, José Luis Sainz Guerra señala que entre los múltiples edificios identificados o identificables se hallan algunos del casco antiguo de la ciudad. Cita el Palacio donde nació Felipe II, los conventos de San Quirce y Santa Catalina, y la capilla de los condes de Fuensaldaña, aneja a San Benito. No son muchos, y sobre todo sólo estos dos corresponden al viejo perímetro. Como en los tiempos actuales ha sucedido con la ciudad moderna, parece que la ciudad del umbral de 1600 también había hecho “enmudecer” los vestigios de la antigua¹².

El plano de Ventura Seco es una obra admirable. A principios del xx, fue calcado por orden de Juan Agapito y Revilla, con una calidad suficiente como para que sea habitual no identificar el original y la copia, de lo que conviene advertir. Sáinz Guerra destaca sus múltiples efectos y respecto al área de la “cerca vieja”, escoge dos conjuntos: el conventual que formaban San Benito con San Agustín y su colegio de San Gabriel, más Santa Catalina de Siena, y el civil de la plaza del Rosario con las calles del Bao, los Niños de la Doctrina y de la Cuadra, que confluyen en ella.

El estudio de la calle de la Cuadra (la actual del conde de Ribadeo) proporciona una reflexión de gran interés. El autor compara la información del plano de Ventura Seco con la del Catastro de Ensenada (1752), la gran obra del principal ministro de los tiempos de Fernando VI. Es un ejercicio sobre la limitación de las fuentes que manejamos. Pues llega a la conclusión de que el Catastro no se hizo con el cuidado de otras ciudades, y que el plano redujo las casas estrechas

¹¹ SÁINZ GUERRA, *Cartografía y ciudad*, pp. 25-29 (cita de p. 29).

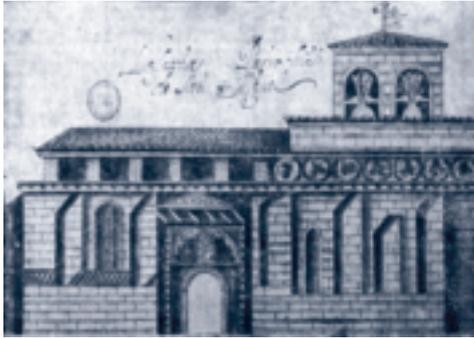
¹² ID., *ibidem*, pp. 40 y 42



Calle de la Cuadra-
Conde de Ribadeo y
plaza del Rosarillo en
el plano de Ventura
Seco; procede de José
Luis Sáinz Guerra,
Cartografía y ciudad



San Miguel, según el
manuscrito de
Antolinez de Burgos;
procede de J. J. Martín
González, "Dibujos de
monumentos antiguos
vallisoletanos")



en beneficio de los edificios más importantes; es decir, que se privilegió los palacios de los nobles (tenían casa en la calle los condes de la Vega del Sella, Alba Real y Cancellada, así como la marquesa de Tábara)¹³, en detrimento de los edificios de menor rango. Como señala el autor, Ventura Seco interpretó "más la imagen general que una reproducción fiel"¹⁴.

Antonio Ponz, autor del famoso *Viaje de España* de fines del siglo XVIII, incluye en su obra el primer plano geométrico de Valladolid, que José Luis Sáinz Guerra denomina "mudo" porque no incluye ninguna referencia a edificios singulares, calles u otro elemento. Pero, al mismo tiempo, el

suyo es el último testimonio de la iglesia de San Miguel, que fue derribada en 1777: las memorias gráficas previas habían sido obra de Ventura Seco y, sobre todo, el anónimo ilustrador de cierto manuscrito de Antolinez de Burgos, el primer historiador de la ciudad.

Para recordar ese hecho, he copiado el texto que le dedica Juan Agapito y Revilla, incluida una sustanciosa memoria histórica desde fines del siglo XV¹⁵. Tomando como punto de partida el coetáneo *Cronicón de Valladolid* del Doctor de Toledo, hace memoria de que en 1489 se quemó parte de la iglesia de San Miguel, que la capilla mayor (o la nave mayor, como sugiere) se había hundido

¹³ ID., *ibidem*, p. 62, con un expresivo gráfico

¹⁴ ID., *ibidem*, p. 69.

¹⁵ AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid*, pp. 434 y 436)



más de veinte años atrás, y que en 1497 la reedificaron a sus expensas el doctor Portillo y el comendador Bobadilla, dos miembros de la corte de los Reyes Católicos. Enfatiza que no fueron éstos últimos, desmintiendo a Antolínez de Burgos, que aportaba como prueba la imagen del arcángel con las armas reales. “Lo del escudo de armas de los reyes que luciera San Miguel en su ‘pavés’ –opina–, no quería decir que ellos la reconstruyeran, sino que en su tiempo se hizo la obra, como se observa, por no citar más que monumentos de la época, en las fachadas del colegio de Santa Cruz y del de San Gregorio, y se observó en la portada de la Universidad antigua, la que daba a la calle de la Librería”. Es una idea a matizar, opino. Como mínimo, sería una nueva muestra de la implantación política y social de los Reyes Católicos en su época; pero no se descarta que éste no fuera un dato más o menos vago, sino una forma de representar el patronato regio sobre cada institución.

“Al ser expulsados los jesuitas –continúa Agapito y Revilla–, y encontrarse las iglesias de San Miguel y San Julián asaz ruinosas, nada mejor que trasladar las dos parroquias a la iglesia de San Ignacio. Y el 11 de noviembre de 1775, pasaron a ésta los santos de San Miguel y San Julián, sin campanas”. Lo que sigue, que el autor copia de otra fuente, describe una procesión singular, pues se trata de un traslado de domicilios a lo sagrado, donde las imágenes parecen cobrar vida sin ninguna mediación humana:

“... Salieron de San Miguel el santo delante, después nuestra señora del Rosario y detrás la de la Cerca, y la última la de la Esperanza, y fueron por el rótulo de Cazalla a San Julián, donde tenían en andas a los santos y a nuestra señora de la Compasión. Esta la llevaron primero y pusieron a los dos santos San Julián y Santa Basilisa detrás de nuestra señora del Rosario, en donde estaba ya puesta la pila bautismal, y San Miguel en el altar mayor, donde estaba San Ignacio, y encima del tabernáculo pusieron a los dos santos San Julián y Santa Basilisa”, de suerte que “quedó así la iglesia de San Ignacio convertida en Parroquia de San Miguel y San Julián”.

La destrucción del patrimonio

Agapito y Revilla concluía su relato sobriamente: “A mediados de septiembre de 1777 empezaron a demoler las iglesias de San Miguel y San Julián, dejando aquélla su solar para mayor diafanidad y amplitud de la plazuela...”. Y añade que se estableció que la plaza debía mantenerse como un espacio público.



Palacio del marqués
de Frómista en trance
de derribo; Urrea
Arquitectura y nobleza



Este uso es lo único que no ha cambiado en la plaza desde entonces. Aunque debe señalarse que los cambios se han precipitado sobre la plaza después de que Agapito escribiera su libro, ochenta años atrás. Lo cierto es que la plaza de San Miguel es una biopsia de la ruina del patrimonio arquitectónico que Valladolid ha conocido en tiempos recientes.

Todo el escenario que rodea la plazuela ha sido transformado de forma radical. Desaparecieron el palacio del marqués de Frómista y la casa de los Gardoqui –como refleja junto a tantos otros edificios el libro de Jesús Urrea, la más gráfica y lacerante de las memorias urbanas¹⁶.

Y también todas las demás casas, que habían dado cierto tono de patio de vecinos o parque de recreo a este lugar¹⁷. Por resumir de modo eufemístico, se diría que el círculo de edificios con que topa el viandante refleja medio siglo de arquitectura urbana española en toda su variedad. Por hablar más precisamente, son llamativos su abigarramiento y desproporción (tanto si se trata de los materiales como de los volúmenes o las formas). Lo peor es que no es un caso aislado: ha terminado por ser un hecho común en nuestra ciudad (o en nuestras ciudades), para sorpresa de cualquier viajero cultivado que llegue a Castilla con la mejor voluntad de disfrutar de su historia.

¹⁶ Sobre estos dos edificios, URREA, *Arquitectura y nobleza*, pp. 271-275.

¹⁷ Al término de la conferencia se me acercó uno de los asistentes. Había habitado en una casa de la plaza de San Miguel hasta cumplidos los 28 años y ahora, después de jubilarse, vivía en la cercana plaza de los Arces. Se sentía feliz de estar de nuevo en su barrio. Le había emocionado la fotografía de Cacho que muestra el palacio de Frómista en trance de derribo un día cualquiera, con gente que transita. “Debe ser entre 1956 y 1958”, comentó. Pero su interés tenía razones aún más personales: “Quien monta la vespa de la foto –vino a decirme-, es mi padre o soy yo. Nadie tenía vespa por entonces. Pero necesitaré contemplar la imagen con detalle”. Él se veía jugando de niño en la plazuela, y recordaba particularmente las fiestas que se celebraban allí por San Antonio de Padua. Había hogueras y verbena. Una orquestina se ponía a la puerta de la taberna “del Candorro”, conocida también como “de los gemelos”, pues la regentaba cierto Guillermo con ayuda de sus dos vástagos. Confío en que mi nuevo amigo haya satisfecho su curiosidad y le agradezco profundamente el testimonio; me pidió que no figurara su nombre y he respetado su deseo.



Estas preocupaciones han constituido para algunas personas su agonía diaria, en el sentido con que Unamuno reeditó esta palabra. De nuevo acompañar a Juan José Martín González, a quien se había encargado en 1966 de redactar nada menos que “un programa para la defensa y puesta en valor” de los monumentos de la ciudad. “La ciudad de Valladolid –planteaba–, ha experimentado en los últimos tiempos un notable crecimiento. Se han ensanchado los barrios, pero el casco histórico también ha resultado muy afectado por los cambios”.

Sus reflexiones proseguían con las incongruencias del plano urbano, o cómo adoptar las medidas menos contrarias a la subsistencia de una vieja ciudad que todavía veía focalizada en la plaza de San Miguel. Si “la colisión entre el rígido sistema de rectas y el de curvas es fácilmente perceptible” [en la ciudad], “la construcción de inmuebles se lleva a efecto –salvo excepciones–, sin prestar la debida atención a los caracteres históricos de las zonas”. A lo que añadía, *last but not least*, cierta denuncia: que “la edificación de la ciudad de Valladolid, como en todas las ciudades españolas, está azotada por el morbo de la especulación de los solares, lo que dificulta la salvación de los antiguos inmuebles de valor histórico”¹⁸.

De éste al siguiente texto suyo que voy a comentar pasaron veinte años y las circunstancias variaron, como se sabe. “Desde 1939 a 1986 –escribió–, se ha seguido una trayectoria que va desde el planteamiento inicial de no contar con la ciudad histórica, a una estimación presente que intenta conservar, valorar y poner en uso los caudales aportados por la historia”. Al menos se aprecia un cambio de actitud desde los poderes públicos y privados, aunque el panorama sea desolador por la tradicional miopía de unos y otros. Pues “Valladolid fue primeramente considerada como una ciudad con escaso suelo edificable, que debía aumentarse a costa de calles y edificios” y como consecuencia “la ciudad se ha desfigurado [y] ha perdido además el rango distinguido que correspondía a la esencia histórica. Esto es ya irrecuperable”.

A partir de ahí, él escogía una opción posibilista, esperanzada, práctica: a saber, qué tenemos, cuánto vale, cómo influiremos en su beneficio, que es el beneficio de la cultura y de la ciudad. Esto es lo que destilan las líneas inmediatas, donde se expresa el hombre convencido: “...hay que asumir la realidad presente para poder hacer una oferta a la sociedad actual. Valladolid tiene un elenco de pequeños núcleos con su ambiente. Alguno –incluso–, es excepcional, como

¹⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, *Valladolid en sus monumentos*, pp. 11-12



San Agustín, PMS

el formado por el convento de San Pablo y el Colegio de San Gregorio... Lo que poseemos ahora está minuciosamente recogido en el catálogo monumental. Desde este punto de vista, la realidad es mucho más optimista, Valladolid posee un conjunto de monumentos artísticos que, por su número y calidad, le conceden un puesto distinguido en el panorama nacional... El patrimonio de que se dispone es de la más diversa índole. Empieza por los fragmentos que han escapado a la desaparición insertándose en nuevas edificaciones... Son abundantes las muestras de arquitectura palacial. Pero predominan los edificios religiosos: catedral, parroquias, iglesias de cofradías y conventos... Cumplido el penoso deber de historiar una odisea urbanística y arquitectónica, éste es el Valladolid que tenemos que amar e impulsar¹⁹. Sólo añadiré que leer aquí “odisea” me sugiere que quiso escribir “pesadilla”.

¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, “La ciudad monumental entre 1939 y 1986”, p. 190.



2.3. Conservar, recuperar, recrear

Llego al final de la mano de tres verbos con que deseo resumir una herencia activa. Es necesario conservar los edificios históricos, asegurando su mantenimiento ordinario. Se comprueba la utilidad de recuperar elementos constructivos y decorativos; con ellos que han formado a modo de pequeños “parques arqueológicos” antes de que esa noción se usara. No sólo son venerables *membra disiecta*: eventualmente, han sido recreados en su lugar de origen, como ocurre con la arquería del convento de San Agustín, reinstalada donde hoy está nuestro flamante archivo municipal.

Pero no me moveré de la plaza de San Miguel, que ha vivido un momento de actualidad y que puede resumir, en un sentido diferente, otro tipo de evolución: la que conduzca a la colaboración para desarrollar un plan de análisis de lo que en algún país vecino se llaman “los archivos del suelo”. Hace nueve meses, un titular de prensa bautizaba a la propia plaza de San Miguel como “la ‘sima de los huesos’ vallisoletana”, comparándola con el más famoso de los yacimientos de la Sierra de Atapuerca²⁰. Ya se ha indicado que la iglesia más antigua de la ciudad ocupó ese espacio hasta que fue derribada; por esos días comenzaba la remodelación terminada recientemente. Bajo el titular, sin embargo, las expectativas no eran tan gloriosas; se dudaba de la entidad de los hallazgos y el periodo de trabajos quedaba limitado por el calendario del propio proyecto de urbanización de la plaza. Sólo un mes más tarde, una segunda noticia confirmaba el desencanto. Había una visible disparidad entre lo que se creía saber por los relatos de antiguos eruditos y lo que afloraba en la excavación: muros sin comienzo ni fin, más arrasados aún de lo que se imaginó. A mitad de julio, un nuevo informe hacía balance de los trabajos a punto de finalizar. Se había podido situar la iglesia y definir sus dimensiones²¹. Se había comprobado la intensidad de la tarea de desmantelamiento, que incluyó la remoción de cimientos. Se había verificado, en cambio, el respeto con que se trató en aquel momento a los cuerpos enterrados en el templo y su contorno.

²⁰ *El Día de Valladolid* [5 de febrero de 2009], p. 6: “San Miguel, la ‘sima de los huesos, vallisoletana”.

²¹ *El Día de Valladolid* [13 de julio de 2009], p. 5, “Los arqueólogos delimitan el perímetro de la antigua iglesia de San Miguel”. El edificio, de 34 x 17 m., estuvo alineado por su lado sur con las calles de San Blas y Doctor Cazalla.



Vestigios
de la “cerca vieja”
en el cruce
de la calle Esgueva-
Angustias, PMS

Estas noticias proponen ciertas reflexiones. Por ejemplo, sobre el riesgo de informar de una excavación que está comenzando. Al final, el yacimiento carga con la responsabilidad de no poseer lo que nunca se afirmó que hubiera, e incluso se busca justificar la urgencia por acabar la labor. Pero las excavaciones de San Miguel han deparado más, y son una sugerencia palpitante para la colaboración entre diversas disciplinas en el marco del núcleo más antiguo de la ciudad.

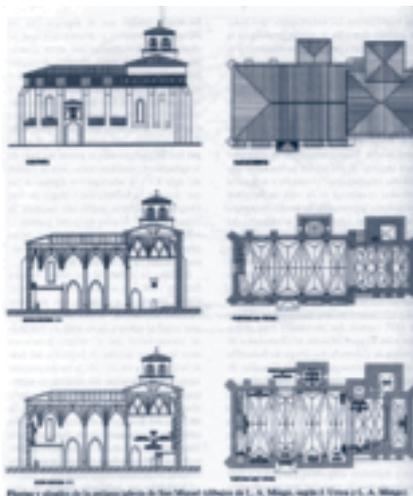
Un núcleo, por cierto, al que no se ha dedicado la atención que los grandes monumentos de la ciudad han atraído. El trabajo arqueológico de los años 1980-1990 se detuvo literalmente en una de sus puertas, la que fue conocida otrora como “puerta de la Peñolería”, cuyas defensas y muro dejó dibujados en el el suelo.

Ha tardado mucho hasta que un periódico local dio cuenta del hallazgo de “utensilios domésticos de los siglos XII y XIII” en un solar de la calle San Antonio de Padua inmediato a la plaza de San Miguel. Con los materiales recuperados de varios silos, se podrían reconstruir más de sesenta cacharros de cocina y todo un repertorio de formas cerámicas; los restos de fauna y las muestras de tierra orgánica, por su parte, contribuirían a precisar la dieta del vecindario de tiempos tan lejanos²². No es la arqueología deslumbrante, pero sí la que informa de la vida de la gente común: la imprescindible arqueología de lo diario.

²² El Día de Valladolid edición digital [11 de junio de 2007]



Al hilo de esta campaña, Javier Moreda había comentado el interés de excavar en San Miguel. Recientemente, el aviso de las obras en la plaza movilizó a esta Academia. En el penúltimo número de su revista, Luis A. Mingo y Jesús Urrea han publicado un artículo con objeto de “aportar al municipio un estudio de carácter histórico y arquitectónico sobre el edificio que en el pasado presidió la plaza”, al tiempo que proponían el rescate arqueológico del sitio, instando al Ayuntamiento a renunciar a modelos de actuación “que maquillan la fisonomía urbana pero que no aportan visiones alternativas o pedagógicas”²³.



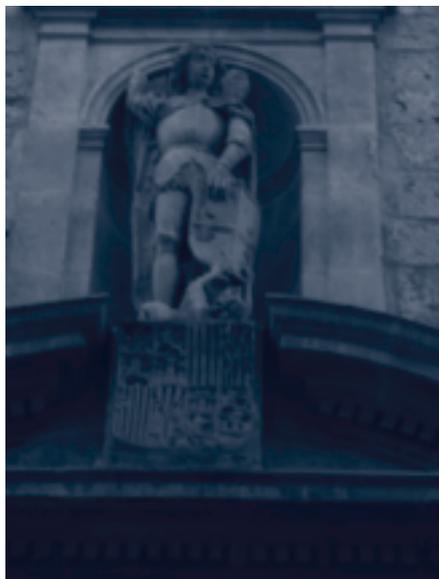
Propuesta de planos y alzado de la iglesia de San Miguel por Mingo y Urrea, “La antigua iglesia parroquial de San Miguel en su plaza de Valladolid”

Este trabajo incide en el profundo significado de la iglesia en la vida local. Fue la iglesia concejil por excelencia, pues guardaba el archivo de la villa en su presbiterio y sus campanas pautaban la vida colectiva. Por otra parte, destaca la importancia de las obras que se acometieron en la última década del siglo xv. En realidad, el más preciso de los dibujos del siglo xviii sugiere que el aspecto de la iglesia hasta su derribo reflejaba la profunda reforma de tiempos de los Reyes Católicos²⁴.

Con los datos disponibles, Luis A. Mingo y J. Urrea han contribuido a restituir la planta y alzado del templo, al mismo tiempo que enfatizan cierto dato: que a la iglesia de este momento perteneció la estatua del arcángel que corona la portada de la actual iglesia de San Miguel. Es decir, que esa imagen gótica del guerrero celestial cuyos pies decoran las armas de Isabel y Fernando es el vestigio más plástico de la iglesia. Sería llevada a su nueva sede una vez se trasladó a ella la titularidad de las parroquias de San Miguel y San Julián, o tal vez al tiempo de su derribo. Aunque de esta imagen no hable el informante de Agapito y Revilla, así debió suceder.

²³ MINGO Y URREA, “La antigua iglesia parroquial de San Miguel”, cita de p. 116.

²⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, “Dibujos de monumentos antiguos vallisoletanos”, p. 41



Estatua de San Miguel sobre la portada de la actual iglesia de San Miguel

El estudio de Mingo y Urrea se publicó a punto de comenzar las últimas excavaciones. De hecho, sirvió de ayuda en la campaña. Pero el trabajo arqueológico realizado por Miguel Ángel Martín Montes ha abierto nuevas perspectivas. En particular, hay razones para suponer que el edificio tenía no una, sino tres naves; lo denota la posición de los pocos pilares cuyos fundamentos han podido exhumarse. Por otra parte, la variedad de formas de los pilares –cruiforme, octogonal, circular–, sugiere obras de distintas épocas a partir de los tiempos románicos. No es extraño. Cualquier iglesia

ha sido en realidad una obra viva; los gustos, la erosión del tiempo y los eventuales desastres han ido imponiendo su ley, como recordaba para el caso el citado *Cronicón de Valladolid*²⁵.

Y vestigios de ese carácter de “obra viva” alientan incluso en sitios que han sido desmantelados tan radicalmente. En concreto, entre las piezas del yacimiento que he tenido ocasión de contemplar me llama la atención una clave de bóveda con el signo *IHS*, el nombre de Jesús. Ese motivo no fue una obviedad. En la primera mitad del siglo xv, el franciscano Bernardino de Siena había desarrollado una pastoral en torno al nombre de Jesús utilizando ese signo –engastado en lo que se llama el “sol eucarístico”–, al mismo tiempo que impulsaba fórmulas de crédito aptas para cualquier buen cristiano de la época –fórmulas que están en el origen de los montepíos–. A poco de su muerte fue canonizado. Su subida a los altares traducía el éxito de los franciscanos “observantes”, sus rigurosos hermanos

²⁵ Agradezco a Eloísa Wattenberg, directora del Museo de Valladolid, que me facilitara el repetidamente citado artículo de Mingo y Urrea, así como una excelente fotografía de la plaza en plena obra de excavación; ella la había recibido de José Delfín Val, de quien quedo también deudor. Además, debo a Fernando Pérez Rodríguez-Aragón, conservador del mismo Museo, una clarificadora sesión de fotos y comentarios del sitio arqueológico; me la brindó con la maravillosa combinación de buen tino, ironía y capacidad de síntesis que ya le caracterizaba cuando era estudiante.



*Excavaciones
en la Plaza
de San Miguel.
Foto J.D. Val*

de religión, que propagaron fuera de Italia sus palabras y sus obras²⁶. Entre ellos se contaba Fray Alonso de Espina, confesor del rey Enrique IV, un brillante predicador que dedicó 27 sermones a exaltar el nombre de Cristo en Valladolid durante el otoño de 1457, y que poco después se consagraba como el más celoso propagandista del antijudaísmo en los reinos de Castilla...

Desde luego, una clave de bóveda desenterrada del polvo no explica siquiera un momento de la historia de nuestra ciudad. Pero es un elemento de época, que puede servir para fechar cuándo se acometieron ciertas obras y qué clima las rodeaba. Aunque, sobre todo, suscita cierta reflexión si se conjuga con los otros datos. Que las lecturas de los arquitectos y urbanistas, de los arqueólogos, de los historiadores del arte y de los historiadores de la sociedad, necesitan combinarse. Que unas a otras se matizan, y que enriquecen la perspectiva de conjunto con la que debemos afrontar todo trabajo sobre el maltrecho casco histórico de Valladolid: esa perspectiva que necesitamos para argumentar en su defensa.

²⁶ “Soles eucarísticos” y “casas del cordón [franciscano]” proliferaron en las villas y ciudades de la Castilla entre los siglos xv y xvi. Ha desaparecido la que hubo en Valladolid. El ejemplo más espléndido de las que han sobrevivido es la famosa “Casa del Cordón” de Burgos, que fue palacio de los Velasco, Condestables hereditarios de Castilla. Entre los miembros de este linaje destaca Pedro Fernández de Velasco, el llamado “buen conde de Haro”, que en los años 1430 promovió en sus señoríos de la Rioja los primeros montepíos, y luego fundó a sus expensas varios conventos franciscanos y algunos oratorios en la Sierra de la Demanda. Sus descendientes, que incorporaron el nombre de “Bernardino” a la onomástica familiar, ensalzaron la memoria de fray Pedro Regalado en el convento de la Aguilera, no lejos de Aranda de Duero. Allí está la tumba del popular y riguroso franciscano que, andando el tiempo, también fue canonizado y se convertiría en patrono de Valladolid, su hogar natal, sustituyendo precisamente a San Miguel.



Bibliografía

- JUAN AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid. Nomenclator histórico* (1937). (ed. facs. con introducción de Juan José Martín González, Valladolid 1982)
- SABINA ALVAREZ BEZOS y Agustín CARRERAS ZALAMA, *Valladolid en época de los Reyes Católicos según el alarde de 1503*, Valladolid 1998
- BARTOLOMÉ BENASSAR, *Valladolid en el Siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*, Valladolid 1983 (1ª ed. francesa, 1967)
- JAVIER BURRIEZA SÁNCHEZ (COORD.), *Una historia de Valladolid*, Valladolid 2004
- GERMÁN DELIBES, Eloísa WATTENBERG, Zoa ESCUDERO, Jesús M^a DEL VAL (coords.), *Arqueología urbana en Valladolid*, Valladolid 1991
- JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, “Dibujos de monumentos antiguos vallisoletanos”: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIX (1953), pp. 23-47 + 32 láminas
- *Valladolid en sus monumentos. Una propuesta para su defensa y puesta en valor*, Valladolid 1967
- *[Catálogo Monumental, tomo XIII] Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Valladolid 1987
- “La ciudad monumental entre 1939 y 1986”, en *Arquitectura y urbanismo de Valladolid en el siglo XX, Historia de Valladolid, VIII-I*, Valladolid 1988, pp. 83-191
- JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ y Jesús URREA, *[Catálogo Monumental, tomo XIV] Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Parte Primera)*, Valladolid 1987
- JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ y Francisco Javier DE LA PLAZA SANTIAGO *[Catálogo Monumental, tomo XIV] Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Parte Segunda)*, Valladolid 1988.
- MIGUEL MARTÍN MONTES, *El alcázar real de Valladolid*, Valladolid 1995
- LUIS A. MINGO y Jesús URREA, “La antigua iglesia parroquial de San Miguel en su plaza de Valladolid”: *Boletín Real Academia de Bellas Artes de la Concepción*, n^o 42 (2007), pp. 115-122
- ADELIN RUCQUOI, *Valladolid en la Edad Media*, Valladolid 1987, 2 vols.
- JOSÉ LUIS SÁINZ GUERRA, *Cartografía y ciudad. Las huellas de la ciudad en la cartografía de Valladolid hasta el siglo XIX*, Valladolid 1990
- JESÚS URREA, *Arquitectura y nobleza. Casas y Palacios de Valladolid*, Valladolid 1996



El Campo Grande y el Paseo de Zorrilla

María Antonia Fernández del Hoyo

En otra ocasión, hace ya más de veinte años, escribí que “hablar de Valladolid y no mencionar o al menos evocar mentalmente el Campo Grande es impensable para quienes desde lejos se sienten vinculados afectiva o circunstancialmente a la ciudad; para los que la vivimos el Campo Grande es algo tan familiar que en muchos casos no reparamos en él”.¹ Reflexionaba luego sobre la permanente disponibilidad de este espacio, siempre dispuesto a proporcionar ese desahogo que la belleza y el sosiego suponen para el habitante de la ciudad, y afirmaba la pertinencia de conocerlo ya que pocos de quienes lo admiran y disfrutan tienen noticia de sus orígenes e historia.

Aunque desde entonces se hayan creado otros parques urbanos –algunos realmente bellos, otros no tanto– creo que el Campo Grande sigue siendo el más notable y representativo de la ciudad. Sin embargo, en esta ocasión no trataré de él como jardín sino del urbanismo de su entorno, singularmente del Paseo de Zorrilla; de cómo se fue fraguando la forma de este espacio que casi milagrosamente ha sobrevivido a la evolución de esta ciudad tan inmisericorde con el pasado urbano.

¹ M. A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *El Campo Grande*, Col. *Cuadernos Vallisoletano*, nº 28, Caja de Ahorros Popular, Valladolid, 1987.



*El Campo Grande,
oasis de vegetación*

La explicación de su pervivencia es clara: el Campo Grande es fruto de una circunstancia histórica, de haber sido en origen un ejido, es decir un territorio propio del municipio destinado a usos agrícolas y ganaderos, donde se llevaban a pastar animales y se realizaban labores de era. Precisamente al ser un espacio comunal no podía ser enajenado o vendido porque pertenecía a los llamados “bienes de propios”; esta es la razón por la que se ha salvado de ser construido a lo largo de su historia.

