

Conocer Valladolid

X Curso de patrimonio cultural
2016/17



Cubierta:

**Presentación de la princesa doña Urraca
a doña Eyla por el conde Ansúrez**

Miguel Jadraque (1840-1919)

Óleo sobre lienzo, 1864

Diputación Provincial de Valladolid

Conocer Valladolid 2016

X Curso de patrimonio cultural



Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas en el X Curso *Conocer Valladolid*, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, entre los días 7 y 30 de noviembre del año 2016.

© Los autores

ISBN: 978-84-16678-22-8

Depósito Legal: VA 81-2018

Una publicación de:



RREAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

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

© 983 398 004 | www.realacademiaconcepcion.net

Dirección del curso y coordinación editorial: Eloísa Wattenberg García

CON EL PATROCINIO DE:

—Edición impresa: **AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID**

Impresión: Imprenta Municipal

—Edición digital:



Primera edición: enero de 2018

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

I . VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Pozos de nieve de Valladolid	13
JESÚS ANTA ROCA Escritor	
El área arqueológica del Mercado del Val (Valladolid)	25
EDUARDO CARMONA BALLESTERO Arqueólogo	
Las Casas de Moneda de Valladolid	51
JAVIER MOREDA Arqueólogo	

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

La Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago. Revisiones y precisiones	75
JESÚS URREA Académico	
El Hospital General de Simón Ruiz de Medina del Campo. Una gran obra de mecenazgo	109
ANTONIO PANIAGUA GARCÍA Arquitecto	

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

El órgano barroco en Valladolid	139
MIKEL DÍAZ-EMPARANZA Universidad de Valladolid	
Reflejos del <i>art déco</i> en la arquitectura racionalista de Valladolid	163
JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO Académico	
Miscelánea de reliquias y relicarios vallisoletanos. Un recorrido a través de algunas fuentes escritas	183
MANUEL ARIAS MARTÍNEZ Académico	

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

Vicente Goicoechea	203
ÁNGELES PORRES ORTÚN Académica	
La vida íntima en Valladolid en el siglo XVIII	217
MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO Académica	
Patrimonio de Valladolid emigrado.	255
MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ Universidad de Valladolid	

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

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

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

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

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

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

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

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

www.realacademiaconcepcion.net

Programa. Noviembre de 2016

I. VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Lunes, 7. **Pozos de nieve en Valladolid.** *Jesús Anta Roca.*

Martes, 8. **El área arqueológica del Mercado del Val.** *Eduardo Carmona.*

Miércoles, 9. **Arqueología en la calle de san Lorenzo. La Casa de la Moneda de Valladolid.** *Javier Moreda.*

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

Lunes, 14. **La cartuja de Aniago.** *Jesús Urrea.*

Martes, 15. **Cartografía histórica de Valladolid: la ciudad y su representación.** *José Luis Sainz Guerra.*

Miércoles, 16. **El hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo.** *Antonio Paniagua.*

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

Lunes, 21. **Órganos barrocos en Valladolid.** *Mikel Díaz-Emparanza.*

Martes, 22. **Reflejos del Art Déco en Valladolid.** *José Carlos Brasas Egido.*

Miércoles, 23. **Reliquias y relicarios vallisoletanos.** *Manuel Arias.*

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

Lunes, 28. **Vicente Goicochea, músico.** *Ángeles Porres.*

Martes, 29. **Vida íntima en el Valladolid del siglo XVIII.** *María Antonia Fernández del Hoyo.*

Miércoles, 30. **Patrimonio vallisoletano emigrado.** *María José Martínez Ruiz.*

VISITAS: Exposición “La Ziudad de Bentura Seco”. Museo de Valladolid.
Órganos de la parroquia de San Andrés y de las Huelgas Reales.

VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Pozos de nieve de Valladolid

JESÚS ANTA ROCA | Escritor

El área arqueológica del Mercado del Val (Valladolid)

EDUARDO CARMONA BALLESTERO | Arqueólogo

Las Casas de Moneda de Valladolid

JAVIER MOREDA | Arqueólogo



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Pozos de nieve de Valladolid

JESÚS ANTA ROCA | Escritor

Olvidábame el mayor regalo que tiene Castilla, que es la nieve en el verano, que nunca falta, y sólo por ella se pudiera ir allá, con más razón que los franceses por los vinos de Italia y los ingleses por los bigos del Algarbe, y aquí en la tierra no hay mayor deleite que agua fría en el verano y fruta con nieve.

Fastiginia. Vida cotidiana en la Corte de Valladolid
Tomé Pinheiro da Vega, 1603

La antiquísima costumbre de usar el hielo y la nieve en oriente y occidente

Nava del Rey tiene uno de los pozos de nieve mejor conservados de toda España. Un pozo de nieve urbano, que se distingue de los que se acondicionaban en las laderas sombrías de las montañas para almacenar la nieve que caía en invierno, y así poder bajarla, hecha hielo, hasta las poblaciones a partir de la primavera. Una nieve que tenía numerosas aplicaciones: terapéuticas, culinarias, para elaborar helados y refrescos, y para conservar alimentos. En torno a la nieve, durante siglos, en España, y en Valladolid, se organizó una notable actividad.

Estas aplicaciones, digamos, lujosas, son apenas una parte de los usos del hielo, especialmente en la medicina. Del hielo se aprovechaban (y se siguen aprovechando) tres importantes efectos terapéuticos: sedante, astringente y excitante. Con él se rebaja la temperatura corporal en los procesos febriles, se detienen las hemorragias y se



Pozo de nieve de Nava del Rey.

calman las congestiones. El hielo combate las inflamaciones en traumatismos y fracturas; y también se aplicaba como anestesia local en cirugía. En definitiva, cefaleas, quemaduras, meningitis, fiebres tifoideas, estreñimientos, esguinces, fracturas, gripes o las epidemias del cólera han encontrado en el uso del hielo un importante factor curativo y paliativo.

Desde las casas del frío de la mítica ciudad de Ur (Irak) a la “cueva del hielo” en las faldas del Teide (Tenerife), los pozos de nieve y hielo han prestado un gran servicio a las sociedades y culturas más dispares.

Desde tiempo inmemorial (hay constancia escrita de almacenamiento de hielo en China en el s. XI a.C.) hasta el siglo XX, la nieve y el hielo naturales, con mayor o menor intensidad según épocas y lugares, han estado presentes en los usos gastronómicos y medicinales de media humanidad; y su utilización llegó a estar tan generalizada durante la Edad Moderna que el médico Fernando Cardoso, en su libro *Utilidades del Agua i de la Nieve. Del beber frío i caliente* publicado en 1637 en Madrid, nos informa de que toda Europa hace uso de la nieve: “aún en el septentrión, como Alemania, Polonia y Hungría. Ni los turcos se quisieron privar de ella pues en Constantinopla se vende todo el año. Y en África mezclan la nieve con sal para cuajar los hielos”.





Pozo nevero en la sierra de Béjar.

Pozos de nieve, de un tamaño u otro, hubo en conventos, monasterios, palacios y en lugares descampados. También en casas particulares de familias acomodadas se guardaba hielo, cuya forma de almacenamiento se hacía metiéndolo en enfriadores, o depositándolo en sótanos envuelto con paja. En otras provincias castellanas y leonesas hubo, y hay, pozos neveros en la montaña: Ávila y Salamanca pueden ser un ejemplo –el pozo del Prado Peto o de Los Horcajuelos, en el puerto de Béjar o el pozo del Valle de Iruelas, en Ávila–. Pozos de nieve hay por todas las cordilleras españolas, incluidas las más meridionales: el Levante español conserva numerosos pozos en las montañas.

Abundantes testimonios en Valladolid

Aquí nos vamos a referir a pozos de nieve urbanos que hubo en diversos municipios de Valladolid. Se ha de advertir inmediatamente que quedan muy pocos restos de los pozos neveros en Valladolid, pero lo poco que queda y la documentación consultada permiten explicar y conocer el uso y comercio de la nieve y el hielo naturales desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Una actividad que se vio favorecida porque Europa conoció, entre los siglos XIV y XIX, una “pequeña edad de hielo”, que no fue sino una bajada de la temperatura media que favoreció inviernos muy fríos y abundantes nevadas y, por tanto, facilidad en las poblaciones para recoger hielos

de las charcas y balsas con que llenar los pozos de nieve. Y en las montañas se almacenaba en cuevas naturales y en enormes pozos construidos para este fin.

De las condiciones climáticas invernales en el Valladolid de aquellas épocas nos dan cuenta diversos testimonios, como el que relata Ventura Pérez en su *Diario de Valladolid*, cuando describe lo que ocurrió el 24 de diciembre de 1729: “empezó a helar con tanto rigor, que jamás se había visto (...) se pusieron las calles que no se podía andar por ellas que todas eran un vidrio (...) duraron las heladas cada día más recias, hasta el 10 de Febrero (...) se heló el río, de forma que andaba la gente por cima de él y jugaban a la barra sobre el río como si fuera en el campo...”

El trabajo de investigación editado por la Diputación Provincial¹ aborda con cierto detalle los pozos de algunas poblaciones, como El Carpio, Medina de Rioseco, Medina del Campo, Nava del Rey, Peñafiel, Pesquera de Duero, Rueda, Tiedra, Tordesillas, Urueña y Valladolid.

Además, se constata que hubo neveros en numerosas poblaciones, como Alaejos, Cigales, Íscar, Laguna de Duero, Olivares de Duero, Renedo, Torrecilla de la Orden, Tudela de Duero, etcétera; y en diversos monasterios, como Matallana (Villalba de los Alcores), Cartuja de Nuestra Señora de Aniago (Villanueva de Duero), San Francisco, Nuestra Señora de Prado y en el Real Colegio de Ingleses (estos tres últimos de Valladolid ciudad). En el Censo de la Ensenada, de 1752, se dice que en Olmedo hay “Un administrador del pozo de la nieve, que lo es Pedro Lorenzo, a quien regulan de utilidad en cada año mil reales de vellón”. Y Madoz (s. XIX), entre los bienes del municipio anota la existencia de “una nevera capaz y bien dispuesta”.

De las charcas en invierno, del Espigüete en verano

Una de las maneras habituales de “hinchar” los pozos era mediante la extracción del hielo de lagunejos, lavajos, bodones o balsas expresamente construidas, que se llenaban de una manera espontánea con el agua del río, de las capas freáticas o de lluvia: el pozo de Nava del Rey está junto el bodón de las Cruces; el pozo de Rueda estaba próximo al lavajo de Arriba; en Medina del Campo se acudía ocasionalmente a la laguna de las Claras; el pozo de Alaejos, sito extramuros en la Ronda del Castillo, se rellanaba con las aguas del lavajo del Castillo; en Peñafiel se cogía el agua de las charcas de la Ronda; e inmediato a los dos pozos de nieve del Palacio Real de Valladolid (sitos en la carretera de Renedo) está el paraje que hasta no hace

¹ Anta Roca, J.: *Pozos de nieve y abastecimiento del hielo en la provincia de Valladolid*. Diputación de Valladolid, 2017.

mucho se conocía como Las Charcas (barrio Belén), lugar en el que es probable que se extrajera el hielo para dichos pozos. No obstante, consta la existencia de charcas para hacer hielo en el paseo del Espolón Nuevo (en las inmediaciones del puente Mayor) y en el Prado de la Magdalena.

Cuando el hielo recogido en la villa comenzaba a escasear se acudía a la nieve de la montaña. Antes de que la nieve comenzara a traerse habitualmente de la cordillera Cantábrica hasta Valladolid, el hielo se solía portear desde la sierra de Guadarrama o las montañas de Gredos.

Pero el abasto de la nieve a Valladolid se hizo, sobre todo, desde los pueblos asentados en las faldas del pico Espigüete: una montaña de 2.451 metros de altura en la divisoria entre León y Palencia. Veamos por qué.

En 1678 Carlos II concedió el título de I marqués de la villa de Valverde de la Sierra a D. Fernando de Tovar Enríquez de Castilla, alcaide de los Alcázares de Valladolid y señor de la Tierra de la Reina. D. Fernando estaba casado con su prima D.^a Antonia Enríquez de Porres y Quiñones. Compraron casa en Valladolid, edificio que se conoce como palacio de los Marqueses de Valverde, sito en la calle San Ignacio. Si tenemos en cuenta que el marquesado alcanzaba los términos de Valverde, Besande, Boca de Huérgano, Villafrea, Los Espejos, Barniedo y Portilla, se puede comprender que hubiera una fluida comunicación entre Valladolid y los pueblos del Espigüete a través de quien ostentara el título nobiliario. Título que, en razón de los derechos de obtener rentas por la explotación de los bienes de aquellas tierras, a buen seguro que, en lo que al comercio de la nieve se refiere, reportó pingües beneficios a los sucesivos marqueses de Valverde.

Con el transcurso del tiempo, el municipio que adquirió mayor especialización en el acarreo de nieve hacia el interior de la Meseta fue Valverde de la Sierra.

Pozos de nieve en la provincia de Valladolid

No son pocas las noticias de pozos de nieve por la provincia y la propia capital. En la documentación se aprecia una cierta reiteración, sobre todo, de la propiedad y las entidades que tenían derechos de explotación, de los contenidos de los contratos de arrendamiento, de las obligaciones de los obligados al abasto, y de los usos y costumbres que se consolidaron en torno a los pozos. Haremos un repaso rápido por algunas poblaciones y me detendré en Valladolid ciudad.

En el municipio de **El Carpio**, en las bodas, fiestas y romerías, en las corridas de toros, y en las visitas de autoridades, no faltaba el refresco de agua azucarada que proporcionaba el pozo de la nieve.

La cofradía de la Vera Cruz de **Medina de Rioseco** acredita su existencia ya en el XVI, y a lo largo de su historia administró un importante patrimonio que le procuraba los ingresos necesarios para satisfacer sus gastos y acometer sus obras pías, tal como sostener un hospital en la calle Doctrinos. Fue la cofradía más poderosa de Rioseco, y entre sus bienes destacan varias casas, abundantes tierras, un corral de comedias y, según el Catastro de la Ensenada (1750), dos pozos de nieve (aunque parece que uno de ellos no estaba en uso). Ambos pozos se localizaban en las inmediaciones del castillo.

El emplazamiento del enorme pozo de nieve del castillo de **Medina del Campo** se sitúa en la ladera Este de la Mota. El lugar se conoce como Mirador de la Reina, y se cegó en el siglo XX, aunque en su base conserva la galería del desagüe de 16 metros, una anchura de 1 metro y una altura de unos 160 centímetros.

Pozo de nieve de la Mota, Medina del Campo. Vista exterior (foto Chema Cabezas) y desagüe.





Interior del pozo de Nava del Rey (foto José Manuel Rodríguez).

El Archivo Histórico del Ayuntamiento de Medina del Campo conserva una muy abundante documentación del pozo de nieve. Entre algunas cláusulas de explotación, indicamos, a modo de ejemplo, que en la adjudicación del arrendamiento efectuada en 1845, el arrendatario se compromete a tener un punto de venta en el centro de la villa para el despacho de nieve a cualquiera hora del día y de la noche, se entiende por la noche para los enfermos, y también se prohibía venderla a los de fuera si no se garantizaba el suministro para los del vecindario.

Sin duda, el pozo de nieve de **Nava del Rey**, restaurado en 2011 para que pueda ser visitado por el público, es el más completo y mejor conservado de los pozos urbanos no sólo de Valladolid sino de toda Castilla y León. Muy probablemente el

que haya llegado en tal estado de conservación hasta nuestros días se deba a que hasta hace unas pocas décadas ha tenido algún tipo de uso: como almacén de hollejo de la uva o como depósito de paja. Su antigüedad exacta se desconoce, aunque en diversos documentos del siglo XVII se cita como referencia para indicar la existencia de propiedades lindantes con el mismo.

Construido el edificio en ladrillo, es prácticamente cuadrado, de aproximadamente nueve metros de lado, con cubierta a dos aguas. El pozo propiamente dicho está construido en piedra y tiene una estructura troncocónica de cerca de 7 metros de profundidad, 7 metros de diámetro en su parte más ancha y de 4 en su parte más estrecha. Se le calcula una capacidad de 160 m³. Está situado junto al lavajo de las Cruces, a la izquierda del camino hacia la ermita de Nuestra Señora de la Concepción, lo que hace muy razonable creer que con frecuencia se rellenara con los hielos cuajados en las aguas del lavajo.

Tiene **Pesquera de Duero** una calle llamada la Nevera que da nombre a todo un barrio que se asoma al cortado que mira hacia el Duero. Y en ese punto se aprecia una oquedad natural en la pared que, según todos los indicios, se trata del desagüe del pozo de nieve, excavado en la dura piedra que caracteriza el suelo del lugar. Esta conducción, ahora llena de escombros y en otro tiempo cerrada por una puerta, conecta con el pozo, cuya boca, muy desfigurada por la erosión y la vegetación, no hace tantos años todavía era perceptible en la parte alta de la ladera.

Del pozo de la nieve de **Rueda** se sabe que a finales del XIX lo tenía arrendado la cofradía de las Ánimas y que la nieve se utilizaba también para los enfermos. Se relata que prensaban la nieve y la tapaban con paja y cuando estaba lleno se cubría con tejas para que se conservara mejor. Después de la cofradía de las Benditas Ánimas lo arrendó un señor de Tordesillas. El pozo estaba situado donde ahora hay unas escuelas.

Jesús Carmona Lima, nacido en **Tiedra**, era un hombre de cierta fortuna que algo debió acrecentarla durante su destino en Filipinas, en plena guerra, donde parece que desempeñó cargos de rango político. Hacia 1907 en su Tiedra natal mandó construir una hacienda de labranza a lo grande: casa principal con interiores cuasi palaciegos (no faltó ni la mesa de billar), una imponente panera con suelo de madera, palomar de gran capacidad, lagar y bodega, un pozo, casas para los jornaleros, cuadras, establos... y un nevero que se conserva hasta nuestros días.

Del pozo de **Tordesillas** se tiene constancia que ya estaba construido en las primeras décadas del siglo XVII, pues en 1632 se suscita un pleito entre la villa de Tordesillas y la ciudad de Valladolid por el pago de la nieve que Valladolid compró a la villa. Esta relación entre ambas poblaciones debió ser frecuente, dado que en 1690 Tordesillas también auxilió las necesidades de Valladolid, ciudad que gastó 10.200 reales en la nieve que se trajo de Tordesillas, además de otros 180.485 en la que se trajo de la montaña.

El pozo estuvo en uso hasta los años 30 del siglo XX, y en él almacenó los hielos Eleuterio Baonza y familia, que formaron una pequeña empresa de elaboración y



Pozo de nieve de Tiedra.

comercialización de helados y barquillos. En la actualidad, uno de sus nietos –Javier Baonza– ha continuado con la elaboración artesanal heladera y dispone en la Plaza Mayor de un establecimiento comercial.

En el borde del páramo que mira hacia el norte de la villa de **Urueña**, junto a las eras, hay restos de una construcción en forma cilíndrica que conserva parte de sus piedras. Su emplazamiento en el mismo borde (además de estar orientado hacia el norte por ser un lugar más fresco) no hace sino intuir que facilitó la construcción del desaguadero unos metros por debajo de la boca.

Valladolid: los pozos de su majestad y de los conventos

Dos de los principales pozos de nieve de los que durante muchos años se surtió la ciudad de Valladolid se construyeron hacia 1622, en el camino de Renedo, o cuesta del Tomillo. Conocidos como pozo grande y pozo pequeño, pertenecían a la

Casa Real: "... Por Cédula de 17 de febrero de 1622 se ordenó a los oficiales (...) se fabricasen dos pozos para nieve o yelos (sic) cerca de dicha Ciudad para el gasto de la Casa Real y regalo de Vuestra Magestad cuando fuese servido de ir allá..."².

Aquellos pozos estuvieron en funcionamiento hasta finales del XVIII: "El rey ha venido a conceder a esa Ciudad de Valladolid los dos pozos de nieve que pertenecen a ese Palacio fuera de la Puerta del Prado en el camino que va al lugar de Renedo, para que deshaciéndolos, pueda aprovecharse de sus materiales de piedra y ladrillo en la construcción de la Puerta llamada del Campo Grande. 30 de enero de 1775. Firmado, el Marqués de Grimaldi"³.

¿Qué más pozos de nieve hubo en Valladolid a lo largo del siglo XVIII? En un momento u otro se conoce la existencia de pozos en los colegios de San Ignacio, San Ambrosio y Santa Cruz; conventos del Carmen Calzado, San Benito el Real, San Pablo, Nuestra Señora de Prado, Trinitarios Calzados, San Diego, Real Colegio de Ingleses y convento de San Francisco; y el de Chancillería que se conocía como "pozo del Presidente". No significa esta relación que los pozos necesariamente estuvieran ubicados en los mismos edificios de los colegios y conventos, sino que podían estar en otras propiedades de los mismos situadas en la ciudad y su entorno.

Se conoce también la existencia de un pozo de grandes proporciones en la cuesta de la Maruquesa, llamado pozo de la montaña. Además, algunas casas principales disponían de neveras. Son los casos del marqués de Aguilafuente, del conde de Cifuentes, o del marqués de Siete Iglesias, que en 1669 ofreció en venta uno de sus pozos al convento de Portaceli, del que era patrono.

A principios del siglo XIX los pozos de nieve mantenían plena actividad. Cinco controlaba el Ayuntamiento en 1803: el llamado Presidente (que perteneció a la Chancillería), y los de los conventos de San Gregorio, San Ignacio, San Francisco y San Benito. El consistorio gestionaba los pozos –aunque fueran de propiedad privada–, los inspeccionaba y redactaba el pliego de condiciones para su llenado y la venta de hielo. El adjudicatario u obligado, además de cumplir con las condiciones del pliego también corría con los gastos de alquiler a los conventos. Si llegara a faltar hielo del recogido en las balsas de la ciudad, el obligado lo tenía que traer de la montaña por su cuenta, pero se le permitía vender la libra más cara.

A finales del siglo XIX y durante una parte del XX fueron construyéndose pequeños pozos en corrales particulares o en locales y propiedades de los "modernos" cafés que fueron abriéndose en el XIX: se trataba de una difusa red de neveros privados sitios, sobre todo, en la zona de San Juan y Santa Clara.

Sin embargo, era patente que el hielo fabricado de manera artificial se iba abriendo paso en Valladolid. En 1888 la prensa ya anunciaba la venta del mismo.

² Archivo General de Simancas CSR–CRV 307 fol. 495; y CSR 7.

³ Pérez Gil, J.: *El Palacio Real de Valladolid, sede de la corte de Felipe III (1601–1606)*, p. 383. Universidad de Valladolid. Sin embargo no parece que llegaran a desmontarse, pues en 1820 fueron expropiados por el crédito público.



Ex voto de la cofradía de Las Angustias (foto A. Mingueza).

El milagro de las Angustias y el plano de Ventura Seco

En una de las paredes de la sala de Cabildos de la Ilustre Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias, cuelga un curiosísimo cuadro. Se trata de un óleo sobre lienzo de autor anónimo fechado en 1726 y titulado “Exvoto de cinco personajes de la Real Chancillería o milagro del pozo”. Muestra cinco hombres en actitud orante agradeciendo a la Virgen de las Angustias (N^a S^a de los Cuchillos, según el autor) su intercesión para que el Supremo les sacara ilesos de un pozo de nieve al que se habían precipitado. Cuando este lienzo se depositó en la Cofradía de las Angustias, anotaron en sus archivos: “un milagro, ocurrido con el hundimiento de un pozo donde se hallaban paseando varios curiales y que salieron sin sufrir lesión alguna”. Tales curiales eran funcionarios de la Real Chancillería de Valladolid.

La escena del cuadro incluye una construcción con cubierta a cuatro aguas. Por lo que indica la mano de uno de los personajes, lo razonable es pensar que se trata de una representación del pozo de nieve al que cayeron. ¿Se trata de una imagen del pozo conocido como Presidente, que administraba la Chancillería vallisoletana? Pregunta que viene al hilo de los cargos propios de aquella institución que ostentan los personajes que figuran en el lienzo.



Detalle del ex voto de Las Angustias (foto A. Minguez) y del plano de Ventura Seco.

En 1688 los monjes de San Pablo habían contratado la construcción de un pozo de nieve en la ribera (terreno junto al río) que tenía el convento “fuera de la puerta de Santa Clara, a do llaman Linares, al río Pisuerga, arrimada a la del Conde de Gondomar, el cual dicho pozo se ha de hacer en el alto que dicha ribera tiene entre la casa de ella y la huerta de dicho conde”⁴.

Y, ¿qué tiene esto que ver con el plano de Ventura Seco de 1738? Veamos: en el punto descrito en el contrato de obra hay una construcción muy, muy similar a la del pozo de nieve que se observa en el cuadro de las Angustias.

Además, las dimensiones de aquel pozo en el que ocurrió el accidente hacen pensar en que no pasaría desapercibido para el escrupuloso y detallista trabajo de Ventura Seco, en cuyo plano incluye construcciones de muchísima menor entidad.

No afirmamos con absoluta rotundidad que esta construcción sea un pozo de nieve por la duda que me ofrece la disparidad de profundidad entre el que encargan los monjes de San Pablo y el que se describe en el cuadro de la cofradía de las Angustias (aunque tiendo a pensar que esta última no es muy fiable y, simplemente, se trató de enfatizar su gran profundidad sin que realmente estuviera constatada); y porque en el encargo de los monjes se habla de un tejado a un agua, mientras que el de las Angustias es de cuatro aguas. Mas el tejado de San Pablo bien pudiera haberse modificado con posterioridad o en el mismo momento de la obra. Por otro lado, se observará que se trata de un edificio ciego: sin ventana alguna, muy propio de los neveros.

⁴ Rojo Vega, A.: Escritura de un pozo de nieve (1688), Archivo Histórico Provincial. Protocolos, leg. 2591, folio 7-8.

El área arqueológica del Mercado del Val (Valladolid)

EDUARDO CARMONA BALLESTERO | Arqueólogo territorial. Servicio
Territorial de Cultura de Valladolid,
Junta de Castilla y León

Recientemente el Mercado del Val de Valladolid ha culminado un proceso de rehabilitación que ha proporcionado no solo una nueva imagen del edificio, sino que ha supuesto una modificación de sus espacios útiles. Esta transformación ha tenido una especial incidencia en el subsuelo. Por esta razón, y dada la condición de espacio con protección arqueológica del conjunto histórico de Valladolid, esta actuación ha sido acompañada de trabajos arqueológicos que han deparado unos interesantes resultados, los cuales son el objeto fundamental del presente texto. No obstante, antes de comenzar a desgranar los detalles derivados de los mismos parece conveniente hacer una serie de apreciaciones para dejar claro el enfoque de esta exposición.

En primer lugar, este trabajo mantiene una visión estrictamente arqueológica del tema. No se trata de un trabajo que analice aspectos del urbanismo antiguo de la ciudad de Valladolid, aunque se hable de ello, ni es un trabajo que investigue hechos históricos, aunque recurra a ellos como elemento explicativo. Y dentro de este enfoque meramente arqueológico, el campo de acción se puede acotar aún más, pues se va a ofrecer una visión que parte de la llamada arqueología urbana, la cual se caracteriza precisamente por tomar como campo de investigación unos

espacios muy dinámicos, que recogen una intensa actividad antrópica acumulada normalmente a lo largo de centurias. Como es fácil de comprender, este tipo de situación genera una evidencia arqueológica muy compleja, que se caracteriza no solo por procesos de formación del contexto urbano, sino también por procesos reformadores del mismo. Transformación y cambio van de la mano de eventos destructivos que eliminan físicamente elementos de épocas anteriores y que dejan una huella que es igual de importante o más para comprender del devenir histórico de estos espacios urbanos. Para ello la arqueología urbana se ha dotado de herramientas metodológicas que permiten detectar y, sobre todo, ordenar los acontecimientos de manera secuencial con el fin de disponer de la “biografía” de estos espacios. Todo permite acceder a un rico patrimonio bajo nuestros pies, muchas veces absolutamente desconocido para la mayor parte de la ciudadanía que habita sobre el mismo.

En segundo lugar, la información sobre la que se apoya esta aportación proviene de la denominada arqueología preventiva. A diferencia de otro tipo de aproximaciones, este tipo de trabajos están impulsados o, más bien, son consecuencia de actuaciones cuyo fin principal nada tiene que ver con la arqueología como ciencia. Es decir, aunque el objetivo principal de toda actividad arqueológica es resolver problemáticas relacionadas con las sociedades humanas del pasado, la arqueología preventiva pretende también evitar o minimizar, en la medida de lo posible, el impacto que determinados proyectos tienen sobre el patrimonio arqueológico. A diferencia de la usual imagen de la actividad arqueológica, en la que se concibe a los profesionales o bien como una especie de Indiana Jones o bien como casi encarnaciones del maligno que se dedican a obstaculizar el “progreso”, los profesionales dedicados a la arqueología preventiva se integran dentro de los proyectos como una parte más de los mismos, planificando las acciones necesarias (por eso lo de preventivo) para recuperar la máxima información posible a partir de los vestigios del pasado y, en su caso, evitar la destrucción de elementos que por su buen estado de conservación, relevancia científica o excepcionalidad merecen la pena ser conservados. En definitiva, son actuaciones que permiten hacer compatible la realización de determinados proyectos y la preservación de la información procedente del pasado a través de los restos materiales. En relación con ello, es preciso recalcar que gracias a la arqueología se dispone de una representación del pasado distinta a la procedente de otras fuentes, con las que se puede contrastar a fin de construir adecuadamente la explicación de los procesos históricos. Este es uno de los valores añadidos de esta disciplina.

En tercer lugar, también es importante dejar claro que Valladolid, como cualquier otra ciudad, se debe concebir como un solo yacimiento (figura 1). Esta concepción se basa en la propia definición de yacimiento arqueológico: *un lugar discreto* (o lo que es lo mismo, con unos límites claramente definidos) *y potencialmente interpretable* (puesto que la evidencia se encuentra dentro de un contexto arqueológico conservado en forma de estratigrafía) *donde se acumulan restos materiales de actividad humana* (Plog, Plog y Wait, 1978, p. 378). De hecho, en sentido estricto, es un yacimiento arqueológico en proceso de formación. La actual ciudad se yergue sobre los restos



Figura 1. Representación del yacimiento arqueológico (trama) de Valladolid sobre ortofoto del PNOA.

materiales de los momentos pretéritos, interactuando con ellos, conservándolos, alterándolos, sacándolos a la luz, dejando huella de la biografía de la Valladolid contemporánea, no solo en las acciones sobre el subsuelo, sino acumulando nuevos restos producto de la construcción de la ciudad actual que serán los que estudien los arqueólogos del futuro. No obstante, por razones eminentemente prácticas y convencionales, la protección del subsuelo se ciñe en la actualidad al Valladolid “histórico”, el que se encuentra dentro del ámbito que genéricamente se define como conjunto histórico. Este ámbito forma una misma entidad arqueológica en la que se superponen evidencias de diferentes épocas, que, según los casos, dan cuenta de evidencias puntuales de la prehistoria, pero sobre todo van desde el Bajoimperio romano hasta la actualidad, pasando, claro está, por la Edad Media y Edad Moderna (Delibes de Castro, Wattenberg García y Val Recio, 1991). Dentro de este palimpsesto se encuentra el “área arqueológica del Mercado del Val”.

Dicha “área arqueológica” se define por ser un espacio con un devenir urbano semejante, al menos desde la Plena Edad Media. En concreto es una franja de terreno comprendida entre las actuales calles Sandoval, por el sur, y Francisco Zarandona, por el norte, San Benito, por el oeste, y El Val, por el este. Viene a ser el espacio ocupado por el edificio del Mercado del Val y los espacios públicos adyacentes (figura 2).



Figura 2. Localización del área arqueológica del Mercado del sobre la ortofoto de la ciudad.

Breves apuntes históricos, ¿por qué se interviene arqueológicamente en el Mercado del Val?

Quizá uno de los aspectos que puede producir sorpresa en relación con este trabajo para quien conozca someramente el pasado histórico de Valladolid es el hecho de que haya sido necesaria una actuación arqueológica relacionada con el proyecto de rehabilitación del Mercado del Val. El edificio actual es una obra contemporánea, del siglo XIX, por lo que de interesarnos por el mismo exclusivamente se podría considerar como propio de la arqueología industrial. No obstante, bajo el propio Mercado, por las razones descritas previamente, potencialmente se deberían conservar vestigios con capacidad de informar sobre el proceso histórico de formación y modificación del actual espacio ocupado por el Mercado del Val. Es este motivo el que justifica la necesidad de intervenir arqueológicamente en esta área.

En sus inicios, antes incluso de que el yacimiento comenzase a formarse, este espacio era una zona de vega. Aún lo sigue siendo, aunque no sea perceptible a simple vista, pues pasa por allí uno de los ramales, el más al norte, en los que se divide el río Esgueva a su paso por Valladolid. Este hecho marcará indefectiblemente el devenir histórico-urbanístico de la zona. En este sentido, hemos de observar el relieve, la topografía, escondida un tanto por la moderna ciudad, para comprender que el área arqueológica del Mercado del Val se sitúa a los pies, al sur de una loma, donde se ubicó en primer núcleo primitivo del Valladolid medieval. En efecto, los primeros datos documentales señalan ya el siglo XI, aunque muy probablemente antes (Represa, 1980; Villanueva Zubizarreta, Saquero Martín, y Serrano Gutiérrez, 1991),

la villa se situaba en esta pequeña elevación, cuyo centro ocupaba la primitiva iglesia de San Miguel, cerrada por una cerca que discurría en este ámbito más o menos de manera paralela al río, siguiendo las actuales calles de Cantarranas, Conde Ansúrez y Francisco Zarandona (Álvarez Mora, 2006; Villanueva Zubizarreta, 1998, pp. 24–25; Villanueva Zubizarreta *et al.*, 1991). Por tanto, este primer recinto dejaba fuera de su límite a la zona que nos ocupa (figura 3).

No obstante, de manera aproximada, en la actual confluencia de las calles Zapico y Conde Ansúrez se abría el denominado Postigo del Trigo o de la Sinagoga y, junto al Alcázar (actualmente bajo el Monasterio de San Benito), estaba la puerta del Alcázar o de Hierro (Villanueva Zubizarreta *et al.*, 1991). Así pues, la zona arqueológica del Mercado del Val se encontraba, aunque extramuros, relativamente bien comunicada con el interior del recinto murado. No obstante, seguía siendo espacio de ribera del Esgueva. El cauce se salvaba por esta zona al menos a través de un puente, localizado en la actual Plaza del Val, y probablemente también en la zona de San Benito. Tal permeabilidad y presencia de accesos permitió el desarrollo de un espacio periurbano al sur de la cerca, aunque de momento sin llegar a tener una conexión física con el núcleo principal, pues el Esgueva hacía las veces de elemento separador.

La zona norte del área arqueológica del Mercado del Val es quizá la más dinámica. Se conoce por la documentación que, al menos desde el siglo XIII, se localiza en ella la aljama o judería vieja (Moratinos García y Santamaría González, 1991, p. 184), cuyos límites los establecían el Alcázar al oeste y presumiblemente la Iglesia de la Vera Cruz al este (figura 3). Esta aljama estaría organizada en torno a una calle principal y contaría con los servicios propios de su credo, como la sinagoga y la carnicería (Agapito y Revilla, 1982; Sainz Guerra, 1990, pp. 119–121). En el callejero



Figura 3. Núcleo primitivo de Valladolid con indicación del área arqueológica del Mercado del Val. Fuente: Sainz Guerra, 1990.

actual la judería vieja se situaría entre la calle de San Benito y la de Guadamacileros, estando atravesada de norte a sur por la calle Zapico, que partiría del Postigo de la Sinagoga hacia el interior, hasta actual la Plaza de los Arces. El nombre del Postigo es bastante elocuente, por lo que es de suponer que la Sinagoga vieja se situase en sus inmediaciones.

Tal situación respecto a salidas y pasos del Esgueva propicia que a lo largo de la baja Edad Media este espacio acabe siendo integrado en la trama urbana, a través de un proceso de expansión que desborda la primitiva cerca en busca de los arrabales que surgieron algo más hacia el sur, junto a las iglesias de San Lorenzo y la de Santiago, y, por supuesto, la Plaza del Mercado (Moratinos García y Santamaría González 1991, 184), futura Plaza Mayor. De tal modo que en el siglo XIV la primera cerca ha quedado pequeña (Calderón Calderón, 1991), por lo que se da la necesidad de construir una nueva, la cual incluye ya como espacio urbano la zona arqueológica del Mercado del Val (figura 4). No quiere decir esto que necesariamente fuese ocupada en su integridad por un denso caserío, sino que más bien hemos de imaginar que se integraría en la villa bajo un modelo con espacios abiertos (Tomé, 2016, p. 77) muy extendido en las ciudades medievales: casas solariegas con edificaciones principales que dan a una calle de acceso, normalmente estrecha, que forman conjunto con las dependencias secundarias formadas por corrales y huertas, ubicadas en sus traseras. La imagen externa es de una manzana cerrada, pero que deja espacios abiertos entre las edificaciones. Las construcciones de este tipo se extenderían por el centro y sur de la zona de estudio, siguiendo aún ocupado el norte por la vieja judería vieja. Esta situación sufre un cambio significativo que oficialmente se recoge a inicios del XV, concretamente en 1412, cuando la situación de los judíos, ya conflictiva en el anterior siglo, se endurece con la promulgación de la Pragmática de doña Catalina de Lancaster (Cantera Montenegro, 2012), regente por aquel entonces, que prácticamente convertía a la comunidad judía en una población proscrita, en las que el “Ordenamiento sobre el encerramiento de los judíos” les obligaba por primera vez a vivir en barrios separados, aislados de los cristianos, rodeados de una cerca y con horarios establecidos. Tal norma, ente otras, provoca su reubicación en el barrio nuevo de los judíos o Judería Nueva, localizada al norte de la villa, en las cercanías de la iglesia de San Nicolás. La consecuencia quizá más notoria sobre el espacio arqueológico del Mercado del Val es el cambio de uso de la Vieja Sinagoga, de lo que da cuenta, aunque de manera indirecta, la aparición en el lugar de la ermita del Val y San Eloy. En concreto la fuentes históricas señalan que dicha iglesia se localizaba en la parte septentrional del Val, a la entrada de la actual calle de Zapico, pertenecía a la cofradía de los plateros y que fue consagrada en 1547 (Agapito y Revilla, 1982, p. 178; Domínguez Burrieza, 2004). Esta iglesia cristianizó, muy probablemente, la vieja sinagoga. La cristianización de antiguas sinagogas es un fenómeno conocido, con ejemplos cercanos como Santa María la Blanca de Toledo o el Corpus Christi en Segovia, y que explicaría por ejemplo la curiosa orientación norte-sur de la Iglesia del Val y San Eloy, representada de esta manera en el famoso plano de Ventura Seco de 1738 (figura 5). Utilizando como referencia esa misma fuente, cabe señalar la forma del

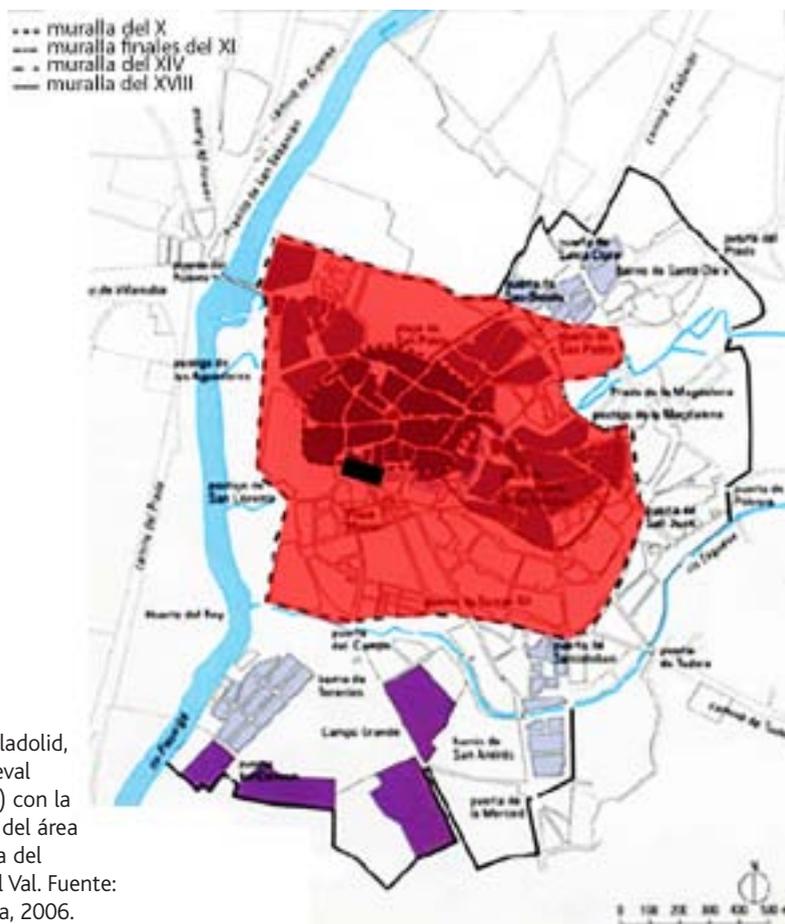


Figura 4. Valladolid, plano medieval (sombreado) con la localización del área arqueológica del Mercado del Val. Fuente: Álvarez Mora, 2006.

caserío, retranqueado y con edificios adosados, quizá manteniendo la disposición, que no exactamente la trama, del postigo que allí existió (Sainz Guerra, 1990, pp. 122–123). Cabría esperar por lo tanto que en la zona se conservasen vestigios tanto del edificio de culto (primero sinagoga, luego iglesia), como de los edificios aledaños y probablemente enterramientos de la fase de uso cristiana.

En este proceso de generación de nuevo espacio urbano aparecen las casas del Malcocinado, de las cuales se tiene noticia al menos desde la Edad Moderna (Agapito y Revilla, 1982; González García-Valladolid, 2003). En ellas la documentación señala que se dispensaba carne cocida, casquería en su mayor parte. Tal actividad estuvo en uso desde el siglo XVI hasta el XVIII. Precisamente su ubicación se conoce con precisión por fuentes tardías, como el reiterado plano de Ventura Seco, que muestra una pequeña manzana localizada entre la ermita o iglesia del Val y el río Esgueva.

El área a estudio durante la Modernidad sufre ciertos avatares que determinan el devenir histórico-urbano de la misma. Son especialmente detallados los testimonios de distintos desastres que afectaron a la ciudad, y que se ensañaron particularmente con el área arqueológica del Mercado del Val. Así, por ejemplo, durante el incendio de 1561 se destruyen las casas de Malcocinado y parte de la manzana de La Rinconada, que fueron reconstruidas. También es valioso el registro de la inundación de 1788 en el que se levanta plano para documentar su efecto dentro de la ciudad. En el mismo se aprecia con nitidez la distribución urbana, que viene a mantener fosilizada la trama urbana heredada de la baja Edad Media (figura 6), aunque con edificaciones remozadas debido a los distintos avatares que se acaban de mencionar.



Figura 5. Representación del el estado del "área arqueológica" del Mercado del Val en el Plano de Ventura Seco de 1738.

Figura 6. Detalle del plano de 1788 levantado para registrar el alcance de la crecida que asoló el centro de la villa.



Un cambio que va a resultar sustancial para comprender la actual morfología del área arqueológica es el encauzamiento del ramal norte del Esgueva. Esta obra pública se inicia en la ciudad por San Benito en 1848 y acaba soterrando el río en dos años en este tramo (Calderón Calderón 1991). Gracias a la documentación procedente de los proyectos relacionados con la cubrición del cauce, se conocen las características de la infraestructura que sella el ramal. Según estos datos (Gijosos, 2011), el río se debía cubrir con una bóveda de ladrillo que se apoyaba

en sendos muros de mampostería, siendo necesaria la apertura de registros y alcantarillas donde resultase conveniente. En definitiva, la cloaca natural al aire libre que había sido el río hasta ese entonces se sustituye por otra cubierta que cumpla con los estándares de salubridad de una ciudad del siglo XIX. Esta infraestructura se

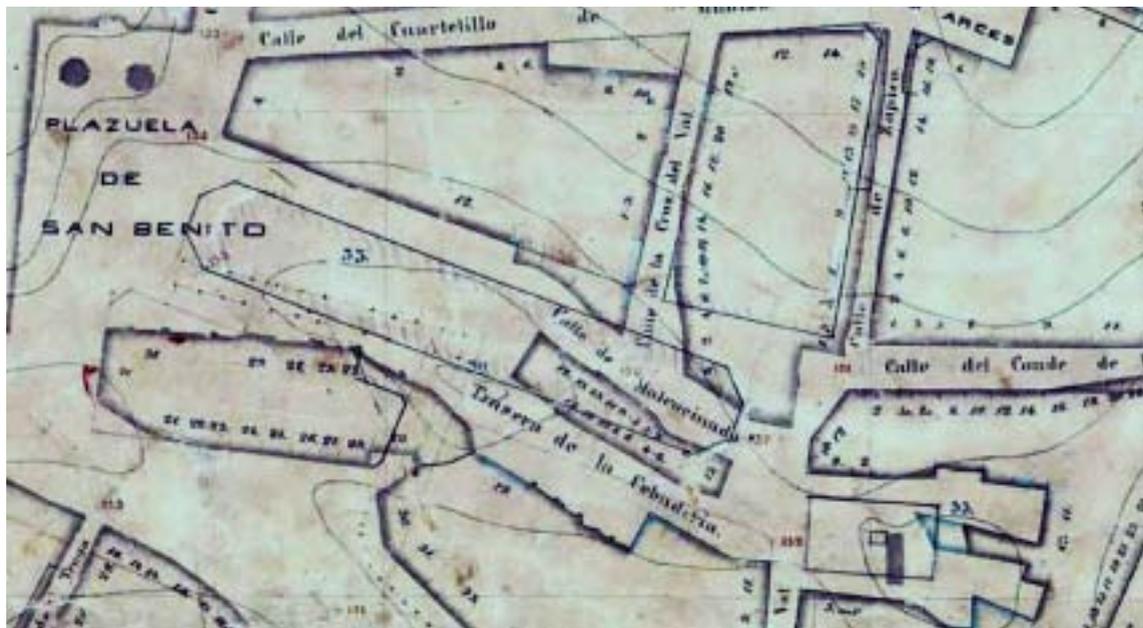


Figura 7. Plano de Pérez Rozas (1863) en el que se aprecia la trama urbana existente en esa fecha. Sobre la misma se dibujó en fechas posteriores la remodelación urbana de 1872 y el Mercado del Val.

conserva en relativo buen estado. En consecuencia, ya en 1850 se dispone de nuevo suelo que se ha ganado al río, convirtiendo la zona en un gran espacio público en pleno centro, tal y como recoge el plano de Pérez Rozas de 1863 (figura 7).