Antes incluso de ser ejido, en los orígenes remotos de Valladolid, se puede recordar que una parte de este espacio debió ser fue ocupado por un pequeño poblamiento de época romana, pues –tal como indica el historiador Juan Antolinez de Burgos– se encontraron restos cerámicos romanos en la salida de la calle Santiago hacia la plaza de Zorrilla. Por otra parte, y gracias a recientes excavaciones efectuadas para la remodelación de los Paseos frente a la Acera de Recoletos en las que se descubrieron numerosos enterramientos, sabemos que también sirvió como cementerio de los judíos vallisoletanos.

Paralelamente, el Campo Grande tuvo distintos nombres a lo largo de su historia. El medieval de “Campo de la Verdad” parece deberse a varios duelos entre caballeros particulares que, según cuentan las crónicas históricas, se llevaron a cabo en su solar durante los reinados de Fernando IV y Alfonso XI, y también a sonados torneos, como el presidido por este último monarca en el siglo XIV en el que los caballeros del Rey contendieron, divididos en dos bandos, ejercitándose para la guerra. Aunque pueda parecer algo legendario, se mencionan lugares con este mismo nombre en otras ciudades, como Zamora



El espacio del Campo Grande en el plano de Ventura Seco (1738)

sin ir más lejos, y sin duda se trata de un apelativo auténtico pues aparece en documentos relacionados con los solares de unas casas de moriscos situadas en el barrio de Santa María, junto a la calle de Santiago, las cuales –se dice– lindaban con el “Campo de la Verdad”.

Sin embargo, el nombre que más tiempo llevó el Campo Grande fue el de “Puerta del Campo”. Efectivamente, durante una época larguísima, desde el primer tercio del siglo XIV hasta prácticamente el siglo XIX, toda la zona se conoció con este apelativo, tomado de una edificación situada en el tramo final de la calle de Santiago, junto al cruce con las actuales calles de Doctrinos y Claudio Moyano.

Esta puerta, que luego se convertirá en el Arco de Santiago, fue un elemento urbanístico fundamental. Edificada a comienzos del siglo XIV, cuando se ensancha el primitivo recinto de la villa, cerraba la nueva cerca por el Sur, muy próxima al brazo meridional del Esgueva. Nada conocemos de su morfología en época medieval, salvo que debía estar fortificada con una torre. En momentos de conflicto fue atacada y defendida, lo que –como veremos– tendrá consecuencias para el urbanismo. A comienzos del siglo XVII, hacia 1619, la ciudad había crecido lo suficiente para ensanchar de nuevo su recinto. La Puerta del Campo deja entonces de tener validez defensiva e incluso fiscal y, sin perder totalmente su nombre, será llamada también Arco de Santiago. Como tal aparece por primera



Grabado del Arco de
Santiago mirando
hacia el Campo
Grande

vez en el plano de la ciudad levantado por el escribano Ventura Seco en 1738, el más antiguo que existe, conocido sobre todo gracias a la copia realizada a comienzos del siglo xx por el arquitecto municipal don Juan Agapito y Revilla.

Todo el amplio terreno situado fuera de la puerta, a modo de gran plaza, es decir el Campo Grande, será llamado asimismo, por extensión, Puerta del Campo. Muchos viajeros, nacionales y extranjeros, lo alaban por su grandiosidad espacial, comparándola con otras plazas europeas. Como diría Pinherio da Veiga a principios del siglo xvii, era mucho más grande que el Rocío de Lisboa. Este espacio de la

Puerta del Campo tuvo durante mucho tiempo una extraordinaria pluralidad de funciones, siendo una de las principales la de servir como lugar de recepción de las autoridades que llegaban a Valladolid; era, junto con la del Puente Mayor, la principal “entrada”, como entonces se decía, a la ciudad. También, paradójicamente, fue importante como “salida”, es decir, lugar de esparcimiento, recreo y paseo para los vallisoletanos.

El valor de este espacioso terreno deriva de su situación geográfica pues Valladolid, primero aldea, luego villa y por fin, desde 1596, ciudad, creció fundamentalmente hacia el sur, si bien la plenitud del terreno le hubiera permitido igualmente hacerlo hacia el norte. La razón de esta tendencia se explica por razones de comunicación con el centro de la península; Madrid y otras notables villas castellanas, se sitúan hacia el sur. De hecho, de la calle del Campo –que era como se llamaba la actual calle de Santiago desde la Plaza Mayor hasta la calle de Zúñiga; el siguiente tramo recibirá el nombre de calle del Arco– partían dos caminos: uno hacia Simancas, que se convertirá en el Paseo de Zorrilla, y otro, el llamado de Laguna, que atravesaba el centro del actual Campo Grande y dará lugar, a mediados del siglo xix a la carretera de Madrid. Por cierto que en esa zona sur, próxima al actual convento de Agustinos Filipinos, hubo una puerta llamada “de la Pestilencia” que existió hasta mediados del siglo xvii. La razón de tan curioso nombre no está clara, pero quizá se deba a que el camino conducía a Laguna, lugar insalubre en aquellas épocas.



La denominación de Puerta del Campo persistirá hasta el siglo XIX. En ese siglo, y durante un breve espacio de tiempo, la zona se denominará también “Campo de Marte”, apelativo que al parecer caló entre los ciudadanos pues todavía un siglo después se usaba ocasionalmente. El motivo está en la actividad bélica que durante la ocupación francesa se desarrolló en el lugar. Escenario de la solemne y multitudinaria revista de tropas hecha por Napoleón en enero de 1809, fue también fortificado, especialmente en la zona sur, por el Paseo de Filipinos, levantándose empalizadas y evacuándose algunos conventos, como el de “las Lauras”. Sin embargo, el nombre que, sin ser oficial, siempre estuvo latente y que acabará imponiéndose, llegando hasta nuestros días, es el de Campo Grande que, lógicamente, responde a su tamaño.



*Barrio trazado
en terreno
de los Niño*

El espacio del Campo Grande, descrito admirativamente, como se ha dicho, por naturales y viajeros, experimentaría su primera y fundamental transformación durante la época de la Ilustración, ya en los últimos años del reinado de Carlos III. Hasta entonces, salvo alguna plantación de árboles aislados, localizada en la zona sur, debió ser un auténtico erial. Los relatos acerca de la entrada de los diversos monarcas en la ciudad narran cómo éstos solían aposentarse en algunas casas situadas al sur del Campo, como la llamada “Casa del chapitel”, perteneciente al mayorazgo de los Tamayo, o la de don Bernardino de Velasco, conde de Salazar, donde descansaban antes del recibimiento y desde ellas cruzaban el Campo. Con ocasión de la visita efectuada por Felipe II en 1592, se dice que hubo de levantarse una enramada para protegerlo de los ardores del sol; estamos ante un gran espacio vacío, solo con hierbajos para pasto de las ovejas. Pero entre 1787 y 1788 se realizará un gran plantío de olmos negrilla, creando paseos, avenidas y plazas en todo el perímetro y el interior.

La verdadera definición urbanística de este espacio se produce, no obstante, cuando se delimiten sus bordes dando lugar, a su vez, al nacimiento y configuración del Paseo de Zorrilla. En esta transformación urbana tuvieron papel fundamental la Puerta del Campo y una preeminente familia vallisoletana estrechamente ligada a ella, los Niño. En 1431 un miembro de esta familia,



Pedro Niño, señor de Cigales, recibió del Rey Juan II el título de conde de Buelna, que luego se perderá para la familia, y el nombramiento de Merino Mayor, cargo administrativo de amplias funciones que heredarán sus descendientes. El primero de ellos, su sobrino don Alonso Niño, sirvió a Juan II y Enrique IV, defendiendo heroicamente en 1464 “la puerta e torre de la Puerta del Campo”, por lo que este último monarca le recompensó, entre otras mercedes, con la tenencia de alcaidía de una fortaleza que se pensaba construir junto a la puerta. Don Alonso casó con la adinerada dama María de Rivera, quien aportó una cuantiosa dote al matrimonio que emplearon en la compra de bienes muebles y raíces, entre ellos: *“una huerta junto a la Puerta de Campo con sus molinos e casa e palomar... e una tierra... que llegaba hasta cerca e junto con la ermita del Sancti Spíritus... e otra huerta cerca de su torre que... va hasta el río Esgueva e otra huerta cerca del camino que va a Laguna”*.

En el año de 1515, el entonces Merino Mayor don Alonso Niño pidió al Tribunal de la Casa e Corte licencia para parcelar la parte de sus terrenos comprendida en anchura entre las Tenerías y el camino de Simancas, frente al ejido, y en longitud entre las actuales calles de San Ildefonso y Espíritu Santo. Se trataba de obtener provecho del espacio construyendo, al modo de nuestras actuales urbanizaciones, un barrio de parcelas iguales, cuyas fachada principal daba al camino que se dirigía al monasterio de Sancti Spíritus, uno de los primeros construido en los alrededores del Campo Grande hacia el 1520-30 y derribado en 1963. Estamos ante el primer tramo del paseo de Zorrilla, llamado entonces “Acera de Sancti Spíritus”.

Para justificar su pretensión adujo que la ciudad necesitaba expandirse fuera de la cerca y que “sus fincas han dejado de producirle, están demasiado cerca de las casas y le roban frutas y verduras”. Paradójicamente, la guerra de las Comunidades que en un primer momento paralizó el proyecto, con el tiempo lo favorecería. En efecto don Alonso Niño, en consonancia con su cargo de Merino, se puso de parte del Emperador enfrentándose a la villa, lo que le acarreó daños en sus propiedades de la Puerta del Campo y también en sus casas principales, situadas en actual pasadizo de la Caridad, en la calle de la Pasión; sin embargo, al finalizar el conflicto el monarca le agradeció con generosidad sus servicios.

Una carta de privilegio firmada por el Emperador y su madre doña Juana en Burgos, el 22 de abril de 1524, le concede *“que agora y de aquí en adelante para siempre jamás las casas que edificáredes vos o las personas a quienes se las diéredes a censo... en el suelo e tierra que vos teniades en la Puerta del Campo... que por la Comunidad os fue derrocada y assolada y en otra tierra que esta entre la ermita*



del Sancti Spiritus que junta con las Tenerías... y en la tierra de la torre que os fue quitada y derrocada... y en las tierras de la Oliva y del Almagí... sean libres y exentos para que en ellas... no os sean fechados huéspedes algunos... y que las casas que en las dichas tierras se labraren y se edificaren y los moradores y habitantes de ellas sean libres y francos". Con esta concesión el proyecto se veía muy favorecido pues no sólo podía vender los terrenos sino que además los futuros propietarios estarían libres de la obligación de acoger en sus casas al séquito de la Corte cuando se produjeran visitas reales a Valladolid, lo que, lógicamente, aumentaba el atractivo de las parcelas.

Nuevamente la oposición del Concejo, en este caso de modo pacífico, retrasó el proceso urbanizador. Don Alonso y su hijo y sucesor, don Hernando, hubieron de mantener un largo pleito con la villa que prefería comprarles el terreno para impedir que construyesen en él. Los Niño se negaron a vender sus posesiones aduciendo: "*que la villa no tenía necesidad de la dicha tierra porque por la salida de la dicha puerta del Campo tenía dos ejidos grandes y espaciosos*" y que sería "*mucho mayor ornato y provecho de la villa que se hiciesen y edificasen en la dicha tierra casas e que no estuviese despoblado porque continuamente había estación e indulgencias en la dicha iglesia de Sancti Spiritus donde los vecinos tenían mucha devoción e iban en sus romerías y de noche y de día y podrían ir sin peligro alguno de sus personas y aun sin que la agua y el sol les pudiesen perjudicar porque podían ir debajo de tejados y soportales*".

Para el caso de que la Audiencia fallase en su contra, los Niño habían valorado sus tierras en 50.000 ducados "*porque tenían trazadas en la dicha tierra doscientas casas, en que había en cada casa treinta pies (8,40 m de ancho su fachada) y sesenta pies de largo (16,80 de largo), y más cinco calles principales que sean tan anchas que quepa una carreta, que todas ellas salgan por una parte derechas al monasterio de Sancti Spiritus y por la otra a la puerta de la villa*". Por tanto ya tenían trazado el barrio, pero lo verdaderamente importante es que esto sucediera en 1530, con una planificación regular, ortogonal, con calles que se cruzan en ángulo recto, algo muy avanzado para la época; en España solamente en ciudades con otros orígenes como los campamentos romanos se halla esa regularidad mientras que lo predominante es el urbanismo irregular. En Valladolid concretamente, tras el gran incendio de 1561 se producirá una renovación urbanística pionera, regular, pero este barrio regularizado junto al Campo Grande es anterior.

Aunque en enero de 1531 se había medido ya el perímetro de los terrenos para construir las tapias, todavía la villa detuvo un tiempo el proceso, alegando que tras ellas se incluía espacio público. Por su parte, los vecinos de las Tenerías



se quejaban de que sus casas se quedarían sin sol “y sin la vista que de tiempo inmemorial habían tenido al campo y ejido de la dicha villa”. Sin embargo la definitiva sentencia favorable a los Niño, dictada por la Chancillería en 1540, y una ejecutoria real de año siguiente acabarían ratificando sus privilegios y derechos. Así a partir de los años cuarenta se venden lotes y se empieza a formar un barrio con una calle principal, la acera de Sancti Spiritus y una paralela también principal, la del Sacramento (hoy la calle Paulina Harriet).

Sabemos de mucha gente que compró casas allí, pero solo citaremos al más ilustre sin duda de sus primeros compradores, el escultor Juan de Juni, quien el 24 de abril de 1545 adquirió cuatro parcelas, a las que agregó dos más cuando murió su vecino Nicolás de Holanda, que las habían comprado a la vez. Las casas de Juni se situaban en la esquina con la calle del Sacramento y tras su fallecimiento fueron adquiridas por el escultor Gregorio Fernández, hecho recordado actualmente por el nombre de los dos grandes artistas que llevan dos calles cercanas.

La regularidad primaba en el barrio, incluso se hace una normativa de fachada como se puede documentar en el contrato hecho en 1556 con un comprador de dos parcelas: “que seáis obligado hacer casas así en la delantera de la calle principal... como a la otra calle que sale a las Tenerías por manera que habéis de hacer las casas que salgan a entrambas calles y que todas las casas que hiciéredes en los dichos dos suelos, en las puertas de las calles seáis obligado a hacer un arco de piedra o de ladrillo so pena de haber perdido los dichos dos suelos”. Es decir que las casas tenían fachadas de arco, y debían ser más o menos todas de la misma altura.

El historiador y académico Isidoro Bosarte, al describir, a principios del siglo XIX, la casas de Gregorio Fernández que primero habían sido en parte de Juan de Juni, dice: “la puerta es de arco de buena piedra y la pared empieza a subir con algunas hiladas de sillares; lo demás es obra de albañilería o ladrillo y tapias de tierra... se entra por la única puerta de la casa a un patio, ya desempeñado, en el cual no hay vestigios de haber habido nunca ni arcos, ni postes, ni columnas”. Entendemos que los patios no eran monumentales sino corrales con algún tipo de arbolado.

En el plano levantado en 1788 por Diego Pérez Martínez, pintor y miembro de la Real Academia de la Purísima Concepción, se muestra el proyecto del primer plantío realizado bajo la traza del arquitecto Francisco Valzania, miembro también de la Academia, durante los últimos meses del reinado de Carlos III. Es la primera vez que el Campo Grande se transforma en un lugar de paseo, de entretenimiento, dejando de ser un espacio de aprovechamiento



comunal. Existen dos diseños que muestran las rectas avenidas arboladas, uno que incluye una sola plaza circular y otro en que aparecen dos, sin que sepamos cuál de ellos se siguió. El tipo de árbol utilizado fue el olmo negrillo y con ellos formaron tres calles en cada una de las direcciones de este “abanico” que forma el Campo Grande, siendo la central más ancha para permitir el paso de



Plano del plantío de 1788. Diego Pérez

carruajes y las otras más estrechas para el tránsito de las personas. Además contaba como elementos de adorno: bancos de madera, fragmentos de columnas en las plazas e incluso algunos leones de piedra; desde la plaza central salían varios brazos radiales que comunicaban directamente con los más notables edificios del entorno del Campo, entre los que predominaban los de carácter religioso y de beneficencia, mezclados con viviendas privadas.

Saliendo desde la calle de Santiago, en la Acera de Recoletos, se situaba en primer lugar, haciendo esquina a la actual calle de Miguel Iscar, el Hospital de la Resurrección; después el convento de los Agustinos Recoletos, que da nombre al lugar, y más allá dos conventos de monjas, las Franciscanas de Jesús y María y las Dominicas del Corpus Cristi, que cerraban la hilera de edificaciones.

Todo el lado sur del perímetro estaba prácticamente ocupado por conventos, con excepción de alguna casa aislada. Como se puede ver contrastando el plano de Ventura Seco, de 1738, con el de Diego Pérez, cincuenta años posterior, esta zona cambió considerablemente, desapareciendo las casas de los Tamayo y los Velasco e iniciándose la construcción del Colegio de Agustinos Filipinos, que se terminaría mucho tiempo después. Esta fachada sur comenzaba con el convento de Capuchinos, cuyos terrenos, tras la Desamortización, permitirán la ubicación de la estación del ferrocarril y creación de la plaza de Colón; a su lado el de Nuestra Señora de la Laura, que tristemente hemos visto derribar hace pocos años; subsisten los dos siguientes: el Hospital de San Juan de Letrán y el mencionado de Filipinos; y por último el convento del Carmen Calzado, uno de los más importantes de la zona, donde se recibía a los monarcas antes de hacer su entrada solemne y que sería derribado en 1930 para construir el Hospital Militar; en terrenos de su extensa huerta se abriría en 1849, la llamada carretera de Madrid, que atravesaba el Campo Grande siguiendo la dirección del hoy Paseo del Príncipe.



*Puertas del Campo
o de Madrid,
construidas en 1780*

Frente al Carmen Calzado, iniciaba la Acera de Sancti Spiritus, luego Paseo de Zorrilla, el monasterio de este nombre. Mezclados entre las viviendas particulares de este nuevo barrio al que antes hemos aludido, existieron también en este lado diversos edificios religiosos. Hacia la mitad de la calle del Sacramento tuvo su primitivo emplazamiento la parroquia de San Ildefonso; tras la Desamortización se trasladaría a la iglesia que

había pertenecido a las Agustinas Recoletas, situada en la esquina de la propia calle con la de San Ildefonso. Allí también, haciendo esquina al Paseo de Zorrilla, estuvo el colegio de Niñas Huérfanas, que luego serán las Carmelitas del Campo Grande; la fachada de su iglesia y también el retablo mayor, pintado por Diego Valentín Díaz, protector de la institución, se conservan en la calle de Canterac, en el barrio de las Delicias. Finalmente, saliendo de la calle Santiago a la derecha estuvo el hospital de San Juan de Dios.

Diversas puertas existieron históricamente en todo este entorno. La tantas veces citada del Campo, convertida ya en Arco de Santiago, tuvo, como sucede en las de otras ciudades, un cierto carácter religioso. Construida probablemente por el arquitecto Francisco de Praves hacia 1625 –aunque no ha aparecido aún documentación acerca de ella– tenía diseño clasicista y se coronaba por un ático en que se situaba una doble capilla; por el lado del Campo Grande albergaba una imagen de San Miguel Arcángel –patrono de la ciudad antes de San Pedro Regalado–, cuya escultura de madera se encuentra actualmente en la iglesia de Santiago, mientras que en el lado de la calle de Santiago se hallaba una Virgen de San Lorenzo. Fue derribada en 1864, con la oposición de parte de la ciudad.

Entre el convento del Carmen Calzado y el de Sancti Spiritus estaba la puerta del Carmen, también llamada de Madrid. La sencilla construcción inicial, de un solo vano, fue sustituida en 1780 por una puerta más monumental con tres arcos, adornada con pilastras, frontones y balaustrada y coronada por una estatua



*El Campo Grande
hacia 1855. Litografía
de A. Guesdon*

de Carlos III. Sabemos el nombre de su constructor, el maestro de obras Anacleto Tejeiro pero no existe certeza acerca del tracista de esta puerta que, dentro de su modestia, está en la línea de las que en la misma época se realizaban en Madrid, como la de Alcalá y de Toledo. Sobre su arquitectura hubo críticas dispares, disgustando a algunos la presencia de la estatua real. Al principio sus vanos se cerraban con maderas pero durante la ocupación francesa se colocaron rejas de hierro procedentes del suprimido convento de San Pablo. Estas rejas se llevarían luego a la parroquia de San Ildefonso cuando, de mala manera, las Puertas de Madrid se derribaron, en 1873 durante la Primera República, pese a la oposición de ciudad, haciéndose pedazos la estatua del monarca ilustrado.

Las sencillas puertas que primero cerraban el Camino de Madrid, se reedificarían enfrente, cerrando el “Paseo del Príncipe”, adquiriendo en 1895 un aspecto muy semejante al actual.

Mediado el siglo XIX, un elemento arquitectónico nuevo modifica en parte el entorno del Campo: la primitiva Academia de Caballería, que aparece ya en la litografía firmada por Guesdon, una panorámica de la ciudad con el Campo Grande en primer término. Construido para ser Presidio Modelo, nunca lo fue debido a la oposición frontal de la ciudad y en el año de 1852 el general Shelley, director del Arma de Caballería, consiguió que el Colegio de Cadetes de esa institución se instalase en Valladolid ocupando, con general aceptación, el nuevo edificio. Era éste de planta octogonal, con varios cuerpos dispuestos en forma radial, siguiendo el diseño utilizado desde el Neoclasicismo tanto para hospitales como para cárceles, y se situaba en el espacio que antes se había llamado



Primitiva
Academia de Caballería

“Campo de la Feria”, entre la salida de la Calle de Santiago y el inicio de Paseo de Zorrilla. Un incendio consumió el edificio en la madrugada del 26 de octubre de 1915, siendo sustituido por el que hoy existe, que se empezó a construir a partir de 1921 con planos del ingeniero militar Adolfo Pierrad, dentro de un estilo neorrenacentista que evoca palacios castellanos.

Gracias a una foto realizada en 1900, cuando se iba a colocar en la Plaza de Zorrilla la estatua del poeta, podemos ver el aspecto del entorno. A fines de los noventa el Campo Grande estaba ya enteramente ajardinado. Por esos mismos años se iniciaba la gran transformación de la Acera de Recoletos, que supuso la desaparición de los vetustos edificios religiosos y su sustitución por modernas viviendas de la burguesía. El Hospital de la Resurrección se derriba a finales de 1890 para, a comienzos del año siguiente, comenzar en su solar la llamada Casa Mantilla, con trazas del arquitecto Julio Saracibar, quien muy poco después diseñará también la correspondiente a los números 8 y 9. La colocación del Monumento a Colón en 1905 culminará la reforma de esa fachada del Campo.

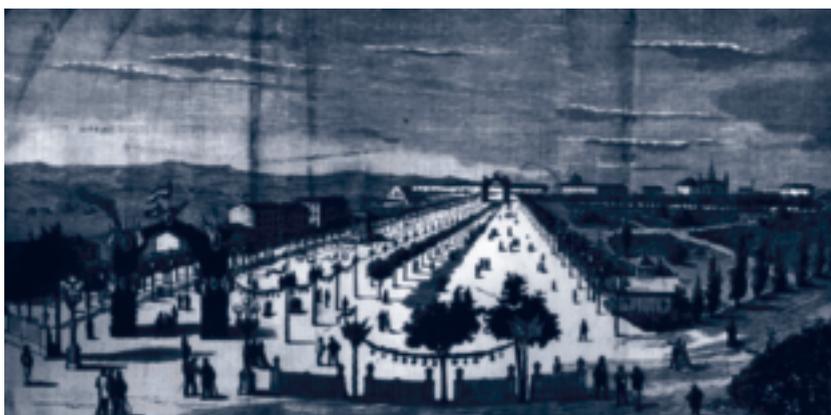
Para finalizar, parece obligado aludir, aunque sea de forma muy somera, a la radical reforma del espacio interior del Campo. Desde 1829 se interviene en él, trazando paseos adornados con tres fuentes y estatuas, de las cuales solo subsiste la que representa a Neptuno, una escultura italiana del siglo XVII que se conserva -aunque en deficiente estado- en un recóndito espacio parque. Pero será el

EL CAMPO GRANDE Y EL PASEO DE ZORRILLA

Valladolid urbano



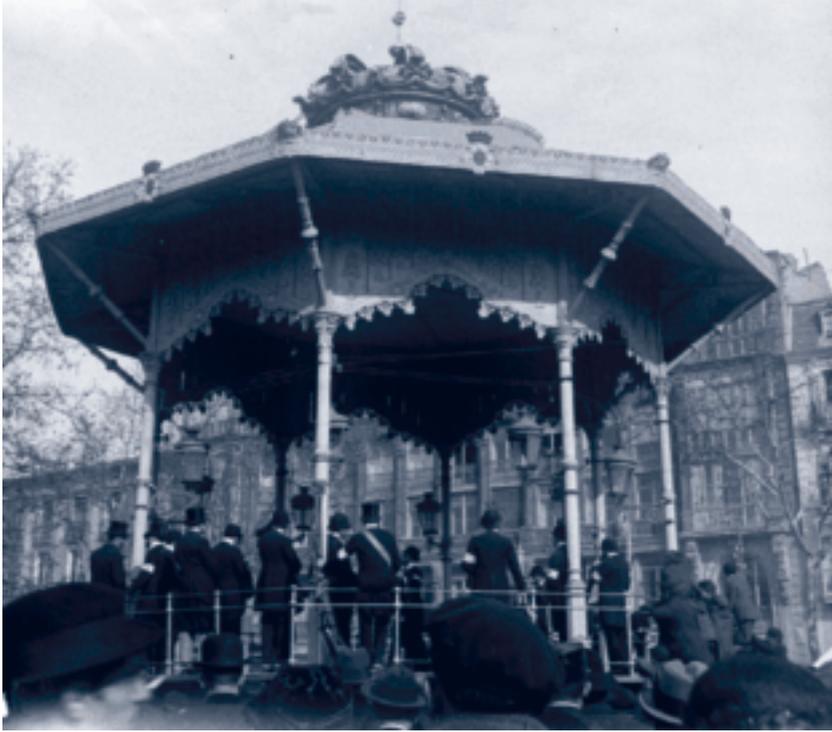
*Obras para la colocación
de la estatua de Zorrilla.
1900*



*El Campo Grande
de Miguel Íscar.
1880 durante
las fiestas de San Juan*

impulso del alcalde Miguel Íscar (1877-1880) el que creará el jardín romántico que todavía hoy disfrutamos, diseñado por el jardinero catalán Ramón Oliva, siendo director de las obras su sobrino, Francisco de Paula Sabadell Oliva.

Elementos fundamentales en él fueron el estanque, iniciado en 1879, y la cascada, cuya construcción fue muy polémica. En erección de la pequeña montaña artificial que la sustenta se usaron materiales de derribo de edificios vallisoletanos, incluso del antiguo Ayuntamiento herreriano, desaparecido en 1879, pero para revestir el interior de la gruta se trajeron estalactitas de la hoy famosa cueva de Atapuerca (Burgos), lo que generó un gran conflicto con la capital burgalesa, teniendo que intervenir el Ministro de Fomento para solucionar el problema.



*El viejo templo
de la música*

Muy armonioso era el desaparecido templo para la música, situado en el Paseo Central frente a la Acera de Recoletos. Inaugurado en el verano de 1880, era utilizado no solo para conciertos sino también para todo tipo de actos y celebraciones; fue derribado inexplicablemente en 1939. Subsisten de aquellos años tres de las farolas monumentales que adornaban los paseos, dos de ellas en la rosaleda de las Moreras, y una tercera en la plaza de la Antigua. Se habían fundido en 1878 en los vallisoletanos talleres de Gabilondo. Había también bancos monumentales adornados con jarrones, alguno de cuales se conserva en la zona cercana al monumento a Núñez de Arce.

Frente a la Plaza de Zorrilla y sustituyendo a la una primitiva barraca que hacia 1904-5 se montaba y desmontaba, se construyó en 1910 el edificio modernista del Teatro Pradera con trazas del arquitecto Emilio Baeza Eguiluz, pero en 1930 fue reformado por el arquitecto Jacobo Romero dándole el aspecto historicista que muchos hemos conocido. Fue derribado en 1967, sustituyéndolo por el escudo floral de la Ciudad.



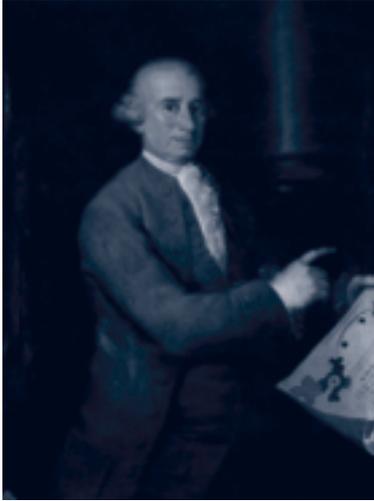
El convento de Agustinos Filipinos. Ventura Rodríguez

Francisco Javier de la Plaza Santiago

El estudio que realizaremos de este magnífico edificio parte de los planos originales que de él hiciera Ventura Rodríguez, auténtico tesoro y eje sobre el cual se perpetuó la existencia de un proyecto tan atractivo y preciso que a lo largo de casi doscientos años, tiempo de su construcción, no se introdujeron modificaciones debido a la magia, la eficacia y el hechizo de esos dibujos maravillosos que fueron capaces de evitar cualquier variación sustancial.