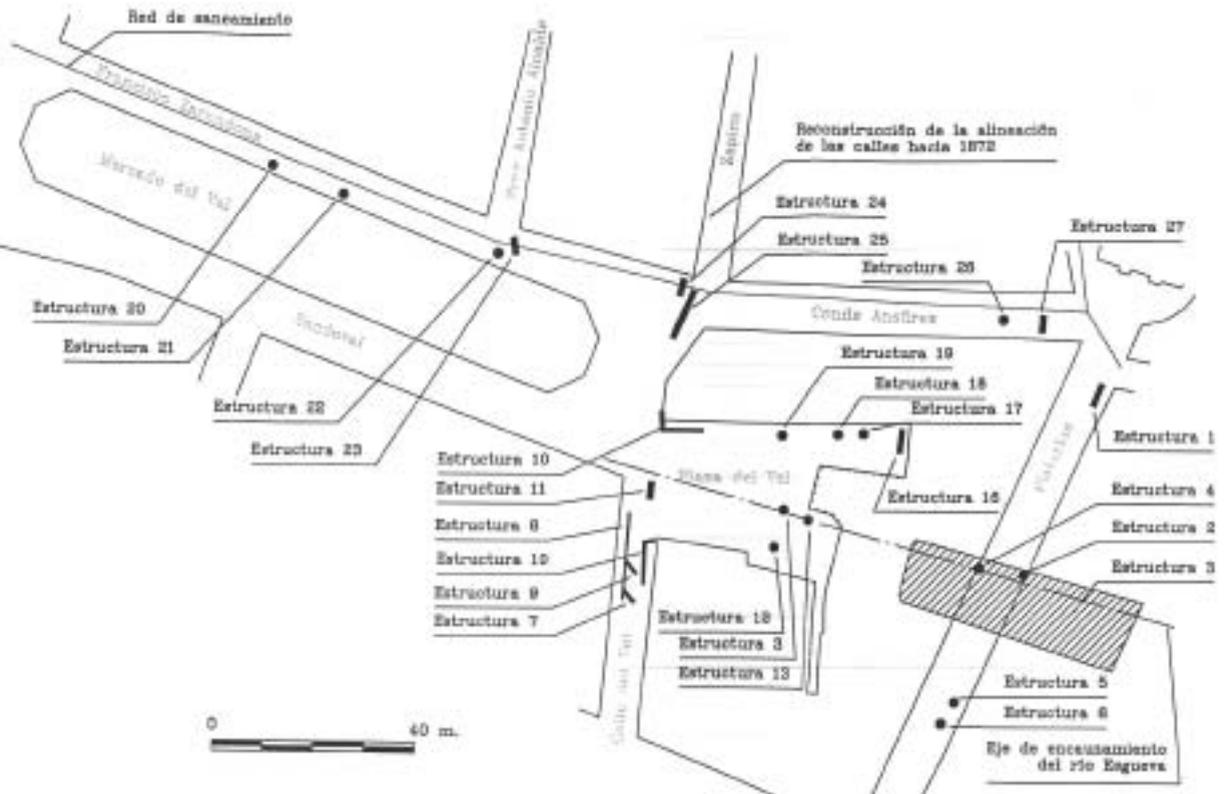
Sobre este mismo plano, que constituye una fuente interesantísima, se trazó la remodelación urbana que remodeló la zona en 1872 para dejarla en su morfología actual. Dicha intervención urbana redonda en retranqueo de antiguas parcelas, trazando una nueva transformación tendente a la regularidad, eliminando para ello incluso edificios, como ocurrió con la antigua ermita del Val (Domínguez Burrieza, 2004), declarada ya en ruina por aquel entonces. En esta misma remodelación desaparecieron las casas del Malcocinado y parte de las edificaciones de la trasera de la Cebadería y la Rinconada, que son sustituidas por otras nuevas.

El nuevo alineamiento urbano y la conversión en plaza del espacio depararán a medio plazo que se proyecte la construcción del edificio que actualmente lo ocupa, el Mercado del Val. Este nuevo elemento será el principal en este espacio de nueva creación, ocupando sus cimientos, en base a una zanja corrida donde se aloja mampostería de piedra caliza sobre la que se apoyan las conocidas columnas de hierro fundido. La relación entre los cimientos del Mercado y los depósitos blandos que lo soportan siempre ha sido conflictiva, como lo prueba el hecho de las distintas remodelaciones y reparaciones a las que se ha visto sometido el edificio a lo largo de su biografía.

Remodelación urbana y construcción del mercado definen la estructura urbana de la zona desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Sin embargo, mientras la superficie se ha mantenido durante este periodo más o menos en condiciones similares, la fisonomía y especialmente el subsuelo ha sido objeto de importantes alteraciones. Durante todo el siglo XX los nuevos edificios han ido sustituyendo a las construcciones previas y los espacios públicos también han sido objeto de profundas modificaciones, como por ejemplo la introducción del colector por la calle Francisco Zardona que alteró sedimento hasta una cota de -6 m. Esta obra, ya sometida a control arqueológico (Misiego Tejeda, 1999), ha sido la última que ha alterado la zona desde un punto de vista arqueológico, eso sí, hasta la puesta en marcha del proyecto recién acabado de remodelación del Mercado del Val, del que trataremos más adelante.

Como es fácilmente comprensible a través del somero repaso del devenir del área, el diagnóstico arqueológico sobre el subsuelo del Mercado del Val y calles adyacentes es claro. Se trata de un espacio muy transformado, heredero de un proceso

Figura 8. Plano donde se recogen los resultados más significativos de la intervención arqueológica de 1998-1999. Fuente: Misiego, 1999.



histórico de larga duración. En este marco, la arqueología tiene la capacidad de recabar evidencias materiales sobre dicho proceso histórico y contrastarlas con los datos procedentes de las fuentes documentales. Sirvan como ejemplo los resultados de la actuación llevada a cabo entre fines de 1998 y principios de 1999 en el entorno de la zona (Misiego Tejeda, 1999), donde se documentaron numerosos restos y estructuras que están relacionados con las edificaciones y trama urbana previa a la remodelación de 1872 (figura 8).

El proyecto arquitectónico actual y su repercusión sobre el patrimonio arqueológico

La nueva actuación integral sobre el edificio público, denominada “Proyecto de Rehabilitación y Adaptación del Mercado del Val (Valladolid)”, ha supuesto la puesta en marcha de actividades arqueológicas debido a su repercusión potencial sobre el patrimonio arqueológico. Con los precedentes que se acababan de exponer, y atendiendo a la normativa sobre patrimonio cultural, ha sido necesario habilitar una serie de actuaciones que trataban de responder al potencial impacto que el proyecto podía tener sobre el patrimonio arqueológico (Misiego Tejeda, 2015). En concreto, la adecuación planteaba la construcción de un sótano que alcanzaba la cota de -5 metros bajo el suelo actual, la construcción de entrada de garaje en c/ Francisco Zarandona y la de un contenedor subterráneo en la entrada Este del edificio, en la calle del Val. Por lo tanto, los movimientos de tierra previstos eran importantes. Para ello se articuló una estrategia preventiva dividida en dos fases:

1ª fase. Se realizó:

- Control arqueológico de los sondeos geotécnicos llevados a cabo en el perímetro del Mercado del Val (mayo de 2013).
- Excavación de sondeos y control en la zona donde se trasladó provisionalmente el Mercado, la Plaza del Poniente (junio de 2013).
- Excavación de sondeos en el interior del Mercado del Val en enero de 2014 para establecer un diagnóstico sobre las medidas preventiva a llevar a cabo en la siguiente fase.

2ª fase. Se aplicaron las medidas preventivas establecidas en la fase previa:

- Control y excavación en su caso del interior del Mercado del Val, que fue efectuada durante los meses de enero a julio de 2015.
- Excavación de sondeos y control de los accesos e infraestructuras subterráneas de las calles aledañas, durante los meses de septiembre a noviembre de 2015.

Resultados de las actuaciones arqueológicas relacionadas con el actual proyecto de rehabilitación

Toda esta intensa actividad ha deparado el registro de una interesante información arqueológica. Por un lado, los sondeos geotécnicos determinaron que existía una estratigrafía con rellenos antrópicos hasta los -8,5/9,5 m desde el suelo actual de las calles Sandoval o San Benito, con diferentes depósitos de rellenos y echadizos bastante anchos y mayoritariamente horizontales, que en ocasiones se presentaban en forma de fangos debido a la presencia de los niveles freáticos. Por debajo de ellos sí se evidenciaron arenas y arcillas de carácter geológico (Misiego Tejada, 2013).

Durante la fase de sondeos previos (Misiego Tejada, 2014), que han alcanzado profundidades de entre -2 m y -3,40 m, se documentaron las cotas superficiales en el interior, que se correspondían con depósitos contemporáneos, relacionados con la propia estructura, cimentación y remodelaciones del Mercado del Val en el siglo XX. La excepción la supuso un muro de piedra caliza (UE 606) reconocido en el sondeo 6 y dispuesto sobre los únicos retazos de arcillas geológicas (UE 609) documentados en esta fase. Este muro y un pequeño depósito de tierra marrón (UE 611) situado al norte del mismo eran los únicos restos de una ocupación anterior al Mercado (figura 9). Por su localización, en la zona noreste y su orientación, los responsables de la excavación lo relacionaron con un lienzo vinculado a una construcción aledaña a la ermita o iglesia de Nuestra Señora del Val y San Eloy (Misiego Tejada, 2014), cuya disposición parece corroborarse a partir de plano de Ventura Seco de 1738. Venía a tener continuidad además con otro muro documentado en la calle Francisco Zarandona en 1999 interpretado en este mismo sentido.

La fase de control arqueológico de los movimientos de tierra del interior del Mercado del Val fue más prolija en hallazgos, entre otras cosas por la dimensión del vaciado de tierras. Todos ellos se recogen en su preceptiva memoria (Misiego Tejada, 2015), de la cual proceden los datos que a continuación se exponen.

Figura 9. Localización de los sondeos de 2014 y detalle del muro del sondeo 6. Fuente: Misiego 2014.



Tras la retirada de las instalaciones interiores del mercado, se documentaron rellenos contemporáneos con potentes soleras de hormigón hasta una cota de -1,5 m, aproximadamente, fruto de las remodelaciones del siglo XX. Al mismo tiempo se realizaron sondeos complementarios de los efectuados en enero de 2014, especialmente en la esquina NE, para comprobar la prolongación de un muro exhumado de una edificación adosada a la antigua iglesia de N^o Sra. del Val. Los esfuerzos en ese sentido resultaron infructuosos desde el punto de vista arqueológico: tal muro no se prolongaba más allá de los límites anteriormente observados. Estos trabajos iniciales permitieron observar la cimentación interior del mercado, en varios puntos.

La prosecución del control arqueológico del vaciado hasta la base del sótano prevista en el proyecto (cota de -5 m, aproximadamente) tuvo los siguientes resultados (Misiego Tejeda, 2015). Quizá uno de los hallazgos más significativos fue la aparición de la bóveda de cubrición del ramal del río Esgueva, que se situaba algo más al norte de lo previsto inicialmente, por lo que tuvo que modificarse la cimentación del sótano en una parte del lateral de la calle Sandoval para conservar la bóveda (figura 10). Esto supuso que para salvar la bóveda se tuviera que retranquear la

Figura 10. Planta final con la localización de la bóveda del Esgueva y las atarjeas documentadas en el control arqueológico. Fuente: Misiego 2015 y Chelo Díez Ortega.





Figura 11. Vistas de la bóveda del Esgueva bajo San Benito (arriba) y su prolongación hacia el Mercado del Val (página siguiente). Fotos: Chelo Díez Ortega.

cimentación. Este retranqueo es actualmente visible en el sótano del edificio, ocupado por un supermercado, cuyo muro sur no se dispone de manera rectilínea, sino que forma un ángulo en paralelo a la bóveda del Esgueva.

Este mismo control arqueológico permitió documentar diferentes canalizaciones y atarjeas, algunas vinculadas al saneamiento del mercado de fines del s. XIX y otra anterior en el tiempo (¿mediados del siglo XIX?) que cruzaban el espacio ocupado por el Mercado del Val (figura 10). Este tipo de atarjeas están fabricadas de una manera similar, con una base por la que discurren las aguas sucias que coge pendiente para desaguar al soterrado Esgueva, normalmente realizada en piedra caliza, y cubierta o bien por una bóveda de ladrillo o por losas de caliza. Una de ellas, más una cloaca que una atarjea, permitió el acceso a la bóveda del Esgueva desde el interior del Mercado. Desde ese punto, la infraestructura es practicable hasta conectar con el tramo que se sitúa bajo el edificio del Convento de San Benito, donde se abre a un enorme espacio bajo lo que en su momento fue el puente que cruzaba en este punto el río. Rellena de sedimento hasta una altura considerable, este tramo no deja ver en toda su magnitud la capacidad de desagüe que en su momento tuvo. No obstante, la observación desde San Benito (figura 11) permite apreciar una buena sección de la construcción y tomar consciencia de toda su potencialidad y monumentalidad.



Las canalizaciones e infraestructuras subterráneas “ligeras” se encontraban por encima de los depósitos de relleno del cauce, acopiados a partir de 1850 para ganar espacio al río. Estos forman una estratigrafía compuesta por grandes depósitos arcillo-limosos, de coloraciones normalmente oscuras que contienen abundante material arqueológico, de cronología diversa (cerámica Duque de la Victoria y lozas de diferentes épocas, por ejemplo; despojos de fauna, etc.), de forma dispersa y sin agrupaciones claras (Misiego Tejeda, 2015). La variedad de restos registrados da cuenta de la formación y cronología de estos depósitos:

Relleno 1: es el más moderno, localizado en las cotas más altas. Recoge material constructivo, restos fáusticos y cerámicos, los cuales aportan una información relativa en cuanto a la cronología y el proceso de formación del depósito. La cerámica tipológicamente mayoritariamente es Duque de la Victoria, que aparece junto a otras esmaltadas, vidriadas y con cubierta estannífera. La mezcla de materiales, de diversas cronologías, que oscilan desde la Baja Edad Media hasta el siglo XIX, hace evidente la posición secundaria de los sedimentos que forman el depósito.

Relleno 2: depósito formado en un proceso semejante el anterior, que se sitúa estratigráficamente por debajo del 1. Aporta cerámica tipo Duque de la Victoria y común engobada. La datación relativa de los materiales se sitúa en los siglos XVII y XVIII.

Relleno 3: al igual que los dos anteriores es un estrato formado a causa del desmantelamiento de estratigrafía más antigua procedente de zonas indeterminadas de la propia ciudad, cuya finalidad fue colmatar el cauce. Los materiales cerámicos que proporciona son piezas tipo Duque de la Victoria, cerámica común engobada y sin engobar, piezas con esmalte estannífero y cerámica común con inclusiones micáceas. Su fecha de formación es precisa, puesto que están cubriendo la bóveda del Esgueva, construida entre 1848 y 1850. Dentro de este estrato se han documentado varios elementos constructivos (basas de columna, pies derechos, etc.), en posición secundaria, procedente de algún tipo de construcción desmantelada en su momento. Precisamente la aparición de estos restos y su acopio previo a su traslado definitivo al Museo de Valladolid en la parte externa del Mercado del Val provocó la errónea noticia en la prensa local que señalaba de manera equívoca la aparición de los restos de la ermita del Val. En ella se hacía referencia, y se ilustraba con una fotografía, a los pies derechos y las basas, lo cual no tiene fundamento arqueológico por cuanto han aparecido en posición secundaria, es decir, fuera de su localización original, y más bien parecen asociarse a restos de algún patio de alguna casa desmantelada.

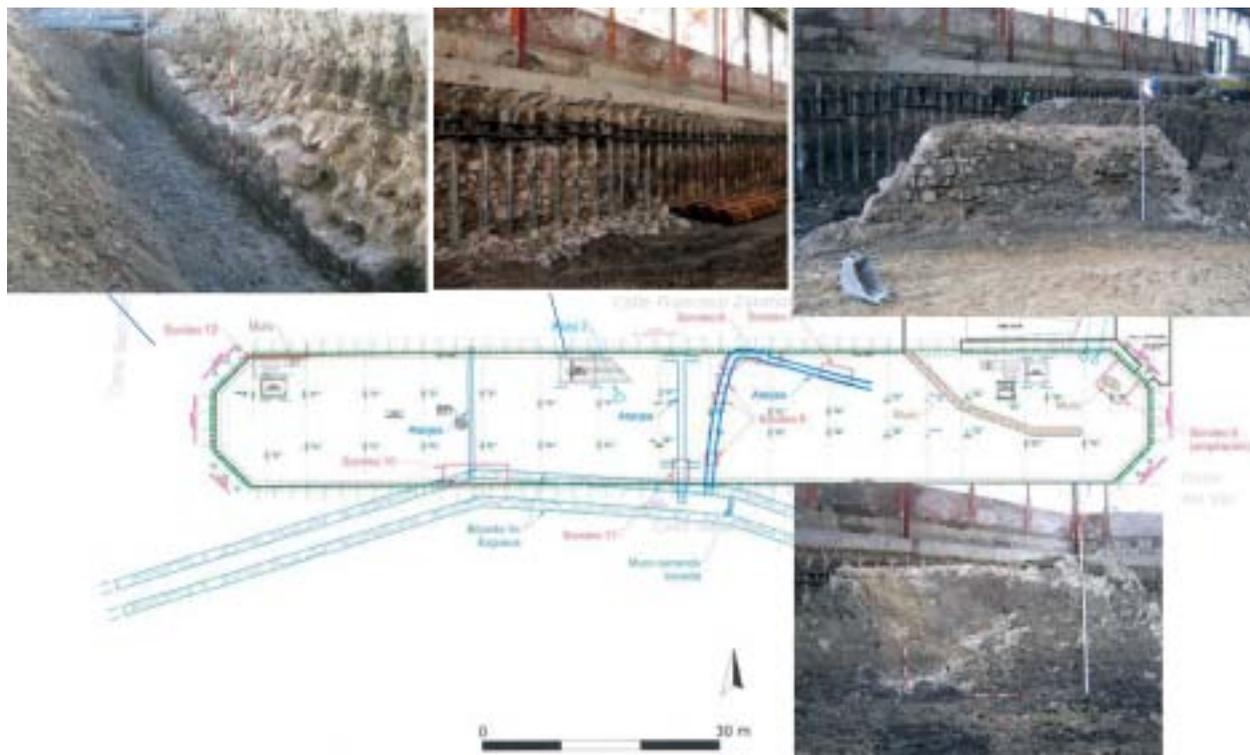
Dentro de este proceso de formación se conoce una excepción, representada por la estratigrafía documentada en la zona NE del Mercado, precisamente en las inmediaciones del muro detectado en los sondeos previos. En esta zona aparecieron las arcillas geológicas a una cota elevada, por lo que se acredita que este sector no forma parte del cauce, sino que en origen la topografía de este espacio es mucho más alta que el resto. Precisamente, como límite suroccidental de esta elevación del terreno actúa un muro de mampostería, cubierto en su cara externa por los depósitos de relleno del siglo XIX, y que en su cara interna apoyaba directamente sobre el profundo corte realizado sobre el sustrato geológico para construir el muro (Misiego Tejada, 2015). La estructura conservaba en su tramo mejor conservado un alzado de 5 metros y una anchura máxima de 1 metro (figura 12). Va perdiendo altura hacia el centro del mercado hasta casi desaparecer, cruzando en diagonal la zona del vaciado para acabar internándose en el perfil norte de la excavación. La disposición sobre la estratigrafía geológica, el sistema constructivo y su orientación permitió interpretar en primera instancia tal muro como la “escollera” norte de un tramo encauzado del río Esgueva, y cuya fecha de construcción no se conoce. Tal interpretación fue matizada por los excavadores posteriormente, señalando en la memoria final (Misiego Tejada, 2015) que probablemente se tratase de la cimentación de las construcciones de la manzana de Malcocinado, desaparecidas a fines del XIX, a tenor de la coincidencia de este muro con la representación del mismo en la planimetría histórica (plano de Ventura Seco y de Pérez Rozas).

Un nuevo tramo de muro fue documentado bajo los cimientos de la esquina NO del mercado. No se ha certificado un contacto físico entre este muro y el descrito antes, aunque no sería descabellado que formase parte de la misma construcción, puesto que el sistema constructivo es similar. Al igual que el anterior, en principio se identificó también a modo de hipótesis con el paramento de encauzamiento del

río Esgueva. No obstante, tras la posterior revisión de tal hipótesis, y atendiendo a su ubicación y disposición, los propios redactores del informe consideraban plausible también su identificación con las cimentaciones de las edificaciones existentes en ese lugar en el plano de Ventura Seco (s. XVIII).

Por otro lado, también han sido documentados dos pozos y un hoyo de época moderna y contemporánea (figura 13), los cuales se sitúan en la zona oriental del Mercado del Val (Misiego Tejeda, 2015). Destaca el pozo 1 que ha aportado una importante colección de materiales arqueológicos con un estado de conservación excelente. El depósito, formado por el vertido continuo de elementos desechados, arroja una ingente cantidad de recipientes cerámicos, muchos de ellos completos, cuya función principal fue la de servicio de mesa, en concreto el consumo de vino. La tipología de los mismos proporciona fechas relativas que oscilan entre el siglo XVIII y fines del XIX. La fecha de amortización y sellado del depósito se corresponde con la más moderna, como no puede ser de otro modo. La mayor parte de las piezas recuperadas son jarras y cántaras realizadas con pastas sedimentarias de color anaranjado, muy habituales en la cerámica popular y que en muchos casos

Figura 12. Planta con la localización del muro y detalle de sus distintos tramos. Fuente: Misiego, 2015 y Chelo Díez Ortega.



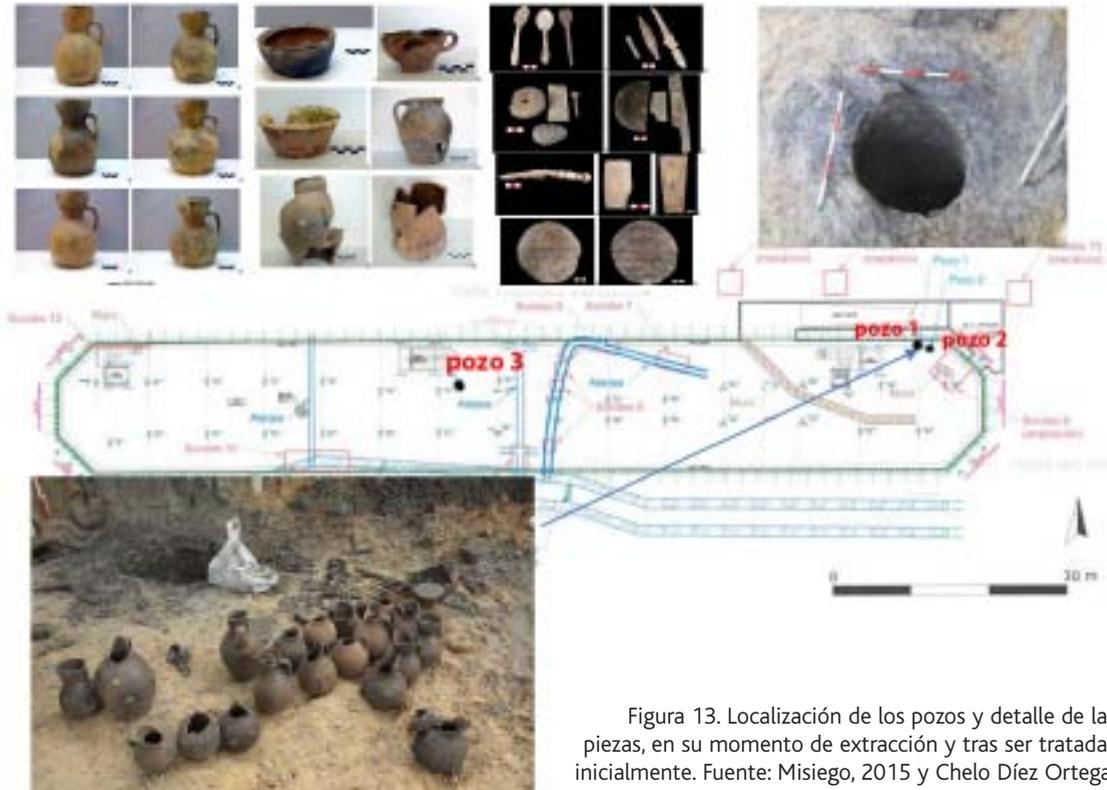


Figura 13. Localización de los pozos y detalle de las piezas, en su momento de extracción y tras ser tratadas inicialmente. Fuente: Misiego, 2015 y Chelo Díez Ortega.

han mantenido una capa de pez en su interior para impermeabilizar. Además de los recipientes cerámicos, el ambiente húmedo permitió la conservación de elementos en materiales perecederos como madera, hueso o cuero, como varias cucharas, una flauta, piezas de abanico, una aguja de hilado, suelas de calzado, así como numerosos restos animales, especialmente cuernas y cráneos de bovino (figuras 15 y 16). La morfología del pozo 1 es sencilla, correspondiéndose con la de pozo de agua, que alcanzó la cota de -6,20 m desde la altura de calle.

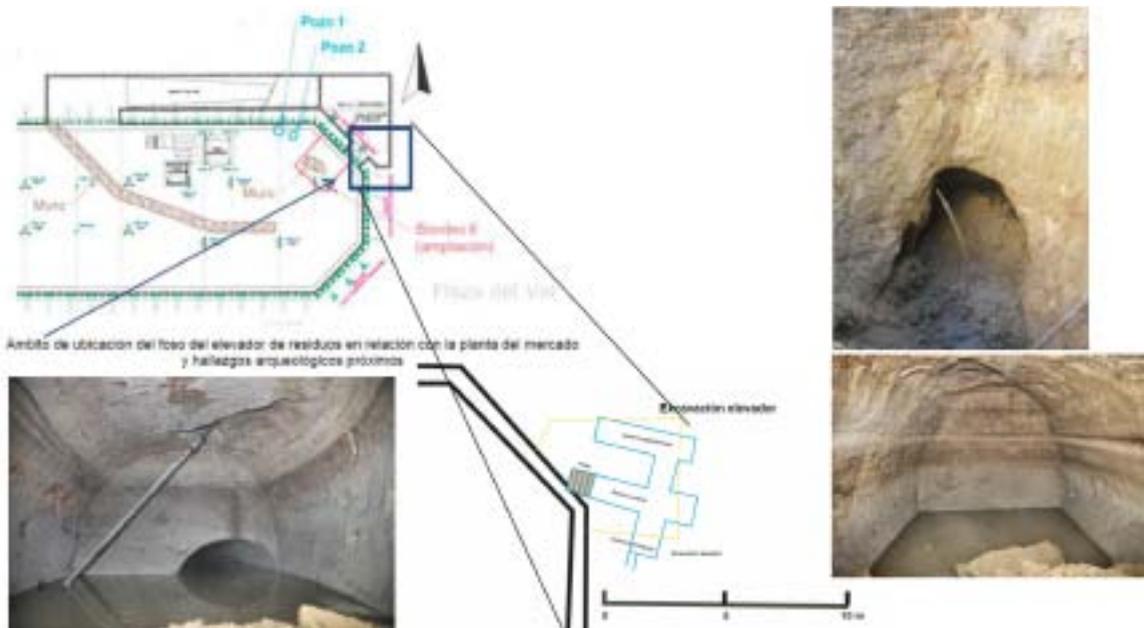
Los pozos 2 y 3 apenas arrojan restos arqueológicos a excepción de bloques de piedra arrojados a su interior. El pozo 2 se situaba en las inmediaciones del 1, mientras que el 3, del que solo se documentó su base, se localizaba en la zona central del Mercado. Al igual que el anterior son pozos de obra simple, sin paredes internas, abiertos simplemente sobre el sustrato geológico hasta alcanzar el nivel freático.

Las actuaciones se extendieron a las zonas exteriores del Mercado del Val, principalmente a la calle Francisco Zarandona, donde los distintos sondeos plateados y el control arqueológico subsiguiente no depararon resultados relevantes (Misiego Tejada, 2015). Recordemos que esta calle ya había sido transformada intensamente

en los años 90. No obstante, quedaba una sorpresa final. En una zona ya explorada con anterioridad y sin resultados arqueológicos previos, a pesar de que se encontraba justo en el lugar donde se localizaba la ermita del Val, según la planimetría antigua. La remoción del sustrato geológico con objeto de realizar el foso del depósito de residuos del Mercado, que se ubicaba en el mismo lugar que un contenedor subterráneo de basuras previo, puso al descubierto una construcción subterránea de funcionalidad y origen desconocido a unos -6 m desde la superficie actual. Las condiciones del hallazgo, producido de manera fortuita a gran profundidad, excavado sobre materiales blandos e inundado de agua, limitaron considerablemente la capacidad de documentación, que se realizó hasta donde permitieron las condiciones de seguridad. No obstante, la observación directa y las mediciones realizadas por los técnicos daban cuenta de la morfología y desarrollo de la construcción (figura 14).

Tal y como refleja el informe de las actuaciones llevadas a cabo (Misiego Tejeda, 2016a), se trata de cuatro pequeñas galerías intercomunicadas, de las cuales se han podido documentar y explorar solo tres. El conjunto lo forman dos galerías paralelas dispuestas en dirección E-O, comunicadas por una tercera que las cruza perpendicularmente y se prolonga en dirección N-S. En su extremo S se abre una galería de menores dimensiones, que ha permanecido inexplorada al encontrarse inundada. En el suelo de la galería central, bajo un cierre de vigas de madera, se abre un pozo de planta tendente a rectangular. Precisamente al O del pozo se intuye el

Figura 14. Localización de la estructura subterránea y detalles. Fuente: Misiego, 2016a.



Muestra ID	Fecha BP	Fecha Calibrada 2σ	material	Adscripción
16/W1146	660,40	1273 (47,5%) 1330 1339 (47,9%) 1397	Madera	Plena/Baja Edad Media

Tabla 1. Resultados de la determinación radiométrica.

arranque de la zona de acceso a la superficie, que se inserta por debajo de la cimentación del Mercado del Val. Las galerías están excavadas directamente en la arcilla. No hay muros ni otras compartimentaciones internas, ni tampoco tratamientos o revestimientos en las paredes. En ellas se puede observar las marcas dejadas por las diferentes inundaciones que las han afectado. El grado de conservación de estas estructuras subterráneas era desigual, por cuanto la galería septentrional y la más meridional estaban en un estado aceptable de conservación, mientras que la central se encontraba parcialmente desplomada y ha sufrido en mayor medida los efectos de la propia excavación del foso. No se registraron materiales arqueológicos con atributos tipológicamente significativos, por lo que la cronología del hallazgo no podía ser establecida ni siquiera de manera relativa. Por esta razón, y ante lo significativo del descubrimiento, se realizó una datación radiométrica de una de las vigas aparecidas.

La muestra fue enviada al laboratorio *International Chemical Analysis* (Universidad de Miami, USA), que ha determinado una fecha convencional de 660 ± 40 BP. La calibración de la misma en Oxcal (Bronk Ramsey, 2010) empleando la curva de calibración atmosférica IntCal13 (Reimer *et al.*, 2013) proporciona una determinación de 1273-1397 cal DC (tabla 1 y figura 15); es decir, se fecha entre finales del siglo XIII y siglo XIV, un momento correspondiente a la Plena/Baja Edad Media.

La correspondencia de la fecha con las estructuras es un aspecto a discutir, puesto que la fecha, como es obvio, proporciona la datación de la viga y no necesariamente del contexto donde aparece. No obstante, supone un indicio a tener en cuenta a la hora de realizar interpretaciones sobre la funcionalidad y origen de estas estructuras subterráneas, por cuanto la hipótesis inicial consideraba que se debían corresponder con un momento situado entre el siglo XVIII y finales del XIX. Este dato abre el debate en este sentido, incorporando al mismo un mayor rango cronológico.

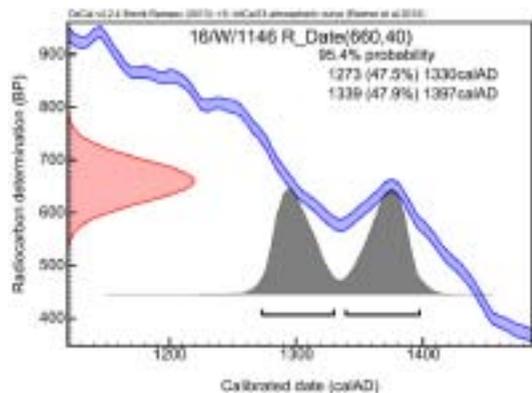


Figura 15. Representación gráfica de la calibración de la fecha en Oxcal. Fuente: Misiego, 2016b.

Valoración: ¿qué sabemos hoy en día?

Llegados a este punto, en el que la arqueología preventiva ha cumplido con la fase de documentación de los vestigios conservados en el subsuelo modificado por el actual proyecto del Mercado del Val, se impone el comienzo de la etapa de estudio, reflexión e interpretación de los datos. El objetivo es cumplir, al menos parcialmente, con algunas de las funciones elementales de la arqueología como ciencia histórica: por un lado, generar conocimiento sobre el pasado y, por otro, atendiendo a su función social, transferir ese conocimiento a la sociedad para su debida aplicación y disfrute. Cualquier actividad arqueológica no tiene sentido si no se cumple con estas dos premisas, que se insertan plenamente dentro de lo que comúnmente se denomina puesta en valor. Tal puesta en valor se puede llevar a cabo de maneras diversas, como, por ejemplo, a través de la exposición de los resultados, como es el caso actualmente en el propio Mercado del Val, pero también a través de la difusión por otras vías, como pretende este texto. Atendiendo a estos aspectos, se propone una valoración de los resultados de la intervención actual. Esta valoración no puede ser más que preliminar y deberán ser a partir de ahora los diversos investigadores a los que les puede interesar la información recuperada quienes recojan el testigo y profundicen en la interpretación.

Según los datos expuestos, se puede considerar que las actuaciones han deparado sobre todo evidencias que se relacionan con el proceso de modificación urbanística ocurrido en el área arqueológica del Mercado del Val acaecido en la Edad Contemporánea, con especial incidencia a partir de 1848/50, ligadas a las profundas transformaciones de la zona. A ese periodo se circunscriben las atarjeas y canalizaciones que cruzan por diversos puntos el área arqueológica, embutidas sobre rellenos, grandes paquetes sedimentarios, que se emplearon para generar un nuevo espacio urbano una vez el cauce del Esgueva fue recogido en su cauce artificial abovedado. Desde luego, los hallazgos más señeros son los vinculados al río y la “domesticación” definitiva de su cauce (figura 16).

Las certezas interpretativas empiezan a flaquear más allá de este periodo. No parece tener una solución clara la interpretación del paramento o paramentos de mampostería que discurren a lo largo del subsuelo del Mercado. A pesar de que la dirección técnica de los trabajos arqueológicos parece decantarse por la hipótesis que considera que son parte de la cimentación de los edificios de Malcocinado, caben ciertas dudas al respecto, por cuanto la coincidencia con la traza conocida de estas edificaciones no acaba de ajustarse bien ni se han documentado el resto de cimentaciones interiores, como sería de esperar si se correspondiesen con una manzana o casa. De hecho, la resolución de esta incertidumbre a través de la planimetría antigua no parece ser posible, dado que la traza de los muros descubiertos no coincide con ninguna de las conocidas por estas fuentes. Por lo tanto, debe corresponderse con otra infraestructura no documentada hasta la fecha, al menos a través de los planos señalados. Desde mi punto de vista no cabe descartar la interpretación inicial planteada también por la dirección técnica, la cual interpretaba esta construcción como la

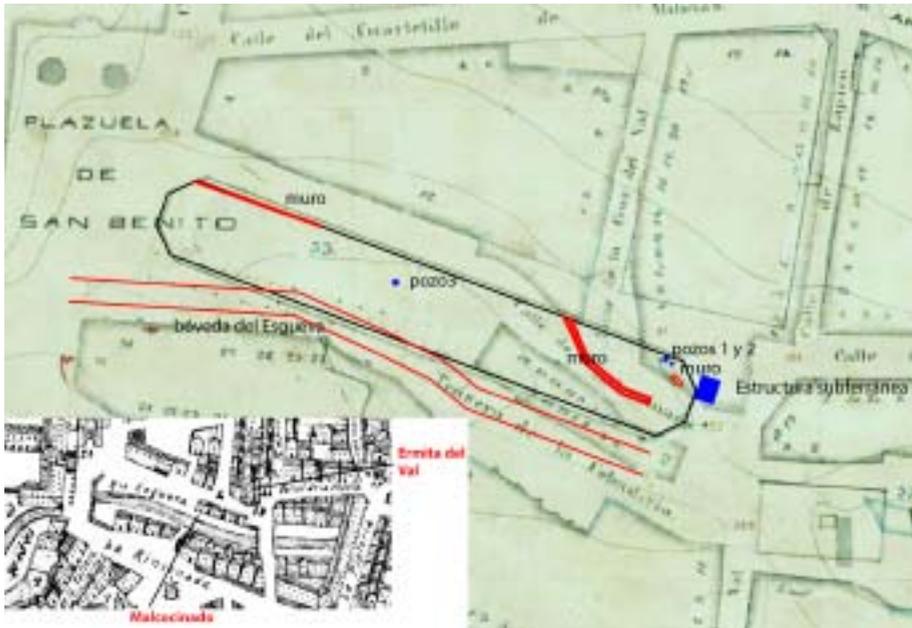


Figura 16. Superposición de los hallazgos con la planimetría antigua.

escollera del cauce, en este caso abierto, del Esgueva. La traza que dibuja parece discurrir ajustándose a las curvas de nivel, es decir, atendiendo a la topografía previa, que no es otra que la de la vega o cauce natural del río a los pies de la loma ocupada por las calles de la primitiva Valladolid. No sería extraño que el río hubiese sido encauzado de esta manera, puesto que tal solución se conoce en otros tramos, alguno posteriormente abovedado, como el que se ha puesto al descubierto en el solar de la calle Bajada de la Libertad 15 y 17 (Misiego Tejeda y García Rivero 2007). Caben incluso otras interpretaciones, aunque sin fundamentos arqueológicos que las avalen, como que el muro se corresponda con la primera cerca o sea el cierre de la Judería Vieja (algo poco probable puesto que hasta 1410 las juderías eran abiertas y en esa fecha se traslada a San Nicolás, como se ha señalado anteriormente).

Sí que parece, por el contrario, tenerse clara la vinculación del retazo de muro aparecido en el sondeo 6 y los pozos 1 y 2 con el uso doméstico del espacio relacionado con la manzana de casas anejas a la ermita del Val. La revisión de la planimetría histórica (figura 16), en concreto el plano de Ventura Seco y el de Perez Rodas, así lo avala. Este conjunto de evidencias vienen a completar otras detectadas en intervenciones anteriores, y que en retazos permiten conformar la traza urbana histórica de la ciudad en ese espacio, muy afectada por los procesos de remodelación contemporáneos.

La fortuna ha querido que los restos aparecidos en el pozo 1 proporcionen una información más precisa sobre las actividades que se pudieron realizar en este lugar.

Los restos aparecidos apuntan de manera mayoritaria al despacho y consumo de vino, quizá una taberna, por lo que al menos en el siglo XIX este fue el uso del local vinculado al pozo.

Más esquivas es la interpretación de las infraestructuras subterráneas aparecidas en confluencia entre la calle Francisco Maldonado y la calle del Val. Los responsables de su documentación apuntaban varias hipótesis iniciales (Misiego Tejeda, 2016a): una posible cripta de la iglesia de Nuestra Señora del Val; un aljibe, depósito o mina de agua; una instalación vinculada al cercano cauce del río Esgueva o una bodega, con diferentes salas. De todas ellas, esta última es la que señalaban como más plausible, atendiendo a la morfología de la infraestructura, su ubicación, bajo la manzana de edificaciones anejas a la ermita del Val, y a la cercanía con el pozo 1, al que se le suponía coetáneo. Sin embargo, la fecha radiométrica obtenida de la viga amplía el espectro temporal, trayendo a colación otras alternativas. En ese sentido, es necesario tener en cuenta la coincidencia de la fecha con una época en la que el espacio estaba ocupado por la Judería Vieja y, en concreto, con su sinagoga, siempre y cuando aceptemos que la ermita del Val fue tal sinagoga cristianizada. Con los datos actuales no es posible cerrar realmente ninguna de las posibilidades. De hecho, tras la recepción de la fecha, los propios redactores del informe (Misiego Tejeda, 2016b), dada su antigüedad, hacen hincapié en su relación con la sinagoga, aunque se perseveran en la interpretación como bodega a partir de la morfología de las galerías y la cercanía del pozo. Bodega que según los firmantes del informe probablemente reaprovechó las estancias subterráneas anteriores, lo cual entra dentro de lo plausible.

Como se puede apreciar, a excepción de los datos relacionados con las fases más modernas, se puede decir que en la actualidad casi hay más incertidumbres que certezas en cuanto a la interpretación de los hallazgos. Queda por delante ahora una fase apasionante que inserte la información dentro del relato, de la biografía de la villa de Valladolid. Esperamos que otros investigadores cojan el testigo y puedan profundizar en la problemática expuesta, validar o refutar las hipótesis, y acabar ofreciendo una explicación definitiva sobre los restos.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sentido agradecimiento a doña Eloisa Wattenberg García por su invitación a participar en el X Curso de Patrimonio Cultural “Conocer Valladolid” 2016. A la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción por proporcionar un cauce a través del cual retornar a la sociedad lo que le pertenece: su patrimonio cultural. Gracias también a Strato, Gabinete de Estudios sobre Patrimonio Histórico y Arqueológico S.L. y, en especial, de Jesús C. Misiego, director técnico de las actuaciones arqueológicas, de cuyo informe previo se nutre en gran

medida esta contribución. Otro tanto debo decir de Chelo Díez Ortega, fotógrafa del Servicio Territorial de Cultura de Valladolid, autora de una buena parte de las fotografías empleadas, cuyo trabajo imprescindible facilita tanto el mío. Por supuesto, quiero expresar mi gratitud al Consorcio del Mercado del Val y a Sacyr, promotores, por un lado, y, por otro, responsables de la ejecución de las obras del Mercado del Val. Sin todos ellos esta contribución no habría sido posible.

REFERENCIAS

- AGAPITO Y REVILLA, A. (1982): *Las calles de Valladolid. Nomenclator Histórico (1937)*. Valladolid, edición facsímil.
- ÁLVAREZ MORA, A. (2006): *La construcción histórica de Valladolid: proyecto de ciudad y lógica de clase*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial.
- BRONK RAMSEY, C. (2010): Oxcalf Program 4.1.5. Consulta <https://c14.arch.ox.ac.uk/oxcal/OxCal.html>.
- CALDERÓN CALDERÓN, B. (1991): *Cartografía y ciudad. Valladolid en el siglo XIX. Transformaciones espaciales en el inicio de un proceso urbano contemporáneo*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- CANTERA MONTENEGRO, E. (2012): La legislación general acerca de los judíos en el reinado de Juan II de Castilla. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 25, 119–146.
- DELIBES DE CASTRO, G., WATTENBERG GARCÍA, E. y VAL RECIO, J. del. (1991): *Arqueología urbana en Valladolid*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- DOMÍNGUEZ BURRIEZA, F. J. (2004): Principio y fin de la seda de la Cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy en el casco urbano de Valladolid. *Boletín Del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 70, 341–357.
- GIJOSOS, P. (2011): “La Esgueva soterrada” en *Conocer Valladolid. IV Curso de Patrimonio Cultural 2010/11* (pp. 13–26). Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción y Ayuntamiento de Valladolid.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C. (2003): *Historia biográfica de la M.L.M.N.H. y Excma. ciudad de Valladolid. Tomo I (1893)*. Valladolid: Maxtor (reedición de 2003).
- MISIEGO TEJEDA, J. C. (1999): “Actuaciones arqueológicas en el Área de Rehabilitación Integrada de la zona de platerías, Catedral y sus entornos, en el casco Histórico de Valladolid. Zona de Platerías, calle del Val y Plazuela del Val”. Valladolid: Servicio Territorial de Cultura de Valladolid (Informe técnico inédito).

- (2013): “Trabajos de control arqueológico de la realización de los sondeos geotécnicos en los alrededores del Mercado del Val, incluidos en los trabajos de excavación y control arqueológico integrado en el proyecto de rehabilitación y adaptación del Mercado del Val”. Valladolid: Servicio Territorial de Cultura de Valladolid (Informe técnico inédito).
 - (2014): “Trabajos de excavación de sondeos arqueológicos previos en el interior del Mercado del Val (Valladolid)”. Valladolid: Servicio Territorial de Cultura de la Junta de Castilla y León (Informe técnico inédito).
 - (2015): “Trabajos arqueológicos (excavación y control) integrados en las obras de ejecución del Proyecto de Rehabilitación y Adaptación del Mercado del Val (Valladolid)”. Valladolid: Servicio Territorial de Cultura de Valladolid (Informe técnico inédito).
 - (2016a): “Addenda al informe final: Hallazgos acaecidos en el mes de enero de 2016. Trabajos arqueológicos (excavación y control) integrados en las obras de ejecución del Proyecto de Rehabilitación y Adaptación del Mercado del Val (Valladolid)”. Valladolid: Servicio Territorial de Cultura de Valladolid (Informe técnico inédito).
 - (2016b): “Trabajos arqueológicos (excavación y control) integrados en las obras de ejecución del Proyecto de Rehabilitación y Adaptación del Mercado del Val (Valladolid). Análisis por C14 de una muestra de madera procedente de una estancia excavada en la base geológica”. Valladolid: Servicio Territorial de Cultura de Valladolid (Informe técnico inédito).
- MISIEGO TEJEDA, J. C. y GARCÍA RIVERO, P. F. (2007). “Estudio arqueológico del solar de la calle Bajada de la Libertad nº 15 y 17, en Valladolid”. Valladolid: Servicio Territorial de Cultura de Valladolid (Informe técnico inédito).
- MORATINOS GARCÍA, M. y SANTAMARÍA GONZÁLEZ, E. (1991). “Nuevas aportaciones a la arqueología medieval vallisoletana. La excavación de los hornos y testar del solar nº 23 de la calle Duque de la Victoria”. En G. Delibes de Castro, E. Wattenberg García y J. del Val Recio (Eds.), *Arqueología urbana en Valladolid* (pp. 151–186). Valladolid: Junta de Castilla y León.
- PÉREZ ROZAS, L. (1863). *Plano de la Ciudad de Valladolid, construido por disposición y costa del Ilustre Ayuntamiento. Año 1863. Hojas 5 y 8*. Valladolid: Archivo Municipal de Valladolid. Planos 88.
- PLOG, S., PLOG, F. y WAIT, W. (1978).: “Decision Making in Modern Surveys” en M. B. Schiffer (Ed.), *Advances in Archaeological Method and Theory* (pp. 383–421). New York: Academic Press.
- REIMER, P. J., BARD, E., BAYLISS, A., BECK, J. W., BLACKWELL, P. G., BRONK RAMSEY, C... VAN DER PLICHT, J. (2013). IntCal13 and Marine13 Radiocarbon Age Calibration Curves 0–50,000 Years cal BP. *Ranking, Resource and Exchange*, 55(4), 1869–1887.
- REPRESA, A. (1980). Origen y desarrollo urbano del Valladolid medieval. En *Historia de Valladolid II* (pp. 65–86). Valladolid: Ateneo de Valladolid.

- SAINZ GUERRA, J. L. (1990). *Cartografía y ciudad. Las huellas de la ciudad en la cartografía de Valladolid hasta el siglo XIX* (Colección). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- TOMÉ, B. M. (2016). “La villa de valladolid en 1506”. *ActaLauris*, 3, 67–94.
- VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O. (1998). *Actividad alfarera en el Valladolid bajomedieval*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., SAQUERO MARTÍN, B. y SERRANO GUTIÉRREZ, J. M. (1991). “Restos arqueológicos de la cerca vieja de Valladolid, en la calle Angustias. Contribución al desarrollo urbano de la ciudad”. En G. Delibes de Castro, E. Wattenberg García, Z. Escudero Navarro, y J. del Val Recio (Eds.), *Arqueología urbana en Valladolid* (Valladolid, pp. 189–214). Junta de Castilla y León.

Las Casas de Moneda de Valladolid

JAVIER MOREDA | Arqueólogo

Escribir sobre un tema tan interesante, pero escasamente conocido como es el de las casas de moneda con las que contó Valladolid supone desde el primer momento un reto debido a la escasez de estudios sobre el particular. Evidentemente, el taller vallisoletano no tuvo la misma importancia ni la proyección temporal que otros de la Corona de Castilla como los de Burgos, Cuenca, Toledo, Segovia o Sevilla; creados en la Plena Edad Media, los tres primeros extenderán su actividad hasta principios del siglo XVIII, mientras que el cuarto y último llegarán hasta la instauración de la peseta como unidad monetaria española en 1868. Pues bien, ni siquiera en estos casos existen los suficientes estudios, no digamos monografías, que permitan analizar la actividad de las cecas en los diferentes momentos históricos y económicos de nuestra historia. Tan sólo desde finales del siglo pasado parece que esta tendencia empieza a variar, publicándose trabajos –muchos de ellos sobre aspectos concretos– que completan el mosaico de la labor de las Reales Casas de Moneda en Castilla¹.