Como ocurre con las catedrales que a lo largo de su construcción van sucediéndose los estilos, algo atractivo para el gusto de estos tiempos, y rompiéndose la unidad, en el caso de los Agustinos el proyecto es tan severo, tan limpio, tan perfecto que nadie se atrevió a introducir variaciones sustanciales y eso es un mérito exclusivo de Ventura Rodríguez, un hombre sobre el cual se ha estudiado mucho, desde su contemporáneo el ilustrado Jovellanos que le admiraba, o en obras contemporáneas como la mejor hasta el momento, de un americano llamado T.F. Reese, o los estudios de Fernando Chueca Goitia, Joaquín M.^a de Navascués, Carlos Sambricio, o J. Carlos Brasas.

Ventura Rodríguez es un personaje atractivo, enigmático y a la vez desasosegante para un historiador del arte, debido a la extensión de su obra, enorme y muy difícil de catalogar, como lo demuestra por ejemplo el edificio del que trataremos, catalogado en los manuales como Neoclásico, siendo esto una anacronía, pues este estilo artístico no entra en España hasta más tarde y el proyecto se firma en 1759, época en la que aún no se puede hablar de Neoclasicismo.



Copia del retrato
de Ventura Rodríguez
de Fco. de Goya.
Autor González
Velázquez en la
Academia de San
Fernando

Su vida

Nació en Ciempozuelos, su padre era albañil y ya desde pequeño llamó la atención por su capacidad para dibujar, auténtico niño prodigio. Al encontrarse este pueblo cerca de Aranjuez, acompañará a su padre en los trabajos del Palacio Real y enseguida se fijarán en sus dotes, utilizándolo Thierry y Marchand como delineante, y continuando con los sucesivos arquitectos hasta Filippo Juvara que lo toma como su ayudante, pasando a su muerte a los servicios de Juan Bautista Sacchetti, y aprendiendo tan profundamente las leyes del Barroco italiano que

cuando construye la capilla del Palacio Real de Madrid o la iglesia de San Marcos parece imposible pensar que no haya estado en Italia, pues hay una integración tan fuerte con todo el saber borrominesco y berninesco que no se entendería como transmitida a través de mediadores, porque se impregna de tal manera de este espíritu que lo maneja como algo propio, así cuando hace la capilla del Pilar de Zaragoza, integrada en un espacio polilobulado, con bóvedas caladas que parecen de Buittoni, sencillamente es impresionante el pensar que está hecha desde aquí sin haber visto nunca los modelos italianos.

Poco después se le echa de las obras del Palacio Real de Aranjuez a la muerte de Fernando VI, al que le sucede Carlos III, rey procedente de Nápoles que llega con un equipo traído de allí y dirigido por Francesco Sabatini, renovando todos los grupos de palacio de manera que Ventura queda descolgado. Pero él ya estaba integrado en la Academia de San Fernando, recientemente fundada, de manera que mantiene un hilo con el poder central en el campo de las artes, para después ir aceptando encargos de unos y otros, como el del infante don Luis para trabajar en sus palacios de Boadilla del Monte y otros lugares.

Respecto a su carrera nos detendremos en su llegada a Valladolid, donde viene acompañado de un amigo y compañero de Academia, Felipe de Castro, gallego de mal carácter, como según dicen también lo era Ventura Rodríguez, y ambos protagonizarán un altercado con un alumno de la academia, dando como resultado la pena de destierro de Madrid, motivo por el que viene entonces a Valladolid.



Aquí tuvo ocasión de intervenir, antes y después de trabajar en los Filipinos, en la consolidación de la torre de la Catedral que había sufrido graves desperfectos con el terremoto de Lisboa en 1755. También participó en las reformas del Colegio de Santa Cruz, o en el Palacio Real diseñando una escalera real doble en equis, magnífica, construida por su ayudante, Godoy o en el Archivo de Simancas, del que nos dejó unos planos de una precisión asombrosa, pero sin duda la obra que más le vincula con nuestra ciudad será el convento de los Agustinos-Filipinos.

El convento de los Agustinos-Filipinos

El origen de este convento es complicado, la orden Agustina tenía en Filipinas una gran implantación y necesitaba misioneros. Se pedían a los colegios de San Gabriel y a un colegio ahora transformado en restaurante cercano a Villanubla, pero los superiores de Filipinas querían asegurarse un suministro de misioneros españoles formados especialmente para trabajar allí, y eligieron Valladolid porque pensaban que el carácter castellano era más sólido que el de otras regiones españolas y podían confiar más en las vocaciones que de aquí salieran, aunque también se barajó la posibilidad de Alcalá de Henares que contaba también con universidad.

De todas las maneras, ya en el año 1759, se habían realizado los primeros dibujos con una claridad y una limpieza que los hace antecesores de los consejos que se dieron más tarde en la escuela de Beaux Arts en París, o en el tratado de Burant, de Marc-Antoine Laugier, de Lodoly, cimentando la teoría del Neoclasicismo y que surgen más o menos en esta época. En algunos de estos libros aconsejan dibujar los planos sobre pautas cuadrículadas con el objeto de que haya una correspondencia casi automática de unos espacios con otros. En el proyecto de Rodríguez, aunque anterior a estos consejos, los vemos plasmados de forma prodigiosa, aunando una coherencia total a unos volúmenes absolutamente puros.

Respecto al espacio que ocupa el edificio contamos con una información exhaustiva sobre la compra de terrenos, como la “casa del chapitel”, San Juan de Letrán, la huerta con dos norias de Teresa de Carbajal, o la solicitud al Ayuntamiento de un fragmento del Campo Grande, caso éste curioso pues el jardín histórico se hallaba conectado con la fachada de Filipinos por un camino de árboles



Vista aérea donde se aprecia la parte del atrio cedida por el Ayuntamiento



que llegaba a una glorieta que enlazaba perfectamente con la “Puerta de la peste”, es decir que había una perspectiva muy larga, enfrentando fachada con puerta, pero esto se perdió cuando el jardín adquirió su aspecto romántico, con esa absoluta irregularidad paisajística de influencia anglosajona y oriental, desligándose del marco arquitectónico que lo envolvía, y perdiéndose una conexión visual muy atractiva.

En este proyecto es admirable ver la precisión, la regularidad, y la transparencia como ha sido realizado, se diría que está hecho como una gran caja de cristal donde lo que hay en una fachada se transparenta hacia la otra, o en el caso de los dos corredores que no se interrumpen y permiten una circulación absolutamente limpia de un extremo a otro.

La orientación de todo el conjunto es de norte-sur. En un primer rectángulo se inscribe la iglesia circular, rodeada de cuatro patinillos o espacios residuales por donde entra una luz indirecta, pues la iglesia recibe luz directa desde los huecos de la cúpula y en el cuerpo bajo, e indirectamente de los fondos de capillas y de los fondos de los coros y de la cabecera.

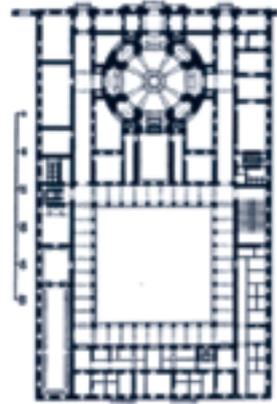
Otra peculiaridad de este proyecto, son sus dos coros, un retrocoro con su retablo principal y otro coro alto donde está el órgano, produciéndose una comunicación visual difícil entre las comunidades de alumnos y padres con el oficiante, al que no podían ver, problema que subsiste y no está claramente resuelto. En otras iglesias como “el Redentor” o “San Giorgio il maggiore” ambas de Andrea Palladio y ambas en Venecia, poseen retrocoros magníficos, donde la conexión no se pierde al no haber un retablo que la interrumpa. En ejemplos españoles tras el retrocoro se puede ubicar la comunidad, pero en este caso lo que hay es un patio.

EL CONVENTO DE AGUSTINOS FILIPINOS. VENTURA RODRÍGUEZ

Valladolid urbano



En el otro rectángulo se encuentra el gran patio, espacio impecable, con nueve tramos en cada lado y dos alturas. Todo en el exterior es simétrico, pero en cambio en su interior los espacios dedicados a la comunidad se distribuyen de una manera no simétrica, al igual que sucede en un cuerpo humano, donde nuestro aspecto externo es prácticamente idéntico dos a dos pero no así nuestro interior donde nuestras vísceras no se disponen igualmente a un lado u a otro, aquí sucede algo similar ubicando la gran escalera a un lado y la sala de reuniones a otro. Es decir, no nos encontramos con esa simetría tan perfecta que nos prometía el exterior.



*Planta
del convento*

Las capillas de la iglesia se distribuyen en los ejes diagonales, en los ortogonales los coros y los brazos del crucero se comunican con esas galerías larguísimas que permiten entrar y salir de la iglesia a la comunidad de una manera muy fácil.

En cuanto a la fachada nos muestra una elegancia extraordinaria, con una composición vigorosamente simétrica, presidida por un pronaos tetrástilo con dos espacios a los lados en conexión con las dos torres. La cúpula por detrás, no trasdosada, cubierta por un tejado cónico y sobre él una linternilla. Esta solución de tejado cónico sobre un cilindro perforado por óculos se parece extraordinariamente a aquellas primeras cúpulas renacentistas que Brunelleschi trazó para “la Sacristía vieja de San Lorenzo” o para “la Capilla Pazzi”, es como si hubiera un retorno a una austeridad primitiva, aunque estas viejas cúpulas a su interior eran las llamadas “a umbrrello” gallonadas y muy distintas a las que traza aquí Rodríguez.

A los lados los dos campanarios mucho más bajos, todos los elementos están como aplanados, no hay columnas, son pilastras rectangulares, no hay arcos, salvo los de las campanas y todos los huecos son adintelados.

En el resultado actual los constructores se dejaron llevar por las modas de la época y utilizaron arcos rebajados, probablemente el padre Chano, arquitecto de la orden pudiera ser uno de los responsables, pero es poca la diferencia que hay entre el esquema de Ventura y lo que se construyó, como las torres en las que el arquitecto Basterra sustituyó las cúpulas de media naranja por unas bóvedas esquifadas, quizás tomadas del modelo de la catedral.



*Dibujo
de la fachada
por Ventura
Rodríguez*

En cuanto al interior de la iglesia, apreciamos la complicación existente en la manera de recibir la luz, parte entra a través de las capillas y de las galerías altas de forma indirecta y pobre pero en cambio se vuelve muy potente en la cúpula original que debía tener óculos circulares dando sensación de levedad y no las ventanas actuales, excesivamente grandes. Además la decoración moderna a base de casetonados rompe la sensación de ascensionalidad de los nervios. También se variaron las galerías en su proyecto adinteladas.

En el interior de la iglesia no se respetó con el retablo actual la idea de unidad de Rodríguez, como tampoco la bicromía interior, que sí se conserva en otros edificios suyos, es probable que él ideara una iglesia blanca con los elementos de soporte tratados en gris o un tono más oscuro de manera que se visualizara el juego de fuerzas tectónicas, más que con la decoración de hoy, imitando mármoles y estucos que distraen un poco de la pureza y austeridad aquí buscada.

El patio clásico organizado en órdenes superpuestos no es columnario como en el Escorial, sino apilastrado y cubierto totalmente por tejado, que posteriormente se sustituyó para darle más elegancia por una terraza rematada en balaustrada, e incluso se añadieron bolas para crear una mayor semejanza con el patio del Escorial.

EL CONVENTO DE AGUSTINOS FILIPINOS. VENTURA RODRÍGUEZ

Valladolid urbano



Esta máquina compositivamente elegante, con un bloque central, dos ejes en los campanarios, vacíos entre los elementos, como si de silencios musicales se trataran, nos sugiere la idea de un todo compactado, donde se hubiera introducido una pronaos, una cúpula, unas torres, un patio en una máquina de compresión de chatarra automovilística haciendo de ella un bloque, pues los elementos están pero han desaparecido como volumetría externa, manteniendo la coherencia del muro del sur con el de fachada y dejando transparentarse su interior, solo apreciable por el degustador de la buena arquitectura y todo gracias a unos muros sencillos casi planos, con molduraciones casi inexistentes.



Bóveda de la iglesia del convento Agustino-Filipino



Patio principal del convento

Los antecedentes

Existen muchos precedentes, desde el Panteón de Roma, en el que Bernini colocó dos torrecillas bajas enmarcando la cúpula, con un éxito tremendo en el Barroco romano, aunque posteriormente criticadísimo, llamándolas incluso “las orejas de burro de Bernini” y que finalmente fueron eliminadas, pero esto ya nos está indicando esa obsesión que se tenía por trabar la pronaos y la enorme cúpula, de crear un plano intermedio de conexión que cerrase a modo de paréntesis la caída enorme de la cúpula.

A pesar de ser derribadas las torres, esta fórmula tuvo un desarrollo grandísimo y uno de los ejemplos más espectaculares está en Turín sobre una colina.



*Panteón de Agripa.
Grabado de Piranessi*

Se trata de una iglesia y panteón para los reyes de Saboya, obra de Filippo Juvara, cuya conexión, recordemos fue directa en la juventud de Rodríguez.

Como Juvara, él también sabía diseñar grandes proyectos como el de la catedral de Madrid, que lamentablemente no se realizó, pero que incluía todos los elementos de los Filipinos, austero, depurado, seco, geométrico, transformándose aquí en espectacular, gigantesco y majestuoso, pero siendo el concepto y el juego de elementos el mismo. Otro proyecto que no se realizó fue una basílica en Covadonga, siguiendo este mismo esquema pero en menor proporción

En cuanto al retrocoro, soluciones similares las tenemos en la iglesia de San Antonio de Aranjuez que nos muestra el Barroco cortesano en todo su esplendor, lujo y acabado o la Capilla Real de Madrid donde el retrocoro contempla una comunicación acústica más que visual como en el caso de Valladolid.

El mismo gusto se mantendrá en su obra ya tardía de la catedral de Pamplona. O el Hospital de San Carlos de Madrid, no se consiguió su finalización, siendo lo aún existente el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Otro ejemplo lo tenemos en Arenas de San Pedro (Ávila) en una pequeña iglesia dedicada a San Pedro de Alcántara donde el ideal herreriano lo lleva más lejos, eliminando las pilastras y colocando unas placas cajeadas,



elemento difícil de definir, como lo haría el historiador Fernando Chueca Goitia que las llamó pilastras arquitrabadas, pero aquí no solamente van unidas por el arquitrabe sino también por la basa.

Otro edificio que se puede conectar con lo hecho en Valladolid es el colegio de San Ildefonso en Alcalá de Henares, en este caso sin las pequeñas torrecillas, y lamentablemente no realizado.



*Proyecto para la
catedral de Madrid
de Ventura Rodríguez*

La construcción

Durante un periodo amplio de tiempo se detuvieron las obras en el siglo dieciocho y cuando ya se reanuda la construcción se aconsejó por parte de la Real Academia de B.B.A.A. de la Purísima Concepción utilizar los dibujos de Ventura Rodríguez, por su exquisita perfección y coherencia.

El proceso constructivo de los Filipinos fue largo, tras esa inactividad el proyecto pasará por diversas manos, comenzando por Blas Crespo y el padre Miguel Chano, benedictino, que llegarán hasta el óculo pero sin completarlo, abarcando de 1854 a 1860.

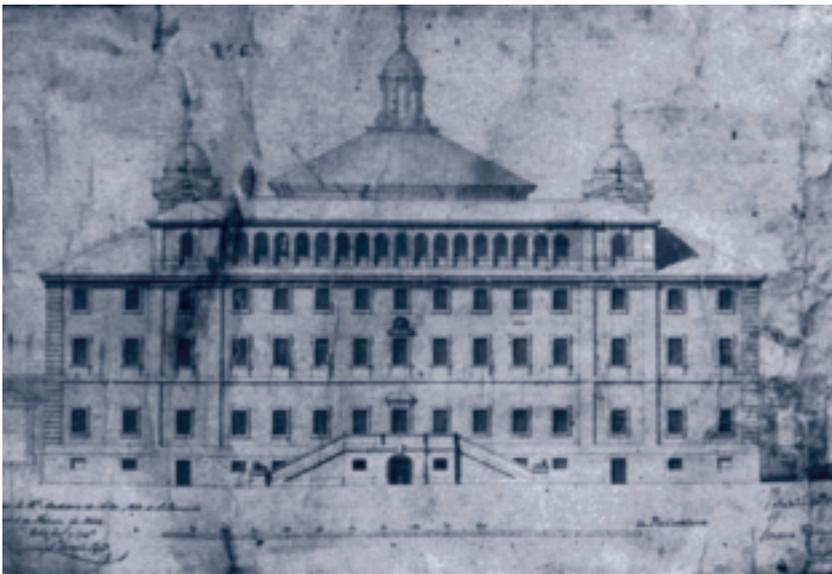
Luego Ortiz de Urbina (padre e hijo) en 1883 rematan hasta la altura del frontón y ya más tarde José M.^a Basterra, arquitecto bilbaíno cerrará la cúpula y construirá las torres cambiando el diseño de Ventura Rodríguez.

Pero antes debo aclarar sobre Rodríguez, arquitecto al que no se le ponía nada por delante, que había diseñado un proyecto para una nueva catedral en Burgo de Osma y aquí en Valladolid acarició la idea de terminar la catedral, haciendo un informe general en el que dedica grandes elogios a lo realizado siguiendo a Herrera, pero nada dice sobre lo levantado por Churriguera



pues iba en contra de sus gustos, o quizás evita comentar que el arco de entrada no cierra en medio punto perfecto, es decir se olvida de lo que podría considerarse defectos en la construcción ya que desea alagar al cabildo y probablemente lograr con ello el encargo de la terminación según los diseños de Herrera. Así en la maqueta que existe de la catedral, documentada por la historiadora M.^a José Redondo, obra de 1790, aparecen ciertos adornos, nunca diseñados por Herrera y sí probablemente por Ventura Rodríguez, como sucede con las cúpulas esquivadas que Basterra decide colocar en 1925 tras verlas en la maqueta.

El edificio se inauguró en 1930, se trajeron las reliquias del beato Orozco, consagrándose con toda solemnidad. Contamos además con toda la documentación de una manera mucho más precisa y exhaustiva recabada por la orden de los Agustinos-Filipinos, siempre dispuestos a mostrar esta magnífica obra arquitectónica en blanca piedra del páramo, rugosa e ingrata al ensuciarse rápidamente pero que cuando se limpia adquiere una pureza muy especial, incluso con sus oquedades y sus poros no dejan de evocar el “travertino romano” que da ese carácter maravilloso a los edificios de la “ciudad eterna”.



*Planos de Ventura
Rodríguez
de la parte trasera
del convento*

Conocer Valladolid

VALLADOLID
ARTÍSTICO





El retablo de los Magos, en la iglesia vallisoletana de Santiago y Alonso Berruguete: relaciones y préstamos

Manuel Arias Martínez

De rasgos netamente *berruguetescos*, tal y como se ha configurado el término a lo largo de la historiografía artística, resulta sorprendente que el pequeño retablo conservado en la capilla de la familia de la Haya, en la iglesia parroquial de Santiago de Valladolid, formara parte durante tanto tiempo del catálogo de obras atribuidas a Juan de Juni. Todo dio comienzo cuando así lo declarara Palomino: *Y en la iglesia parroquial de Santiago –de Valladolid– tiene también dicho Juni una Adoración de los Reyes muy buena*¹. De este modo fue estimado por quienes lo contemplaron con elogios en el pasado, desde Ponz² o Ceán hasta Bosarte, quien incorporó el nombre de Gaspar de Tordesillas a su hechura, y de la misma manera se mantuvo hasta tiempos más recientes sin que se discutiera su atribución.

¹ A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. El Parnaso español pintoresco laureado* (1724), Madrid, 1947, p. 830.

² A. Ponz, *Viaje de España* (1783), Madrid, 1947, p. 970, “En la parroquia de Santiago hay un retablo con porción de escultura de Juan de Juni, representando el tablero del medio la Adoración de los Santos Reyes, en el que hay figuras de mucho gusto y capricho”.



Martí y Monsó³ señaló su encargo por parte de Diego de la Haya y Catalina Barquete, fundadores del mayorazgo familiar en 1550 y abuelos de quienes, casualmente, serían yernos de Berruguete, manteniendo la atribución a Juni. Fue Agapito y Revilla el primero en documentarlo fehacientemente y restituirlo al haber de Berruguete, al hallar el contrato firmado en 1537, en el que se especificaban los aspectos esenciales de su ejecución: la intencionalidad iconográfica y su desarrollo temático en altura, el coste de 600 ducados y los plazos de entrega para obtener la conformidad de los patronos⁴.

Gómez Moreno reprodujo el documento y señaló atinadamente su derivación de la estructura arquitectónica del retablo burgalés de la Presentación en el Templo, en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos, que realizaban Diego de Siloé y Felipe Vigarny en la década anterior, entre 1522 y 1526⁵. El retablo burgalés se abre en el cuerpo central, a manera de escenario, de forma similar a éste de la Epifanía, aunque tanto los objetivos como los resultados finales del conjunto burgalés sean mucho más atrevidos en lo que a efectividad teatral se refiere. La evidencia del parecido detectado se ha repetido insistentemente a lo largo de los años. El recurso escenográfico es realmente rupturista por alterar la disposición canónica de los conjuntos de su tiempo, pero no tendrá en los modelos posteriores de la retabística a la manera de Berruguete, un especial eco, prosiguiéndose con el uso de modelos más convencionales⁶.

Sin embargo, pensando que Berruguete había realizado con anterioridad los retablos de la Mejorada, San Benito y el Colegio salmantino de Fonseca, éste de la Epifanía supone, a mi juicio, una cierta contención innovadora general, a pesar del empleo del mencionado esquema teatral en el cuerpo central. El recurso dramático tomado de Siloé significa la adaptación de un préstamo eficaz, rigurosamente contemporáneo, en el que el artista no incorpora aspectos creativos en lo que a la estructura se refiere y supone tan sólo una anécdota.

³ J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901 (ed. Valladolid, 1992), p. 112.

⁴ J. Agapito y Revilla, "Valladolid. Una obra auténtica de Berruguete. (El retablo de la Adoración de los Reyes en Santiago)", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, junio de 1913, n.º 128, pp. 121-133.

⁵ M. Gómez Moreno, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, pp. 168-169.

⁶ Quizás el esquema puede tener sus orígenes de concepto en algunas palas de altar italianas, aunque también se utilizó con mayor proximidad en el mundo aragonés, desde donde se trasladaría a Castilla. De todos modos y con ambos lugares, habían tenido contacto tanto Siloé como Berruguete, a lo largo de su fecundo periodo formativo.

EL RETABLO DE LOS MAGOS, EN LA IGLESIA
DE SANTIAGO Y ALONSO BERRUGUETE



Frente a la ruptura formal de los retablos acometidos hasta ese momento por Berruguete, realizados para unos mecenas especiales, en esta ocasión se podría afirmar que el artista se pliega con mayor fidelidad a los intereses de los comitentes, buscando una claridad meridiana en el desarrollo del discurso.

Es necesario tener en cuenta que, a pesar de lo parco del contrato, se especifica que la escena principal ocupe el primer cuerpo del modo en que se realiza y fundamentada en la existencia de una traza previa, siguiendo el sistema convencional de trabajo. El seguimiento del modelo burgalés está suficientemente consolidado y tiene en su favor la sencillez de la ordenación temática, algo que sin duda era obligado tener en cuenta para una clientela familiar y al mismo tiempo para su disposición en un templo parroquial, con mayor accesibilidad de fieles, a lo que se une el efectismo escenográfico producido por la apertura del cuerpo central.

La estructura del retablo se adapta por tanto a una idea de absoluto formalismo, con el empleo del mismo vocabulario ornamental que Berruguete manejó con anterioridad, retomando lo que había utilizado en la Mejorada, como la primera obra de este género realizada a su regreso de Italia, admitiendo incluso que el sentido general de la traza del retablo podría adjudicarse a Vasco de la Zarza o al menos al fruto de una tarea compartida. Las dos columnas abalaustradas que flanquean el conjunto lo delimitan espacialmente y organizan su desarrollo vertical, del mismo modo que las veneras aplastadas proporcionan un cerramiento en altura a los nichos, consagrando un modelo constante en su producción.

El sotabanco que se obligó a realizar “*al yqual del altar*”, se resolvía con los plintos de las columnas en los extremos y dos superficies lisas en las que talló dos laureas a la florentina, del mismo tipo que las empleadas en el retablo de la Mejorada, donde se disponen San Jerónimo y Santa Catalina pero, en esta ocasión, sólo como ornamento vacío, y que son las mismas que va a repetir enmarcando los dos bustos del ático, con las representaciones de San Pedro y San Pablo. El banco se organiza con una triple división, utilizando de nuevo el modelo abalaustrado doble, utilizado en San Benito y en Salamanca, que vuelve a reiterarse en el segundo cuerpo, con una clara intención de simetría en altura, para dejar la escena principal en la parte central.

El remate del ático y el uso del arco de medio punto, que ya se había empleado en la Mejorada, volverá a ser utilizado por Berruguete en Santa Úrsula de Toledo, aunque con otra perspectiva bastante más innovadora, y quizás reinterpretado a partir de la traza del retablo mayor de la Capilla Real



de Granada. La reiteración del esquema advertida en algunos retablos de la diócesis de Ávila, que siguen un modelo mixto entre el retablo de Fonseca y éste de Santiago, manifiesta un cierto seguimiento de la solución elegida⁷. Finalmente el uso de los mencionados medallones con bustos inscritos en laureas, a ambos lados del remate, exentos o integrados en la estructura, es un recurso constante en esta primera época retablistica del maestro, una vez más con precedentes tanto en San Benito como en el retablo salmantino de Fonseca y que no es más que un eco de su contacto con el mundo italiano.

Berruguete va a realizar el esfuerzo creativo en el diseño y la composición de la escena principal, mientras que el resto de esculturas y relieves responden a arquetipos fijados, que tratará con su particular habilidad expresiva. El concepto nervioso, incorrecto y personal, pero con variaciones apreciables en el resultado final, acusa la presencia destacada del taller en la ejecución de la obra. La observación pormenorizada del conjunto, en el que se detectan desajustes técnicos entre el ensamblaje y los relieves, pone de manifiesto una ejecución con desigualdades y desequilibrios en cuanto al seguimiento del proceso, que llaman poderosamente la atención.

En el banco, y a la manera canónica, las figuras de los donantes talladas con un minucioso estudio del retrato, aparecen acompañadas de sus santos protectores, los dos Juanes, Bautista y Evangelista, siguiendo pautas iconográficas muy hispanas, repetidas en retablos anteriores y de manera especialmente profusa en la pintura. Es otra más de las concesiones al encargo particular, traduciendo lo especificado con absoluta nitidez en el contrato formalizado el 21 de junio de 1537. Las libertades creativas del artista, en la línea más vanguardista de la *maniera* italiana, le llevan a disponer el rostro de la dama donante en una compleja visión, casi de espaldas al espectador, que poco tendría que ver con los deseos de fama póstuma perseguidos a través del encargo de la obra.

En el hueco inferior central tan sólo permanece la columna a la cual se abrazaría un Cristo en la Flagelación, señalado también específicamente en el contrato como imagen única y de bulto, y cuya escultura no ha llegado hasta

⁷ Cfr. J. M.ª Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila, Ávila*, 1981.

EL RETABLO DE LOS MAGOS, EN LA IGLESIA
DE SANTIAGO Y ALONSO BERRUGUETE



nosotros⁸. La iconografía es desconocida en la producción plástica de Berruguete y tan sólo algunos dibujos atribuidos a su mano permiten recrear con cierta aproximación el modelo que se empleó en el retablo, aunque se trata de atribuciones dudosas, hablándose en general de obras de taller⁹. La proximidad a su estilo personal del dibujo conservado en los Uffizi representa una mayor verosimilitud, de manera que podemos imaginarnos, al menos para contar con una idea más tangible, la colocación de una escultura de esas características en el nicho central. Por su distinción protagonista en el conjunto, la devoción disfrutará de una marcada notoriedad, denominándose incluso con su nombre la capilla y suplantando en alguna ocasión la denominación oficial de los Reyes.

El triple grupo de la Epifanía en el primer cuerpo, es una de las creaciones de volumen en movimiento más conseguidas y con más personalidad del arte español. En primer lugar los paralelismos con la célebre composición pictórica inacabada, realizada por Leonardo da Vinci en 1481, y posteriormente los vínculos con la realizada por Filippino Lippi en 1496, cuya relación con Berruguete es una realidad¹⁰, están especialmente probados desde que Azcárate lo propusiera para valorar en su justa medida la influencia de da Vinci en el maestro de Paredes¹¹. La distribución simétrica de dos grupos a ambos lados del eje central que preside la Sagrada Familia, es un hecho novedoso en la concepción de esta escena, comúnmente dividida en dos mitades. De hecho en Italia, artistas como Botticelli la siguen sin duda después de haber estudiado la singular creación leonardesca, como se puede observar en su celebrada escena datada en torno a 1500. Además de una sencilla vinculación

⁸ La aparición, en colección particular catalana, de un relieve de la Flagelación, cuyos rasgos formales recuerdan esquemas berruguetescos, condujo a que durante algún tiempo se identificaran como la escena perdida del retablo de Santiago. El relieve, localizado en el repertorio de Weise, perteneció sin embargo a un disperso retablo procedente del Monasterio burgalés de Rodilla. Al respecto ver ficha correspondiente realizada por J. M.^a Parrado del Olmo, en el catálogo de la exposición *El contrapunto y su morada. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 1993, pp. 77-78. El autor relaciona la obra con los seguidores de Berruguete, especialmente con Francisco Giralte en su etapa palentina.

⁹ D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish drawings* (vol. one). *Spanish drawings* 1400-1600, London, 1975, pp. 26-29.

¹⁰ Ambas pinturas se conservan en la Galleria degli Uffizi de Florencia.

¹¹ J. M.^a de Azcárate, *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos...*, Madrid, 1963, p. 43.



compositiva con los modelos italianos, las relaciones formales son todavía más estrechas en la caracterización, disposición y tratamiento anatómico de los personajes, organizados en los dos grupos laterales.

Los lazos con lo leonardesco van más allá, y el modo de cerrar el brazo izquierdo de María puede tener su origen en la observación de recursos ensayados por el maestro, procedentes del mundo anticuario y que forman parte del vocabulario de los artistas italianos. Los recursos formales de los grandes maestros son reinterpretados, del mismo modo que lo estaban haciendo otros artistas contemporáneos suyos, como puede suceder con el Parmigianino, quien bebiendo en las mismas fuentes hace uso personal e innovador de propuestas similares. Lo que lleva a cabo Berruguete es incorporar a la concepción general de la escena una idea de movimiento atropellado, de tensión expresionista que se aparta de la serenidad que caracteriza la Epifanía de Leonardo. Es una manifestación de su peculiar modo de atacar la recreación de un tema imprimiéndole su sello personal.

Pero en el concepto general del grupo se detectan más influencias directas de la cultura italiana a la hora de componer, en un novedoso collage, el afortunado resultado final. La disposición atrevida de algunas representaciones, como sucede con el rey Baltasar en paso de danza del primer término, no es sino una transposición de la actitud del personaje central del grupo de Laocoonte, estudiado de cerca por Berruguete, y del que veremos más consecuencias en el retablo. Dispuesto a continuación, el personaje del séquito que se agazapa a la sombra del rey semeja a uno de los hijos del sacerdote troiano en el célebre grupo vaticano. Realmente es como si Berruguete hubiera jugado con una visión lateral del conjunto y hubiera acuñado un sorprendente resultado con una perspectiva múltiple. Lo sorprendente de la visión vendría a justificar su célebre aserto: “¿cuatro perfiles?, a Miguel Ángel”.

A ello se unen las diferentes figuras del cortejo, agolpadas y entrecortadas, en posturas imposibles, forzadas hasta el extremo en su expresividad. La posibilidad de reflexionar sobre su participación en la decoración pictórica de las loggias vaticanas, propuesta por Nicole Dacos¹², se vería reforzada por el empleo de modelos tomados de aquellas composiciones, reinterpretados con su particular

¹² N. Dacos, Rafael. *Las loggias del Vaticano*, Madrid, 2008. La atribución del Sueño de Jacob aguanta perfectamente las comparaciones y el estilo del maestro. Mas problemas plantea a mi modo de ver el grupo de pinturas que le atribuyó Roberto Longhi, que habrán de ser objeto de una pormenorizada revisión, necesaria con el transcurrir del tiempo.

EL RETABLO DE LOS MAGOS, EN LA IGLESIA
DE SANTIAGO Y ALONSO BERRUGUETE



intencionalidad. La posición de la figura incompleta que apoya su brazo sobre los cuartos traseros de un caballo que se pierde entre la multitud, se puede contemplar con anterioridad en la Epifanía atribuida primero a Vincenzo Tamagni y ahora a Giovanni da Spoleto, que forma parte del ciclo pictórico vaticano.

De esta composición se conserva copia de un dibujo preparatorio en el Ashmolean Museum de Oxford¹³. En las características del trazo se observa todavía más una relación formal con el mundo berruguetesco, en lo abocetado y lo nervioso, que se aleja del resultado pictórico final y que permitiría incluso plantear la participación de nuestro artista en el diseño. Las conexiones se detectan de manera especial en los detalles de concepto, como en el empleo del tocado de la Virgen, que recuerda el de las sibilas de San Benito, o en la misma solución de un Jesús hercúleo y desproporcionado, muy similar al que talló en el episodio de los Magos para el retablo benedictino de Valladolid. Se trata de conseguir el mismo objetivo de destacar su jerarquía a través de un desarrollo anatómico que, en Berruguete, se ha interpretado muy a menudo como consecuencia de los resabios medievales hispanos y que no es más que la transposición a la madera de modelos comunes en la cultura italiana.

Producto de ese compartido escenario de aprendizaje son los recursos gestuales de otros personajes, como el que muestra el rey Melchor situado a la izquierda del espectador y a los pies de la Sagrada Familia, por otra parte una constante en la ordenación de la escena. En actitud oferente y arrodillado, envuelto en amplios ropajes, la postura no deja de ser un remedo de la figura de Noe en la escena de la Aparición de Dios, a partir de una composición de Rafael grabada por Marcantonio Raimondi y de un notable seguimiento¹⁴. En los Uffizi se conserva un dibujo atribuido a Berruguete de un personaje similar, que hasta ahora se ha puesto tan sólo en relación con el Moisés de la Transfiguración de Úbeda, pero que debería replantearse en conexión con este modelo¹⁵.

Otro dibujo de la colección del Blanton Museum de la Universidad de Texas, con una Epifanía atribuida a Polidoro da Caravaggio que se fecha en 1527,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *The illustrated Bartsch, 26 formerly vol. 14 part 1, The Works of Marcantonio Raimondi and of his school*, New York, 1978, pp. 11, 12. El éxito de esta estampa se convirtió en un valor seguro y en el propio ámbito de los colaboradores de Berruguete se observa su manejo, reinterpretando la figura femenina de la parte posterior, como imagen de la Caridad, por ejemplo en los retablos colateral de San Segundo en la catedral de Ávila. Al respecto citar el trabajo de Kiel.

¹⁵ Cfr. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, *Op. Cit.*



vuelve a plantear la conexión con esquemas comunes en el momento, así como la sintonía compositiva y formal entre ambos artistas. Además de todos los vínculos planteados con el panorama pictórico de su tiempo, las relaciones manifestadas con el personalísimo estilo de Polidoro, acercan la producción de ambos como producto de similares fuentes y de parecidos resultados.

Continuando con el desarrollo del grupo, detengámonos en el núcleo central, con la Sagrada Familia, tratada como un bloque en el que predomina la figura poderosa de María, que forma parte del vocabulario iconográfico berrugueteo de manera permanente. También tomado de modelos italianos se reviste aquí de un tratamiento especial, que Berruguete ya había empleado en el caso de San Benito, y que iba a reiterar en el retablo de Santa Úrsula de Toledo, aunque aquí no se haya conservado en su disposición original. El conjunto se diferencia del entorno guardando una distancia de respeto con los dos tropeles laterales y buscando la serenidad en la quietud de los personajes para acentuar el contraste.

Los lazos evidentes con los modelos italianos se pueden advertir a través de algunas composiciones pintadas que saltan a la vista y en las que, algunos ejemplos sirven tan sólo para advertirlo. El primero de ellos puede ser un dibujo de la Virgen con el Niño, conservado en el British Museum de Londres y atribuido una vez más a Polidoro da Caravaggio¹⁶. La idea de bloque, la jerarquía del tamaño, el volumen del plegado y hasta el rostro ovalado de la Virgen, hablan de idénticas intenciones.

La particular disposición del Niño, que se resbala del regazo de la madre al tiempo que intenta acurrucarse en una compleja postura, se puede detectar en composiciones italianas estrictamente contemporáneas, como sucede con las que parten de la obra de fra Bartolommeo Della Porta, pero que se consolidan en la producción de Francesco Granacci (c. 1469-1543). Resulta además significativo que el propio Granacci aparezca mencionado en la correspondencia de Miguel Ángel en relación con Berruguete, a la hora de interesarse por su estado de salud, de manera que entre ambos existiera una sintonía probada que contribuye a explicar mejor el uso de modelos similares¹⁷.

¹⁶ La obra pertenece a la colección del British Museum, donde aparece registrada con el número 1895,0915.471.

¹⁷ En 1512 Miguel Ángel pregunta desde Roma a su padre en Florencia, que se informe sobre la salud del joven pintor español llamado Alonso, ya que un familiar se interesa por él. Pide que las noticias se las envíen a través de Granacci, ya que éste lo conoce.

EL RETABLO DE LOS MAGOS, EN LA IGLESIA
DE SANTIAGO Y ALONSO BERRUGUETE



En otros artistas contemporáneos se observan idénticos recursos, como puede observarse en una Madonna con el Niño de Pontormo, por poner otro ejemplo de su contexto, en la que ese arriesgado juego de contorsión y fortaleza, de postura diferente en la colocación del Niño, remite a un entorno común. También de ese ámbito proceden las fuentes para construir la figura de San José, apoyado en báculo, de un modo que fue habitual en los repertorios de grabados rafaelescos que circulaban con facilidad en todos los medios artísticos.

De este grupo de la Sagrada Familia se conserva en el Courtauld Institute de Londres un dibujo que Ángulo y Pérez Sánchez relacionaron inteligentemente con la obra vallisoletana de Berruguete, considerándolo como un trabajo ejecutado por alguno de sus discípulos¹⁸. La vinculación con el relieve del retablo de la Epifanía es absolutamente indudable, pero en cuanto al momento de su ejecución surgen incógnitas. Si se tratara del dibujo de algún discípulo llama la atención que no se realizara una reproducción más fiel al original. Las diferencias, tanto en la caracterización de la Virgen como de San José son notables, de manera que resulta más creíble pensar en una opción inicial dibujada por el propio Berruguete, que terminaría modificándose a la hora de su paso a la escultura.

Contando con la complejidad que imponen las atribuciones y navegando en el proceloso mundo del dibujo, pienso que la comparación de la obra conservada en Londres con otras atribuidas al maestro puede sostenerse. Además se puede analizar también el reverso del dibujo, en el que hasta ahora no se había reparado, donde aparecen varios estudios de piernas sobre los que alguien, y en fecha reciente, añadió a lápiz y sin fundamento el nombre de “Roelas”. El modo de interpretar las anatomías tiene mucho que ver con otros dibujos relacionados con Berruguete, e incluso la rigidez esquemática de las extremidades enlaza con su transposición a la madera en obras como el Sacrificio de Isaac o el célebre San Sebastián, procedentes en definitiva de la reinterpretación del Hamán miguelangelesco de la Sixtina¹⁹.

En las escenas del cuerpo superior se produjo una intrascendente modificación respecto a lo que se especificaba en el contrato, reservando el nicho

¹⁸ D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, n.º 68, p. 28. (208x128 mm) En la ficha correspondiente anotan que en el siglo XIX y en tinta, alguien añadió “Sánchez Cotán”.

¹⁹ *Ibidem*, n.º 61, p. 27. El dibujo de los Mártires del Monte Ararat conservado en la Academia de San Fernando no es más que una relectura del Hamán que tiene mucho que ver con la composición del San Sebastián del retablo de San Benito.



central para la representación de bulto de la Virgen con el Niño, y dejando los dos relieves laterales para los episodios secuenciados de la Anunciación y la Natividad. En ambas escenas las variaciones de concepto respecto al tratamiento de las mismas escenas representadas por el artista anteriormente, tanto en pintura como en escultura, son notables. Una vez más es obligado dejar constancia de la dificultad del análisis de su obra como algo lineal, a lo que además ha de unirse la más que probable participación de un taller abundante y selecto, desde instantes muy recientes, sobre el que volveremos.

Los dos relieves no se adaptan al marco, como si se hubieran realizado sin tener en cuenta el lugar concreto en el que iban a ser alojados, sobrando distancia por los laterales y creciendo demasiado en altura para ocultar una parte de la venera aplastada que cubre el nicho. Nada tiene que ver la Anunciación con el relieve grandioso y monumental del retablo de la Mejorada, en el que se ha visto desde antiguo la huella suprema de Donatello²⁰. Aquí todo es más sencillo, aunque la composición repita el mismo cliché con un resultado más sumario. La fuerza interior se manifiesta en la vibración de los paños y hasta en el modo de agitar las azucenas del jarrón central, movidas por el ímpetu del arcángel.

Más singular es el relieve de la Natividad. La actitud de sorpresa de los protagonistas, frente a la contención habitual, ya la habíamos observado en las escenas pintadas para los retablos de San Benito y Salamanca. Sin embargo ahora la composición, que era idéntica en los dos casos anteriores, se transforma. San José y la Virgen flanquean a un Niño que no está plácidamente tumbado en su cuna, o incluso levantando las extremidades en actitud juguetona, sino gateando, del mismo modo que se había pintado en el retablo de Fonseca en Salamanca. Realmente sorprendente es la figura poderosa y asombrada de San José. Su cabeza, con los cabellos crispados y el entrecejo fruncido es una relectura de aquel Laocoonte que Berruguete copiara en Roma, con la interpretación personal de las fuentes clásicas que le caracteriza²¹.

Un uso tan literal del modelo, comprobado en escasas ocasiones en la producción de Berruguete, proporciona una interesante información al respecto. La adaptación iconográfica no impide un seguimiento muy próximo a la fuente. Si bien el tratamiento del rostro y la expresión gestual adquieren tintes

²⁰ Cfr. R. de Orueta, *Berruguete y su obra*, Madrid, 1917.

²¹ S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999-2006.



que podríamos calificar como autógrafos, la pauta está muy presente, quizás mucho más que en cualquier otro paralelo que se haya podido establecer con su obra escultórica. A ello se une la postura misma del personaje y la propuesta de flexión del brazo derecho, perdido originalmente en el grupo tras su descubrimiento arqueológico. El debate generado sobre su posición primitiva dio lugar a la existencia de dos posiciones enfrentadas: el que colocaba la extremidad extendida, una opción que triunfaba en la reconstrucción realizada a mediados del siglo XVI, y la propuesta por Miguel Ángel con el brazo flexionado tal y como sugería la propia distribución de la masa muscular. Resulta curioso que esta última opción, finalmente demostrada cuando apareciera el brazo original de la escultura a principios del siglo XX, era la misma que defendía Berruguete, como se puede comprobar en su interpretación del grupo en la citada representación de San José.

Pero retomando la posibilidad de la participación de otros artistas en el trabajo del retablo, resulta pertinente la sugerencia de comparaciones que ayuden a dar luz en ese complejo proceso. La participación de Francisco Giralte no ha de verse como descabellada. En primer lugar Giralte había formado parte del taller de Berruguete con anterioridad a 1534, fecha en la que se encontraba en Palencia. Sin embargo en 1537, cuando se contrata el retablo de Santiago, Giralte no sólo está de paso en Valladolid, sino que se declara *estante* en la villa²². Apenas dos años después, en 1539, formará parte del selecto grupo de oficiales que Berruguete incorpora a la ardua tarea de la sillería coral de la catedral toledana, por lo que los vínculos con el maestro se encontraban perfectamente vigentes.

Se puede establecer un juego de comparaciones entre dos de las escenas del retablo, la Anunciación y la Natividad, y los episodios correspondientes tallados en el retablo de la Capilla del Obispo madrileña, que Giralte iba a contratar diez años después, en 1547. Juzgando el paso del tiempo y la dirección evidente de Berruguete, en la obra vallisoletana, las similitudes permiten plantear la directa participación de Giralte a las órdenes de su maestro, pero con su propia personalidad. La composición de la Virgen de la Natividad es en Madrid un remedo invertido de la fórmula empelada en Valladolid. Pero el propio clasicismo del rostro o el modelo del cabello tienen elementos en común. Las similitudes

²² J. M.^a Parrado del Olmo, "La obra de Francisco Giralte en Valladolid", *Archivo Español de Arte*, 82, n.º 326, 2009, pp. 194-202.



formales prosiguen en la Anunciación, incluso con más fuerza, tanto en la configuración de los rostros como en las manos. Realmente los parecidos son más nítidos entre la Anunciación de Santiago y la de la Capilla del Obispo, que los existentes con la misma escena del retablo de la Mejorada, relieve indudable y muy personal de Berruguete.

Entre ambas, la escultura de bulto representando a la Virgen con el Niño supone otra singularidad en el conjunto figurativo del retablo. Tanto el canon como el modo de concebir la propia estructura anatómica o el plegado, encaja con la producción de Berruguete. El singular modo de sostener la figura del Niño en una posición elevada y bastante irreal, forma parte de ese tipo de recursos un tanto forzados pero empleados otras veces dentro de su catálogo formal. Incluso la Virgen que se conserva en Paredes de Nava, atemperada por el paso del tiempo y de una mayor serenidad en su concepción general, se detectan soluciones perfectamente equiparables.

Para terminar el recorrido volvemos la mirada hacia el Calvario dispuesto en el ático. Aquí se hace totalmente presente ese desgarró un tanto desmañado de algunas creaciones del maestro, especialmente en el tratamiento de María cuyos paños aparecen tratados con excesiva planitud y con evidentes incorrecciones anatómicas, que delatan la presencia de un abundante taller. Mucho más canónica es la interpretación del Cristo, dentro del catálogo de las obras de Berruguete, reposado y devoto, con el detalle vibrante del vuelo del paño de pureza y un concepto general que permite su adscripción indudable a la obra del maestro.

La figura de San Juan se ha visto como producto de la imaginación desbordante del artista concebido, estereotipadamente, como en atrevido paso de danza. Lo cierto es que la mera comparación con algún dibujo de Miguel Ángel, como uno de los conservados en el Museo del Louvre²³, que interpreta de cuerpo entero una de las figuras traseras de la batalla de Cascina, delata la inspiración del maestro en el mismo contexto en el que aquel se desarrolló. Su observación permite hablar una vez más del seguimiento de una misma comunidad de fuentes y de intereses, de la recepción en definitiva de unos préstamos formales de amplias repercusiones.

²³ Planteo la comparación con el dibujo invertido, para que se observen mejor las similitudes.



Escultura procesional en Valladolid

José Ignacio Hernández Redondo

Dentro de un ciclo de conferencias dedicado a dar a conocer diferentes aspectos de la historia y el patrimonio artístico de Valladolid y su provincia, la escultura procesional es, indudablemente, uno de los temas más singulares y también más cercanos para los vallisoletanos. La celebración anual de las procesiones de Semana Santa, que constituye tanto en la ciudad como en diversos lugares de la provincia uno de los momentos culminantes del año, implica un grado de interés por todo lo que lo compone mayor que el que se detecta en otros aspectos culturales más restringidos. Incluso se podría afirmar, sin temor a exagerar, que el conocimiento por parte del gran público de los grandes maestros de la escultura castellana descansa esencialmente en las obras, documentadas o atribuidas, que en la actualidad son utilizadas en las procesiones. Hasta tal punto se ha pretendido ensalzar en algunas ocasiones la escultura procesional, que se ha llegado a utilizar en publicaciones con poco rigor histórico el nombre de algún escultor famoso del que no existe constancia que realizara obras destinadas específicamente a dicho fin. Este hecho no debe ser un obstáculo para reconocer que la restauración de las procesiones a comienzos de los años veinte del siglo pasado, debe ser considerada como un acontecimiento de particular trascendencia en la revalorización artística de la escultura religiosa vallisoletana.



San Martín
y el pobre, Gregorio
Fernández. 1606

La escultura procesional como género artístico

Antes de entrar a analizar la evolución de la escultura realizada en Valladolid con fines procesionales, parece necesario reflexionar brevemente sobre el propio concepto e incluso tratar de averiguar si existen razones suficientes para considerarlo como un género específico y diferente a otras modalidades de la escultura religiosa.

El término escultura procesional define de modo evidente a las imágenes realizadas con la finalidad de recibir culto no sólo en el marco de un templo sino también, e incluso diría que principal-

mente, en manifestaciones públicas de sentimientos religiosos que recorren los escenarios urbanos y que conocemos con el nombre de procesiones. La particular notoriedad de las procesiones de Semana Santa, para las que se realizaron los monumentales conjuntos que componen los pasos históricos, es el motivo por el que en la mayor parte de los casos se piensa de forma exclusiva en el tema pasional cuando se habla de escultura procesional. Sin embargo, no se debe olvidar que con mucha frecuencia en los contratos de esculturas de santos se especifica que debían estar tallados en bulto completo para poder ser utilizados en procesiones. A modo de ejemplo, se puede recordar el grupo de *San Martín y el pobre*, que en la actualidad se conserva en el Museo Diocesano de Valladolid, en cuyo contrato firmado con Gregorio Fernández en 1606 se señala que *an de ser las dichas figuras guecas por dentro para que pese poco porque an de andar en procesion*.

Por otro lado, ocurre con mucha frecuencia que imágenes no concebidas por su autor con fines procesionales o que al menos no tenemos constancia de ello, han sido utilizadas o lo son en la actualidad con esta función. Son numerosas las esculturas de altar que por su particular veneración salieron en procesión desde tiempos remotos con motivos de rogativas o muestras de acción de gracias. Del mismo modo, son muchas las tallas de los siglos XVI al XVIII que nunca fueron procesionales y que solamente han comenzado a ser empleadas con esta finalidad con la recuperación de las procesiones de Semana Santa, ya avanzado el siglo XX. Resulta significativo comprobar que alguna de las tallas que en la



actualidad reciben una particular devoción y los mayores elogios sobre su calidad artística al ser contempladas en la calle, como el famoso Cristo de la Luz de Gregorio Fernández depositado por el Museo Nacional de Escultura en la Universidad de Valladolid, sólo comenzaron a ser utilizadas en procesión en fechas ya cercanas a mediados del siglo pasado.

Este empleo de la escultura de altar en procesiones nos lleva a preguntarnos las diferencias entre ambas e incluso si existe un género que podamos denominar exclusivamente procesional. En términos generales, desde el punto de vista técnico se utilizaban en la realización de ambos tipos los mismos materiales y acabados, al menos desde comienzos del siglo XVII, asumiendo las cofradías la necesidad de reparar los daños que con frecuencia sufrían las obras en la manipulación anual.



*Cristo de la Luz,
Gregorio Fernández
(Hacia 1630), en la
procesión del Jueves
Santo*

Sin embargo, sí hay una serie de condiciones necesarias para el uso procesional que siempre se cumplen en la escultura destinada a este fin y que pueden o no estar presentes en las imágenes de retablos. La primera de ellas, consecuencia de la exigencia de ser portadas a hombros, es el intento de conseguir en el resultado final una obra con el menor peso posible, pero sin perder la monumentalidad que proporciona la necesaria prestancia a las figuras. La segunda afecta a la propia esencia del arte escultórico: la necesidad de realizar obras completamente terminadas en todas sus dimensiones, tanto en la talla como en policromía, dado que serían contempladas en movimiento.

La finalidad de la escultura procesional es hacer participar al espectador en los distintos momentos de la Pasión, reproduciéndolos con el mayor realismo posible en su propio escenario urbano. Lógicamente, para lograrlo la escultura deberá estar acabada por completo ya sea a través de la talla o de la tela cuando se trata de piezas para vestir. A pesar de ello, el uso muchas veces indiscriminado de imágenes de altar en las procesiones, frecuentemente forzado por el deseo de recuperar una tradición en muchos casos casi perdida, ha determinado la existencia en algunas celebraciones de la Semana Santa castellana de pasos que se encuentran muy alejados de la impresión que deberían causar, ya sea por el empleo en una misma procesión de esculturas con grandes diferencias de tamaño o por la falta de trabajo en la parte posterior de las figuras. Incluso se encuentran



ejemplos de imágenes de busto que son por sí mismas contrarias al deseo de verismo de la escultura procesional y que en ocasiones han llegado a ser más motivo de burla que de devoción. Por otro lado, el uso de tallas macizas supone un riesgo añadido por los bruscos cambios de temperatura a los que las piezas son sometidas. La conclusión de todo ello es que no se debe pensar que cualquier talla antigua que represente un episodio de la Pasión puede ser utilizada en procesión, tanto por razones de conveniencia estética como sobre todo para no poner en peligro su conservación.

En cualquier caso, resulta indudable que especialmente a partir de la segunda mitad del siglo *xvi* llegó a producirse un tipo de escultura que debe ser analizado como un género con personalidad propia. La propia circunstancia de que una parte de la producción escultórica fuera expuesta exclusivamente en las procesiones de Semana Santa, como ocurre con los sayones que componían los pasos vallisoletanos, contribuye a corroborarlo.

Evolución de la escultura procesional vallisoletana

*Siglo *xvi**

Como es lógico, el inicio de la escultura procesional propiamente dicha se relaciona con el nacimiento de las cofradías penitenciales. Con claros antecedentes en los siglos anteriores, es en la segunda mitad del *xv* cuando comienzan a crearse cofradías penitenciales bajo la advocación de la Vera Cruz. Aunque en un comienzo sus celebraciones se restringen a los oficios litúrgicos, a finales del siglo *xv* y comienzos del *xvi* comenzaron a salir en procesión la noche del Jueves al Viernes Santo, acompañando a una cruz llevada por un clérigo. Son escasos los datos que se conocen de aquellas primeras procesiones, pero teniendo en cuenta la austeridad que caracteriza a estas cofradías, se puede deducir que la madera fue lo más utilizado, más aún teniendo en cuenta que con este material se podían hacer con relativa facilidad piezas en las que el Crucificado adquiriría un tamaño mayor que el habitual en las piezas de platería.



El uso de obras artísticas en las procesiones pronto dio lugar a tipologías novedosas en las que incluso se incorporan alusiones a otros momentos de la Pasión, pintando en el campo de la cruz los atributos que los representan. Sin embargo, la ausencia de piezas de este tipo tanto en Valladolid como en el resto de Castilla, parece confirmar que los crucificados de talla fueron en la zona el objeto de devoción en las primitivas procesiones. De hecho se conservan varios Crucifijos de un tamaño medio, fechados en la primera mitad del siglo XVI, en los que el extremo inferior de la cruz presenta un rebaje para



*Cruz procesional,
taller de Juan de Juni
Mediados del siglo XVI*

facilitar el apoyo durante el itinerario de la procesión. A modo de ejemplo de dicha tipología se puede citar un Crucifijo de la Colegiata de Medina del Campo, obra de comienzos del siglo XVI relacionada con un seguidor del Maestro de San Pablo de la Moraleja.

En algunas ocasiones aquellas primitivas cruces procesionales alcanzaron medidas monumentales más que en la figura del Crucificado en el tamaño de la cruz. De ello son testimonio algunos ejemplares conservados en la provincia de Valladolid, entre los que quiero resaltar la pieza conservada en el presbiterio de la iglesia de Santa María de Curiel de Duero, cuyo interés, hasta ahora inadvertido, radica no sólo en la altura de la cruz, superior a los tres metros, sino también en la figura del Crucificado que presenta los rasgos característicos del taller de Juan de Juni.

En fechas cercanas a la mitad del siglo XVI, el culto penitencial adquiere en Castilla un renovado impulso con la fundación de cofradías que pronto incorporarán nuevas advocaciones. La característica principal de este periodo es el auge por la devoción a la Virgen y su papel en la redención del género humano, como reacción a las tesis protestantes. Su consecuencia será la incorporación de la figura de la Virgen al arte procesional, lógicamente



Virgen
de las Angustias,
Juan de Juni.
Hacia 1570

realizada a través del tema que conocemos con el nombre de Piedad, en el que se representa a María en el instante de recibir sobre su regazo el cuerpo de Jesús recién descendido de la cruz. Esta iconografía, que ya contaba con una larga tradición en el arte español, experimenta desde los años centrales del siglo XVI un notable auge, convirtiéndose en la imagen titular de varias cofradías y especialmente de las fundadas bajo la advocación de Nuestra Señora de las Angustias.

Por citar algunos ejemplos, se puede recordar la primitiva escultura titular de la cofradía de las Angustias de Valladolid, obra fechada a mediados del siglo XVI que se conserva en la sala de cabildos de su sede, la Piedad de la cofradía de Nuestra Señora de la Pasión de Valladolid, de la que se tiene constancia documental en 1553, o la Virgen de de Nuestra Señora de las Angustias de Medina del Campo, obra relacionada con el círculo de Juan Picardo y realizada al fundarse la cofradía en torno al año 1567. Con respecto a otras esculturas del mismo tema, el uso procesional obligaba a guardar la proporción entre el tamaño de ambas figuras, muchas veces perdido en ejemplares anteriores, y también a un mayor cuidado en el acabado posterior incluida la policromía, aunque con frecuencia estas imágenes fueron adornadas con mantos.

Cuando se analiza la trascendencia de la escultura que la cofradía de las Angustias de Valladolid encargó a Juan de Juni, probablemente en una fecha no muy lejana al año 1570, para que fuera a partir de entonces su imagen titular, se comprueba que supuso no sólo un paso más, sino un auténtico hito en la evolución de la escultura procesional castellana.