¹ Para el caso de la ceca de Valladolid hay que destacar el magnífico trabajo de M.ª Pilar Pérez García "*La Real Fábrica de Moneda de Valladolid a través de sus registros contables*", publicado en 1990, en él se recoge una abundante información documental sobre el taller de nuestra ciudad. Igualmente, hay que destacar los múltiples trabajos de Glenn Murray Fantom sobre la Casa de Moneda de Segovia o los de Sainz Varona sobre la de Burgos.

La ceca de Valladolid durante la Edad Media

La apertura del primer taller monetario en la ciudad está íntimamente ligada a los sucesos de inestabilidad política acaecidos durante el turbulento reinado de Enrique IV. En concreto, la guerra civil que entre 1465 y 1468 mantiene contra su hermano Alfonso va a propiciar la creación de una serie de talleres monetarios desconocidos hasta ese momento, uno de los cuales será el de Valladolid.

Durante el siglo XV, la ciudad alcanzará un importante desarrollo económico y demográfico que unido a las dilatadas y repetidas estancias del rey y de la Corte le va a otorgar un auténtico aire de “capitalidad”. Si a ello se añade la instalación casi permanente en la villa de la Chancillería y el renombre e influencia de su universidad, es lógico pensar que Valladolid también quisiera dotarse de una institución de tanto prestigio e importancia como era una casa de moneda. En este sentido, en las Cortes celebradas en la ciudad en 1447, aprovechando la demanda de la acuñación de reales de plata y fracciones del mismo, se solicita a Juan II la creación de una ceca (Petición 18); sin embargo, el rey ordenó la mencionada acuñación, pero el asunto de la creación del nuevo taller quedó en suspenso². Habrá que esperar al reinado de Enrique IV para que le sea concedida dicha merced.

Así, mediante carta del rey fechada el 3 de abril de 1466, se creaba la ceca de Valladolid: “Don Enrique, por la gracia de Dios Rey de Castilla, de León, de Galicia... Por mas ennoblecer la dicha villa de Vallid con acuerdos de Perlados e Caballeros e Grandes de los dichos mis Reynos e de los mi Consejo, ordené e mandé que en la dicha villa de Vallid oviese e se ficiese mi casa de Moneda para labrar en ella las monedas de or e de plata e de vellón que yo he mandado y mandaré labrar...”³.

Ahora bien, no hay unanimidad entre los estudiosos cuando analizan la intención del rey al otorgar la prebenda. Para alguno la concesión de privilegios de acuñación mostraba una actitud interesada: la abundancia de moneda en el reino incrementaba también sus ingresos al basar su funcionamiento en los arrendamientos, toda vez que mantenía contentos a sus partidarios⁴; sin embargo, la historiografía más clásica⁵ cree ver en los beneficios otorgados un reflejo del reconocimiento a la fidelidad que le demostró su villa natal⁶ durante los graves disturbios que se produjeron en este reinado. Valladolid se mantuvo siempre a su lado y contra el partido nobiliario, reclamando la intervención directa del monarca y entregándole la posesión de la ciudad para que “la señorease como rey y señor de ella”; por ello, no es de extrañar que el soberano colmara a la villa de privilegios en testimonio de su agradecimiento.

² ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (2012), “Un fallido proyecto de solución de los problemas del reino: las Cortes de Valladolid de 1447”. En *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III. Hª Medieval, t. 25, pp.13-42

³ AGS. Escribanía Mayor de Rentas. Leg.519.

⁴ LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2009), *La política monetaria de la corona de Castilla (1369-1497)*, en *la Hacienda Real de Castilla (1369-1504)*. Real Academia de la Historia. Madrid. pp791-792.

⁵ García Valladolid; Ortega Rubio; Antolínez de Burgos o Sangrador Vitores.

⁶ Nació el 5 de enero de 1425 en unas casas propiedad de Diego Sánchez en la calle de Teresa Gil.

En el documento de creación de la nueva Casa de Moneda se estipulan y establecen tanto los miembros y trabajadores que deberían componerla como los privilegios y cometidos de los mismos. Ferrand Sánchez de Toledo es nombrado Alcalde Mayor y Ruy González de Portillo Tesorero Mayor (sustituido en 1470 por Juan López de Curiel)⁷. Para las labores intrínsecas de la ceca había que contar con un ensayador⁸, un entallador⁹, un maestro de balanza¹⁰, dos guardas¹¹, dos alcaldes, un alguacil, un triador¹², un fundidor, un blanqueador¹³, un afinador y doscientos obreros y monederos. De todos ellos se conocen algunos nombres: así, fueron elegidos alcaldes Rodrigo de Morales y Fernand Ruys de Alcaraz, escribano de la Real Chancillería; los guardas, procedentes del gremio de los mercaderes, serán Pedro de Aza y García de Dueñas. Las tareas que requerían mayor especialización o un conocimiento específico en el manejo de los metales fueron encomendadas a gentes procedentes del gremio de plateros: Diego de Curiel fue nombrado ensayador, Rodrigo fundidor y Duarte entallador y triador¹⁴.

Antes de pasar a describir las emisiones de la ceca vallisoletana en este periodo, hay que tratar sobre su ubicación dentro de la villa y la duración de su actividad. En lo tocante al establecimiento se conocen pocos datos. La única mención es muy tardía y queda recogida en un contrato de arrendamiento fechado en 1524 y renovado en 1537; en él se menciona una “Casa de Moneda” situada en la calle de Corralejos, detrás de las casas contiguas a las de Alonso Berruguete en la calle de San Benito. Esta circunstancia, unida a que la actual del Doctor Cazalla se denominó en su momento de la Moneda, permite suponer en ella su sede¹⁵.

En cuanto al periodo durante el cual esta ceca se mantuvo abierta, cabe señalar que no se conoce la fecha exacta en la que cesó su producción, aunque quizás esté relacionado con la Pragmática de Segovia de 1471 a través de la cual se intentó poner coto a la caótica política monetaria castellana mediante, entre otras medidas, el cierre de todos los talleres salvo las seis cecas reales tradicionales: La Coruña, Burgos, Cuenca, Segovia, Toledo y Sevilla.

⁷ PÉREZ GARCÍA, M.^a Pilar (1990), *La Real Fábrica de Moneda de Valladolid a través de sus registros contables*. Universidad de Valladolid. Salamanca, p. 40

⁸ El encargado de verificar la ley o contenido de metal fino de la moneda.

⁹ El encargado de grabar los cuños.

¹⁰ Encargado del control de peso de las monedas. También comprobaba que las piezas admitidas, más las no admitidas y los posibles fragmentos producidos en el proceso coincidieran en peso con lo entregado para monedear.

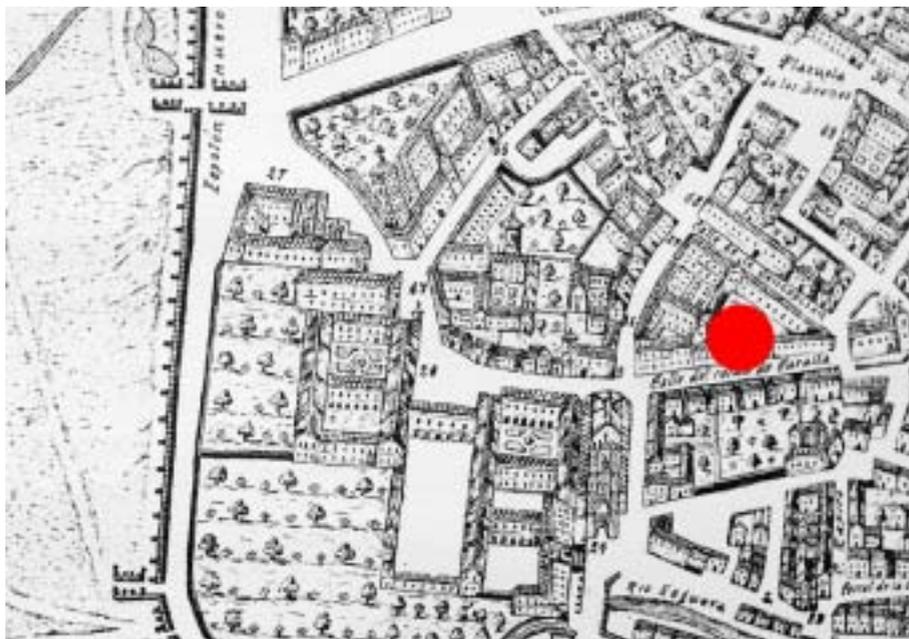
¹¹ Representantes del rey en la ceca. También eran los encargados de guardar los cuños al finalizar la jornada.

¹² En este caso era el encargado de controlar la calidad de la acuñación en cuanto a su aspecto físico.

¹³ Encargado de la limpieza de los cospeles (disco monetario sin acuñar) mediante procesos químicos.

¹⁴ AGS. Escribanía Mayor de Rentas. Leg. 519.

¹⁵ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.^a Rosario (1985), *Edificios municipales de la ciudad de Valladolid de 1500 a 1561*. Valladolid, p. 99



Localización de la ceca de Valladolid. Reinado de Enrique IV (1454-1474).

Las monedas emitidas en este periodo de actividad se labrarán en los tres metales recogidos en la carta de fundación, es decir, oro, plata y vellón; para su individualización se marcarán con las armas de la ciudad (escudo con girones) o con las letras VA o V. Así, en oro va a fabricar doblas con un nuevo tipo denominado “Enrique de silla”¹⁶, una ley teórica de 23 $\frac{3}{4}$ quilates¹⁷, talla de 50 piezas en marco¹⁸ y valor de 210 maravedís (si bien valor y ley no dejarán de oscilar durante todo el reinado)¹⁹.

El nuevo modelo, con evidentes paralelos en las acuñaciones áureas francesas coetáneas²⁰, presenta en el anverso la imagen frontal del rey entronizado, coronado, portador de los símbolos de la realeza –orbe y espada– y con un león tendido a los pies; todo ello se sitúa dentro de una gráfila de puntos y está rodeado por la leyenda ENRICUS: CARTUS: REX: CA. El reverso, por su parte, muestra un cuartelado de

¹⁶ Este apelativo es el que se recoge en la documentación de la época, denominándose “*enriques de silla baxa*” o “*enriques de silla alta*” siendo los primeros- denominados sevillanos- más antiguos que los segundos llamados toledanos.

¹⁷ 980 milésimas

¹⁸ El marco castellano es equivalente a 230 gramos, por lo que cada ejemplar tiene un peso teórico de 4,60 gramos .

¹⁹ Los enriques de silla alta se labrarán con ley de 18 quilates. Por su parte el enrique tendrá un valor de 280 maravedís en 1461, 300 en 1465 y 310 en 1469.

²⁰ Las acuñaciones con la figura entronizada del rey se dan en Francia desde el reinado de Felipe III (1270-1285) hasta el de Carlos VII (1422-1461).

castillos y leones con las marcas de ceca arriba y abajo (V gótica y escudete con girones, respectivamente); la gráfila que lo rodea es similar a la anterior y la leyenda en este caso +ENRICUS: DEI: GRACIA: REX: CA.²¹.

Las acuñaciones argénteas se realizarán en moneda con valor de real. Este tipo monetario, creado por Pedro I en 1351, se va a convertir en la base de la circulación monetaria castellana en plata hasta el reinado de Isabel II. Creado en origen con una ley de 11 dineros y 4 granos (931 milésimas) y una talla de 66 piezas en marco (3,48 gramos cada pieza), se mantendrá estable durante los siguientes reinados; sin embargo, durante el gobierno de Enrique IV va a sufrir cierto envilecimiento de su contenido de metal noble, tal y como se desprende de una carta fechada el 20 de noviembre de 1468 en la que se ordena la acuñación de reales de idéntica ley a la de los antiguos, pero con una talla de 67 piezas en marco (3,43 gramos cada real). Durante el reinado del mencionado monarca se emitirán dos tipos claramente diferenciados: los primeros reales mantendrán el busto del rey, pero a partir de 1471 será sustituido por sus iniciales (HEN) bajo corona, un modelo con larga tradición ya establecido en las primeras acuñaciones de este valor.

Los ejemplares fabricados en Valladolid corresponden al primer tipo, con el busto coronado del rey de perfil en el anverso, a izquierda, dentro de una orla compuesta por ocho semicírculos y rodeado por la leyenda +ENRICUS CARTUS DEI GRACIA REX C; en el reverso, al igual que en la moneda de oro, se graban el tradicional cuartelado de castillos y leones enmarcado por orla similar a la del anverso y la leyenda +ENRICUS DEI GRACIA REX CASTELLE LEGIO²².



Dobla de "Enrique de silla". Ceca de Segovia.



Real de busto. Ceca de Sevilla.

²¹ Tanto en las leyendas del anverso como del reverso existen numerosas variantes.

²² Como en el caso de la moneda de oro, en las leyendas de los reales existen multitud de variantes.

Por último, durante este periodo la Casa de Moneda de Valladolid labrará en grandes cantidades piezas de vellón, con valores de cuarto de real –cuartillos– y octavos de real –medios cuartillos–²³. Estos ejemplares presentan un tipo relativamente novedoso dentro de la moneda castellana pues muestran en el anverso una imagen frontal del monarca coronado²⁴, dentro de un círculo de puntos y rodeado de la leyenda ENRICUS: CARTUS: DEI: G. El reverso, por su parte, se ocupa



Cuartillo de Enrique IV. Ceca de Villalón.

con un castillo de tres torres y la marca de ceca –VA góticas o escudo de la ciudad– en su base; la orla se compone de ocho semicírculos y la leyenda indica +ENRICUS: DEI: GRACIA: REX²⁵.

El rey intentaba así disponer de una masa monetaria imprescindible para efectuar los pagos en un momento de dificultades políticas y escasos recursos financieros; a medida que estos se fueron agravando se rebajó progresivamente la ley

de estas piezas, incluso a costa de crear una inflación galopante de moneda devaluada que terminó por expulsar de la circulación interna al oro y la plata. Las palabras de Juan de Varela, cronista de la época, describen perfectamente la situación de la moneda de vellón en este periodo: “Enrique IV ordenó la acuñación de moneda con una ley mucho menor que la del rey Juan, su padre, o que la del rey Enrique, su abuelo. Y ordenó dicha acuñación con el fin de obtener un beneficio, a costa de generar un gran daño a sus súbditos”²⁶; efectivamente, estos tipos monetarios, creados al parecer a inicios del reinado²⁷ con una pureza de 208 milésimas²⁸ y una talla de 62 piezas por marco (cuartillo de 3,71 gramos), pasaron a tener en 1468 una pureza de 188 milésimas y una talla de 70 en marco (unos 3,28 gramos por pieza)²⁹.

²³ Estas monedas son citadas en el preámbulo de la ordenanza monetaria de 22 de mayo de 1462.

²⁴ Hasta este momento este tipo de representación sólo se había dado en un cornado de Pedro I acuñado en Burgos y en los reales de ½ maravedí de Enrique II acuñados entre 1369 y 1373 en diferentes cecas castellanas.

²⁵ Como en el caso de las acuñaciones de oro y de plata, existen numerosas variantes en las leyendas.

²⁶ MACKAY, Angus (1981): *Money, Prices and Politics in Fifteenth-Century Castile*. Londres, Royal Historical Society, p. 66.

²⁷ SAÍNZ VARONA, Félix Ángel (1982), “La moneda de vellón de Enrique IV. La Ordenanza de 1462”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 2º sem. num. 61. Burgos. p.236.

²⁸ En la documentación se cita 60 granos (2 dineros y 12 granos).

²⁹ También citada en granos, en concreto 54 granos (2 dineros y 6 granos).

Aunque en las Cortes de Ocaña de febrero de 1469 se consiguió que el rey paralizase la acuñación de cuartos³⁰, esta orden no duró mucho, pues en agosto de ese mismo año mandaba de nuevo reanudar la fabricación y, según órdenes reservadas a las cecas, con una ley aún más baja (132 milésimas)³¹ pero idéntica talla. Todo ello produjo lógicamente una inundación de circulante de muy baja calidad y, como consecuencia, una necesidad de saneamiento y estabilización de la masa monetaria que según Ladero Quesada: "...sólo podía ser una brusca baja del valor legal de circulación del vellón, como ya había ocurrido exactamente cien años atrás, para ajustarla a las realidades de oferta y demanda vigentes, aun con el daño que ello causara a quienes lo tuviesen en su poder en aquel momento. A esta tarea, de nueva y penosa estabilización, se dedicarían las reformas de 1471 y 1473, en las que ya no se alude, claro está, a la escasez de moneda «menuda» en circulación, sino a su falta de calidad. Conviene añadir que no se trata de una estabilización promovida por intereses nobiliarios, sino que es la salida obligada del caos..."³². Ahora bien, para alcanzar la solución definitiva hubo que esperar hasta las reformas de 1476 y 1480 promovidas por los Reyes Católicos y, sobre todo, a la Pragmática de Medina del Campo de 1497 que inició una nueva época en la historia monetaria de Castilla y cuyos preceptos se mantendrán inamovibles largo tiempo.

La Real Casa de Moneda de Valladolid en la Edad Moderna

Tras el cese en la fabricación de moneda, como consecuencia de las reformas dictadas en Segovia en 1471, será necesario esperar más de setenta años para que Valladolid intente recuperar ceca propia. El Regimiento de la ciudad inició en enero de 1554 gestiones en ese sentido, tal y como se indica en el Libro de Actas de la corporación, argumentando que "...aya casa de moneda en esta villa... por ser esta villa tan principal en estos Reynos y estar casi en medio dellos y Residir en ella ordinariamente el presidente y oidores... y muchos grandes y prelados y caualleros y otras muchas gentes assi naturales como estrangeros destos Reynos y estar tan cerca de todas las ferias principales que ay en ellos y donde se hacen pagos seria cosa muy conuiniente... al bien y pro común destos Reynos que hubiese en ella vna casa donde se

³⁰ LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1988), "La política monetaria de la corona de Castilla (1369-1497), en la Hacienda Real de Castilla (1369-1504)". *España Medieval* n° 11. Universidad Complutense. Madrid, p. 107.

³¹ Ley de 38 granos (1 dinero y 14 granos).

³² LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1988), ob. cit., p. 110.

labrase moneda de oro y plata y vellón como se labra en las casas de moneda que ay en otras ciudades destos Reynos que no son tan cómodas para ello como esta villa y que por Residir en ella la mayor parte del tiempo... corte y consejo se podría traer a labrar en ella mucha parte del oro y plata que... viene de las yndias pues necesariamente se ha de labrar moneda de ello... y que se traería con menos costa a esta villa para labrar la moneda en ella que a otras ciudades donde ay casas donde se haze y que dello Redundaría gran bien y provecha a... súbditos y naturales por que con mas facilidad y presteza se podrían socorrer de dineros para ayuda a las necesidades que se les ofreciesen y esta villa seria mas poblada y ennoblecida”³³.

Aunque los trámites ante la Corte debieron efectuarse urgentemente, diferentes problemas técnicos con el sistema de acuñación que había de emplearse retrasaron la aprobación de reapertura de la ceca hasta el 2 de julio 1559, cuando doña Juana, gobernadora del reino en ausencia del monarca, otorgó la merced de concesión en la que se especificaban los requisitos del nuevo taller. En cuanto a la construcción que había de alojar la institución, en el documento se facultaba al regimiento de la villa para “...que podáis elegir el sitio que fuere necesario para edificar la dicha casa de moneda en la parte que os pareciere que es más conbiniente para ello y si no se vbiere tal en lo que es público y concegil le podays comprar de la persona que lo tubiere en el prescio que os concertaredes y pagar de los propios y Rentas desta villa lo que costare y lo que se gastare en el hedificio de la dicha casa y en todas las otras cosas que fuesen necesarias para ella y para labrar moneda en ella...”³⁴

La ceca, que recibirá el título de Real Fábrica de Moneda, se va a establecer en un inmueble de nueva construcción en la calle de San Lorenzo, junto a la sacristía de la iglesia. Apenas hay noticias sobre el edificio, tan solo una breve descripción del historiador vallisoletano Casimiro González: “...ofrecía al exterior un hermoso y elegante pórtico de piedra, compuesto de puerta de arco entre dos columnas de orden corintio y sobre aquella la inscripción Real Casa de Moneda y el escudo de armas reales. En el interior constaba de tres pisos con extensos locales dotados de luces, ventilación y artefactos necesarios...”³⁵. En este punto cabe señalar que las cecas castellanas habían estado acuñando hasta 1566³⁶, a excepción de la moneda de oro, los tipos y modelos establecidos en la Pragmática de Medina del Campo de 1497, cuando por los Decretos de Nueva Estampa³⁷ cambia la iconografía de las piezas.

La nueva ceca, cuya marca identificativa serán los girones del escudo de la ciudad, no comenzó su andadura hasta el 12 de agosto de 1568 cuando el privilegio tuvo confirmación real. Las monedas se labrarán únicamente según la técnica denominada

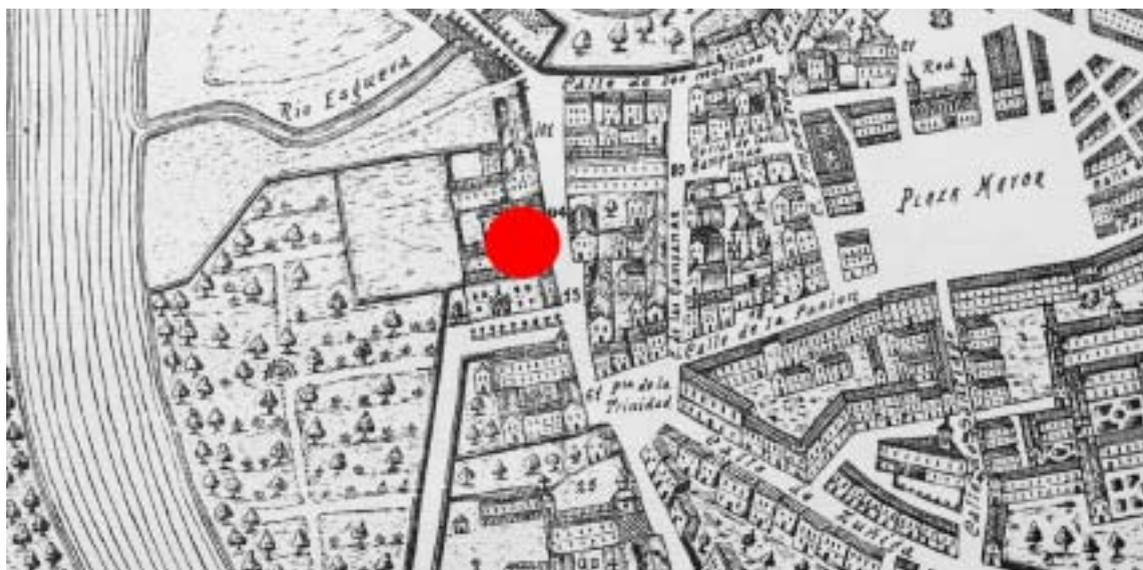
³³ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.ª Rosario (1985), ob. cit., p. 95

³⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.ª Rosario (1985), ob. cit., p. 98

³⁵ GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro (1900), *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas* Tomo I, Valladolid, p. 615

³⁶ Hacía diez años de la subida al trono de Felipe II.

³⁷ Las leyes o Pragmáticas “de nueva estampa” de 1566 están fechadas el 23 de noviembre para las monedas de oro y plata, y el 14 de diciembre para la de vellón.



Localización de la ceca de Valladolid en la calle de San Lorenzo durante el reinado de Felipe II (1556-1598).

“acuñación a martillo”³⁸, con “...cuño y ley e peso e valor y según y de la manera que se labra e acostumbra y puede e deve labrar en las otras casas de moneda des-tos mis Reinos...”³⁹ y los tipos recogidos en la “nueva estampa” por la que el monarca establecía: “se labre moneda de oro i plata de nuestro nombre, cuño i armas Con-forme a la estampa que a las dichas casas de la moneda se les embía”.

En oro, esta ceca fabricará piezas de 1, 2 y 4 escudos con ley de 22 quilates (917 milésimas), talla de 68 en marco (escudo de 3,38 gramos) y un valor teórico de 400 maravedís⁴⁰, manteniendo así, a excepción de su tasación, las características esta-blecidas para esta moneda desde su creación en las Cortes de Valladolid de 1537⁴¹. El nuevo diseño presentaba en el anverso un escudo coronado con todas las armas reales⁴², flanqueado por las marcas de ceca, ensayador y valor, y rodeado de la leyenda PHILIPPVS DEI GRATIA; el reverso se ocuparía con la cruz de Jerusalén dentro de orla de cuatro semicírculos y la leyenda HISPANIARVM REX.