Desde el punto de vista iconográfico, la obra no puede ser más representativa del incremento en la devoción por María, que adquiere todo el protagonismo al eliminar la figura de Cristo. Por otro lado, no es necesario ningún aditamento a la talla para averiguar lo que contempla y produce su expresión de dolor,



transmitida con un gran realismo en la torsión de la figura y la presión de los dedos sobre la tela. Indudablemente la forma de representar a la Virgen en el Calvario supuso un gran cambio que tardaría en generalizarse. Cuando la cofradía de la misma advocación de Tordesillas encarga en 1589 al escultor Adrián Álvarez su escultura titular se dice en el contrato que la talla sería *una ymagen de nra señora de las Angustias con su hijo precioso nro señor en sus brazos y regazo como es costumbre*. Sin embargo, la iconografía terminaría por consolidarse como demuestran las numerosas copias que se realizan posteriormente.

Si cabe, es todavía más importante para el tema que nos ocupa la novedad que significó en el aspecto formal. Se trata de una escultura perfectamente trabajada para ser contemplada desde todos los ángulos, ahuecada para eliminar peso con vistas a su uso procesional y de tamaño algo mayor que el natural, frente a las medidas sensiblemente más reducidas de las obras citadas anteriormente. Por último lleva incorporada en su base unas pequeñas ruedas de hierro con el fin de facilitar el desplazamiento en el altar. Podría dudarse si se trata de un elemento original o es añadido, pero en todo caso parece posible que lo tuviera en origen. Al menos sabemos que en algún contrato de paso del siglo XVII se especifica que se incluya una solución similar para la salida y entrada de la iglesia, aunque lógicamente serían de mayor tamaño pues se movía toda una plataforma. Por todos estos motivos, no es extraño que se considere que en esta obra se encuentra el punto de partida de lo que habría de ser posteriormente la escultura procesional.

Una variante de la escultura en madera policromada que ya se utilizaba con fines procesionales en la segunda mitad del siglo XVI, son las llamadas imágenes de bastidor o candelero, empleadas fundamentalmente en advocaciones de la Virgen como Nuestra Señora de la Soledad. En ellas sólo se talla la cabeza y el tronco, en un mismo bloque, y las manos, pues el resto del cuerpo queda cubierto con un traje de tela natural. Los brazos son articulados para facilitar la colocación de las sucesivas prendas y permitir distintas posturas que variaban de acuerdo con el ritual. El tronco se inserta en un bastidor que llega hasta el suelo, formando la base una pieza de madera por la que se sujeta a las andas. El origen de la iconografía se sitúa habitualmente en la Virgen encargada en 1565 por la reina Isabel de Borbón al escultor Gaspar Becerra con destino al convento de Mínimos de la Victoria de Madrid. En esta obra, desaparecida en 1936, se impone un modelo iconográfico que tendría multitud de réplicas tanto en escultura como en pintura.

El uso frecuente de este tipo de piezas durante el barroco, incluidas otras iconografías, ha llevado a pensar que fue en dicho periodo cuando se comenzó



Paso de la Entrada de Jesús en Jerusalén, mediados siglo XVI (Francisco Giralte) comienzos del siglo XVII

a utilizar la tela. Sin embargo, lo cierto es que tenemos noticias de época medieval en las que ya se habla de vestir imágenes y hay absoluta certeza de que en el siglo XVI era muy frecuente. El problema radica en que muchas veces resulta complicado dar una cronología exacta para este tipo de esculturas, a las que se modificaba una y otra vez a lo largo de los siglos. En los libros de cuentas de las cofradías se anotan con frecuencia reposiciones parciales y repintes, casi siempre coincidiendo con la renovación del vestuario. La Soledad que se conserva en la capilla de la cofradía de Nuestra Señora

de las Angustias en la Colegiata de Medina del Campo, probablemente realizada en fecha cercana a la fundación de la cofradía en 1567, es un buen ejemplo de la utilización de esta modalidad de escultura en la zona vallisoletana.

El desarrollo de las cofradías y las procesiones en la segunda mitad del siglo XVI, pronto se manifestó en el deseo de incorporar escenas con varias figuras que representaran de un modo más completo los episodios de la Pasión. Son los denominados pasos *de papelón*, término que por otro lado no es muy adecuado ya que en realidad se trata de un armazón de madera cubierto con telas encoladas con cabeza, manos y pies tallados también en madera, lo cual es diferente de una obra de cartón piedra. En cualquier caso, la ligereza del material determinó su importancia en la fabricación de los pasos primitivos, muy livianos a pesar de llevar numerosos personajes.

La escasa resistencia del material a las condiciones ambientales extremas y los golpes, determinaron continuos arreglos en estas esculturas, y a la postre su sustitución por otras más duraderas. La consecuencia es que apenas podemos imaginar cómo serían esos primeros pasos que sin duda fueron numerosos, como lo atestiguan las noticias documentales que recogen su realización o los mencionados reparos a los que tenían que ser sometidos.



La pérdida de dichos conjuntos contribuye a acrecentar el valor que para la historia de la escultura procesional castellana tiene el paso de *la Entrada de Jesús en Jerusalén*, perteneciente a la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid, única obra conservada de estas características y por tanto el paso más antiguo de varias figuras que ha llegado a nuestros días.

Probablemente en su conservación influyó que no se sintiera la necesidad de sustituirlo por otro más monumental, al tratarse de una escena que salía en solitario en la procesión del domingo de Ramos. Aunque la pérdida del archivo histórico de la cofradía impide documentarlo, del análisis estilístico de las esculturas que lo componen se puede concluir que los tres personajes ataviados con jubón, calzas y botas corresponden a un escultor de mediados del siglo *xvi*, influido por Berruguete, como de hecho se ha publicado atribuyendo todo el paso a Francisco Giralte. Sin embargo, algunos de los apóstoles vestidos con túnica y manto más el grupo de Jesús montado sobre el asno con el acompañamiento de la borriquilla, obedecen en mi opinión a los planteamientos estéticos de la escultura vallisoletana hacia el año 1600 y son, por tanto, fruto de una reforma posterior.

Siglo xvii

Con el comienzo del siglo *xvii* iba a llegar la culminación de la escultura procesional vallisoletana, a través de los grandes pasos en madera policromada que afortunadamente se han conservado en un buen número hasta nuestros días. Teniendo en cuenta los precedentes señalados, resulta lógico comprender que las cofradías quisieran contar en sus procesiones con esculturas realizadas en un material menos perecedero, que además les permitía conseguir escenas más espectaculares, tanto por su mayor calidad artística como por la posibilidad de hacer conjuntos más monumentales. Ello fue posible por los avances técnicos en la talla y por el trabajo de un reducido grupo de escultores que lo supieron llevar a cabo, entre los que destaca la figura indiscutible de Gregorio Fernández.

Frente a la talla en un bloque principal al que si era necesario se añadían piezas para completar el volumen de la figura, empleada a lo largo de la mayor parte del siglo *xvi*, en la centuria siguiente se impone un método de trabajo basado en el ensamblaje. Con diferentes piezas se preparaba el embón, en el que se perfilaba la escultura, desmontándolo a continuación para ahuecarlo. En muchas ocasiones se tallaban aparte cabezas, brazos o manos cuya incorporación



a la figura quedaba completamente oculta por la policromía. El alto grado de ahuecado que permite esta técnica era, como es lógico, del mayor interés para la escultura procesional pues facilitaba conseguir piezas muy ligeras a pesar de su tamaño monumental. Por otro lado, se favorece la estabilidad de la madera y por tanto una mejor conservación muy necesaria para obras destinadas a ser llevadas en andas y sometidas a bruscos cambios de temperatura.

Otro de los problemas que se debía solucionar era el de la sujeción al tablero de las andas, de forma que se garantizara la seguridad al tiempo que permitiera la contemplación de la pieza libre de refuerzos exteriores. La cuestión era particularmente difícil en figuras como las de los sayones cuya indumentaria no ocultaba las piernas bajo una túnica. La solución fue introducir en el interior una barra de hierro que quedaba sujeta con dos pletinas en la zona inferior y en la superior a través de un orificio practicado en la pierna. Lógicamente esta solución requería que la parte inferior fuera la única que quedaba maciza para dar firmeza a la escultura.

Con relación a los pasos del periodo anterior, todo parece indicar que tanto las figuras como la composición de las escenas fueron sustancialmente distintas. Por este motivo, es particularmente importante indagar en las fuentes que pudieron servir a los artistas de pauta iconográfica e inspiración estética. Gracias a trabajos relativamente recientes, se ha iniciado una vía de investigación en el campo de las estampas grabadas que ha proporcionado muchas de las claves del repertorio formal que emplearon los escultores de comienzos del siglo xvii.

Todo parece indicar que esta novedosa escultura procesional comienza con el grupo *La Elevación de la cruz* obra de Francisco Rincón, uno de los más notables escultores activos en Valladolid a finales del siglo xvi y comienzos del xvii, lamentablemente fallecido poco después de cumplir cuarenta años. El paso es indiscutiblemente otro de los hitos en la evolución de dicha escultura, tanto por ser el primer conjunto documentado con figuras en madera policromada y de un tamaño cercano al natural, como por tratarse de una composición de gran complejidad resuelta gracias al inteligente empleo de los propios elementos y personajes de la acción para conseguir la estabilidad de la cruz en alto. El esquema llevado a cabo muestra notable puntos de contacto con la estampa realizada en 1590 por Aegidius Sadeler II sobre composición de Christoff Schwartz, con dos sayones tirando de las sogas en primer término y dos apoyos sujetando el brazo corto de la cruz que en el grabado son sendas escaleras.



*Elevación de la cruz,
Aegidius Sadeler II,
1590*

*Paso de La Elevación
de la cruz, Francisco
Rincón. 1604*

Tras la muerte de Rincón, la escultura procesional pudo seguir evolucionando gracias al trabajo de Gregorio Fernández, quien por otro lado conocía desde el primer momento e incluso probablemente colaboró en dichas innovaciones durante los años de trabajo en calidad de oficial en el taller de Rincón. Pocos años después, el escultor inició sus encargos para las cofradías vallisoletanas que le llevarían a realizar seis conjuntos procesionales destinados a cuatro cofradías. Curiosamente en esos seis pasos, en los que Fernández fue solucionando con éxito complicados retos compositivos, con un tamaño de figuras más monumentales que las de Rincón, no se repitió ninguna iconografía, por lo que quizás en su elección pudo jugar el escultor un papel más determinante del que en principio pudiera parecer.

La serie se inicia con el encargo en 1612 de un Cristo crucificado y dos sayones que constituían la primera entrega de un paso de la Crucifixión para la cofradía de Jesús Nazareno, completado cuatro años más tarde con otros tres sayones que ya se encontraban en el diseño original del conjunto. La propia necesidad de aplazar la mitad del trabajo es un indicio del esfuerzo económico que suponía para las cofradías afrontar este tipo de proyectos, en los que se buscaba la mayor espectacularidad en la composición al colocar a un sayón por encima de la cruz, en el momento de clavar el rótulo.

En el paso Camino del Calvario, realizado para la cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo (1614), se incorporan piezas de extraordinaria calidad como las figuras del Cirineo, la Verónica o el sayón que tira de la cuerda, con frecuencia utilizado para representar este tipo de personajes de rostros malvados y atuendos descuidados, que suponían una de las escasas oportunidades para los escultores del momento de acercarse a lo profano.



*Cristo atado a la
columna, Aegidius
Sadeler II, 1607*

*Cristo atado a la
columna, Gregorio
Fernández, Hacia
1619*



El grupo de la Piedad con San Juan, la Magdalena y los dos ladrones, entregado a la cofradía de las Angustias en 1617, supuso un nuevo reto para Fernández al incorporar tres cruces en una misma escena, incluida la de Cristo ya vacía, y un concepto de la figura monumental y lleno de solemnidad, sin por ello perder el realismo en la caracterización de los rostros, como puede apreciarse en la atormentada figura de Gestas. Por este motivo y por el tratamiento del plegado, el conjunto ofrece una particular relevancia en la evolución estilística del escultor en su avance hacia el naturalismo.

La Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid fue uno de los principales clientes de Gregorio Fernández y su taller. Tenemos certeza documental de los encargos de los pasos del Azotamiento, compuesto en origen al menos por cuatro figuras y ya terminado en 1619, y del monumental Descendimiento encargado en 1623. Como pieza independiente la imagen titular de Cristo azotado, inspirado en una estampa de Aegidius Sadeler II fechada en 1607, es una de las obras de mayor repercusión en el arte castellano.

Por otro lado, para una gran parte de los especialistas el paso del Descendimiento constituye la culminación de la escultura procesional al lograr colocar



con verismo el cuerpo de Jesús suspendido en el aire y sujeto por las figuras de Nicodemus y Arimatea, encaramados en dos escaleras situadas delante y detrás de la cruz.

A ello se debe sumar la atribución de la Coronación de espinas, aunque se reconoce en este conjunto una apreciable participación del taller, y el paso de la Oración en el Huerto, obra por la que se documentan pagos en 1629 a Andrés Solanes, en la que sin embargo no hay que descartar una posible intervención de Fernández en la fase de diseño, dada la estrecha relación de ambos escultores que también pudo producirse en la Coronación de espinas.



*Paso del
Descendimiento,
Gregorio Fernández,
1623*

La desaparición de ambos escultores determinó que sus sucesores pasaran a ocuparse de los nuevos encargos, alguno de los cuales ya estaba incluso diseñado. Esto fue lo que ocurrió con el paso del Entierro de Cristo, para el que se había entregado un modelo que llevarían a cabo Fernández y Solanes, pero que terminó siendo realizado una década más tarde por Antonio de Ribera y Francisco Fermín. Por otro lado, en el resto del siglo xvii las cofradías siguieron demandando por diferentes razones conjuntos procesionales en los que, en mayor o menor medida, se detecta la huella de los realizados en el primer tercio de la centuria.

La cofradía de la Pasión encargó a mediados del siglo los pasos del Azotamiento, obra de Francisco Díez de Tudanca y Antonio Ribera, y la Crucifixión (llamado paso nuevo de Nuestra Señora y San Juan). En 1678 la cofradía de Jesús Nazareno se vio obligada, como consecuencia de un pleito con el convento de San Agustín, a reemplazar su primitivo paso del Despojo por un nuevo grupo encargado a Juan de Ávila. En torno a las mismas fechas, Alonso de Rozas estaba realizando para la cofradía de las Angustias el paso del Santo Sepulcro, cuya composición adquiere mucho mayor sentido cuando se dispone la urna no tan elevada como se encuentra en la actualidad y los ángeles vueltos hacia el sepulcro.



*Paso del Santo
Sepulcro, Alonso y José
Rozas, 1679 y 1696*

Con dicha escena, sensiblemente reformada por José de Rozas como consecuencia de un accidente sufrido durante la procesión de 1696, se cierra en la ciudad la producción histórica de conjuntos procesionales con varias figuras. Las numerosas copias que de ellos se encargaron en diferentes localidades, constituyen la mejor prueba para destacarlos como uno de los capítulos más brillantes del arte vallisoletano.

Bibliografía general:

AGAPITO Y REVILLA, J.: *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1925.

BURRIEZA SÁNCHEZ, J.: *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 2004.

HERNÁNDEZ REDONDO, J.I.: “La evolución de la escultura procesional castellana en los siglos XVI y XVII: tipologías y materiales”, *Semana Santa de Astorga. Miradas y reflexiones*, Astorga, 2009.

LUNA MORENO, L. Y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.R.: *Catálogo de la exposición Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid*, Valladolid, 1986.

URREA, J.: (dir.), *Catálogo de la exposición Pasos restaurados*, Valladolid, 2000.



Pintura y bohemia en el Valladolid del siglo xx

José Carlos Brasas Egido

Próximo ya el final de la primera década de la nueva centuria y como balance general de lo que fue el movimiento pictórico en nuestra ciudad, es posible ya esbozar una síntesis del panorama que presenta la pintura en Valladolid en el siglo pasado. Necesariamente ha de ser un resumen sumamente breve y por ello una visión inevitablemente incompleta de lo que ha sido el transcurrir de la pintura contemporánea en nuestra ciudad, pero aún con sus limitaciones, este repaso tal vez sea de utilidad como acercamiento a lo que ha sido el ambiente pictórico en Valladolid.

A este propósito es de destacar también un fenómeno especialmente ligado al cultivo de la pintura, y del arte en general desde el siglo XIX: el mundo de la bohemia, el ambiente de las tertulias y los vínculos de amistad de los pintores y escritores en bares y cafés, un mundo tan estrechamente unido a la actividad artística que desde la época de los impresionistas, a fines del siglo XIX en París, ha tenido una indudable incidencia y repercusión en la creación artística y literaria del siglo XX.

El ambiente artístico local que se vive en Valladolid a comienzos de la pasada centuria es todavía muy limitado y sumamente modesto, como corresponde a una ciudad de provincias, cuya tradición artística, especialmente en el Renacimiento y el Barroco, era ya sólo un recuerdo. La principal fuente de información que tenemos de esos primeros años es la prensa local



y especialmente, *El Norte de Castilla*, que da cuenta en noticias sumamente escuetas del quehacer artístico en la ciudad, por entonces de muy escasos vuelos. Se publican muy de tarde en tarde unas breves líneas para reseñar alguna que otra exposición, celebrada en el Círculo de Recreo o bien organizada por la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Muy excepcionalmente se incluye, algún que otro comentario sobre algún pintor o bien una pequeña crónica acerca de alguna visita que hace un periodista al estudio de alguno de los escasos pintores que residían por entonces en la ciudad, dedicados en su mayor parte a la enseñanza del dibujo y la pintura. Hay que tener en cuenta que las exposiciones tanto de pintura como de escultura celebradas por entonces en Valladolid eran sumamente escasas. La causa se debía fundamentalmente a la ausencia de salas de arte en la ciudad. Por ello, para exhibir sus cuadros o esculturas, los artistas recurrían a la vieja costumbre, habitual en la época, de mostrarlos públicamente en los escaparates de algunos de los comercios del centro de la ciudad: en la calle del Duque de la Victoria, la de Santiago y las Aceras de San Francisco y de Recoletos.

El inicio de la actividad artística desarrollada en la ciudad hay que situarlo en las enseñanzas organizadas e impartidas por la Escuela local de Bellas Artes, que más tarde se llamó de Artes aplicadas y Oficios artísticos. Allí se formaron e iniciaron su prometedora carrera los primeros pintores vallisoletanos que luego van a destacar en el panorama nacional, y años después, las sucesivas generaciones de pintores locales, hasta nuestros días.

En ese sentido hay que recalcar el importante papel llevado a cabo por la Escuela de Artes y Oficios, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. El influjo que desde la Escuela ejerciera su director, el pintor y erudito valenciano establecido en nuestra ciudad desde 1863 José Martí y Monsó, así como otro de los mejores profesores que tuvo el centro y que llegó a ser también director del mismo, el pintor mucenteño Luciano Sánchez Santarén, fue decisivo para la formación de los tres grandes pintores vallisoletanos que descuellan en la etapa anterior a la guerra civil: Anselmo Miguel Nieto, Aurelio García Lesmes y Eduardo García Benito.

El primero, autor de excelentes retratos y sensuales desnudos femeninos, fue un pintor culto, refinado y de brillante técnica. Valladolid fue testigo de los inicios de su ascendente carrera, primero como pensionado por la Diputación en Roma y París, y después, una vez establecido en Madrid, a través de sus exposiciones unánimemente alabadas por la crítica, convirtiéndose en uno de los retratistas más solicitados en el panorama pictórico de la capital de España. Como otros prestigiosos artistas españoles dio el salto a América, y



Anselmo Miguel Nieto. Pintura del techo de la zapatería La Barcelonesa (1900)

viajó a Argentina y Chile donde se consolidó su fama como elegante retratista de moda de la alta sociedad. Anselmo Miguel Nieto vivió en su juventud la bohemia madrileña de las tertulias de los cafés, siendo asiduo contertuliano de las celebradas en el Nuevo Café de Levante, presidida por su amigo Valle-Inclán, mentor e impulsor en los comienzos de su carrera artística.

Más vinculado a Valladolid, el segundo de estos tres pintores, Aurelio García Lesmes fue un artista de una personalidad más proclive a la vida bohemia. Considerado el mejor intérprete del paisajismo castellano del post-impresionismo español, su producción se halla estrechamente relacionada con la escuela pictórica del País Vasco y con el nuevo concepto del paisaje que aportó Darío de Regoyos, influencia que le llegó a través de Aurelio Arteta, pintor bilbaíno cuyos primeros años y formación transcurrieron en Valladolid. García Lesmes tuvo también una brillante trayectoria que culminó con la obtención de la Segunda y Primera Medalla de pintura en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid de 1922 y 1926 por sus lienzos *Campos de Fuensaldaña* y *Campos de Zaratán*. Unos años después, en octubre de 1931 su obra obtenía el merecido reconocimiento de la crítica y del público en la más importante exposición antológica celebrada en vida del pintor, la que tuvo por escenario



Foto de Aurelio
García Lesmes
en su juventud

el Museo de Arte Moderno de Madrid, entonces en las salas de la Biblioteca Nacional, a cuya inauguración asistió el jefe del gobierno, Manuel Azaña. Considerado el paisajista por excelencia de los campos de Castilla, sus escenarios pictóricos son los campos y pueblos de la provincia de Valladolid.

Pero el pintor que tuvo mayor proyección fuera de España, nuestro pintor más universal, fue Eduardo García Benito, que trabajó en Francia junto con el célebre modisto y diseñador Paul Poiret marcando las directrices de la moda de los felices años 20 con sus ilustraciones aparecidas en

las más célebres revistas internacionales, como *Vogue* y *Vanity Fair*. Amigo de Picasso y de Modigliani, vivió la bohemia parisina de las célebres tertulias de los cafés de Montparnasse. García Benito fue además uno de los creadores del Art déco y uno de los artistas españoles más conocidos internacionalmente durante aquella década. Desde 1912 residió en el extranjero hasta que ya en su última etapa, concretamente en 1958, regresó a España, volviendo a su ciudad natal, donde falleció en 1981.

En el Valladolid de finales de la década de los 20 y primeros años de los 30, los años de la II República, surge en la actividad artística local un fermento renovador en relación con el despertar cultural y literario que vive por esos años la ciudad. Aires de renovación que giran en torno a las revistas de vanguardia que surgen por entonces en ella, como *Meseta*, dirigida por los poetas José María Luelmo y Francisco Pino, la titulada *DDOOS* o la denominada *A la Nueva Ventura*, sin olvidar la intervención del Ateneo, en cuya Sala de exposiciones colgaba entonces su obra una jovencísima Ángeles Santos, quien con su actitud ultramoderna vitalizaba la ciudad. Era la suya una pintura de sorprendente novedad que nada tenía que envidiar al mejor "Realismo mágico" europeo de la etapa de entreguerras. En 1929 causa un enorme



*Angeles Santos:
Un mundo
(1929)*

revuelo cuando expone en Madrid su gran lienzo pintado en Valladolid, del más audaz surrealismo, titulado *Un mundo*. En esa misma época el vallisoletano Juan Antonio Morales vivía en Madrid junto a José Caballero y Federico García Lorca una breve etapa surrealista, participando con sus carteles y decorados en el teatro universitario de La Barraca.

Es una época dorada para Valladolid desde el punto de vista cultural. Son los años en los que juega un gran protagonismo la figura del escritor y periodista Francisco de Cossío, director de *El Norte de Castilla* y del Museo de Escultura. Entre sus numerosos artículos publicados por entonces en el diario no faltan los dedicados al discurrir del arte y de los artistas en la ciudad. Escritores y artistas se reúnen en las tertulias de los cafés y en la tertulia del taller de escenografía del Teatro Calderón. Allí coinciden, entre otros, el músico Félix Antonio González y los pintores, Mariano de Cossío y Raimundo de Castro-Cires, el dibujante art déco de *Blanco y Negro* y *La Esfera* Pepe Loygorri, Sinfiorano de Toro y el pintor inglés, enamorado de Castilla, Cristóbal Hall, que con sus paisajes y retratos de una figuración post-cubista-cezanniana dejó intensa huella entre los artistas vallisoletanos (en Mariano de Cossío y Sinfiorano de Toro, sobre todo).



Cristóbal Hall:
Retrato de Francisco
de Cossío

Sin embargo, tras esos años tan esperanzadores, estalla, como es bien sabido, la guerra civil, que viene a interrumpir bruscamente ese panorama artístico cada vez más positivo y halagüeño. Algunos artistas vallisoletanos verán truncadas sus carreras y serán víctimas de la tragedia de la guerra, sufriendo el exilio. Así, a Aurelio García Lesmes el estallido de la guerra le sorprende en Madrid. Allí colabora con el gobierno de la República en labores de propaganda, dibujando carteles y en las tareas de salvamento y evacuación de los cuadros del Museo

del Prado. Con el desenlace de la guerra, emprendió el exilio, marchando a México, en donde falleció en marzo de 1942 víctima de un desgraciado accidente al ser atropellado por un camión.

Pasado el paréntesis de la guerra civil, vemos desarrollarse en el panorama artístico nacional de la posguerra dos corrientes diferentes y contrapuestas, que tienen también su reflejo en nuestra ciudad. Por un lado, la tendencia figurativa neoacadémica que el nuevo régimen propicia durante los años 40 y 50, y por otro, aparecen ya, también las primicias de la primera vanguardia artística.

En el panorama nacional, frente a buen número de pintores que siguen fundamentando su arte en un tradicionalismo más o menos inmovilista, muy representativos del ambiente artístico de la España oficial de esos años, artistas en su mayoría en posesión de una técnica irreprochable, pero anclados en propuestas por entonces ya un tanto desfasadas, a finales de los años 40 y comienzos de los 50 surgen en nuestro país algunos grupos de jóvenes artistas que encarnan las tendencias renovadoras que se estaban iniciando por entonces, movimientos que enlazaban con las primeras vanguardias de preguerra, las que se habían comenzado a desarrollar ya en la década de los 30 coincidiendo con los años de la II República.

Esa corriente renovadora tiene también su modesta repercusión en nuestra ciudad. Por esos años aparecen unos cuantos jóvenes y bohemios pintores y escultores con espíritu de renovación, extravagantes y desaforados vanguardistas que, animados por las primeras experiencias y los primeros grupos de la vanguardia en España, dan lugar a la primera vanguardia artística vallisoletana. Se trata



del grupo de orientación abstracta “Pascual Letreros”, que realizó su primera exposición en la Sala Universitaria de Santa Cruz en marzo de 1948, un grupo que abarcaba pintura y escultura y que sorprendió a la ciudad con sus esculturas y sus cuadros insólitos. Se trataba de una pintura y escultura en algunos aspectos derivada del constructivismo del artista uruguayo Joaquín Torres



Fotografía de Sinforiano de Toro pintando un paisaje del Archivo de Simancas

García, y del que había sido discípula Alma Castillo, uruguaya también y mujer del pintor, poeta, teórico y líder de Pascual Letreros, José Parrilla. Éste había ideado una especie de pensamiento filosófico existencialista y unas fórmulas de comportamiento artístico a medio camino entre el constructivismo y el dadaísmo que denominó “esterismo”, nombre también dado a una revista de poesía por él fundada. El “esterismo” se definía como un movimiento ideológico, poético y artístico, fue así bautizado a causa de un poema de José Parrilla de 200 versos donde el nombre de “Ester” aparecía 700 veces. Fundadores del grupo fueron también los escultores vallisoletanos Gerardo Pintado (que trabajaba en el taller de los Trapote), Primitivo Cano, y el santanderino trasladado a Valladolid, Teodoro Calderón, el acuarelista también uruguayo Raúl Javier Cabrera, el pintor Publio Wilfrido Otero y por último el entonces joven escultor Lorenzo Frechilla. La fecha de esa primera exposición de “Pascual Letreros” –1948– coincide con la aparición en Barcelona del grupo Dau al Set, con la Escuela de Altamira en Santander y con Los Indalianos en Almería. Aquellos jóvenes y desaforados vanguardistas del grupo “Pascual Letreros” trajeron a Valladolid aires innovadores y escandalosos que provocaron el asombro e incluso la burla y la risa del público, como ocurrió cuando a primeros de agosto de 1953 celebraron una exposición de pintura y escultura en las cercas de la Pérgola de la Fuente del Cisne del Campo Grande.

Es en esos años, pasada la inmediata posguerra civil, cuando se inicia un cierto despertar artístico en la ciudad. También por entonces, y en una línea más tradicional, siguiendo la misma dirección de exaltación del paisaje castellano que enlazaba con la senda trazada por García Lesmes, continúan trabajando en Valladolid los pintores Raimundo de Castro-Cires y Manuel Mucientes, fieles intérpretes de la visión de los campos y pueblos de Castilla que había exaltado Antonio Machado y la generación del 98. Especial eco



*Fotografía de
Capuletti en su
juventud en su
estudio de la calle
Santiago*



*Pintores y poetas
del grupo de la
librería Relieve, en
una exposición en la
Sala Jacobo*

tuvieron sus exposiciones en Valladolid, que fueron muy celebradas por público y crítica: en el salón de actos del Ayuntamiento las de Castro Cires y en la sala del Palacio de Santa Cruz las de Manuel Mucientes, paisajista éste último que daba una versión solitaria y romántica de los campos y cielos de los pueblos vallisoletanos.

La sala universitaria del Colegio de Santa Cruz, por entonces pionera de las salas culturales de la ciudad, vino a desarrollar un importante cometido gracias al apoyo entusiasta del que fuera Rector de la Universidad por esos años, don Cayetano de Mergelina, sin duda uno de los escasos impulsores del entonces incipiente movimiento artístico contemporáneo en Valladolid.

Surge ahora con fuerza arrolladora una estrella rutilante en el panorama local: José Manuel Capuletti (1925-1978), que sorprende a todos por sus formidables dotes

como dibujante y por su pintura hiperrealista de inspiración surrealista y daliniana. En enero de 1946 y junto con el dibujante y acuarelista Francisco Sabadell celebraba su primera exposición en Valladolid, en la sala del Palacio de Santa Cruz. La ciudad a través de las noticias que daba la prensa local siguió su fulgurante carrera en París y Nueva York, haciéndose eco de la alta cotización que alcanzaban sus cuadros en el extranjero, de sus éxitos con sus figurines y escenografías para las más afamadas compañías de ballet español (Vicente Escudero, Pilar López, Antonio, Luisillo...) o de sus grabados de temas taurinos y del arte del rejoneo, asesorado por sus amigos Antonio Bienvenida y Ángel Peralta.

En la década de los cincuenta, Valladolid no contaba todavía con salas de exposiciones propiamente dichas, por lo que éstas se celebraban, además



Félix Cuadrado
Lomas: Tierras
y Cerros

de la ya citada de Santa Cruz, en la librería Meseta (en el llamado Rincón de Arte), y más ocasionalmente en las salas de algunas instituciones que desde antiguo asumieron el papel de catalizadores culturales (Ayuntamiento, Diputación, Ateneo, Círculo de Recreo y Escuela de Artes y Oficios).

En ese sentido fue muy importante para el desarrollo del arte en Valladolid la aparición de las primeras salas de exposiciones propiamente dichas, algunas de carácter cultural y posteriormente, a medida que progresaba la economía, las galerías comerciales. Entre las de carácter cultural, la primera que se creó fue la sala de la Caja de Ahorros de Salamanca, abierta en 1959, seguida al año siguiente por la de la Caja de Ahorros Provincial.

La primera galería comercial abierta en Valladolid fue *Castilla*, inaugurada en 1962 y dirigida por Eliseo Simón, sala que tuvo una larga y continuada actividad. Luego se abrieron y a los pocos años desaparecieron otras muchas galerías y salas, cuya sola mención desborda esta síntesis, pero sí, entre todas, es obligado recordar la *Galería de Arte Jacobo*, inaugurada en 1966 y en torno a la cual se reunieron los artistas más inquietos y renovadores de aquellos años.

Las condiciones económicas habían variado sensiblemente en la ciudad desde el momento en que se inició el desarrollo industrial, principalmente en los últimos cinco años de la década de los 60. Eran mejores tiempos para la ciudad. Se había creado ya el Polo de Desarrollo vallisoletano y ello iba a tener su repercusión en la creación de nuevas salas y en el comercio del arte.



Francisco Sabadell:
Naturaleza muerta con jarrón de flores.
(Acuarela)



Jorge Vidal:
Pintura abstracta
(Sin título)



Entre esos jóvenes artistas vallisoletanos que surgen ahora, vemos como se renueva la tradición del paisaje castellano a través de la interpretación original de un grupo de pintores rupturistas, que junto con algunos amigos poetas, viven la bohemia en bares y tabernas de la ciudad. Habitualmente se reunían en la librería anticuaria Relieve, yéndose a vivir unos años después algunos de ellos a Simancas, por lo que fueron conocidos como el “grupo de Simancas”.

Así, Félix Cuadrado Lomas, que organiza sus formas en una expresiva geometrización del paisaje influenciada por el cubismo, destacando por la solidez de las formas y la fuerza del color, o Gabino Gaona que partiendo de un expresionismo muy personal llegó a una versión cromática muy depurada y esencial de las tierras de su entorno.

Relacionados con ellos hay que recordar a Francisco Sabadell, extraordinario grabador y acuarelista; a Domingo Criado, considerado uno de los iniciadores de la abstracción en Valladolid, artista de registro muy amplio que cultivó otras

muchas facetas como ilustrador de libros, cartelista y dibujante de periódicos; en sus acrílicos usó de la línea y las ráfagas de color con una función crítico-social; a Fernando Santiago, pintor expresionista, fundador de la galería Jacobo y aglutinador del grupo, y finalmente al chileno (de Valparaíso) establecido en 1973 en Valladolid Jorge Vidal, artista de rico colorido, trazos rápidos, gesto y manchas espontáneas, cuya abstracción nos evoca figuras metamórficas y animales tropicales. Posteriormente se uniría a este grupo otro componente mucho más joven, Manolo Sierra, dibujante y muralista comprometido con el acontecer de su tiempo, con una evidente intención de denuncia de las injusticias sociales.

Por esos años hallamos también en la ciudad otra figura muy representativa de la bohemia artística considerado un “pájaro libre” de la pintura



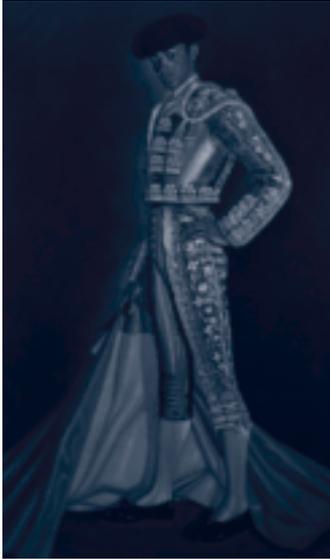
Manolo Sierra:
Mural

vallisoletana, José Luis Capitaine. Aunque nacido en Lesaka (Navarra) y si bien desarrolló gran parte de su carrera en París, a su regreso fijó su residencia primero en Madrid, viniéndose unos años después a vivir a Valladolid, ciudad que lo acogió como suyo y donde hizo su primera exposición, en 1950 en la sala de Santa Cruz. La estampa bohemia y pintoresca de Capitaine (sombbrero y gabán negro, pañuelo al cuello) le convirtió en parte del paisaje urbano de nuestra ciudad. (Vivía y tenía su estudio en una buhardilla de la acera de Recoletos). Se dedicó sobre todo al retrato y el paisaje. En gran número de despachos o viviendas particulares de Valladolid cuelgan retratos suyos, de una figuración academicista, pero evocadora a veces del realismo mágico y con un enfoque cromático que les da cierta modernidad.

Entre otros pintores que expusieron en Valladolid desde la década de los 50 y a lo largo de los 60 y 70 podemos recordar también a Mercedes del Val con su moderna concepción del paisaje castellano y a Luis Vivero y Elvira de Medina de Castro, ambos fundamentalmente retratistas.

Por lo que respecta a la actividad artística en la ciudad al final de esta segunda etapa, surgen nuevas galerías de arte que impulsan la actividad, entre ellas *Studium*, inaugurada en 1972 y dirigida por el pintor y escultor Cristóbal Gabarrón; la galería *José María Burgos*, creada en 1973 y dirigida por Caridad Gatón y la sala *Carmen Durango*, abierta también en ese mismo año en el Pasaje Gutiérrez, cuyo momento de actividad más brillante fue el período en que fue gestionada por su director Antonio Machón.

Y finalmente, llegamos en esta apretada síntesis a una tercera y última etapa, más próxima a nosotros, aproximadamente desde 1975 a fines del siglo xx.



José Luis
Capitaine. *Torero*

Es una fase en la que se registran toda una serie de importantes transformaciones y cambios de todo tipo: tecnológicos, políticos, sociales y económicos que afectan a la vida del país y obviamente también a la actividad cultural y artística de nuestra ciudad. El fenómeno artístico, y en concreto pictórico, desborda ya el carácter meramente localista. La celeridad actual de las comunicaciones conecta cualquier panorama local con los centros de macro-influencia internacional, como Nueva York o Londres. Es algo que sucede no sólo en una ciudad como Valladolid, sino que se da en todas partes en las que el desarrollo del arte contemporáneo ha adquirido cierto impulso, repitiéndose homologados prácticamente en todos los centros los mismos sucesos artísticos.

En esta última tercera época, prácticamente desde su inicio pero sobre todo en los años ochenta y noventa observamos también un aumento muy considerable de la nómina de pintores. Aparecen en la ciudad un buen número de artistas, por lo general artistas muy jóvenes, con propuestas y lenguajes muy diversos, con estilos y tendencias muy diferentes entre sí, y surgen también nuevos mecenazgos y nuevos espacios para el arte.

Por lo que respecta a las galerías entre otras, habría que destacar el papel llevado a cabo por la galería Evelio Gayubo, fundada en 1980, que mantuvo una línea de máxima atención a las propuestas más avanzadas. En Abarca de Campos (Palencia) estableció una filial audazmente instalada en una vieja fábrica de harinas, el Centro de Arte Contemporáneo de Abarca de Campos, más conocido como "La Fábrica".

No es posible por falta de espacio en un texto de estas características citar siquiera a todos y cada uno de los numerosos pintores nacidos en nuestra ciudad o bien, de otras procedencias, activos en Valladolid desde los años 1970.¹

¹ Una relación bastante completa de pintores de Valladolid en el siglo XX se puede encontrar en F.J. DE LA PLAZA SANTIAGO y T. ORTEGA COCA, "La pintura del siglo XX en Valladolid", en AA.VV., *Valladolid, Arte y Cultura. Guía cultura de Valladolid y su provincia*, tomo II, Diputación de Valladolid, 1998, pp. 937-965.



Desde el punto de vista comercial y del mercado artístico, en los años ochenta y noventa se constata una fuerte crisis que hace que cierren buen número de galerías en nuestra ciudad. El mercado se resiente y conoce uno de sus peores momentos. En ese sentido el panorama artístico local se empobrece notoriamente, si bien nuevos cauces de mecenazgo potencian la organización de las exposiciones de arte contemporáneo a través de las salas de las instituciones. Son éstas, las salas municipales provinciales o regionales, las que toman el testigo a la hora de organizar muestras artísticas. A esa labor se vinieron a sumar los nuevos espacios para el arte y los nuevos museos que surgieron tanto en el ámbito de nuestra ciudad como en el de la comunidad. En concreto, en Valladolid la creación del Museo Patio Herreriano de Arte Español Contemporáneo y poco después del Museo de la Fundación Cristóbal Gabarrón vinieron a abrir nuevas perspectivas dentro de un panorama pictórico tal vez un tanto adormecido e incluso venido a menos en los últimos años.²

² Para una panorámica de la pintura del siglo xx en Valladolid, además del trabajo anteriormente citado, véase también: M.^a T. ORTEGA COCA, *La actividad artística en Valladolid (1950-1980)*, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1980; J. C. BRASAS EGIDO, "Pintura", en J. C. BRASAS EGIDO y J. URREA, *Pintura y escultura en Valladolid en el siglo xx (1900-1936)*, Historia de Valladolid.-IX-1, Ateneo de Valladolid, 1988; J. C. BRASAS EGIDO, "Las artes plásticas hasta la posguerra", y J. HERNANDO CARRASCO, "Las artes plásticas desde 1939 hasta nuestros días", en *Historia del Arte de Castilla y León. Tomo VIII. Arte contemporáneo*, Editorial Ámbito, Valladolid, 2000.

Conseer Valladolid

VALLADOLID
INTANGIBLE





Patronos de Valladolid: San Pedro Regalado y la Virgen de San Lorenzo

José Delfín Val

San Pedro Regalado

Todos hemos oído hablar de él pero ninguno lo hemos visto directamente. Ninguno de nosotros ha conocido “in situ” el llamado Arco de Santiago o del Campo, que antes, cuando formaba parte de la segunda muralla de Valladolid (la morisca del barrio de Santa María) se llamó Puerta del Campo.

Al citar este arco en las actas municipales del año 1840 se dice que es un “edificio de los que más honran a Valladolid”. En el plano de Ventura Seco de 1738, aparece a la salida del segundo tramo de la calle de Santiago, viniendo de la Plaza Mayor, tramo que entonces se llamaba “calle del Campo”. Saliendo por este arco, se cruzaba, a los pocos metros, el puente sobre el Esgueva que algunos denominaban Puente de la Mancebía pero que en realidad era el Puente del Campo. Por este arco pasarían muchos rijosos, vallisoletanos y foráneos, en busca de la medicina que se despachaba en la mancebía, que quedaba a trasmano. La mancebía pública tenía su entrada por la calle de El Candil, calle que hoy llamamos de Marina Escobar.

Se encontraba el paseante del siglo XVII a mano derecha, cruzado el arco, un espacio abierto frente al Campo de Marte en el que se hizo el plantío del Campo Grande y arrancaba el llamado camino de Madrid, es decir, nuestro Paseo de Zorrilla. Y a mano izquierda, una ringlera de conventos, en la que hoy



San Miguel
Arcángel. Iglesia
de Santiago

llamamos Acera de Recoletos, donde estuvieron el de los agustinos recoletos, el de Jesús y María y el del Corpus de dominicas. Frente al esquinero Hospital de la Resurrección y hacia el centro de lo que hoy es la Plaza de Zorrilla, estaba el humilladero del Cristo de la Cruz. Zona muy religiosa. Por eso la mancebía.

Pero volvamos al Arco de Santiago. Debió estar ya levantado sobre el antiguo emplazamiento de aquella vieja puerta de la muralla en los años 1600. Las primeras reparaciones que se hacen en él datan de 1626. Dos años más tarde se formó una comisión (ésta funcionó) para reparar la torrecilla que lo remataba.

La investigadora del urbanismo y la arquitectura de Valladolid en los siglos XVI y XVII, María Dolores Merino Beato, en uno de los dos volúmenes

publicados por el Ayuntamiento en 1989, señala que en 1628 le encargan las autoridades de la ciudad a Francisco de Praves que “tantee lo que podría costar el hacer dos imágenes y ponerlas para que estén con toda decencia y ornato en el Arco de la Puerta del Campo, la una al campo, la otra a la calle “d’ el”, y que han de ser la una de la Resurrección de Nuestro Señor y la otra de Nuestra Señora de la Concepción”. Se harían, pero se cambiaron con los años y los patronazgos. En los dos únicos documentos gráficos que del arco se conservan, una fotografía y un grabado (el segundo consecuencia de la primera), se aprecia perfectamente la figura de San Miguel Arcángel (por el otro lado se colocó, según Casimiro González García-Valladolid, una talla de la Virgen, sin especificar cuál) que se pusieron en el año 1656. Cuando se destruyó el arco, la figura de San Miguel pasó a la capilla de San Jerónimo de la iglesia de Santiago. Los académicos Jesús Urrea y María Antonia Fernández del Hoyo creen que la figura podría ser otra del escultor Alonso de Rozas, un escultor de segundo orden entre los imagineros del siglo XVII.

Los escudos de armas del rey y de la ciudad figuraban a ambos lados del arco. Pero un buen día apareció una fotografía, de los años heroicos del invento, hecha por el pintor y fotógrafo, afincado en nuestra ciudad, Francisco Sancho



Millán. Es la única fotografía existente del Arco de Santiago, y le da al monumento consistencia de vida, de una vida que tuvo y de su autenticidad completa. Francisco Sancho fue el primer fotógrafo asentado en Valladolid que se trajo de París, adonde acudía con frecuencia para ponerse al día, una cámara estereoscópica con la que probablemente hiciera esta foto en 1862. Necesitó varios segundos



La reina Isabel en La Aguilera

de exposición, por lo que aparecen borrosas las figuras de personas que pasan bajo el arco como espectrales paisanos. Su firma autógrafa aparece sobre la acera de la izquierda. Tuvo su primer estudio en la calle de La Cárcava, hoy Núñez de Arce, trasladándose después a la calle Teresa Gil.

Este Arco de Santiago, auténtica puerta de Valladolid, frecuentemente era engalanado para que bajo él entraran en la ciudad reyes y príncipes. No pudimos o no supimos mantenerlo en pie. Y no estaba mal. Estaba muy bien y daba carácter a la principal calle del viejo Valladolid. Fue derribado en 1864. Hoy lo habríamos rehabilitado sin ninguna duda.

La Virgen de San Lorenzo y San Pedro Regalado son los santos patronos de Valladolid y a ellos les dedicaremos el resto de nuestro tiempo en esta charla.

Sobrecogido espanto se produjo un día de 1492 en que la reina Isabel la Católica llegó a La Aguilera, en cuya iglesia está enterrado san Pedro Regalado, y quiso llevarse un pedazo de su cuerpo a modo de reliquia.

Debieron de ofrecerle a elegir, como en los mercados los tablajeros, si brazo, muslo o contra muslo, o mano, o corazón. “¿Qué le ponemos a la señora?” Y la señora Isabel, la muy católica, dijo que le sirvieran una mano, no le importaba cuál, porque ambas serían buenas.

El fraile vallisoletano llevaba muerto y enterrado 36 años y cuando le metieron el cuchillo para separarle la mano del brazo, ocurrió algo, mire usted, que no había pasado nunca con un muerto de 36 años bajo tierra: se produjo un brote abundante de sangre que manchó algunas ropas y un pañuelo. Las ropas se las llevaron puestas quienes estaban alrededor, pues eran las que vestían, y el pañuelo se conserva en La Aguilera en el interior



de un relicario con otros objetos de uso personal del santo, entre ellos unas zapatillas, una cuchara y un tenedor de madera.

El susto que se llevaron los presentes en la operación “destazar al fraile” debió ser mayúsculo. Nada nos extraña que la reina, asustada, conmovida, perturbada, conturbada, transida y acongojada, mandara allí mismo que, a la mayor brevedad posible, se hiciera un sepulcro de alabastro como digno enterramiento del sangrador fraile tras 36 años muerto y enterrado.

Estas cosas ya no ocurren porque hemos perdido la fe. Y ni la reina Sofía ni la princesa Letizia quieren arriesgarse a que el santo de Pucela les gaste el bromazo con la otra mano.

Las peticiones de reliquias de los santos estaban a la orden del día “in illo tempore”. Quienes habían sido favorecedores del santo, donándole casa y huerto para fundar un convento o cualquier otro favor, generalmente desinteresado, se veían obligados, muerto el fraile o la monja fundadora, a pedir algo de su cuerpo tras su defunción. Y la reina Isabel la Católica no podía ser menos.

Los tiempos han cambiado mucho. Si un toro se escapa de una plaza de un pueblo en fiestas, cornea a un par de paisanos o tres. Pero no hay un Pedro Regalado que lo pare, lo temple y lo mande al corral, amansado, tras quitarle los rejonos que traía clavados.

Si un pobre tiene hambre y no puede ser socorrido, de nada le servirá acudir a la tumba del Regalado, que no sacará bajo la losa una mano con un pan blanco recién horneado, como ocurrió cierto día. Los pobres de hoy se agazapan en una calle de la ciudad, con un cartón que suele decir que es emigrante y tiene cuatro hijos a los que dar de comer. Antes, a los pobres los socorrían los ricos y los santos milagrosos. ¿Quién socorre ahora a los mendigos callejeros? Sencillamente, los socorren otros pobres, un poco menos pobres, que no han llegado todavía a la pobreza de tener que pedir para comer.

San Pedro Regalado no está enterrado, pues, donde nació en 1390, en Valladolid, sino donde murió en 1456: en el monasterio de La Aguilera, en la provincia de Burgos. A Valladolid se trajo una reliquia en el año 1747 cuando ya había sido beatificado en Roma (1683) y canonizado y proclamado patrono de nuestra ciudad y diócesis.

Durante muchos años fue costumbre que al terminar la procesión patronal se bendijera al pueblo con una gran reliquia del santo. ¿Cómo se consiguió la reliquia de Pedro de la Costanilla, aquel buen fraile de origen judío? Pues, sencillamente, mediante el santo descuartizamiento, tan acostumbrado entonces entre personas piadosas. No olvidemos que San Juan de la Cruz y Santa Teresa,



dos de nuestros grandes místicos, se encuentran descuartizados en sus respectivos enterramientos, con la peculiaridad de que San Juan tiene dos enterramientos: uno en La Fuencisla (Segovia), donde se encuentra la mayor parte de su cuerpo, y otro en Úbeda (Jaén), donde murió.

Aquella reliquia de nuestro san Pedro Regalado, arrancada de su cuerpo, fue “la canilla de la pierna izquierda”, según el testimonio de uno de los personajes que formaba la comisión vallisoletana encargada de trasladarla a la ciudad de la Esgueva (Valladolid era más la ciudad de la ría que la cruzaba en dos ramales, que la ciudad del Pisuerga, que la tocaba lateralmente). La santa canilla (el santo brazo o el santo hueso de la cadera, según otros) se encontraba perdida, y nadie nos dio razón cuando por ella preguntamos hace algunos años.

Fue traída a Valladolid el día 4 de marzo de 1747 en medio de una ventisca de nieve (la climatología ha sido siempre caprichosa en este valle de aguas) que dio al traste con los propósitos de pasearla en procesión desde San Juan de Letrán, adonde llegó. Hubo, pues, que dejar pasar una semana. Transcurridos seis días, toda la ciudad se engalanó “especialmente el trayecto previsto por la calle de Santiago, la del santo de la Platería, Cantarranas, con altares en concurrencia de lujo e imaginación”, como cuenta el cronista de la ciudad y profesor de Historia, Teófanos Egido, en la enjundiosa biografía que le dedicó al santo. Pero, como todavía no se había “inventado” la ofrenda a las monjas de santa Clara de una docena de huevos para alejar la amenaza de lluvia, ésta cayó a manta de Dios durante varias horas, echando a perder la procesión; que, no obstante, se hizo, un poco a la fuerza por el exacerbado fervor de algunos vallisoletanos, que impusieron su criterio sobre el de los eclesiásticos que querían hacer un traslado en privado ante el irreverente estado del tiempo.

¿Dónde está ahora esa reliquia, ese trozo del esqueleto de San Pedro Regalado? Lo lógico es pensar que durante muchos años se conservara en el convento de los franciscanos de la Plaza Mayor. Pero este edificio fue desmantelado precipitadamente como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal y sus esculturas y pinturas, ornamentos y relicarios quedaron repartidos por otros templos. Probablemente la sagrada reliquia pasara a la catedral o a la iglesia de El Salvador, donde se conserva la pila bautismal donde fue cristianado el santo. En esta iglesia fijó su sede la cofradía de San Pedro Regalado, pero no se ha encontrado en ella ninguna reliquia en ningún relicario que pudiera ser la de nuestro santo, a la que durante muchos años los vallisoletanos debieron venerar, sacar en procesión con honores y en rogativas y favores milagrosos; a él, que hizo tantos de vivo y de muerto.



Además del que le dio el patronazgo de los toreros al amansar un toro desmandado y hacerle frente con cierta guapeza torera, hay dos que resultan curiosos porque fueron milagros “para sí mismo”. Uno, de bilocación, al estar al mismo tiempo en dos sitios: en el eremitorio de El Abrojo y en La Aguilera. Y otro, por demás simpático, que fue así: no teniendo barca que le pasara el Duero, echó su capa al río y pasaron sobre ella él y el compañero fraile junto al que caminaba. Por estos dos milagros San Pedro Regalado debería ser también patrono de la televisión, con Santa Clara, y de los barqueros y piragüistas. A lo mejor lo es, pues el santoral y los patronazgos forman un mundo al que nos hemos asomado poco, ya que para algunos autores de nuestros días es un santo ignorado. Por lo menos lo es para el *Calendario Perpetuo de los Santos*, de Albert Christian Sellmer y para el *Santoral Diabólico*, de Juan G. Atienza, en el que el escritor valenciano trata de los santos que hemos glorificado durante siglos, lo que se nos ha ocultado de su origen, y se da respuesta a muchos “por qué”. Por ejemplo, por qué no murió San Sebastián después de ser asaeteado. Les sorprendería saber por qué, pero no tengo tiempo para divagar en esta exposición pública entre paisanos. Otra vez será.

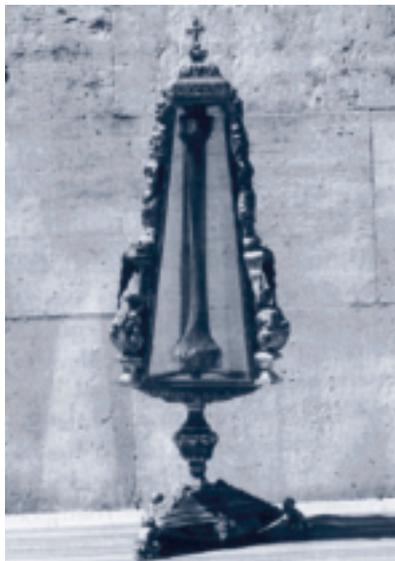
Volviendo a la perdida reliquia de san Pedro Regalado les diré que, si bien es cierto que un periodista debe andar en busca de noticias más que en busca de reliquias, no es menos cierto que una reliquia tan grande como la de san Pedro Regalado, que se pierda en el interior de un templo puede ser consecuencia de dos cosas: del despiste supino o del demonio que enreda. Y, por tanto, eso es noticia. Cuando la reliquia se ha perdido y, por nuestra gestión, reencontrada, es noticia y vale la pena ir tras ella.

Nos preguntábamos antes dónde estaba la reliquia de san Pedro Regalado, que fue trasladada desde La Aguilera, en Burgos, a Valladolid en el año 1747 y que durante muchos años fue sacada en procesión el día de su festividad y, en horas veinticuatro, quedó despejada la duda y localizada la “canilla del santo” (como fue designada por un cronista de la época), puesto que se trata, en efecto, de la tibia de una de sus piernas.

Por aquellos días vivía con la buena disposición de ánimo y las ganas de vivir que le eran habituales, el sacerdote y canónigo Luis María Isusi, director del Museo Diocesano, repentinamente desaparecido algún tiempo después. A él recurrí para saber dónde había ido a parar la dichosa reliquia. Inmediatamente consultó el Inventario de reliquias elaborado en los últimos años y, entre las no identificadas, o de identificación imprecisa, se encontraba una que coincidía con la tibia de nuestro santo. Según el documento gráfico, una tibia se hallaba en el interior de un relicario, de plata sobredorada, bellamente ilustrado



con figuras y adornos propios de la orfebrería del siglo XVIII, pero sin documento acreditativo ni identificación burilada alguna. ¿Quiénes podían confirmar nuestras fundamentadas sospechas de que ésta era la tibia de san Pedro Regalado? Dos personas que “de visu” y sin ponerlas en antecedentes la pudieran identificar. Y esas dos personas fueron: el Archivero Diocesano y canónigo (durante 40 años) don Jesús Alonso Vara, que se encontraba en aquellos momentos en dependencias de la catedral leyendo viejos legajos, y don Julián Coria Tadeo, que durante 42 años ha sido sacristán de la catedral y conserje del Museo Diocesano, a los pocos años



Reliquia de san Pedro Regalado

de que lo fundara el arzobispo García Goldáraz. Ambos confirmaron que la fotografía del Inventario que les era mostrada correspondía a la reliquia de san Pedro Regalado que ellos habían visto muchos años atrás. Dar con ella llevó algún tiempo, ya que la clave de la enorme caja fuerte donde se guardan las piezas de orfebrería en oro y plata de nuestra catedral es extremadamente complicada, requiere su tiempo y la intervención de varias personas. Pero, al fin, pudo abrirse y en su interior se hallaba el relicario que contiene esa tibia, de unos 30 centímetros de longitud, del patrono de Valladolid.

No tiene ninguna inscripción a la vista, ni en el contorno de la peana ni debajo de ella. Ni iniciales, ni sello de la persona, institución o corporación donante. Es un bello relicario, de forma triangular, construido quizá en el siglo XVIII, con cristal por los tres lados. Para evitar que se vean los dos cortes hechos en la tibia (posiblemente con fina sierra para extraerla de una de las piernas del cuerpo del santo), éstos han sido cubiertos por unas piezas de plata sobredorada. Se observa en el hueso otros dos cortes: uno en la parte inferior, donde la tibia se hace más ancha para articularse con el astrágalo, y otro horizontal, hechos por alguien que quiso sacar una “astilla grande” a la reliquia.

Ese otro pedacito de hueso, de no más de dos centímetros, coincide con el que se encuentra en el interior de otro relicario exhibido en una vitrina



del Museo Diocesano. Esta reliquia grande pudiera ser la reliquia con la que se bendecía a los vallisoletanos asistentes a la procesión del día del santo que en Valladolid se celebraba, según cuentan algunos cronistas, con un fervor muy intenso. Ahora, perdido ese fervor, perdidas (casi) las reliquias.

El franciscano P. Galo Gutiérrez, muy vallisoletano, aunque nacido en la localidad segoviana de El Moral, a la sombra del monasterio de Nuestra Señora de Hornuéz, enterado del hallazgo y sabedor de nuestra mediación, nos facilitó el acta que se extendió con ocasión de la reapertura del sepulcro de san Pedro Regalado en La Aguilera el día 1 de diciembre de 1977.