En cuanto a la moneda de plata, se mantendrán las particularidades establecidas por los Reyes Católicos: ley de 11 dineros y 4 granos (930,5 milésimas), talla de 67

³⁸ La llamada acuñación “a martillo” consiste en la colocación de un cospel o disco de metal entre un cuño fijo (pila) y otro móvil (troquel); sobre este último, el monedero golpeaba con un martillo.

³⁹ PÉREZ GARCÍA, M.^a Pilar (1990), ob. cit., p.179

⁴⁰ En 1583 se tasaba ya en 440 maravedís y 612 en 1643.

⁴¹ El valor del escudo en origen era de 350 maravedís.

⁴² En el que se recogen tanto las armas hispánicas como las de posesiones europeas.

piezas por marco (reales de 3,43 gramos de peso) y valor de 34 maravedís. Con estas especificaciones se emitirán los valores de $\frac{1}{2}$, 1, 2, 4 y 8 reales (fundamentalmente los más altos)⁴³ hasta el año 1600 cuando, sin llegar a desaparecer, el volumen de acuñaciones en ambos metales disminuya considerablemente.



4 escudos sin fecha de Felipe II. Valladolid.

Estos ejemplares contarán con un anverso similar a los de oro: escudo coronado y marcas de garantía, pero acompañados en los valores más altos por la leyenda PHILIPPVS D G HISPANIARVM; el reverso lleva un cuartelado de castillos y leones, rodeado por la inscripción ET INDIARVM REX. Excepcionalmente, en la pieza de

medio real, el escudo será sustituido por el monograma coronado del rey, con el reverso sin cambios. Estos tipos se van a mantener inalterados durante los reinados posteriores; variará en buena lógica el nombre del monarca, pero siempre aparecerán reflejadas las marcas de garantía (ceca, valor, ensayador) y, a partir de 1590, la fecha.

Una mayor variedad se va a dar en la moneda de vellón ya que habrá de adaptarse a las necesidades y fluctuaciones de la economía castellana. Durante el reinado de Felipe II se pueden distinguir cuatro emisiones diferentes en este metal, divisor de la moneda de plata y base de la circulación interior, en las que su contenido de metal noble oscilará constantemente.

La primera de ellas mantiene el nombre de los Reyes Católicos; perdurará hasta 1566 por lo que no llega a fabricarse en la ceca de Valladolid que, como ya se ha señalado, retoma su actividad en 1568.

La segunda, cuyo nacimiento se debe a la Pragmática de 14 de diciembre de 1566, corresponde a una emisión de vellón rico y es la primera que lleva el nombre de Felipe II. La ceca vallisoletana pondrá en marcha este tipo en 1568, con un volumen de 12.000 marcos⁴⁴ en moneda nueva para ayudar a la reconstrucción de los barrios destruidos por el incendio⁴⁵. La importancia de la Pragmática no se reduce tan sólo a un cambio en la tipología, sino también a la innovación en el sistema monetario, pues con ella se pretende crear numerario armónico entre los diferentes valores.

⁴³ La preferencia por los valores altos dimana del intento por ahorrar tiempo y trabajo en el proceso de acuñación, pues para la misma cantidad de metal se requería de un número menor de cortes y golpes de cuño que los necesarios para las denominaciones más bajas.

⁴⁴ 1 marco son 230 gramos, es decir, se acuñaron unos 2.760 kilogramos en monedas.

⁴⁵ BENNASSAR, Bartolomé (1983), *Valladolid en el siglo de oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid, p. 230

Para ello, ley y peso de las nuevas monedas fueron sustancialmente modificados mediante el aumento de la cantidad de plata y la reducción del peso, convirtiéndose así en 2 y ½ dineros y 2 granos (215,2 milésimas) frente a la pureza metálica legal de 5 y ½ granos (19,9 milésimas) de las anteriores. Una excepción a esta norma va a ocurrir con las blancas, fabricadas con menor ley y mayor peso: 4 granos de plata (13,8 milésimas) y 220 piezas en marco, es decir 1,04 gramos cada una de ellas. Se emitieron 8 y ½ maravedís (cuartillos de 2,87 gramos), 4 maravedís (cuartos de 1,35 gramos), 2 maravedís (medios cuartos u ochavos de 0,67 gramos) y blancas. En cuanto a la iconografía de estos ejemplares, consiste en la representación de un castillo en el anverso, rodeado por la leyenda PHILIPPVS DEI GRATIA, y un león en el reverso e HISPANIARVM REX alrededor. Ambas figuraciones se incluyen dentro de un escudo en los cuartillos y una orla polilobulada en los cuartos; los ochavos no cuentan con delimitación. Mientras tanto, en las blancas se graba el monograma del rey PHILIPPVS en el anverso y un castillo en el reverso. Esta emisión satisfizo las necesidades del mercado castellano, pues paliaba la escasez de numerario de bajo valor que se venía arrastrando desde el reinado de Carlos I y que había sido reiteradamente solicitado por las Cortes. Ahora bien, supuso igualmente el inicio del empleo de la moneda de vellón como recurso financiero para acrecentar los ingresos de la Hacienda a través de dos medidas: el “señoreaje”, un nuevo impuesto establecido en noviembre de 1566 por el cual se gravaba la fabricación de moneda⁴⁶, y la diferencia entre el valor intrínseco y extrínseco de esta moneda. Al analizar sus características es posible apreciar que el valor libratario era notablemente



8 reales sin fecha de Felipe II. Valladolid.



4 reales de 1592 de Felipe II. Valladolid.



2 reales de Felipe II. Valladolid.

⁴⁶ Gracias a este impuesto, establecido en noviembre de 1566, el rey cobrará un porcentaje de todo el metal acuñado en las cecas del reino. En principio se tasó en 400 maravedís por marco de oro, 50 por el de plata y 34 por cada uno de vellón rico.

superior al metálico, pues el coste de este último y los impuestos derivados de la acuñación suponían 632 maravedís por marco frente a los 680 de su valor nominal una vez convertido en moneda⁴⁷.

La amonedación se arrendó a particulares a través de licencias reales, una circunstancia que no habría sido posible si el margen de beneficio ofrecido no hubiera resultado verdaderamente considerable. Mediante este sistema se conseguía además que la Hacienda Real obtuviera liquidez inmediata y se ahorrara los costes derivados de la acuñación. El cese de este tipo monetario es difícil de establecer, pues desde 1572 no aparece en la documentación de las cecas. Podría resultar plausible que su emisión hubiera sido lo suficientemente amplia como para satisfacer la demanda del mercado⁴⁸, pero en las Cortes de Madrid de 1583-85 se solicita nuevamente la labra de numerario de vellón para solventar la escasez reinante⁴⁹; cabe pensar por tanto que desde 1572 no se había vuelto a fabricar. El motivo podría estar relacionado con la extendida falsificación de la moneda de vellón rico, pues proporcionaba buen margen de beneficio, sobre todo si los defraudadores rebajaban el contenido de plata; quizás, en un intento de acabar con este problema, la Corona decidió suspender su acuñación⁵⁰.

De las cuatro emisiones en vellón del reinado de Felipe II, la Casa de Moneda valli-soletana se dedicará también a la fabricación de piezas de 2 maravedís y blancas⁵¹



Cuartillo (8 y ½ maravedís) de Felipe II. Valladolid.



Cuarto (4 maravedís) de Felipe II. Valladolid.



Blanca de Felipe II. Valladolid.

⁴⁷ DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier (1999), "La política monetaria en Castilla durante el reinado de Felipe II". *Indagación* nº 3. Universidad de Alcalá de Henares. Madrid, p. 95.

⁴⁸ DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier (1999), ob. cit., p.95.

⁴⁹ DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier (1999), ob. cit., p.95.

⁵⁰ DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier (1999), ob. cit., p.96

⁵¹ Teóricamente, se tenían que realizar también piezas de 4 maravedís pero, al parecer, la ceca valli-soletana no llegó a emitirlas.

pertenecientes al tercer tipo. Acuñaadas probablemente a partir de 1580, contienen una ley mucho más baja que las anteriores pues solo se incluirán en la aleación 4 granos de plata (14 milésimas) y talla de 110 maravedís por marco; así, los 2 maravedís van a contar con un peso teórico de 4,18 gramos, mientras que las blancas pesarán 1,04 gramos. Genéricamente, las primeras presentan en el anverso un castillo dentro de un círculo de puntos y la leyenda PHILIPPVS DEI GRATIA; el reverso contiene un león coronado, igualmente dentro de círculo de puntos, y la leyenda HISPANIARVM REX⁵². Sin embargo, tanto la ceca de Valladolid como las de Burgos y La Coruña, aun manteniendo la tipología descrita, escribirán por primera vez en la historia las leyendas en castellano: DON PHILIPPE/REI DE HESPANA. Por su parte, las blancas mantienen los tipos y la talla descritos en el vellón rico.

Esta nueva emisión debió ser muy abundante, tal y como se desprende de las quejas de las Cortes durante la década de los ochenta, en las que se llega a solicitar al monarca el cese de estas emisiones con el argumento de "...que eran grandes los daños e inconvenientes que se siguen de la mucha moneda de vellón que ahora hay y corre por el reyno, y que importaría que se dexase de labrar y no se diesen licencias para ello ..."⁵³. El 22 de mayo de 1591 el rey ordenó suspender la acuñación de vellón y no reemprenderla sin permiso expreso.



2 maravedís de Felipe II. Valladolid.

Finalmente, la cuarta y última emisión de este reinado, situada entre 1597 y 1598, no tendrá transcendencia para Valladolid, pues su acuñación se llevará a cabo exclusivamente en la ceca de Segovia.

Las decisiones sobre los asuntos monetarios que se adoptarán durante los reinados de Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700) van a favorecer la especialización del taller vallisoletano, pues sus acuñaciones se centrarán en la moneda de cobre y en el resellado de la misma; también, pero en menor medida, se emitirá algo de oro y plata con los tipos establecidos por Felipe II.

Durante todo este largo período, uno de los problemas más acuciantes del Estado fue cómo obtener dinero para sufragar los ingentes gastos de la monarquía y los compromisos bélicos en el exterior. La alteración de la moneda de vellón resultó una de las soluciones elegidas; de esta forma se pudieron modificar el peso, la ley o el valor y obtener ingresos rápidos para la Corona⁵⁴.

⁵²Con este tipo de leyendas se acuñaron en las cecas de Cuenca, Granada, Segovia y Toledo.

⁵³DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier (2001), "El documento monetal de vellón en el reinado de Felipe II: su ordenación y transcendencia". *Revista General de Información y Documentación*. Vol. 11 (2), pp.117-140. Madrid, p. 132.

⁵⁴GARCÍA GUERRA, Elena María (1999), "Las acuñaciones de moneda de vellón durante el reinado de Felipe III". *Estudios de Historia Económica* n° 38. Banco de España. Madrid, p. 11

En este aspecto se optó por la solución más fácil: doblar el valor de la moneda de vellón y suprimir la liga de plata que contenía. El primer intento de introducir estos cambios lo llevó a cabo Felipe II en 1596, si bien la oposición de las Cortes lo dejó sin efecto en 1597; para guardar las apariencias, la última emisión del “rey prudente” va a contar con una ley de tan solo un grano de plata por marco de cobre acuñado (ley de 3,47 milésimas).

Su sucesor Felipe III dispondrá el 13 de junio de 1602 que la moneda de vellón acuñada a partir de ese momento no llevase liga de plata y contase con la mitad de peso y tamaño⁵⁵. Y, por si no fuera suficiente, en una cédula de 18 de septiembre de 1603 se ordenaba que todo el vellón acuñado con anterioridad a 1602 doblara su valor mediante la estampación de un resello.

Se van a emitir grandes cantidades de monedas en cobre puro, denominadas vellón grueso o calderilla⁵⁶ salvo las labradas en el Real Ingenio de Segovia. Inspiradas en la última emisión de Felipe II, iconográficamente responden a los siguientes diseños: las piezas de 8 maravedís graban en el anverso un escudo coronado con las armas de Castilla, flanqueado a izquierda y derecha por la marca de ceca y el valor en cifra romana; todo ello se rodea de círculo de puntos y la leyenda PHILIPPVS.III.D.G. El reverso cuenta con las armas de León dentro de escudo coronado, la fecha de acuñación a su derecha, un círculo como el del anverso y la leyenda HISPANIARVM.REX. Por su parte, los 4 y 2 maravedís presentan, dentro de círculo y leyenda idéntica a la de 8 maravedís, un castillo en el anverso y las marcas de ceca y valor a los lados; en el reverso, un león rampante inscrito en un círculo y alrededor la misma leyenda que en el valor superior y la fecha.

Valladolid acuñará a martillo piezas de 2, 4 y 8 maravedís en cantidades muy desiguales durante los reinados de Felipe III y Felipe IV. Así, en el gobierno del primero, concretamente en 1602, la ceca se centrará en la moneda de 2 maravedís⁵⁷, aunque se va a producir un parón que durará hasta 1604-1605 cuando se retoma una considerable acuñación de piezas de 8 maravedís y el resello⁵⁸ de una importante cantidad de vellón viejo.

En 1608, en respuesta a una petición de las Cortes de Madrid del año anterior, el rey suspendió por un período de veinte años la acuñación de moneda de vellón, a cambio de otorgarle un *servicio*⁵⁹ de diecisiete millones y medio de ducados abonados en siete años. Pese a la prohibición, en 1612, los procuradores permitieron

⁵⁵ A partir de este momento se labrarán con una talla de 280 maravedís por marco.

⁵⁶ Apelativo popular porque las monedas estaban hechas del mismo material que los calderos.

⁵⁷ En esta primera se acuñarán 80.000 marcos de cobre (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990, ob. cit., p. 70).

⁵⁸ En este caso, la cantidad de cobre acuñado ascendió hasta 240.613 marcos. Por su parte, el resello de vellón antiguo, considerando su valor antes de efectuar la operación, ascendió a 242.627.149 maravedís (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990), ob. cit., p. 70.

⁵⁹ El denominado *servicio* era una concesión dineraria votada por las Cortes, entendida como un subsidio temporal otorgado en caso de emergencia; sin embargo, el paso del tiempo y la disminución de los ingresos por otros conceptos hicieron que se transformase en un tributo regular.

la labra de 80.000 marcos de cobre que habían quedado preparados en la ceca de Segovia al paralizarse las acuñaciones⁶⁰. Esto va a crear un precedente que será utilizado en julio de 1617 cuando el monarca, acuciado por una grave situación financiera, presione a las Cortes para que anulen la suspensión adoptada años atrás. Se concederá una autorización para emitir ochocientos mil ducados en vellón; seis meses después, el 12 de enero de 1618, las Cortes otorgarán además consentimiento para la fabricación de un millón de ducados más⁶¹, siempre y cuando no se sobrepasase dicha cantidad (como venía siendo costumbre, el rey no cumplió su palabra y se superó con creces lo autorizado, acuñándose entre 1616 y 1619 cerca de cuatro millones y medio de ducados)⁶².

En ese período, el taller vallisoletano se encargará de amonedar importantes cantidades de cobre en los valores de 8 y 4 maravedís. A pesar de que en 1619 vuelven a prohibirse las acuñaciones de vellón durante otros veinte años, se conocen monedas fechadas en 1620; no se ha hallado documentación que lo justifique, pero quizás el incumplimiento pueda deberse no sólo a los beneficios que reportaba esta actividad a las arcas reales, sino también al intento de dar salida a los ejemplares que se encontraban en la ceca al llegar la orden de cese.



2 maravedís de Felipe III. Valladolid, 1602.



8 maravedís de Felipe III. Valladolid, 1619.



4 maravedís de Felipe III. Valladolid, 1619.

⁶⁰ La moneda que se emitía en virtud de esta disposición no habría de ponerse libremente en circulación, sino que iría destinada a pagar a los jornaleros y demás personal que habían trabajado por cuenta de la Junta de Obras y Bosques en el mantenimiento de las residencias reales.

⁶¹ GARCÍA GUERRA, Elena María (1999), ob. cit., p.131.

⁶² GARCÍA GUERRA, Elena María (1999), ob. cit., p.134. En concreto esta autora señala la cantidad de 4.453.527 ducados.

⁶³ Pregon de 8 de mayo de 1626. En el período de 1621-1626 las cecas castellanas acuñarán un total de 18 millones de ducados en monedas de cobre.

La ascensión al trono de Felipe IV en 1621 sucede en un momento en que la situación financiera de la Corona atraviesa un período muy delicado debido a los enormes desequilibrios presupuestarios, no alcanzando los ingresos ni el 6% del presupuesto de gasto establecido para ese año. Una de las soluciones adoptadas, en la línea del reinado anterior, fue mantener la emisión de moneda de vellón dado el elevado beneficio que proporcionaba a la Real Hacienda por el “señoreaje”; así, uno de los primeros decretos ordenaba el 24 de junio de 1621 la labra de cuatro millones de ducados. Hasta 1626, las acuñaciones de este tipo monetario no dejarán de aumentar, pero nuevas presiones de las Cortes las paralizarán por otra veintena de años⁶³. En este período, la Real Casa de Moneda de Valladolid alcanzará la máxima producción, fabricando monedas de 4 y 8 maravedís en una cuantía ampliamente superior a la de los reinados anteriores⁶⁴.

A partir de 1626 son constantes las disposiciones que alteran el valor de la moneda circulante mediante resellos; así, por ejemplo, en 1628⁶⁵ se reduce su valor a la mitad del nominal, volviendo al que poseía con anterioridad a 1602. En 1636 se le triplica el valor, con la justificación de que las monedas de cobre estaban sobrevaloradas con respecto a las que contaban con liga de plata; los particulares habrían de llevarlas a las cecas para su resello y se les devolvería la misma cantidad nominal teórica entregada, más los costes de transporte. El 11 de febrero de 1641 se ordena el resello de los 4 maravedís (piezas de 8 ya rebajadas en agosto de 1628)



8 maravedís resellados en 1641.

para devolverles el valor original; sin embargo, las piezas de 2 y 1 maravedís, así como la de 4 acuñada en el Ingenio de Segovia, no sufrirán en este momento alteración de su valor.

Este caos monetario no produjo más que confusiones por lo que el 22 de octubre de ese año se decidió triplicar el valor de forma general. Las alteraciones del vellón provocaron numerosas demandas en Cortes, traducidas en una nueva Pragmática –firmada el 15 de septiembre de 1642– que reducía las piezas de 12 y 8 maravedís

a 2 y el resto a 1; la unidad contaría como medio maravedí. Esta iniciativa, que pretendía iniciar el saneamiento de la moneda, fue pronto abandonada, aumentando de nuevo al año siguiente su valor⁶⁶.

⁶⁴ En el período comprendido entre el 23 de abril de 1621 y el 23 de abril de 1624 se labraron en la ceca de Valladolid 2.094.111 marcos de cobre y entre la última fecha y mayo de 1626 lo fueron 1.630.587 marcos del mismo metal (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990, ob. cit., p.71).

⁶⁵ 7 de agosto de 1628.

⁶⁶ Por esta disposición, las monedas a las que en 1642 se les había asignado un valor de 2 y 1 maravedís pasarán a valer 8 y 4 maravedís respectivamente, a excepción de las monedas emitidas por el Ingenio de Segovia que contarán con unos valores de 12 y 6 maravedís.

Las distintas ordenaciones dadas entre 1651 y 1659 no solucionarán tampoco los problemas de la circulación monetaria castellana: en 1651 se aplica al vellón el valor que tenía antes de 1642⁶⁷; al año siguiente se le reduce a la cuarta parte (salvo a la moneda ligada) y se anuncia que el vellón grueso resellado el año anterior solo podría circular hasta finales de año.

Unos meses más tarde, en cambio, se autoriza su circulación sin límite de tiempo y se ordena el consumo de la antigua moneda de vellón. Posteriormente, en 1654, se retomará la circulación de la moneda ligada, resellada otra vez con valores de 8 (las piezas mayores) y 4 (las menores). Igualmente, en 1658 se manda que el vellón grueso, rebajado en 1652 a 2 maravedís y autorizado a circular sin fin, sea utilizado en la acuñación de un nuevo tipo con el anagrama del monarca bajo corona real en el anverso y la palabra REX, también coronada, en el reverso. En realidad, acabó siendo un resello más aplicado a



Resello de 1652 sobre 8 maravedís de Valladolid⁶⁸.



Moneda resellada en diferentes momentos, el último de ellos con la leyenda REX en 1658⁶⁹.

las antiguas monedas, no sólo en las de vellón grueso, sino también en las ligadas y en las acuñaciones segovianas; además, al año siguiente se devaluaron a la mitad. En este tiempo, Valladolid, salvo alguna acuñación esporádica de oro y plata⁷⁰, centrará su actividad principal en el resello de la moneda, coincidiendo los momentos de máxima actividad con la publicación de las disposiciones que alteraban el valor del vellón. Así, en 1636, tras casi diez años de inactividad, se reanudaban los labores para triplicar la moneda de vellón antigua⁷¹; en 1641 se decide duplicar el vellón

⁶⁷ Las piezas mayores –de cualquier emisión– tendrían un valor de 8 maravedís y las demás en consonancia.

⁶⁸ Subasta áureo-Calicó nº 278-2, lote 2627. Barcelona, 25 de mayo de 2016.

⁶⁹ Subasta áureo-Calicó nº 289-2, lote 2282. Barcelona, 16 de marzo de 2017.

⁷⁰ En este periodo, concretamente en 1658, se documenta una única emisión de moneda de oro. Por su parte, acuñaciones de plata se realizarán en 1639 (piezas de 2 reales) y 1651 (piezas de 2 y 8 reales).

⁷¹ La cantidad que entró a resellar fueron 78.581.558 (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990, ob. cit., p. 71).

grosso y triplicar el segoviano. También, se ordenó la recogida de la antigua moneda ya resellada para variar su valor; finalmente, esta operación no se realizó, circulando de nuevo con el mismo poder libratorio⁷². En el bienio 1651-1652, a consecuencia de la Real Cédula de 11 de noviembre que triplicaba el valor de la moneda de dos maravedís, se retomaron las tareas de resello tras un parón de siete años; estas comenzaron el 9 de diciembre de 1651 y se interrumpieron cuando la Pragmática de 21 de junio de 1652 ordenó el cese de la actividad⁷³. Entre 1654 y 1655, la ceca trabajó en la antigua moneda con liga de plata acuñada antes de 1597, cuyo uso había sido prohibido en 1652 y ahora veía doblado su valor⁷⁴. Por último, el 8 de octubre de 1658, en este maremágnun de alteraciones del circulante, la Casa de Moneda reabrió para cumplir la orden de 24 de septiembre de resellar las monedas de 2 y 4 maravedís con los nuevos tipos establecidos; las labores se prolongarán hasta el 10 de mayo de 1659 cuando se reduzca otra vez su valor⁷⁵.

Ante este panorama verdaderamente desastroso, Felipe IV ordenó el 11 de septiembre de 1660 la emisión de un nuevo tipo monetario completamente distinto de los tradicionales, que debía sustituir al vellón grueso existente hasta el momento. Sus características quedaron definidas en la Pragmática de la siguiente manera: “Ordenamos y mandamos que toda la moneda de vellón grueso que hoy corre en estos Reinos con valor de dos maravedís cada pieza, se recoja en las Casas de Moneda y se funda en ellas, y hecha pasta nueva se vuelva a labrar de cada marco de moneda que hoy tiene 34 piezas de dos maravedís, cincuenta y una piezas dando a cada una el valor de cuatro maravedís... y para que esta moneda nueva sea más estimable se le pondrá, por un lado, nuestra efigie y por el otro lado las dos columnas con el número de su valor...”⁷⁶. Sin embargo, la acuñación efectiva, si es que llegó a producirse, debió ser en cantidades muy pequeñas, pues otra Pragmática, en este caso del día 29 de octubre de 1660, ordenaba su cese al tiempo que fijaba las características tipológicas y ponderales de unas monedas con liga de plata que sustituirían a las anteriores de vellón.

De acuerdo a esta norma, los nuevos ejemplares contarán con una aleación de 20 granos de plata (69,4 milésimas) y talla de 816 maravedís por marco (0,28 gramos el maravedí), en los valores de 2 (0,56 gramos), 4 (1,12 gramos), 8 (2,24 gramos) y 16 (4,48 gramos) maravedís. En ellos se representa el busto del rey por el anverso y

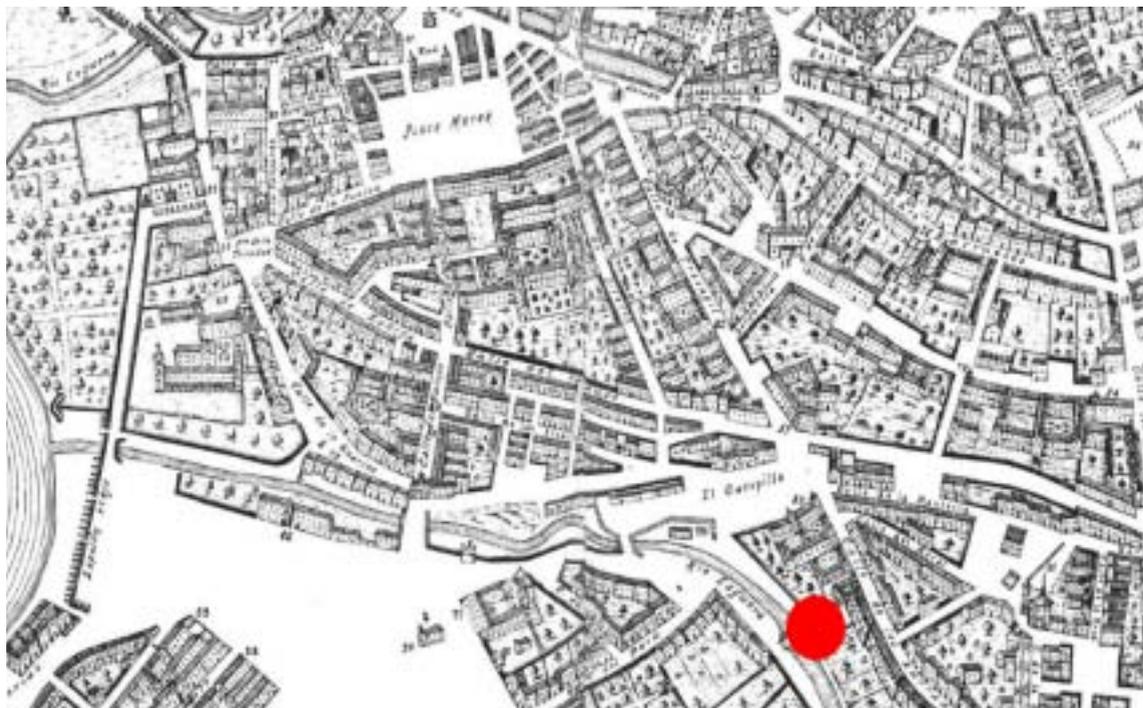
⁷²Entre 1641-1642 la cantidad de moneda recogida fue la siguiente: moneda de vellón grueso (4 maravedís) 410.794.796 maravedís; moneda acuñada en el Ingenio 81.764.730 maravedís; moneda anteriormente resellada 40.513.860 maravedís. (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990, ob. cit., p. 72).

⁷³De la moneda recogida se resellaron aproximadamente las tres cuartas partes: de 220.264.512 sólo se resellaron 180.534.391 (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990, ob. cit., p. 72).

⁷⁴De este tipo monetario se llegaron a recoger 113.077.579 maravedís. (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990, ob. cit., p. 72).

⁷⁵Ingresaron en la ceca 167.555.856 maravedís de los cuales fueron resellados 130.308.810. (PÉREZ GARCÍA, M. P., 1990, ob. cit., p. 73).

⁷⁶ FONTECHA Y SÁNCHEZ, Ramón de (1968), *La moneda de vellón y cobre de la monarquía española*. Madrid, p. 79.



Plano de Ventura Seco (1738). Localización de la ceca de molino en la calle Zurradores (hoy en día, entorno de calle Panaderos).

diferentes escudos por el reverso, más sencillos a medida que disminuye el valor. Así, los 16 maravedís cuentan con el escudo grande de la monarquía, al igual que en los metales nobles; un cuartelado de castillos y leones en las piezas de 8 y un castillo o un león en las de 4 y 2, respectivamente. La ceca vallisoletana, ante la ausencia de indicaciones en contra, se preparó para efectuar la labor requerida con la tradicional acuñación a martillo y en ese estado debía de hallarse⁷⁷ cuando el Pregón de 30 de octubre de 1661 anunció su prohibición y la recogida de los ejemplares fabricados por este sistema. A partir de este momento hubo de emplearse la técnica de molino, por lo que fue necesario cerrar los talleres de la calle de San Lorenzo y arrendar unos molinos movidos por energía hidráulica en la calle Zurradores; tres fueron equipados con doce ruedas, unos mecanismos similares a los instalados en Segovia desde el reinado de Felipe II.

Estos trabajos de construcción y adaptación del nuevo taller parecen estar relacionados con la demora en la emisión de las nuevas monedas, pues hasta 1662⁷⁸ no se

⁷⁷ No se conocen acuñaciones a martillo de esta nueva moneda con liga de plata.

⁷⁸ La ceca de Madrid las inicia en 1660; Las de Burgos, Segovia y Sevilla en 1661; Cuenca, La Coruña, Granada y Trujillo en 1662.

realizará la primera; continuarán y acabarán dos años después. Se labrarán importantes cantidades de piezas de ocho y cuatro maravedís con multitud de variantes, y no se tiene constancia de que produjera los valores menores de la nueva serie.

La validez y eficacia del nuevo numerario se asentaban en la liga de plata contenida y en que el equilibrio más ajustado entre el nominal y el intrínseco sería beneficioso para la circulación y lograría retirar la ingente cantidad de cobre puro amonedado⁸⁰.

Otra de las razones aducidas en su favor era que los nuevos tipos y la nueva técnica de acuñación, más perfectos, dificultarían las temidas falsificaciones. Sin embargo, al igual que en otras reformas no solo las previsiones no se cumplieron, sino que también se hicieron realidad los temores ya pronosticados por algunas voces críticas. Los efectos derivados del alto valor extrínseco resultaron altamente perjudiciales para la economía y aumentó el fenómeno



16 maravedís de Felipe IV. Valladolid, 1662⁷⁹.

de las falsificaciones; si bien se actuó severamente contra los infractores, los usuarios rechazaron las monedas ante la imposibilidad de distinguir entre las legales y las falsificadas. Así las cosas, el 14 de octubre de 1664 se dictaminó el fin de las emisiones creadas en 1660, reduciéndose su valor a la mitad.

Durante el reinado de Carlos II estas piezas continuaron en la circulación, tal y como pone de manifiesto la normativa aplicada en la época. El 10 de enero de 1680 se modificaba su valor reduciéndolo a la cuarta parte; el 22 de mayo se ordenaba su retirada, una medida incumplida, pues cuatro años después, en octubre de 1684, eran revalorizadas al doble de su valor (en realidad, estas monedas no saldrán definitivamente de la circulación hasta 1718, ya con Felipe V en el trono español)⁸¹.

⁷⁹ Subasta áureo-Calicó nº 282-2, lote 3376. Barcelona, 19 de octubre de 2016.

⁸⁰ En realidad la nueva emisión suponía unos pingües beneficios para la Real Hacienda debido a la diferencia existente entre el valor intrínseco y el libratario que presentaban las monedas ahora acuñadas. El coste de cada marco de metal puede estimarse en unos 338 maravedís, frente a los 816 que alcanzaba al ser amonedado, lo que suponía un ganancia del 58 % (DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier (2010), "El desmantelamiento de los ingenios de Molino en las cecas castellanas en los primeros años del reinado de Carlos II". *Cuadernos de investigación histórica* nº 27, pp. 209-236. Madrid, p. 210.

⁸¹ Hecho que no debe extrañar en la historia numismática española en donde los diferentes gobiernos han dado multitud de decretos, pragmáticas y órdenes intentando retirar de la circulación las monedas anteriores sin conseguirlo. Como ejemplo cabe citar que en el momento de la creación de la peseta en 1868 circulaban hasta 40 tipos de monedas diferentes acuñadas desde el reinado de Felipe V; pese a los reiterados intentos de eliminarlas, el objetivo no se consiguió hasta 1902.

La Casa de Moneda vallisoletana, de nuevo en los talleres de la calle San Lorenzo, fabricará en los años 1680, 1681, 1683 y 1686 monedas de 2 maravedís identificados con las letras VD, VLL, VL y VDL. Creadas a través de la Pragmática de 14 de marzo de 1680, se trata de piezas muy toscas acuñadas a martillo, cuya tipología se basa en el vellón grueso anterior. En el anverso se representa el escudo coronado de Castilla entre las marcas de ceca y valor, rodeado por la leyenda CAROLVS II D.G.; mientras, el campo del reverso se ocupa con el escudo coronado del reino de León, la fecha de emisión a la derecha y la leyenda HISPANIARVM REX alrededor. Estas emisiones fueron las postreras de la Real Fábrica de Moneda de Valladolid pues, tras más de un siglo de vida, cerró definitivamente sus puertas a principios del siglo XVIII.

Según Ventura Pérez, al edificio se trasladó la prisión de mujeres que siempre había estado junto a la iglesia del Salvador, cambiando la inscripción de la portada por Cárcel de Galera. Mariano González habla de doscientas reclusas en sus dependencias y describe el edificio como desahogado, con buenas condiciones higiénicas; poseía un jardín en la parte posterior, una capilla y otras oficinas generales propias de esta clase de casas.

En el siglo XIX, tal y como relata Juan Agapito y Revilla en *Las calles de Valladolid*, el solar se empleó como parque del ayuntamiento; sufrió un

incendio, se acondicionó y se pensó destinar a parque de Policías y Obreros municipales, pero finalmente fue derribado y cedido al ramo de la Guerra, construyéndose allí el cuartel del General Ordóñez. En 1966, una vez desalojados los militares, se subastaron los terrenos para la construcción de viviendas.



2 maravedís de Carlos II. Valladolid, 1685.



VALLADOLID.
ARQUITECTURA Y URBANISMO

La Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago
Revisiones y precisiones

JESÚS URREA | Académico

El hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo

ANTONIO PANIAGUA GARCÍA | Arquitecto



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

La Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago

Revisiones y precisiones

JESÚS URREA | Académico

Vaya por delante que nuestro interés por la cartuja de Aniago se inició a mediados de la década de los setenta del siglo XX. Contamos entonces con la ayuda de don Mariano Gómez Moral, en aquellos años alumno de mi asignatura de *Historia del Arte* en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, y de otros dos cuyos nombres lamento haber extraviado. En aquel tiempo nos limitamos a tomar medidas de la iglesia y del claustro grande, así como a hacer levantamientos del templo y, al mismo tiempo, fui reuniendo bibliografía y noticias documentales inéditas, sin perder la esperanza de elaborar algún día un trabajo de cierta extensión con el ánimo de provocar la atención sobre edificios tan singulares y cargados de historia.

El tiempo ha pasado, el deterioro de tan venerables ruinas ha ido en aumento y, antes de que se vengán por completo al suelo, he querido sumar, a lo dicho por otros autores que sin tanta dilación han publicado el resultado de sus investigaciones, más noticias documentales o consideraciones acompañadas por diferentes propuestas de reconstitución de edificios y obras, desaparecidas o no, de Aniago. Para ello he contado con la inestimable ayuda profesional de don Alberto Mingo Macías, así como del estudio de arquitectura de don Miguel Ángel Fonseca, especialmente de doña Cristina Pardos Olmedo.



El Duero a su paso por la cartuja de Aniago en la desembocadura del río Adaja. (Foto J. Simmross).

Situación, fundación y patronato real

La cartuja de Nuestra Señora de Aniago, situada tan sólo a 12 km. de Valladolid, dentro del término municipal de Villanueva de Duero, acumula sobre sus ruinas más de 575 años de existencia y su memoria todavía no se ha borrado gracias al interés que suscitan sus restos arquitectónicos cada vez más próximos a la tierra sobre la que habitó una comunidad de monjes y hermanos legos comprometida con el silencio, la soledad, el trabajo y la vida espiritual.

Del lugar de Aniago hay noticias desde el siglo XII cuando doña Urraca de Castilla lo dona al monasterio benedictino de Silos. Los frailes lo cambiaron en 1345 por Nebleda a Fernán Sánchez de Tovar, quien en 1362 lo vende a la villa de Valladolid¹. En 1375 Valladolid lo cede a la reina Juana, esposa de Enrique II, que al año siguiente lo entrega a los jerónimos del monasterio de La Sisle (Toledo), regresando en 1382 nuevamente a propiedad de la villa castellana.

En 1409 lo adquiere don Juan Vázquez de Cepeda, obispo de Segovia, para fundar un hospital y un monasterio de canónigos regulares con intención de fomentar el rito mozárabe², pero en su testamento, redactado en 1437, decide que fuese la reina doña María de Aragón, esposa de Juan II de Castilla, quien acordase el destino más apropiado, motivo por el que lo cede primero a los frailes dominicos y, cuando

¹ Fr. Prudencio de SANDOVAL, *Chronica del Inclito Emperador de España, Don Alonso VII deste nombre Rey de Castilla y León*, Madrid, 1600, p. 486.

² Archivo Municipal de Valladolid. 1121 Disposiciones Reales, Carta de privilegio y confirmación de Felipe II (1563) por la que confirma el cambio efectuado entre el Concejo de Valladolid y el obispo de Segovia por el que aquel vende el lugar de Aniago para que el prelado funde un monasterio por 2.000 maravedís de juro en la alcabala del pescado.

estos renuncian a su propiedad, lo entrega en 1441 a la orden de la cartuja reservándose su protección que continuó en la corona de Castilla³.

Juan II (1405-1454), mediante albalá firmado el 20 de junio de 1445, concedió autorización al prior y monjes de Aniago “para que podais tomar e tomades las mismas armas de castillos e leones e las podades poner e pongades en todas las obras que dades fazer e en los reposteros que trogieren las acemilas que anduvieren en servicio del dicho monasterio y que las acemilas pudieran traer e trayan sonaxas según que las traen e acostumbran traer las acemilas de mis oficiales de la mi casa”⁴. En efecto, el sello que usó el monasterio ostenta las armas reales: escudo coronado y cuartelado de castillos y leones⁵.

A lo largo de su historia, tan modesta real cartuja se honró con breves visitas de “Reyes y Reinas, y de una de Portugal, Príncipes, Infantes y de muchos y grandes señores”⁶. Del 28 de abril al 7 de mayo de 1440 se alojaron en Aniago, antes de ser cartuja, el rey “don Jhoan de Castilla e la Reyna doña María su mujer e



Emblema de la Cartuja de Aniago en las yeserías de su antigua sala capitular.

el Príncipe don Enrique su hijo”⁷. Allí durmieron los Reyes Católicos el 7 de junio de 1494, al tiempo que se firmaba en Tordesillas el famoso tratado⁸. Del 22 de septiembre al 3 de octubre de 1524 se alojó el emperador Carlos V⁹. El 19 de octubre de 1559 lo visitó la princesa Juana de Portugal, madre del rey don Sebastián y acogió en varias ocasiones a su hermana la emperatriz María de Austria, reina de Bohemia¹⁰.

³ Santiago CANTERA MONTENEGRO, “Las relaciones de las cartujas de la provincia de Castilla con la monarquía: 1390-1598”, *Prínceps i reis Promotors de l’orde cartoixà* (coord. Concepció Bauçà de Mirabò Gralla), Palma de Mallorca, 2003, pp. 277-292.

⁴ Esteban GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina del Campo IV*, Valladolid, 1964, p. 156.

⁵ Gustave VALLIER, *Sigillographie de l’Ordre de Chartreux et Numismatique de Saint Bruno*, Montreuil sur Mer, 1891. Pedro CANO BARRANCO, “De la España monumental. Aniago y su ex Monasterio”. *La Hormiga de Oro*, 14-III-1929, p. 164.

⁶ Joseph VALLES, *Primer instituto de la sagrada religión de la Cartuxa*. Fundaciones de los conventos de toda España, Madrid, 1663, p. 405.

⁷ Pedro CARRILLO DE HUETE, *Crónica del Halconero de Juan II* (ed. J. M. Carriazo), Madrid, 1946, p. 342.

⁸ Antonio RUMEU DE ARMAS, *Itinerario de los Reyes Católicos, 1474-1516*, Madrid, 1974, p. 211.

⁹ Manuel de FORONDA y AGUILERA, *Estancias y viajes del Emperador Carlos V*, Madrid, 1914, pp. 243-244.

¹⁰ La emperatriz visitó “algunas veces este santuario”, acompañado por su limosnero mayor don Antonio Miers. Cfr. Joseph VALLES, ob. cit. p. 407.

Felipe II, según apuntó el arquero y notario Enrique Cock, comió en este convento, “que está en la ribera oriental del río [Duero] y por esto bien proveído de pesca fresca”, los días 20 y 23 de junio, víspera de San Juan, de 1592¹¹ y también su hijo Felipe III con su esposa doña Margarita lo visitó el 7 de abril de 1604 y el mismo monarca, una vez más, en 1605. También recibió al cardenal Juan Poggio, nuncio del pontífice Julio III en España, al cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo Sandoval y Rojas (†1618) y a su sobrino el cardenal duque de Lerma.

Fortuna histórica

El humanista Ambrosio de Morales fue quien primero escribió de esta cartuja, anotando cuando la visitó en 1573 para comprobar, por orden de Felipe II, los libros antiguos y reliquias que guardaba esta casa religiosa y otras muchas más existentes en los reinos de León, Galicia y Asturias, que era un “monasterio rico de cartujos cerca de Simancas”¹². La pormenorizada descripción de su capilla relicario, situada a espaldas del retablo mayor del templo, “hecha con mucha lindeza y magestad”, que servía también como sagrario por presidirla “el Santísimo Sacramento en custodia rica y hermosa como es costumbre de los Cartujos tener así el Santísimo Sacramento”, permite imaginar la variedad y riqueza de su contenido e, incluso, identificar algunas de las piezas que guardaba y que, por fortuna, han subsistido.

Al escribir sobre las casas que en España tenía la orden, el doctor Joseph Valles se hizo eco de su situación en 1663: “Es el sitio de esta casa en sí muy alegre, como de buen temple de cielo; pero no dexan de molestarla el frío y calor en el mayor rigor. Por las riberas que la ciñen goza de mucha amenidad...”¹³. Como no la



Aniago en el *Tríptico de la Expansión de la orden cartuja*, atribuido a Bernhard Strigel. Hacia 1510. Museo Nacional Alemán de Nuremberg. © Foto: Museo Nacional Alemán de Nuremberg.

¹¹ Enrique COCK, *Jornada de Tarazona hecha por Felipe II en 1592*, Madrid, 1879, pp. 19-20. Joseph VALLES, ob. cit., p. 405, recoge dos anécdotas sucedidas durante esta visita: El rey asistiendo al coro con los religiosos les mandó cubrir según su ceremonial acostumbrado; y aposentado en la celda prioral ordenó que, para evitar violentar la abstinencia de carne que observaban los cartujos, “no entrase su comida por la puerta principal ni claustros sino por una muy a trasmano, por donde con harto rodeo y descomodidad se le sirvió”.

¹² *Viage de Ambrosio de Morales en 1573 anotado por Fr. Henrique Flórez*, Madrid, 1765, pp. 196-198.

¹³ Joseph VALLES, ob. cit., p. 404.

visitó el ilustre viajero don Antonio Ponz durante su estancia en Valladolid en 1783, a pesar de que tuvo noticia de ella¹⁴, merece la pena recordar la bella descripción que del lugar hizo en 1845 Pascual Madoz en su *Diccionario Geográfico*, facilitada sin duda por su corresponsal en Valladolid el historiador Matías Sangrador y Vítores: “colocado en medio de inmensos arenales, en la confluencia de los ríos Adaja y Duero, con libre ventilación, despejada atmósfera y clima sano; todo el término está plantado, parte de monte y parte de pinares vastísimos, que circuyen el monasterio por el N. y E., abundantísimo de caza menor de toda especie, con muy buenos pastos, siendo para lo demás improductivo por la aridez del terreno. Sin embargo, a medida que se va aproximando al monasterio, se advierte su posición de las más pintorescas que pude idearse: por la parte del S. cubre con sus frondosas riberas el río Adaja, formando espesas alamedas y deliciosos bosquecillos; y por el O. se adelanta con orgullo el magestuoso Duero, que después de haber tomado a corta distancia de Simancas las aguas del Pisuerga, viene a apoderarse de las del Adaja, haciéndole perder su nombre. En el ángulo que forma la confluencia de estos ríos, sitio perfectamente llano, se eleva la antigua cartuja de Aniago, edificio humilde en su exterior, e irregular en sus formas: de suerte que apenas puede imaginar el viajero, que este aislado edificio sea un monasterio, pues a excepción de la torre o espadaña que descuella sobre el resto de la fábrica, circunvalada por enormes tapias de mampostería, más se asemeja a una casa de campo regular, que a lo que realmente es en sí...”¹⁵.

El también historiador Ortega Rubio visitó el lugar el 18 de junio de 1889 y lo definió como “uno de los sitios más bellos de Castilla”, entreteniéndose en describir los restos que contempló de la cartuja desamortizada¹⁶. En la primera mitad del siglo XX, el divulgador de temas monumentales y autor de monografías de cartujas españolas, Pedro Cano Barranco, publicó un interesante artículo ilustrado sobre Aniago¹⁷ al que siguió, años después, otro del académico Francisco de Cossío, enamorado de sus ruinas por la soledad y las evocaciones que le suscitaban; estuvo allí en diferentes ocasiones, una vez acompañado por el escritor Federico García Sanchís y, un año más tarde, en compañía de Miguel de Unamuno¹⁸.

Quizás, a causa de ello, comenzó a suscitarse la curiosidad y el interés científico por los restos supervivientes de la cartuja. El profesor Cayetano de Mergelina, al frente del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, efectuó una excursión con sus alumnos el 27 de marzo de 1934 para visitar, entre otros lugares, Aniago¹⁹. La sintética descripción que de lo visto en aquella ocasión

¹⁴ Antonio PONZ, *Viaje de España*, ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 977.

¹⁵ Pascual MADDOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, Madrid, 1845, t.II, p. 317.

¹⁶ *Los pueblos de la provincia de Valladolid* (1895), ed. 1979, pp. 277-281.

¹⁷ Pedro CANO BARRANCO, ob. cit, pp. 164-166.

¹⁸ Francisco de COSSÍO, “Canción del Duero”, *ABC*, 13-IV-1935. Volvió a hablar sobre ella en sus artículos periodísticos “Duero abajo” (*ABC*, 13-IV-1940) y “Manrique y Berruguete” (*ABC*, 10-I-1947).

¹⁹ ANÓNIMO, “Excursiones realizadas por el Seminario”, *BSAA*, III, 1934, pp. 203-204.

se publicó posee un gran interés, pues, además de describir lo aún existente, se vierten juicios de valor, establecen comparaciones formales y se aventuran atribuciones más o menos acertadas de acuerdo con los conocimientos que entonces se tenía: “Edificios del monasterio muy alterados. Restos de celdas; claustro, estrecho, con arquerías lisas; bóvedas de arista de ladrillo, sobre repisillas de yeso con labores. Fajones apuntados. Iglesia en ruinas. Gran nave única, de piedra hasta la altura de las ventanas; luego de ladrillo incluso los aleros. Ventanas apuntadas. Cabecera ochavada. Construcción del XVI adornada en el XVIII con una profusión enorme de labores en yeso. Las bóvedas se han hundido y queda en equilibrio un arco toral. En una capilla separada, tres esculturas: Crucifijo, Santa Ana y San Juan; todas excelentes y las dos últimas del mismo autor que las de la Familia de la Virgen en la sala de Juni del Museo. Son preciosas y bien conservadas. La Santa Ana recuerda a la del Hospital de Rioseco”.