Aquella nueva apertura del enterramiento del santo fue propiciada por las obras en la basílica, necesarias para acomodarse a la liturgia propuesta por Pablo VI. Como hubo de ser despiezado el sepulcro y trasladada el arca con los restos del santo, se constituyó una comisión religiosa y civil para ver qué había en su interior, qué se conservaba de su cuerpo y cómo. Y ello fue: primero un arca, y dentro de ella, otra con estos restos: un cráneo completo, dos fémures completos, una tibia (la otra es la localizada en la catedral), un hueso del pie (el astrágalo), una vértebra lumbar, otra vértebra, el sacro y el coxis completo, una clavícula y una costilla en dos trozos. Aparecieron envueltos en un “pañó de hombros”, de los que se usan para la procesión y bendición litúrgica.

La vida es una lección de humildad. Y lo que queda de un santo lo confirma. Lo grande es todo lo que se le atribuye en vida y tras su muerte: sus fantásticos milagros, tan desconocidos incluso por sus paisanos.

Tres o cuatro curiosidades de la vida del santo en respuesta a algunas preguntas que siempre nos hemos hecho ¿Cuándo empezó su vida religiosa? Por sus modestos orígenes y según la costumbre de la época, los muchachos en los que despuntaban una especial inteligencia eran “fichados” por los conventos para darles una buena formación religiosa, con el fin de evitar que se perdieran en los tumultos de una vida civil difícil, especialmente para los pobres. Éste debió ser el caso de Pedro, que a los 12/14 años ingresó en el eremitorio franciscano de La Aguilera. Tras algunos años de formación, tomó los hábitos, profesó y se ordenó sacerdote. Curiosamente, ya en aquellos años juveniles empezó a hacer milagros.

¿Cuál fue su vida en el Valladolid del siglo xv? Desde el eremitorio de la Aguilera, en la provincia de Burgos, se trasladó en 1415 por deseo propio aceptado por sus superiores, al eremitorio de El Abrojo, ya en la provincia de Valladolid, entre la laguna del Duero y Boecillo.

¿Fue un fraile “de tropa” o tuvo responsabilidades de gobierno en la orden franciscana? Juzguen ustedes mismos. En 1442 fue nombrado Vicario



de El Abrojo y de La Aguilera, lo que le obligaba a viajar con frecuencia de un lado a otro. Por uno de esos viajes se vio precisado, ante el peligro de sufrir una cornada, a amansar milagrosamente a un toro desmandado, lo que le valió el patronazgo de los toreros que más adelante analizaremos.

¿Dónde murió? Le llegó la hora, o dicho de mejor modo, “fue llamado al lado de Dios Padre”, en el año 1456 en La Aguilera, donde fue enterrado, primero en tierra y después, por sugerencia de la reina Isabel la Católica, como hemos visto, en un sarcófago de alabastro. Contaba a su muerte 66 años, que para aquel tiempo, eran muchos años, pues la media de vida no superaba los 50 años.

¿Cuándo fue beatificado y canonizado? Es necesario anotar que fray Pedro Regalado hizo más milagros de muerto que de vivo. Por ello, a las autoridades eclesiásticas les pareció oportuno proponer la beatificación del vallisoletano. Pero estas cosas de palacio van despacio y si dependen de Roma aún más. De ahí que la beatificación llegara en 1683, es decir, 227 años después de muerto nuestro fraile paisano. 63 años después de la beatificación fue canonizado por Roma. Y aquel mismo año fue proclamado Patrono de Valladolid y de su diócesis. En Valladolid no dejaron pasar la oportunidad de organizar fiestas coincidiendo con los acontecimientos de la beatificación en el año 1683 (el 17 de agosto) por el Papa Inocencio XI, ni en su canonización en 1746 (el 29 de julio) por Benedicto XIV.

Ya ha quedado apuntado un poco más arriba que por lo del toro se le nombró patrono de los toreros. Aquél fue un milagro de temple y dominio torero (y no hay irreverencia ni en los términos ni en la intención). Fray Pedro Regalado se enfrentó, a cuerpo limpio, a un toro escapado. De las diferentes versiones manuscritas, la más completa es la siguiente: “Un día que en Valladolid se corrían toros, salió el santo de El Abrojo para La Aguilera con su compañero a pie, y descalzo como acostumbraba. La ferocidad de un bruto no pudo sujetarse en la plaza, con que atropellando gente, y derribando tablados huía del coso con el coraje que se puede inferir en un animal bravo, garrochado y herido. El camino que tomó fue el de Valladolid a El Abrojo; a corta distancia de la ciudad vio venir hacia él dos vivientes, túvolos por contrarios, y se previno para ofenderlos como enemigos. Eran Nuestro Señor (entonces fray Pedro de Valladolid) y su compañero; venían rezando y no habían reparado en el toro. A los gritos que dio la gente que le seguía, advirtieron el peligro, a tiempo que el feroz bruto partía carrera para cebar en ellos su furia y para satisfacer su cólera. Sin alientos vitales se quedó el compañero pasmado, y el santo, elevando los ojos al cielo, sin temor, con fe y sobrenatural esperanza, le aguardó seguro. Llegó a él el bruto horrible, y en vez de maltratarle enojado,



*Milagro
de amansar
a un toro*

se le postró rendido: puso las rodillas en tierra, besó el suelo que pisaban del Regalado las plantas, y como un corderillo se estuvo quedo. Halagóle el santo, quitóle con suavidad los hierros que le ofendían (el toro llevaba dardos, antecesores de las banderillas), y echándole la bendición, le mandó se fuese. Obedecióle el toro, y en apartándose del santo contra la gente que se le acercaba, mostró su natural fiereza. Dejaron los hombres ir libre al bruto, por seguir al Regalado aclamando su santidad, y publicando el suceso”.

Desde luego éste es el más fantástico y completo de los relatos que se conocen del milagro taurino del santo. Y no me negarán que si la intervención del santo fue pinturera, la del toro, reconociendo la bondad del santo, tiene tanto mérito como la del santo.

El documento oficial por el que se le nombra Patrono de los toreros está fechado en León y dice: “Visto el escrito del Jefe Nacional del Sindicato del Espectáculo y el informe del Consiliario de la Asesoría Eclesiástica de la Delegación Nacional de Sindicatos: Venimos en aprobar por lo que a Nos corresponde la designación de San Pedro Regalado como Patrono del Grupo Taurino del Sindicato del espectáculo, encomendando a Dios por medio del Santo Patrono la vida, el bien y el éxito de todos los afiliados. León, 14 de Noviembre de 1951. Luis, Obispo de León (rubricado).”



Existe una pintura de San Pedro Regalado transportado por unos ángeles tal y como aparece en su altar de La Aguilera. Éste fue el resultado artístico de una leyenda que en tiempos de San Pedro circulaba en El Abrojo y en La Aguilera, pues en algunas señaladas ocasiones el fraile estuvo en ambos sitios al mismo tiempo. Eso que se llama bilocación, o don de la ubicuidad, que sólo se da en seres sobrenaturales.



*Milagro
de la bilocación*

El 16 de mayo de 1897 se instaló bajo la efigie del santo en su casa natal una lápida que dice. “San Pedro Regalado. Este gran santo, honra de la católica España y gloria de Valladolid, nació aquí el año 1390. Murió en la paz del Señor el día 30 de marzo de 1456. Sigamos su ejemplo imitando sus virtudes”.

El 26 de junio de 1865 se votó en el Ayuntamiento una propuesta para dedicarle una calle de nuevo trazado. Iba a ser la calle que “pone en comunicación la de Teresa Gil con la de la Sierpe”. El nuevo trazado se llevó de calle medio patio del oratorio de San Felipe Neri, cuya otra mitad ha sido, afortunadamente, rescatada entre las edificaciones en las que se encontraba camuflado.

Otras consideraciones atañederas al santo patrono de la ciudad a cuyo nombre se puso una campana. La torre de la catedral que sustituyó a la desplomada, la torre considerada prótesis catedralicia, comenzó a levantarse en 1880 y se terminó cinco años después. Se estrenó el 4 de abril de 1885, Sábado Santo, tocando a Gloria la campana dedicada a San Miguel Arcángel, campana que procedía de la torre desplomada. Las otras campanas que se le pusieron habían sido fundidas en talleres vallisoletanos y llevaban los nombres de “Virgen de la Asunción”, la de más peso, con casi una tonelada de bronce, 959 kilos; “Sagrado Corazón”, de 700 kilos, probablemente en recuerdo de la aparición al P. Hoyos; “Virgen del Sagrario”, de poco más de media tonelada, 562 kilos; “San Pedro Regalado” con un peso de 360 kilos; y la dedicada al “Beato Simón de Rojas”, con 267 kilos de peso.

En la Biblioteca Nacional (Sección Manuscritos – 14.905) se conserva el manuscrito de una “Comedia de San Pedro Regalado” que permanece inédita. Es una obra del siglo XVIII, de autor anónimo, en la que se cuenta la vida y milagros de nuestro santo patrono con una quincena de personajes, incluido el diablo. Nos sorprende que nadie haya tomado interés por conocerla y publicarla. Poseemos una copia que en su día pusimos a disposición de los muchos aficionados al teatro de esta ciudad, pero nadie se dio por aludido.



Las hazañas milagrosas de nuestro santo fueron cantadas por los poetas y hagiógrafos. Con motivo de su canonización, Pedro Lucas de Reboles escribió un “verde ramo del sacro laurel de Apolo, cortado en el ameno valle Oletano, en aplauso de los festejos con que la ciudad de Valladolid solemnizó la canonización de fray Pedro Regalado”, que corta la respiración y obnubila el sentido.

El Museo Nacional Colegio de San Gregorio (el de Escultura para los vallisoletanos de toda la vida) conserva un cuadro, de mediano mérito artístico, que representa el milagro del toro. Fue pintado por fray Diego de Frutos hacia 1750 y es posible que se trate de una de las representaciones gráficas más antiguas de San Pedro Regalado haciendo milagro tan sonado por lo popular del trance. Procede del desaparecido monasterio franciscano de la Plaza Mayor. No cabe pensar que al fraile pintor le llegara la verdad de los hechos por transmisión oral, ya que entre el año del milagro – ocurrido quizá cuando San Pedro era Superior Vicario de El Abrojo y de La Aguilera a partir de 1442 – y el de la ejecución de la pintura, hay algo más de trescientos años de diferencia. Lo más probable es que el pintor fuera lector de vidas de santos y le apeteciera plasmar el milagro, por lo popular del mismo, reproduciendo plásticamente un texto.

En la parte inferior derecha del cuadro hay una cartela – escrita de mano del pintor –, en la que se explica el milagro en breve pero sustanciosa reseña.

Otro dato curioso: el milagro del toro no aparece ni en el proceso de canonización de San Pedro Regalado ni en la biografía que escribió fray Jerónimo Román. Solamente se cuenta este suceso taurino en la biografía de Moncabal o Monzaval, que de ambas formas aparece escrito el apellido de fray Manuel de Monzaval, autor de la “Historia de las heroicas virtudes, aclamación de los estu- pendos milagros, vida, muerte y culto de San Pedro Regalado, fundador de los conventos de Domus Dei de Aguilera, y Scala Coeli, del Abrojo, primeros santuarios de la observancia en España”. (La ausencia del milagro del toro en el protocolo de canonización no le quita un ápice de verdad al suceso; sencillamente es que los encargados de estas cosas no son aficionados a los toros).

Y ahora, hablemos de la escultura del fraile andariego. Nos conformamos con la que se ha instalado, discreta obra del escultor sevillano Miguel García Delgado. Pero los vallisoletanos teníamos la idea, quizá preconcebida, de que, para una fácil identificación del esculpido patrono, la escena iba a ser la universalmente famosa del toro amansado, el santo y su compañero. Ése fue, al menos, el proyecto que presentó la escultora vallisoletana Amparo de Torre, al que añadiría cuatro relieves en el pedestal, todo ello en bronce. Según sus manifestaciones en el año 2001, regalaría su trabajo, aunque le pagarían los materiales. Su proyecto



no fraguó y el estático franciscano que monta guardia en el exterior del templo donde fue bautizado no tiene la movilidad esperada. No sería mala idea situar, algún día, el proyectado grupo escultórico en el entorno de la plaza de toros. Y esperar a que Fernando Domínguez, allí presente en bronce, se abra de capa y le dé al morlaco una tanda de lances muy suaves, rematados con la media verónica belmontina, como dicen que hacía el torero paisano en sus inspiradas tardes al amparo del Regalado.

Nuestra Señora de San Lorenzo

Lo que debemos hacer cuanto antes, sin más historias, es fijar la procedencia de la talla de Nuestra Señora de San Lorenzo y determinar, a juzgar por la leyenda que la envuelve, que es una virgen adoptada y no “nacida” en Valladolid, lo cual la hace misteriosa y atractiva para los historiadores que no pueden ir más allá de su propia leyenda. Según esa leyenda, vino de fuera; y tal y como cuentan los contadores de leyendas, la cosa fue así: un sacerdote de Consuegra (Toledo), temeroso de que la venerable imagen de la Virgen que le estaba encomendada fuese profanada por los moros que se habían apoderado del lugar, la cogió y la trajo a Valladolid, ocultándola en una cueva cerca del Pisuerga. Como no se sabe con exactitud, ni siquiera por aproximación, cuándo decidió el sacerdote poner a buen recaudo la talla de la Virgen de la que era propietario o depositario, nos vemos en la obligación de sospechar que Valladolid era el lugar más confiado por no estar ocupado por gentes no cristianas. ¿Por qué traer la imagen a Valladolid habiendo sitios más cerca de Consuegra? Esta aventurada reflexión está motivada por la distancia que hay entre Consuegra y Valladolid o porque quizá el sacerdote tuviera familiares en esta villa, libre de invasores moriscos.

El caso es que la imagen pasó algún tiempo en la dicha cueva hasta que la encontró un pastor (¡qué papel el del pastor en la Historia Religiosa de España!) y el pueblo acudió en masa a contemplar el hallazgo. Hoy la noticia hubiera merecido no más de diez líneas en El Norte de Castilla, veinte en El Mundo y una página en El Día de Valladolid.

El historiador Juan Antolínez de Burgos fue el primero en contar el suceso y dejarlo por escrito en su *Historia de Valladolid*, publicada en 1887. Y lo hacía del siguiente modo: “Lo que se sabe por tradición de padres a hijos,



Conocer Valladolid



*Detalle
del encuentro
de la imagen*

de su Majestad, es lo siguiente. En la pérdida de Hespaña, quando los sarracenos, a guisa de una furiosa inundación de sangre, corría por todas partes, llenándolo todo de sacrilegios, en los Templos que profanaban y de diabólico furor en las Sagradas Imágenes que quemaban, destrozaban y dividían; al tiempo que los Bárbaros se hacían señores de Consuegra, población bien conocida en el

Reyno de Toledo, se hallaba en ella un devoto Sacerdote, cuyo nombre y patria ha corrido la misma fortuna que otras circunstancias tocantes a la mayor gloria de esta gran Reyna. Éste, pues, temiendo que la devota Imagen de María fuese blanco del furor de los Moros, tuvo forma de sacarla del lugar (en) que era reverenciada, y traerla consigo a Valladolid, acaso por ser el sacerdote natural de aquella Ciudad: mas temeroso de que llegarían también los Bárbaros a avasallar este país, trató de esconder la Santa Imagen en lugar oculto, en que se asegurase de cualquier agravio, que intentasen ejecutar los Moros, en su Majestad; y buscando, para lograr su intento, lugar retirado en que ocultar y depositar su gran Thesoro, encontró una cueba inmediata al río Pisuerga, que corre por aquella ciudad, obra, como sospecha alguno, de Romanos, semejante a la que se descubrió cerca de la puerta del Campo, por el lado, que se sube del río al Espolón antiguo, por donde podría entrar un hombre a cavallo”.

Luego, Villafañe y Canesi lo supieron adornar con experiencias sobrenaturales muy del gusto de la época.

Encontrada la imagen, la metieron en la villa, colocándola sobre una de las ocho puertas de la muralla, entre el alcázar viejo (hoy complejo San Benito) y la parroquia de san Julián, frente al convento de san Agustín (hoy Archivo Municipal y zona arqueológica). Entonces a la imagen se la llamaba Virgen de los Aguadores, porque eran estos los que, con más frecuencia, transitaban bajo su puerta. Y con los años se le otorgó el patronazgo de la ciudad y se la veneró en “Sant Llorente”, según cuenta Cervantes en una de sus novelas ejemplares y en aquellos versos que escribió cuando la reina salió a misa de parida, tras el alumbramiento del príncipe Felipe, futuro Felipe IV, el



velazqueño. Todavía en los restos conservados de la fachada principal de la iglesia existen dos lápidas alusivas a Miguel de Cervantes, que escribía Sant Llorente como correspondía a su tiempo. Una de las lápidas pertenece a la novela ejemplar “La Gitanilla” y la otra al “Casamiento engañoso”.

La protagonista de la gitanilla, Preciosa, canta un romance dedicado a la reina Margarita cuando en Valladolid, después de alumbrar al futuro Felipe IV, sale a misa de parida y la quiere oír en San Llorente, por cuya virgen tenía gran devoción. La otra lápida, peor conservada, dice: “Agradecióselo Campuzano y aceptó el convite y los ofrecimientos. Fueron a San Llorente, oyeron misa, llevóle Peralta a su casa, dióle lo prometido y ofreciósele de nuevo”. Es un fragmento de la obra citada del casamiento, en el que se narra el encuentro fortuito entre el alférez Campuzano y el licenciado Peralta. El soldado salía del Hospital de la Resurrección donde había sido tratado durante cuarenta días, a base de sudores, para curarle una enfermedad íntima (sífilis) que contrajo al relacionarse con una mujer “de gentil parecer” que conoció en Valladolid, en una posada de La Solana y con la que se avino a maridar.

Pero dejemos las debilidades humanas y volvamos a la imagen de Nuestra Señora de San Lorenzo y desandemos algunos pasos. Vino de Consuegra, en la provincia de Toledo y fue ocultada en una cueva grande por la que podía entrar un hombre a caballo, siendo descubierta por un pastor que se refugió en dicha cueva cierto día de lluvia torrencial. Su antiguo propietario la dejó en Valladolid confiado, pues nunca regresó a por ella, lo que habla muy poco del aprecio en que la tenía o nos hace sospechar que murió a manos de algún sarraceno de los que rondaban Consuegra. Es colocada en la Puerta de los Aguadores y se la empieza a llamar por el nombre de Virgen de los Aguadores, al atribuírsele milagros relacionados con una peste.

(Un paréntesis para hacerles observar la estimación tan variable que tenían los vallisoletanos del siglo XIV y la que tendrían los del siglo XXI en semejantes circunstancias. Para confirmar nuestro aserto, imaginemos la siguiente situación: Dejen ustedes, de noche, una talla policromada en algún lugar limpio y público, y por la mañana aparecerá pintarrajeada por los grafiteros embardunadores; y a la mañana siguiente, habrá sido robada. Hace unos pocos siglos, cinco o seis, una imagen de Nuestra Señora fue escondida en una cueva de Valladolid, cerca del río, y al ser descubierta fue colocada, en un lugar a la vista de todos, sobre una puerta de entrada a la ciudad y después acogida en la cercana ermita de san Llorente. En nuestro siglo los comportamientos serían muy diferentes).



La reina Margarita
de Austria

Enigma y choque histórico. La ocupación de parte del reino de Toledo por los moros se produjo en el siglo VIII, a partir del año 714. Pero la talla de la Virgen de San Lorenzo de hoy podría datar, según los estudios y análisis estilísticos últimos, del siglo XIV. Estas diferencias no eran tenidas en cuenta por los vallisoletanos que, en 1561, la consideraron amparadora y protectora y sacada en rogativas por agua y pidiéndole ayuda para los afectados por el incendio que se inició en la calle de las Platerías. Una sospecha o una invención de Pinheiro da Veiga, autor de *La Fastiginia*, viene a complicar las cosas.

Antes de ir la reina a misa de parida, mandó al rey por delante para darle las gracias a Nuestra Señora de San Llorente, a juzgar por cómo lo cuenta Pinheiro, que dice: “Fue a Nuestra Señora de San Llorente a dar gracias por el nuevo fruto, porque la reina tiene por fe que esta Señora le dio el hijo, y así le tuvo en prenda al Niño hasta parir, y pidió al rey le fuere a restituir y a dar las gracias luego, hasta que ella fuere, y a la verdad fue.”

“Le tuvo en prenda al Niño hasta parir”. Parece que la reina pidió que le trajeran a palacio la imagen del Niño Jesús que tiene en sus brazos Nuestra Señora de San Llorente, hasta el momento del alumbramiento. La realidad de la talla actual es que el Niño no se puede desprender porque forma con la Virgen un mismo bloque.

Prosigamos con la historia. El traslado a la ermita de San Llorente o San Lorenzo debió de producirse a mediados del siglo XIV. Canesi cree que la talla es de la segunda mitad de ese siglo y no comenta una situación que empezó entonces a producirse: Gana en devoción ante los vallisoletanos la imagen traída de la Puerta de los Aguadores y empieza a difuminarse la devoción hacia el protomártir San Lorenzo, patrono de la ermita a la que fue llevada la imagen de la Virgen de los Aguadores y origen del monasterio de El Escorial, nada menos, promovido por un vallisoletano, Felipe II.

Hagamos un somero análisis de la talla. Se trata de una figura, no románica como se dijo al principio, sino gótica con influencia del románico bizantino.



El historiador Javier Burrieza, uno de los más recientes estudiosos de la historia de nuestra patrona, asegura que: “La tipología general, en estos siglos de plena y baja Edad Media, incluso hasta el siglo xv, fue el de la virgen sedente, convertida en trono de su hijo Jesús, al que mantiene en sus brazos, siguiendo una línea de evolución de las imágenes marianas románicas. Más tardías son las Madres que permanecen de pie, como ocurrió con la Fuencisla, de Segovia, aunque sus mantos impidan ver su auténtica y bella posición”. En otro párrafo, dice: “Las vírgenes góticas, habitualmente, sin imágenes que cuentan con mayor peso devocional que calidad artística”.



Imagen de la Virgen de San Lorenzo

La Virgen de San Lorenzo es una imagen entronizada, con el Niño en su lado izquierdo, recogido con una mano maternal. Es de madera policromada y de 93 centímetros de altura. Por la devoción que le tuvo la reina y su corte y familia, los vallisoletanos siempre la han tenido por su patrona desde 1746 en que se le une al patronazgo San Pedro Regalado.

Nuestra Señora de San Lorenzo fue declarada por la autoridad del Papa Benedicto XV patrona y protectora de Valladolid en 1916 y pocos meses después coronada canónicamente en un solemne acto celebrado en la terraza del Ayuntamiento a la vista de la Plaza Mayor abarrotada de público. Los vallisoletanos celebramos su festividad el día 8 de septiembre coincidiendo con la Natividad de la Virgen María. La consolidación de su patronazgo vino confirmada en el siglo xviii con la creación de la Hermandad de Nuestra Señora de San Lorenzo en 1781. En este tiempo se reforzaron las relaciones con la Chancillería y otros órganos de gobierno, civil y religioso, entre ellos el Cabildo catedralicio.

En un minucioso trabajo de Lourdes Amigo Vázquez sobre “La devoción y poder en torno a Nuestra Señora de San Lorenzo durante el Setecientos” esta investigadora de la Universidad de Valladolid hace al final de su documentado texto un estadillo pormenorizado del número de veces que la imagen fue sacada en procesión entre los años 1679 y 1808 por diferentes motivos solicitando su amparo y protección: rogativas por agua, por la salud del rey y la familia real, por desastres naturales, por guerras, por preñeces nobles y por otras razones. Lourdes Amigo en un par de líneas sintetiza el recorrido y la asistencia de la ciudad y el cabildo. Gran trabajo de investigación y síntesis.



Imagen
coronada

En una restauración realizada en el año 1956 por el escultor Antonio Vaquero, este notable artista modificó algunos detalles, no leves, de la estructura de la figura, labrando la espalda y el trono en el que se encuentra sentada, que originalmente no lo estaban por el autor anónimo que la hizo en el siglo XIV. De esta forma Nuestra Señora de San Lorenzo se convirtió en imagen procesional con “vista” también por detrás sin necesidad de ocultar esa parte de su talla con mantos innecesarios. En el Archivo Municipal se conserva una fotografía hecha por el doctor Nemesio Montero en la que se aprecia perfectamente la doble situación de la talla, antes y después de la intervención del escultor.

La imagen no se libró de una costumbre popular muy arraigada en el XVIII. La de ser vestida con mantos profusamente bordados y enriquecidos quitándole a la talla autenticidad y sencillez. Se cree que la primera vez que fue vestida Nuestra Señora de San Lorenzo fue, por razones de estética para ocultar su parte trasera no tallada, en el año 1561 cuando el cabildo de la Colegiata le regaló un manto azul por haber hecho llover en Valladolid tras una pertinaz sequía.

Tampoco se ha librado de la costumbre, relativamente moderna, de coronarla con una corona de oro enjorada de pedrería. En el caso de nuestra patrona se le añadió una corona también al Niño, que nunca tuvo originalmente. Estos añadidos de brillante pedrería desvirtúan bastante el propósito de naturalidad y cercanía que pusieron en su labor los distintos imagineros que tallaron imágenes de María Madre de Dios y que ellos nunca pusieron sobre su cabeza.

La transformación de lo que primeramente fue una ermita en templo de mayores dimensiones está llena de anécdotas. Sin duda la más trascendente por influencia afectiva y dineraria, la de la familia de Pedro Niño, Merinero Mayor de Valladolid en el siglo XV. A él se debe la primera reconstrucción de la ermita en el año 1485.

La presencia del conde Pedro Niño en la historia de España está llena de controversias y es un personaje insuficientemente conocido. De momento, sepan que fue corsario por el Mediterráneo occidental al servicio del rey Enrique III, enemigo de los también corsarios catalanes que constituían la armada del Papa Luna.



Tras aquella misión, y animado a hacer el bien por la cristiandad, asaltó a navegantes judíos y musulmanes contrarios a la corona de Castilla y del rey llamado “El Doliente”. Don Pero Niño fue un corsario noble, leal y bueno. Porque, si bien el corsario tiene mala fama, es porque se le confunde con el pirata, el bucanero o el negro; y no es lo mismo.



Antigua iglesia de San Lorenzo

El corsario es aquél que actúa por cuenta de la corona y contra los enemigos de la corona. La fuerte amistad entre el rey y el vasallo viene de cuando ambos nacieron: la madre del niño Pero Niño, Inés Lasa, ejerció en palacio como ama de cría del recién nacido y futuro rey. Y por ese servicio se le otorgó el señorío de Cigales para su esposo, Juan, convirtiendo a Pero en “hermano de leche” del rey y futuro heredero de Cigales. Nada extraño, pues, que don Pero le hiciera algún favorcillo a su “hermano de leche” de doncel.

La razón por la que tiene una calle con su nombre (precisamente la denominada antiguamente “Atrio de San Lorenzo”) lo vincula con la imagen de nuestra patrona. Siendo ya conde Pero Niño, dio dineros bastantes para que la ermita de San Llorente fuese derribada y se levantara una nueva con torre, a cambio de que él y sus herederos “pudiesen ser enterrados bajo las gradas del altar mayor, en una sepultura que sólo tuviera un bulto”. Esa escultura funeraria estaba en un sitio donde molestaba mucho, y mandó ser retirada por alguien que ignoraba que el allí enterrado había puesto los cuartos para levantar el templo.

Pero tratar estas cosas, colaterales a la propia imagen de Nuestra Señora de San Lorenzo, nos ocuparían mucho tiempo y sería motivo de una nueva disertación. Dejémoslo aquí y concluyamos recordando que la patrona de Valladolid estuvo a punto de ser elevada a la categoría castrense de Capitán General en el año 1953 en que ya era párroco del templo el sacerdote David Sánchez del Caño, gran impulsor, sin medida, de la figura de la Patrona pinziana. Sí se logró que en el año 1963, concretamente el 3 de mayo, el alcalde de la ciudad, el alcalde Santiago López González, la nombrara, en sesión plenaria y por votación mayoritaria, Alcaldesa de Honor Perpetua de la ciudad de Valladolid para lo que se depositó en su altar la correspondiente vara de mando costeada por el Ayuntamiento.



Antiguas boticas de Valladolid

Anastasio Rojo Vega

En esta conferencia trataré de la farmacología, de las boticas locales, desde un punto de vista general, pues Valladolid no sobresalió, a lo largo de la historia, ni en investigación ni en ninguna otra particularidad especial en dicha ciencia.

Desde que la medicina es científica, es decir desde los griegos, en su época clásica, siglos IV y V a.C., desde Hipócrates de Cos y Alcmeón de Crotona, al médico se le ha considerado un ayudante de la Naturaleza, era el paciente el que se curaba a sí mismo, era la propia Naturaleza interna de cada cual la que curaba. El médico simplemente ayudaba, ordenando una dieta adecuada, que contemplaba todos los aspectos de la vida ordinaria: comida, bebida, sueño, vigilia, ejercicio, reposo, coito, etc. y ciertos recursos terapéuticos externos, quirúrgicos y farmacológicos.

Para conseguir los resultados apetecidos existían dos clases médicas diferenciadas, la de los verdaderos médicos, dedicados a labores mentales, y la de los cirujanos, reducidos a labor de manos, unos y otros apoyados en una farmacología, o materia médica, compuesta de elementos vegetales, pero también animales y minerales.

Su medicina se acomodaba a unos grandes principios de actuación, que, explicado de forma simple, se apoyaban en la utilización de los llamados grandes remedios, purgantes y sangrías, terapia evacuante; y de los denominados pequeños remedios, o remedios menores, sanguijuelas, ventosas, cauterios, moxas, también evacuantes al fin y a la postre.



La primera aportación destacable de Valladolid a la Historia de la Farmacología española es un librito, considerado *Autoridad* por la Real Academia de la Lengua Española, que contiene el *Compendio de los boticarios* de Saladino de Ascoli y el *Servidor* de Albuchasis. Fue escrito por el licenciado Alonso Rodríguez de Tudela, de Tudela de Duero y no de Tudela de Navarra, como demostré no hace mucho. Editado en 1515, es uno de los primeros impresos farmacológicos españoles, de ahí su estima como *Autoridad*.

De algunos años más tarde es otra obra interesante, publicada en Valladolid en 1578 por Alonso de Jubera, boticario de Ocón, *Dechado y reformación de todas las medicinas compuestas usuales, con declaración de todas las dudas en ellas contenidas así de los simples que en ellos entran y sucedáneos que por los dudosos se haya de poner, como en el modo de las hacer*. El autor viajó por diversas partes y países y acabó en Valladolid porque aquí estaba entonces la Corte. Es un libro que repite formas y láminas de otros, siguiendo siempre el viejo esquema de Dioscórides de Anazarba (s.I d.C): dibujo lo más preciso posible, descripción de la planta, y explicación de sus posibles usos. Una materia médica compuesta preferentemente de plantas, como se ha dicho, pero de las que no faltaban extrañezas, sea el caso de la salamandra, animal que se suponía inmune al fuego, razón por la que se elaboraban joyas de oro con su figura, cuajadas de esmeraldas, como amuletos contra las llamas.

Eran farmacias, las de Valladolid en los siglos XVI y XVII, más de morteros que de alambiques; faltó en España el gran movimiento alquimista europeo.

En la viñeta vemos el ambiente de una botica donde purgan y limpian al rey de Francia y al cardenal Richelieu de sus malas ideas ¿Dónde mejor?. Son viñetas, las de este artículo, que hemos tomado en su mayor parte de L. Mez-Mangold, *Historia del medicamento* (Basilea, 1971).

En las estanterías de una farmacia de finales del siglo XVIII podríamos encontrar un poco de todo, como si de una antigua tienda de ultramarinos se tratase: esponjas naturales usadas en cirugía y caras, pues procedían de Grecia y del Mediterráneo Oriental; todo tipo de recipientes y cajas, y botellas de vidrio colocadas en ristras. Junto a ellas las medidas empleadas para dosificar los fármacos, pesos grandes y pequeños, libras, onzas, granos o escrúpulos, medida esta última muy pequeña, por eso en nuestro lenguaje coloquial cuando decimos de alguien que es una persona “sin escrúpulos”, queremos decir que no tiene ni la cantidad mínima, que podría pesarse, de vergüenza ni de compasión.

Los recipientes utilizados eran muy variados, llevando unas veces en su exterior el nombre del contenido, cuando eran elementos contenedores,



sea ejemplo el bote de Agua de Buglosa, planta que en esta tierra se conoce popularmente como *chupamieles* por su néctar abundante y dulce; y otras veces no, cuando eran elementos de administración, como las jarras para jarabes, con su correspondiente pitorro para facilitar las tomas.

También existían moldes para preparaciones de polvos mezclados con sustancias base, era una manera de hacer las medicinas más atractivas, dotándolas de formas que nos recuerdan las actuales figurillas de mazapán, y luego colocados en estos moldes, que eran vidriados para evitar pegarse, con distintas y atractivas formas para tomar los preparados mejor.

Un producto curioso era la *terra sigillata*. Con el Cristianismo los antiguos lugares sanadores, cuevas, grutas y templos, como los de Esculapio, quedaron anatematizados por la iglesia, que procedió al derribo de edificios y estatuas, pero en la memoria de las gentes continuaron como lugares sagrados sanadores, y hasta hace aproximadamente 150 años se siguieron vendiendo porciones de sus cimientos: barro cocido de su entorno hecho pastillas, como moneditas, o modelado en jarros y jarritos, porque se creía que el agua, o otro líquido, puesta en ellos asimilaba las propiedades curativas del lugar. Todos llevaban el sello de su procedencia, de ahí su nombre de sigillata, de *sigillum*, que quiere decir firma o sello.

Toda la farmacología de la época se basaba en los principios galénicos e hipocráticos del “contraria-contrariis” –la homeopatía no se inventará hasta finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX–, y seguía el método alopático, el de los contrarios, es decir, contra frío calor, contra humedad sequedad. Por ello los medicamentos estaban organizados en cuatro grados de cualidades: los fríos, los calientes, los secos y los húmedos. Las cuatro cualidades marcaban su uso.

Centrándonos ya en las boticas de Valladolid, lo más habitual que podía encontrarse en ellas eran Aguas, destiladas o no, como el agua de rosas castellanas; productos para infusiones, productos para cocimientos y caldos –en España el más recomendado a los enfermos era el de lentejas–, aceites simples y compuestos, bálsamos, o resinas que a temperatura ambiente permanecían líquidas; productos para cataplasmas, triturados de harinas, a veces con cierto componente de resinas, la hecha de mostaza era un caso especial denominado sinapismo, específico contra las enfermedades reumáticas; emplastos, jarabes, ideados para esconder el mal sabor de las medicinas, con proporción de dos tercios de azúcar por uno de principio activo; electuarios, julepes refrescantes, locs, que tenían la consistencia de la miel; pastillas y tabletas, una masa medicinal que se dejaba gotear sobre una sábana de lienzo para que allí se secase



Ambiente de botica
de finales del siglo XVII

en pequeñas porciones; productos para trociscos y polvos para píldoras. Las píldoras eran muy pequeñas, como las de ahora, porque dicha preparación se reservaba a los productos de sabor más desagradable, insoportable. Era cuestión de tragarlas sin que tocasen la boca. Los boticarios inventaron el sistema de envolverla con pan de oro, para evitar eso, que rozasen su mal sabor si llegaban a tocar la lengua, de ahí viene lo de *dorar la píldora*.

Había también unguentos mantecosos para cirugía, fracturas y contusiones, y pomadas, término que proviene del latino *pomum*. Se asaban unas manzanas, se quitaban las pieles y las pepitas, se echaban los polvos medicinales encima, se amasaba, y se conseguía un producto untuoso y blando, fácil de aplicar.

El grabado resume el ambiente característico de una botica de finales del siglo XVII, es botica y dispensario de medicina, pues el personaje que observa una vasija de cristal, o redoma, es un médico que estudia la orina de un enfermo. Al fondo se encuentra un barbero-cirujano extrayendo un diente, representaría el espacio conocido en nuestro país con el término de *rebotica*; una rebotica que era a la vez gabinete de curiosidades, donde no podía faltar nunca un cocodrilo colgando del techo, como diciendo: no nos falta nada de lo que ofrece el planeta para curarte, por raro que sea, lo tenemos todo.



Algunos medicamentos singulares

Una de las grandes aportaciones españolas a la medicina universal ha sido un insecto de color verde-metálico, que se puede encontrar con facilidad en los descampados durante la Primavera, y que se llama Cantárida. Un producto que sigue comercializándose internacionalmente hoy –pueden buscarlo con el Google– con los nombres de *mosca española* y *spanish fly*. Estamos hablando del afrodisíaco más famoso de todo el mundo occidental, de un ser que avisa de sus efectos perjudiciales por medio de ese color verde brillante citado, ya que se trata de un cáustico poderosísimo. Tomado tradicionalmente con vino, en dosis pequeñísimas, al ser expulsado por la orina, todavía conservaba la capacidad de irritar la uretra a su paso, provocando la erección del miembro masculino. Era una erección por irritación, pero una erección al fin y al cabo, que era lo que se buscaba.

Y dentro de lo que los franceses han llamado *farmacología asquerosa*, también podíamos encontrar en aquellas farmacias huesos de cráneo humano, utilizados contra la epilepsia, entre otras indicaciones; o carne seca de momias egipcias, excelente contra enfermedades frías de la cabeza, de acuerdo con Andrés Laguna.

Más en serio, la gran aportación española al mundo de la farmacia, tomada prestada de América, fue la quina, remedio para una de las fiebres que más problemas ha dado y sigue dando al mundo: la malaria, para la que no existía remedio hasta que los españoles introdujeron en el siglo XVII en Europa esta planta. Lleva el nombre científico de *Cinchona* porque según algunos fue la marquesa de Chinchón, casada con el virrey de las Indias, la que la mostró en España; aunque otros defienden que fueron los jesuitas sus verdaderos propagadores y difusores por Europa. La duda hizo que popularmente fuera conocida tanto con el nombre de *polvos de la marquesa*, como con el de *polvos de los jesuitas*.

Los mejores libros sobre la quina y el uso de la quina son, lógicamente españoles, como el famoso *Quinología o tratado del árbol de la quina o cascarilla*, debido a la pluma de Hipólito Ruiz, impreso en el año 1792. En España llegó a usarse mucho y la Corona hizo con ella un monopolio, como con el chocolate y el tabaco, intentando controlar su comercio. Nunca pudo lograr dicho control, dándose origen a un contrabando internacional que burlaba todas las medidas imaginadas para trasladarla directamente desde América a los demás países europeos; lo propio ocurrió con el chocolate.



En el siglo XVII, España seguía apegada a la farmacología tradicional, al tiempo que en el mundo germánico surgía la *nueva química*, desarrollo de la antigua alquimia, buscadora de la salud y del remedio contra todas las enfermedades, la *panacea*; del dinero, de la conversión de todos los metales en oro por medio de la *pedra filosofal*; y de la inmortalidad a través del elixir de la *eterna juventud*, ansia recreada por Goethe en el *Fausto*.

Una química que presumía de tener unas raíces profundas, antiguas, legendarias, ya que se definía como ciencia inventada, o comenzada, en el primer Egipto, de ser la heredera de las enseñanzas de Hermes Trismegisto, el tres veces grande Hermes, escritor de unos libros tan profundos, tan esotéricos, que nadie pudo entenderlos después, una idea que ha pasado a nuestra terminología actual en el concepto de *hermético*, de cerrado e indescifrable. Indescifrable o no, es la vía que conducirá a que en el siglo XVIII surja una farmacología diferente, unas boticas distintas en las que los instrumentos más característicos ya no serán los morteros y almireces, sino los alambiques en las infinitas formas representadas en los tratados de la materia. Es el tiempo de la extracción de principios activos potentes, que pone de moda a plantas como el aloe vera, el romero, la melisa, la sensitiva, o el solano negro, lo mismo que a la carne de víbora, magnífica, según muchos, para tratar enfermedades.

Es un gran momento para los *remedios milagro*, en el que la charlatanería crece tanto que absorbe parte de la literatura técnica, sirva de ejemplo lo escrito por Félix Palacios en su *Palestra farmacéutica* (1710), en el *Prólogo* al lector: “Es digno de reparo el ver llamar con nombre de Quinta Esencia lo que es una mala tintura: Arcanos, a Medicinas inútiles: Elixir de vida, a una Cal: Clixo, a mixtiones fétidas, &c. atribuyéndoles al mismo tiempo virtudes para curar todas las enfermedades; pues si se diese crédito a esto, solo con uno de sus medicamentos tendríamos la Medicina universal tan deseada, y proclamada de los Alchimistas”.

Fueron precisamente los curanderos y los remedios milagro los que inspiraron la escasa y mejor literatura farmacológica vallisoletana, cuyo desarrollo a pie de calle ha estudiado Antonio Martín Plaza, en un libro excelente titulado *Boticas y boticarios ilustrados en Valladolid y provincia*. Gracias a él sabemos que en el siglo XVIII había en esta ciudad nueve boticas, seis en manos particulares, y tres monásticas: la de San Benito, la de San Pablo y la de San Ignacio de los jesuitas. Existió, además, de la del monasterio de San Francisco, pero se desconoce hasta cuando. Su comercio, el rendimiento económico de las mismas, se



repartía del siguiente modo: 70% para las tres monásticas, y el 30% restante para las seis particulares.

Este predominio del mundo monástico en las ventas de farmacia llevó a muchos religiosos a participar en lo que podríamos denominar pura ciencia de la Farmacología, a opinar y escribir como verdaderos expertos, algo que fue visto por los médicos como la entrada de un elefante en una cacharrería por su manera de repartir mandobles a diestro y siniestro sobre la medicina oficial. Todavía hoy todo el mundo cree saber de medicina, cualquiera tiene sus recetas propias, y se siente capaz de aconsejar a los demás lo que, a su parecer, a él le fue bien, sobre todo los religiosos que tratarán a los médicos y cirujanos como ineptos en muchas ocasiones. Esto dará origen a una polémica en la que Valladolid estaba muy bien representada en el *“Discurso sobre el charlatanismo médico, y Chirúrgico, que en obsequio de la verdad, desengaño de crédulos, y destierro de curanderos, lo escribieron, y publican don Agustín Arguello, cirujano del ejército...”* en Valladolid. En la imprenta del Real Acuerdo y Chancillería. Año de 1796.

Una tendencia que dio origen a una verdadera polémica nacional, cuyos ecos encontramos en Valladolid en las obras del padre Isla y del doctor Gazola, médico veronés de la Corona, del que se puso a la venta una obra con pie de imprenta de Valladolid, año 1729, titulada *El mundo engañado de los falsos médicos*, que no es más que una defensa de la medicina y de los verdaderos buenos médicos.

Los charlatanes dieron origen a una grave desazón en la clase médica oficial y, como tenían más medios económicos, generados por esas mismas buenas rentabilidades económicas, pudieron dar a la luz textos como *Obras medico-chirúrgicas de Madama Fouquet, economía de la salud del cuerpo humano: ahorro de médicos, cirujanos, y botica: Prontuario de secretos caseros, fáciles, y seguros en la práctica, sin cifras médicas, para que todos puedan usar de ellos en bien de los pobres, y enfermos. Sacados, y comprados de los médicos y cirujanos más famosos de toda la Europa, con la solicitud, y caudales de la dicha e insigne Matrona (abuela del mariscal de Francia Mr. El Duque de Belle-Isle, bien celebre en nuestros tiempos) para curar por si misma en los Pobres todo género de males, aun los que hasta ahora han sido tenidos por incurables* (Valladolid, imprenta de Riego, 1750), firmada por Francisco Monroy y Olaso, pseudónimo bajo el cual se escondía el jesuita Francisco de Moya y Correa. Se imprimió en Valladolid, en la imprenta de Alonso Riego en 1750.



Conocer Valladolid

Para concluir: las boticas de Valladolid fueron a lo largo de todo el siglo XVIII más tradicionales que revolucionarias, entre otras cosas porque en manos particulares no había dinero para importar las novedades europeas y los monasterios, paradójicamente a la vista de sus críticas a la medicina oficial, prefirieron moverse sobre seguro. Aún así, Valladolid aún aportó un texto apreciable ligado a su Real Academia de Cirugía, independiente en aquellos años de la Real Academia de Medicina. Nos estamos refiriendo al *Tratado de los usos, abusos, propiedades y virtudes del tabaco, café, té y chocolate* (1796) de Antonio Lavedán, cirujano de Sus Majestades y Director de la Academia de Cirugía referida, cuyo lema era *Cortando vivifica*. Ella es, sin duda, la mejor aportación vallisoletana a la Historia de la Farmacología española del siglo XVIII.



M

Música de la catedral

José López Calo

Introducción

La música en la catedral como tema puede orientarse de varias o diferentes maneras, pero en esta ocasión daremos primacía y protagonismo a las partituras.

Dice un viejo refrán que toda comparación es odiosa, y lo es pues siempre una de las partes sale ganando frente a la otra, y sin embargo debo comenzar afirmando que el archivo de música de la catedral de Valladolid es con mucha diferencia el más importante de entre todas las catedrales españolas y hago esta aseveración con pleno conocimiento, y sabiendo lo que arriesgo con respecto a otras catedrales.

Ciertamente hay otras catedrales españolas que en determinados puntos, aspectos o repertorios son más importantes que la de Valladolid. Un ejemplo lo tenemos en la catedral de Toledo, más significativa que la nuestra o que cualquier otra española en música polifónica de los siglos xv y xvi, pues posee el trabajo de un maestro de capilla de mediados del siglo xvi que tuvo la gran idea de compilar los manuscritos de esa época en una impresionante serie de treintaidos volúmenes de cantorales, así como un amplio repertorio de Flamenco del siglo xv, de tal manera que este fondo es internacionalmente de lo más importante que existe en el mundo.

En un segundo tipo de música, el de las grandes obras poli-corales, de las que Valladolid no cuenta, podremos citar las catedrales de Córdoba o Jaén



con magníficos ejemplos de obras en los que se utilizaba un miserere para 17 voces reales, divididos en siete coros, y con la extraordinaria particularidad de encontrarse estos misereres con las indicaciones autógrafas del maestro, detallando al máximo su ejecución, algo realmente fantástico.

Otro caso lo tenemos en el archivo de la catedral de Santiago de Compostela, con una composición a veinticinco voces reales, o incluso Burgos cuenta también con varias composiciones de este tipo... pero un repertorio de conjunto como el de Valladolid no lo encontramos en ninguna y explicaremos el por qué.

Los villancicos barrocos, evolución de su estudio

Comenzaré por exponer varios capítulos de la música histórica hispánica para los que Valladolid es de obligada referencia. Por ejemplo, para realizar la historia de los famosos “Villancicos Barrocos”, de los que no pudimos tener un conocimiento pleno hasta contar y conocer los archivos vallisoletanos. Esto era debido, sin duda, a la falta de varios eslabones fundamentales para componer la cadena de su estudio.

En mi juventud, mi maestro de polifonía, el padre Samuel Rubio, nos hablaba siempre en clase del enigma del siglo xvii en la música religiosa española: mientras que para otros siglos, sí se contaba con datos más que suficientes, así del siglo xvi conocíamos mucha música, como la de Victoria, Guerrero, Morales..., o del siglo xviii con abundantes datos, en cambio para el “Siglo de Oro” español existían múltiples lagunas.

Este enigma empezó a resolverse en 1955 cuando pude encontrar en la catedral de Santiago a un autor, don José de Baquedano, enclavado en los dos últimos decenios del siglo xvii y compositor de música no muy abundante pero sí de una buena calidad.

Un segundo eslabón lo localizó mi hermana M.^a Teresa en la catedral de Segovia, se trataba de Miguel de Iriza, autor de una generación anterior a Baquedano, unos diez años. Con Baquedano e Irizar ya teníamos ese momento perfectamente formado, pero las dudas se hallaban en conocer cómo se llegó hasta ahí, a este momento de esplendor.



Poco después apareció una publicación de José Piment sobre la catedral de Valencia donde publica cuarentaitrés villancicos de Juan Bautista Cones que van desde aproximadamente 1630 a 1645, pero aún seguía faltando información, no sabíamos como se habían llegado a confeccionar estos villancicos.

Al poco tiempo desde la universidad de California se publica una noticia de Robert Stevenson en la que se habla de la aparición en Oxaca (México) de un maestro Gaspar Fernández; pero nada más, esa era la única información.

Personalmente viajé a dicha ciudad y tuve la inmensa suerte de poder estudiar el manuscrito que actualmente esta en vías de publicación y donde se recogen los villancicos que se cantaron en la catedral de Puebla de los Ángeles (México) entre los años de 1512 y 1519. Otro eslabón más... pero aún seguía faltando la parte central del siglo.

Ya en Valladolid cuando el gran maestro Inglés regresó, tras sus estudios en Alemania, en 1922, dedicó dos años a recorrer las catedrales españolas para ver que música había en ellas y tras trabajar en esta ciudad los años de 1924 y 1926, además de los años 1932 y 1933, únicamente de todas las catedrales españolas, publicó la de Valladolid, es decir para Inglés ésta superaba a todas las demás.

Fue en el 1948 cuando sale a la luz un trabajo titulado “*El Archivo de música de la catedral de Valladolid*” con novecientos y pico títulos, pero aún lo sorprendente es que recoge únicamente una parte mínima.

Autores barrocos en Valladolid

Otro dato que refrenda la importancia del archivo y su volumen es el de un maestro de capilla, Miguel Gómez Camargo, de origen abulense, formado en Segovia, pasó a ser maestro primero en la Colegiata de Medina del Campo, luego en la de Osma, después Astorga, llegando a Valladolid en 1647. De él se conserva tal cantidad de música, que ocupa varios volúmenes, además de contener todas sus partituras autógrafas, por lo que no hay archivo en España que guarde semejante tesoro, es decir toda la información de cómo eran los villancicos barrocos españoles.



Miguel Gómez Camargo muere en 1690, era un compositor puramente barroco, pero la música barroca española en este momento irá evolucionando hacia un mundo nuevo del que él nunca participó.

Gómez Camargo se mantuvo fiel a si mismo, como en el caso del compositor J. Sebastian Bach padre, y tras su muerte le sucederá un músico joven, nacido en Orense, que cursó sus estudios en Madrid. Nos referimos a José Martínez de Arce, que comenzará con el estilo de Camargo, pero en menos de cinco años la música cambiará, se produce la transición del barroco del siglo XVII a la música moderna del siglo XVIII y para este hecho trascendental contamos con el mejor músico, con mucha diferencia, el mencionado Martínez de Arce.

El motivo sencillamente radica en que los otros músicos contemporáneos tienen una edad avanzada y ya no componen, como en el caso de Baquedano que morirá en 1705; o en Burgos, con Manuel de Gües fallecido en 1723; o en Segovia con Jerónimo de Carrión.

El único que evoluciona de una manera increíble será Martínez de Arce, de tal manera que año por año se va viendo el cambio. Por ejemplo en el caso de los instrumentos, su antecesor Gómez Camargo mantiene y utiliza los heredados del siglo XVI, las chirimías, los bajoncillos, las cornetas... pero aquí en Valladolid, en 1695 con Martínez de Arce se van a introducir los violines e inmediatamente después las trompas y los oboes que sustituirán a los viejos bajoncillos.

Además se modificará la melodía adaptándose a la música moderna, variándose la conjunción de las voces, la conjunción del coro, y las formas musicales.

Bien, pues el archivo de la catedral de Valladolid cuenta con varios volúmenes encuadernados con sus partituras autógrafas, que Anglés conoció y refirió en dos volúmenes, como sucede en los actualmente editados.

Los ministriles

En este capítulo trataremos de la música instrumental, fundamental en Valladolid, y más en concreto nos referiremos a los famosos ministriles.

Lamentablemente no se sabía absolutamente nada de esta música, tan solo que había entrado en la catedral Sevilla en 1635, pero se desconocía la música que se había publicado.



Tuve la fortuna de descubrir en 1953 cuatro composiciones en la Capilla Real de Granada, en unos libros manuscritos de 1596, aproximadamente uno para cada voz, de motetes, pero existían dentro tres o cuatro composiciones que me desorientaban, no las entendía, y tras releer y consultar con expertos llegué a la conclusión de que esas composiciones eran música instrumental, no vocal.

Posteriormente publiqué en 1970 un largo artículo titulado “*Cuatro piezas instrumentales en el siglo XVII*”. Para ilustrar lo novedoso del hallazgo relato una pequeña anécdota. Mi maestro Pérez Rubio, profesor por entonces en el conservatorio, donde se creó un grupo llamado “Sema” de jóvenes músicos dedicados a la investigación que al leer mi artículo se escandalizaron, pues ellos veían ahí, sólo motetes a los que el copista no había incorporado la música. Pérez Rubio me avisó de la situación y a lo que yo tuve a bien replicarles con un segundo artículo que los acalló.

Así quedó la cosa... pasaron años, hasta el momento en que casualmente descubro un artículo en una revista de temas religiosos sobre un manuscrito de Lerma (Burgos) que contenía música instrumental.

Se trataba de dos volúmenes, uno se encuentra en la universidad de Holanda y el otro en Lerma. Se realizaron hacia 1612-13, dos volúmenes de música instrumental para ministriles, y gracias a este material ya se podía ir completando el momento Barroco.

Teníamos por tanto, los encontrados en Granada del 1596, y luego los anteriormente citados de 1612, pero aún faltaba el resto.

Aparecerá posteriormente en la biblioteca de Manuel Falla un volumen, celosamente guardado de la Capilla Real de Granada y, sospecho que del momento histórico de los que yo había descubierto, permitiéndonos afirmar que el resto se encuentra en el archivo de la catedral de Valladolid.

El archivo de la catedral vallisoletana

En cuanto al archivo de Valladolid debemos destacar una serie de manuscritos, auténticas joyas como el *manuscrito n.º 12*, conocido por Anglés, y en estos momentos en paradero casi desconocido, pero del que Gómez Camargo hace referencia en sus escritos y de los que he sacado estas conclusiones que cito textualmente: “la excepcional importancia de este manuscrito



que faltaba ya del archivo en 1973 hace más sensible su pérdida, durante años he intentado dar con su paradero y creo haberlo encontrado, pero por tratarse en este momento de una simple sospecha, no certeza, pues no he logrado verlo aunque creo saber donde está, prefiero no hacer público el resultado de mis pesquisas, solo añadiré que el inteligentísimo investigador de Gómez Camargo, el profesor Carmelo Caballero, parece haberlo visto”.

Parece ser que también algo parecido sucedió con el *manuscrito n.º 4*, que serviría para los ministriles y que Camargo lo tendría preparado para la imprenta. Otro fundamental es el siguiente *manuscrito n.º 5*, del que se ha realizado una tesis doctoral en la Sorbona.

En relación al *manuscrito n.º 12*, quisiera comentarles una nota que incorporé tras su estudio: “he intentado describir esta colección en la forma más clara y concisa que me ha sido posible, pero soy bien consciente de que en diversos puntos estoy lejos de haber sido claro y completo, en particular en estas composiciones, fondos, partes... Seguramente que hasta que no se transcriba el manuscrito por completo no será posible aclarar las varias dudas que subsisten y que nunca debí dejar así”.

Además para aclarar la importancia de este manuscrito para la historia de la música española me permito relatarles un post-scriptum realizado tras finalizar la recopilación de los manuscritos catedralicios: “cuanto más releo y estudio estos cinco cuadernos, más me convenzo de que son en su integridad autógrafos de Camargo, el maestro, y de que él es el autor de la ordenación para los ministriles y no sería extraño que incluso él fuera también el compositor de todos estos motetes y por supuesto de todas las pocas composiciones que llevan su nombre, es decir, precisamente las de la última sección que posiblemente haya añadido ya estando en Valladolid”.

Aún debería hacer una advertencia de no poca importancia, donde el profesor Carmelo Caballero, en el libro antes aludido, tratando el *manuscrito n.º 4* del volumen desaparecido hace años del archivo, comenta que ha aparecido recientemente, no expresa donde se encuentra, pero se deduce que lo vio.

En definitiva hoy sabemos como era la música instrumental del tiempo Barroco español gracias a estas composiciones y a otras muchas que contiene el archivo de Valladolid.

A modo de epígrafe biográfico hablaremos de un músico excepcional, don Vicente Goicoechea, maestro de capilla de la catedral desde fines del siglo XIX hasta 1915 en que murió.



Él, junto con el padre Nemesio Taño fueron los que cambiaron la música religiosa en España y los que dieron la pauta de cómo es y cómo se debería hacer toda esa inmensa cantidad de música religiosa compuesta en España hasta 1960-65. Lamentablemente será imposible recomponer esta gran obra de Goicoechea por el grandísimo desorden en el que se encontraba.

Me gustaría citar también a Cristóbal Galán que estudió con José Martínez de Arce en Madrid, luego con otros maestros y del que existen en el archivo de la catedral una serie excepcional de manuscritos, de tal manera que han servido al musicólogo inglés Tom Byron para transcribir, y ya lleva seis volúmenes, las obras completas de Cristóbal Galán, traídas, como otras muchas, por José Martínez de Arce a Valladolid, quedando aquí como su legado. En concreto el *manuscrito n.º 6* sería el único autógrafo que se conserva de este compositor de valor universal y precisamente es en Valladolid donde se encuentran.

Por último el legado de don Julián García Blanco, maestro de capilla muchos años, y de cuyos manuscritos parte se localizan en el conservatorio del que fuera profesor, pero la gran mayoría se hallan en el archivo de la catedral. Es de sumo interés este legado porque en él se conserva mucho de la música popular culta, que bien merecería un estudio particular y en profundidad.

En definitiva si la recopilación del archivo de la catedral de Burgos abarca dos volúmenes de unas cuatrocientas páginas cada uno, similares a los de Segovia, o Granada, o el de Santiago con cuatro mil composiciones, el de la catedral de Valladolid lleva recopilados seis volúmenes con dos mil ciento setenta composiciones en cada uno, este dato nos permite afirmar sin ninguna duda que estamos ante uno de los archivos más voluminosos de España y con unos fondos tales que nos han permitido reconstruir nada menos que la evolución de la música religiosa barroca española, de ahí su transcendental importancia.