Fue García Chico quien primero empezó a documentar algunas obras encargadas para la cartuja, por ejemplo el contrato ajustado en 1634 del retablo para la capilla mayor y cuya fábrica se dilató en el tiempo²⁰. La noticia le sirvió para reconocer, en la escultura de *San Bruno* conservada en el Museo Nacional de Escultura y hasta entonces atribuida a Esteban Jordán, un original de Gregorio Fernández, sin reparar en que Antonio Palomino en su *Museo pictórico* publicado en 1724 no dijo que el mencionado San Bruno de Fernández se hallase en el retablo mayor, sino solamente “en el Monasterio de la Cartuja de Aniago”²¹. Con posterioridad añadió varias noticias más referidas a la historia, construcción y ornato, extraídos del Archivo Histórico Nacional, insertándolas en un breve resumen del ex monasterio²².

El paso del tiempo ha hecho que las duras palabras vertidas por Ponz sobre lo que se había hecho, según le informaron, en la iglesia de Aniago, se transformaran en una valoración bien distinta. El ilustrado afirmó que “La extravagante fantasía de un Barbón (tallista en el siglo) ha cubierto en gran parte las paredes y bóvedas de la iglesia con lo que llaman golpes de talla (golpes mortales que recibe la razón y el arte)”, y aprovechó la ocasión para criticar las disparatadas obras que acometían algunos religiosos “sin conocimiento e instrucción”. En cambio Martín González, doscientos años después y arruinado el templo, destacó “la bellísima decoración de yeso..., de lo poco auténticamente rococó que hay en el foco vallisoletano”²³ con la que se revistió en el tercer cuarto del siglo XVIII la nave del templo.

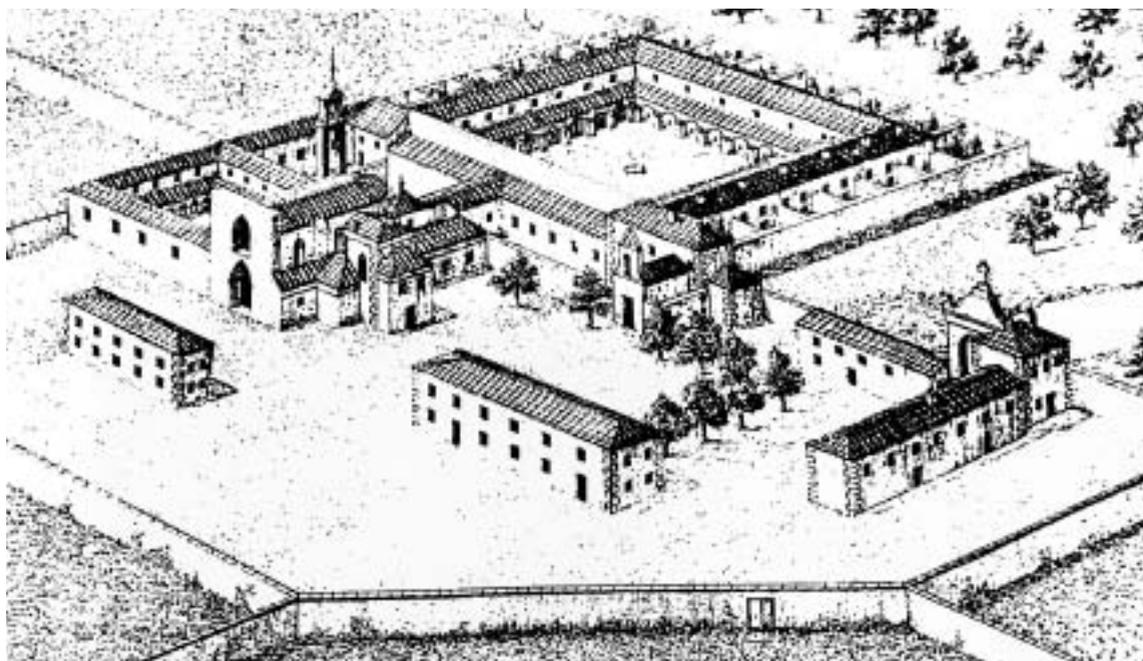
La atención que desde distintos medios venía prestándose al tema de la orden cartuja y a sus monasterios en España hizo también que surgieran importantes estudios y publicaciones no exclusivamente de carácter histórico, artístico o espiritual

²⁰ Esteban GARCÍA CHICO, “El retablo mayor de la Cartuja de Aniago”, *Reinaré*, 56, 1939, pp. 12-15; Ídem, “Tres obras de Gregorio Fernández”, *BSAA*, 1939-1940, pp. 93-110; Ídem, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, II, *Escultores*, Valladolid, 1941, p. 120.

²¹ Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ed. Madrid, 1947, p. 829.

²² Esteban GARCÍA CHICO, ob. cit. (1964), pp.149-158.

²³ Antonio PONZ, ob. cit. p. 977.



Los edificios de la Cartuja de Aniago (detalle) en un grabado publicado en *Maisons de l'ordre de chartreux: vues et notices*. Ed. Chartreuse de Notre-Dame des Prés Montreuil Parkminster, III, 1916.

algunas de las cuales se refieren a la cartuja vallisoletana. Este es el caso de varios trabajos dedicados a su economía y su imbricación en el medio rural²⁴ que han permitido conocer el momento de esplendor que vivió Aniago en el último tercio del siglo XVIII, coincidente con la profunda reforma operada en su templo, así como el ocaso que al iniciarse el siglo XIX anuncia el final del monasterio precipitado por circunstancias bélicas, políticas y administrativas.

Un resumen gráfico de su desoladora situación publicado a finales de los setenta del siglo XX lo situó en la constelación de las demás cartujas españolas, aunque con evidente desventaja por su avanzado estado de deterioro²⁵. La reivindicación definitiva de Aniago, desde un punto de vista histórico, se produjo en 1998 con la edición

²⁴ LOPEZ GARCÍA, José Miguel, "Economía monástica y sociedad rural en Valladolid durante el antiguo régimen: la Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago" *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 2, 1982, pp. 83-134. ID., "Patrimonio y rentas del clero regular vallisoletano a la luz de los Informes de Desamortización (1835-1842). El caso de la Real Cartuja de N^a S^a de Aniago", en VV.AA. *Desamortización y Hacienda pública*, Madrid, 1986, I, pp. 403-425. ID., "El ocaso de los institutos regulares castellanos en las postrimerías del antiguo régimen", en *Hacienda pública española*, 108-109, 1987, pp. 311-325.

²⁵ James HOGG y fotografías de Francisco ZUBILLAGA y Noël BURKE, *La Cartuja de Aniago*, Analecta cartusiana, 94-2, Salzburg, 1980.

de la excelente tesis doctoral de Santiago Cantera Montenegro²⁶, aunque su publicación en Austria no ha favorecido una más amplia difusión de su contenido²⁷.

Perspectiva muy diferente tiene el trabajo de revisión y apurada síntesis elaborado por Patricia Andrés González²⁸ o el incluido por Marcos y Fraile en la última edición del *Catálogo monumental de la provincia*, cuando estudian el patrimonio monumental y artístico de Villanueva de Duero²⁹, que constituye la mejor ordenación y compendio elaborados hasta la fecha sobre lo conocido de Aniago.

Por último, en 2006, Fernández Martín y Finat Codes efectuaron un análisis morfológico y comparativo del edificio aportando planimetría, detallada descripción formal de los restos, propuestas de interpretación y una primera comparación con los esquemas cartujos utilizados en las de Pavia y Clermont³⁰.

Proceso constructivo

Respecto a la historia de la construcción de la cartuja se sabe aún poco. Al principio se utilizó como templo el que mandó construir el obispo Juan Vázquez de Cepeda en su lugar de Aniago, para el que en 1435 había hecho un altar nuevo de madera, aunque el deseo de los monjes era contar, como expresaron en 1455, con una iglesia y monasterio de acuerdo con el esquema habitual en su orden. En 1480 se comienza a hablar de fabricar una iglesia nueva que debería ser como las de las cartujas del Paular (Rascafría) y las Cuevas (Sevilla). Iniciada esta, la obra prosiguió hasta alcanzar la altura de las bóvedas concluyéndose poco después. Por entonces el claustro monástico dispuso únicamente de dos lienzos: el denominado “de la celda del prior y el del norte”, además de refectorio, construido todo con piedra traída del término de Geria.

²⁶ Santiago CANTERA MONTENEGRO, *La Cartuja de Santa María de Aniago (1441-1835): La Orden de San Bruno en Valladolid*, Analecta cartusiana, Salzburg, 1998.

²⁷ El libro de Araceli RICO DE LA FUENTE, *Monasterio de Nuestra Señora de Aniago. El sueño de una Reina*. Diputación de Valladolid, 2007, pese a su fecha, desconoce el trabajo de Cantera Montenegro y, en gran medida, se limita a recopilar documentación de pleitos, anotaciones catastrales y papeles de desamortización sin apenas elaboración.

²⁸ “La cartuja de Aniago” en Salvador ANDRÉS ORDAX, Miguel Ángel ZALAMA RODRÍGUEZ y Patricia ANDRÉS GONZÁLEZ, *Monasterios de Castilla y León*, León, 2002, pp. 272-277.

²⁹ Miguel Ángel MARCOS VILLÁN y Ana M.^a FRAILE GÓMEZ, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid, 2003, pp. 461-470.

³⁰ Juan José FERNÁNDEZ MARTÍN, Javier FINAT CODES, José Ignacio SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ignacio SAN JOSÉ ALONSO y José MARTÍNEZ RUBIO, “La Cartuja de Santa María de Aniago: análisis morfológico y comparativo”, *V Congreso Internacional de Restauración ‘Restaurar la Memoria’: Patrimonio y territorio*, (2006), Valladolid, 2007, II, pp. 619-632.

La iglesia de Aniago vista desde su ábside. Se aprecia el vacío creado al ser derribado el sagrario o relicario que en 1546 construyó el arquitecto Juan de Escalante.



La obra más destacada que se emprendió durante el siglo XVI, aparte de proseguir la construcción de otras dependencias secundarias o la botica donde todavía se conserva un pequeño oratorio cubierto por bóveda de crucería gótica³¹ y otra de casetones renacentistas, fue la capilla situada a espaldas del ábside de la iglesia para ser utilizada como sagrario o relicario. La obra ocupó los años entre 1542 y 1547, siendo prior de esta casa el padre don Fernando Pantoja quien dio cuenta de su idea “a algunos señores de la Corte, que con grande devoción y mucha liberalidad, a imitación del pueblo d Israel, ofrecieron hasta las joyas con que exteriormente se adornaban”. En esta capilla “está siempre patente el Santísimo Sacramento y es (según el sentir de muchos) de las cosas más devotas que hay en toda España”³².

En el texto del doctor Valles, cuando se refiere a este prior, no queda claro si fue en la de Aniago, en Cazalla o en las Cuevas de Sevilla donde, por la devoción que

³¹ Pese al lastimoso estado de su interior conserva restos de pinturas murales del siglo XVIII, pudiéndose leer todavía, escrita sobre un gran escudo coronado y acolado en el que se distinguen a su derecha las armas del obispo Juan Vázquez de Cepeda, la inscripción: “...Y El Varon prudte. No LAborezcr” que repite la frase del *Eclesiastés* (38:4): El Altísimo crió de la tierra los medicamentos y el varón prudente no los aborrecerá”.

³² Joseph VALLES, ob. cit., p. 399.



Restos del claustro principal [arriba] (foto J. Simmross) y arco mixtilíneo situado en el interior del claustro. (Foto J. Urrea).



Teresa de Jesús le había inspirado hacia Santa Ana y San José, “labró dos capillas, una en la huerta grande y otra en el claustro”, si bien Aniago dispuso de capillas dedicadas a ambos santos³³.

En 1606 los cartujos hicieron diligencias para que su monasterio se acabase de construir encargándose los maestros de cantería Juan de Laro y Pedro de Mazuecos de emitir un informe sobre este asunto³⁴. Gracias a la importante donación recibida del licenciado Juan Sánchez Baños, abogado en la Real Chancillería³⁵, las obras se proseguían en 1610 y, aunque se desconoce el trato que mantenía el arquitecto

³³ Joseph VALLES, ob. cit., p. 403.

³⁴ Esteban GARCÍA CHICO, ob. cit. (1964) pp.152, 156 y nota 3.

³⁵ 1619-1620. “Ejecutoria del pleito litigado por el monasterio de Nuestra Señora de Aniago, orden de la Cartuja, de Aniago (Valladolid), con Francisco de Bermeo, vecino de San Esteban de Gormaz (Soria), sobre entrega al monasterio de Nuestra Señora de los bienes que Juan Sánchez Baños les había donado”. Real Chancillería de Valladolid. Pleitos civiles, Pérez Alonso, caja 1943, 2 y Registro de ejecutorias, caja 2300, 24.



Restos de la Cartuja con las enfiladas de celdas y huertos individuales de los frailes. (Foto J. Simmross).

Francisco de Praves con Aniago. Lo cierto es que el 16 de abril de 1626 recibió de su prior 6.860 rs. (623 ducados), quizás en concepto de pago por alguna intervención propia de su oficio³⁶. Delante de la entrada a la cartuja una cruz de piedra, de brazos redondos con su *Inri*, y levantada sobre cuatro gradas, está fechada en 1611.

³⁶ Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolo, leg. 1.794, fol. 58 y vº.

Yeserías rococó, de 1770-1775, en el interior del templo: *La visión de los siete candelabros* y *La Virgen derrotando al monstruo de las siete cabezas*. (Foto J. Urrea).



En 1701 se habla de “fábricas nuevas y reparos del convento”, panera y caballeriza nuevas, además de “seis celdas nuevas con desván que componían el lienzo nuevo del claustro”³⁷, en cuyas obras, tal vez, se empleasen los 6.000 reales que en 1696 envió por su testamento Guillermo Godolphin, embajador del monarca inglés³⁸. En la segunda década del siglo XVIII se construiría la sala capitular decorada con yeserías de diseño muy barroco y, en fecha tan tardía como 1770, se inició la transformación decorativa del interior de su iglesia que tanto disgustó al académico Ponz a pesar de que ni siquiera la contempló. Su reforma no se concluyó hasta 1775 momento en que don Joaquín de Soria, obispo de Valladolid, consagró el templo. Dispuesta a partir del entablamento que abraza la nave, está formada por modillones decorados con cabezas de ángeles, tarjetas con rocallas dispuestas en el friso a manera de metopas y unos grandes medallones con hermosos marcos de rocallas que contienen relieves, destacando los pasajes apocalípticos de la *Virgen derrotando al monstruo de las siete cabezas* (lado de la epístola)³⁹, así como la *Visión de los siete candelabros* (lado del evangelio).

³⁷ Araceli RICO DE LA FUENTE, ob. cit. p. 170.

³⁸ AHPV, leg. 8.189, fol. 213 (30-III-1696). El embajador Godolphin, caballero de la Espuela Dorada, auditor del fisco y de las rentas reales, senador en el parlamento de Inglaterra, y enviado extraordinario del rey Carlos II de la Gran Bretaña a España, vivía en Madrid en su casa de la calle Desengaño, falleció el 11-VI-1696 y se enterró en el monasterio de San Basilio, cfr. Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro el Real: algunos personajes de su archivo*, Madrid, 2004, p. 398. Ponz, al hablar de la Cartuja de El Paular recuerda que “el brasero de plata que se pone en medio de la iglesia fue donación de Guillermo Godofin (sic), embajador de Inglaterra, al señor Felipe IV, quien le conservó su grandeza de la cual fue privado por su soberano a causa de haberse hecho católico”, cfr. Antonio PONZ, ob. cit., p. 876.

³⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1971, pp. 172-173.



El sagrario y relicario

A este espacio tan especial en las cartujas, dispuesto a espaldas del presbiterio⁴⁰ se accedía en la de Aniago a través de dos puertas, cada una de 112 cm, dispuestas en el pedestal del retablo principal, que conducían a través de dos corredores o pasillos, ricamente decoradas sus paredes por capiteladas pilastras y techos tapizados con casetones dorados, hasta la puerta de ingreso (140 cm) al sagrario. Esta especie de templete, situado a espaldas del retablo, lo fabricó en 1642 el ensamblador Melchor de Beya⁴¹ para sustituir el ingreso que hasta entonces tenía este espacio y que tanto había gustado a Ambrosio de Morales. Incluso se respetó⁴² la visión de

⁴⁰ Sobre tan importante y original espacio en las cartujas cfr. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada" en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, 3, Granada, 1979, pp. 95-112; Hortensia DÉNIZ YUSTE y Juan MAYO ESCUDE-RO, *Los Sagrarios cartujanos españoles: una celda para Jesús entre los monjes*. Salzburg, 2003.

⁴¹ "...Los cuales transitos han de adornar con doce pilastras capiteladas en una cornisa que a de tener encima y estas pilastras han de asentarse en el respaldo del retablo formando un templete repartidas con buena traza y orden de arquitectura y encima de la cornisa, que ha de quedar en tal altura que salve y quede descubierto un sepulcro de piedra que esta sobre la puerta del sagrario, se hara un techo artesonado los artesones guarnecidos con molduras de modo que queden dispuestos para pintar en ellos unos florones...". Escritura de concierto entre el monasterio de Aniago y Melchor de Veya, avalado por Nicolás Bueno (AHPV, Protocolo, 1.796, ante Bernardo Cabrera Xiron, 26-VI-1642, fols. 453-455v°).

⁴² "...Se declara que lo que la caja principal [del retablo] baje mas que los nichos [del retablo], que quedan ocho pies y medio del suelo (224 cm), se ha de hacer en ella un ornato de cartelas que la reciban para que quede la caja para atrás adornada levantando como dicho es el templete en la parte que toca a la puerta del sagrario de modo que quede salvado y todo descubierto el sepulcro que esta sobre la puerta del dicho sagrario levantado mas alto que lo restante del templete..." (id., id.).

un sepulcro de piedra que se había acomodado allí, encima de la puerta propiamente dicha del sagrario, seguramente en el siglo XVI.

El jueves 11 de mayo de 1542 se comenzó a labrar la piedra para la obra del sagrario y el 11 de agosto el prior de la casa abrió sus cimientos con un azadón empezándose a asentar la cantería al colocar la primera piedra “que fue un jacinto engastado en oro y luego puso otras tres piedras de cantería”. La clave colgante de su bóveda se instaló el 11 de mayo de 1545 y, la víspera de San Juan de junio, “a la tarde”, la última piedra de su bóveda la cual bendijo y colocó con sus manos el prior “con mucha alegría y regocijo espiritual y temporal y con muchos ramos verdes y colaciones”. El 7 de septiembre “se acabó de retundir y limpiar y perfeccionar todo lo de dentro del Sagrario sacando el dorar porque se doró el año siguiente de 1546”. El 18 de noviembre se terminaron de poner los azulejos y el Santísimo se depositó solemnemente el 24 de junio de 1546. Por último, en la Purificación de Nuestra Señora de 1547, “porque hasta este día no se pudieron engastar y poner en sus relicarios”, se depositaron todas las reliquias en el sagrario.

Su autor fue “Juan de Escalante, montañés, maestro de cantería vecino de Escalante, el cual desde el principio hasta el cabo la labró” y de la imaginería de los bultos relicarios se encargó el “maestro Miguel de Espinosa vecino de Palencia, empero el primero y principal maestro fue Dios todopoderoso que dio la industria y el saber y proveyó todo lo que fue menester para acabarla y fue tan gran milagro hacer y proveer y acabar esta obra como fue cuando Ntr^o Sr. hartó de cinco panes cinco mil hombres”.

A propósito de su arquitectura Morales dice que era de planta cuadrada, “de veinte a veinte quatro pies” (560 cm o 672 cm) de lado, se hallaba labrada “de una piedra blanca harto delicada... las paredes lisas hasta dos estados (392 cm), todo lo demás de allí arriba ya labrado con mucha lindeza hasta las ventanas, que con vidrieras blancas meten por todas partes tanta luz que está siempre la capilla tan clara como si no tuviese paredes”, si es que aquellas no estaban cubiertas por sus “cortinas de brocado carmesí”. Se cubría con cúpula puesto que habla de que “lo cóncavo de la bobeda está ricamente labrado” y todo el conjunto poseía “mucha lindeza y magestad”.

Refiere el mismo autor que en su testero “están siete u ocho gradas algo altas de más de media vara (42 cm) cada una y poco menos de ancho, y las gradas atraviesan toda la pieza. En la más alta está el Santísimo Sacramento en Custodia rica y hermosa como es costumbre de los Cartujos tener así el Santísimo Sacramento en Sagrario... fue necesario hacer las gradas altas, para que las cabezas de los bajos no atapasen mucho los asientos de los otros de la grada que en lo alto se sigue”.

Sus lisas paredes estaban cubiertas “de tapicería de brocado pelo carmesí con cenefa de terciopelo carmesí y otro tal dosel cubre todo el suelo como alfombra... las gradas están cubiertas de damasco carmesí, que da distinción y una cierta manera de mayor claridad a las imágenes”. La iluminación natural del recinto se tamizaba gracias a dos “cortinas de damasco carmesí” que cubrían sus ventanas.

Gracias a las minuciosas instrucciones anotadas para componer y limpiar el sagrario se sabe la disposición y orden que tenían las reliquias guardadas en él durante el siglo XVI. De la pared colgaba “una tabla con sus molduras en la cual están escritas todas las reliquias que están en el sagrario y las indulgencias que se ganan visitándolo y la excomunió papel en que incurren los que las hurtaren o dieren”⁴³. La relación de su primer inventario describe la composición del graderío:

Primera grada: “En la primera grada, que es la que está junto a las andas, se pone al principio el Niño Jesús⁴⁴. Caja de ataracea y marfil y sobre ella la corona de plata. Ángel de rodillas que tiene las reliquias de San Esteban protomártir y San Leandro. Ecce Homo en medio de las andas. Ángel de rodillas que tiene el cuerpo de San Bartolomé apóstol. Crucifijo grande. El agnus dei del clavo del pie con la poma. Este agnus dei se pone ahora colgado encima de las cortinas de brocado [este Crucifijo no está ahora aquí; en su lugar se pone una imagen de la Concepción muy linda, correspondiente al Niño. Y después de la imagen se pone la caja de los cristales correspondiente a la de ataracea. Imagen de Nuestra Señora de alabastro que tiene al Niño Jesús y a San Juan bautista y a José de media talla”.

Segunda grada: “Ángel con la cruz que tiene de ligno crucis y de espina domini et de sepltura eius. Arca de plata de los mártires y sobre ella los candeleros. Ángel que tiene la jarrita de cristal”.

Tercera grada: “Relicario grande que tiene la cabeza de Santiago. Ángel que tiene la spongia en las manos. Santa Ana con el rosario de cristal. Una Virgen de las once mil que tiene en la frente una piedra colorada con cuatro piedras y al cuello un coral. Ángel que tiene en las manos una columna”.

Cuarta grada: “Ángel con la corona de espinas en las manos. San Vicente. Imagen de Nuestra Señora de alabastro que tiene al Niño Jesús y José. Caja de la cruz con la misma cruz. Imágenes de iluminación en unas tablitas chicas. San Andrés apóstol. Imagen de Nuestra Señora de la Concepción de alabastro con los rayos. Ángel que tiene tres clavos en las manos”.

Quinta grada: “Una de las once mil vírgines que tiene en la frente un topacio que es una piedra de color de oro con cuatro perlas y al cuello un joyel que tiene debajo de unos cristales una verónica y una salutación. Un retablico con una imagen de Nuestra Señora y el Niño Jesús y en una puerta está San Pedro y en la otra San Jerónimo, todo de pincel y debajo de este retablico está un listoncico enforrado en raso verde con tres estrellas de plata doradas clavadas en él que se pone a manera de peana. Cabeza de San Siro obispo. Reliquia de la simbria. San Gregorio Papa. El arca de los cristales con un cristalico encima a manera de colunica. San Laurencio”.

⁴³ En su portada dice: INVENTARIO DEL SAN/TO SAGRARIO DEA/NIAGO ISS 1. (Sgs. XVI-XVIII). Encuadernado en pergamino. Mide: 23 x 16 cm, 61 p. Madrid. Colección particular.

⁴⁴ “...a este Niño se le hicieron unos rayos de plata sobredorada el año de 1698 y a este que es el de metal y al otro más chiquito se le hicieron sus vestidicos, muy decentes el dicho año”.



Relicarios de *Santa Justa y Rufina* por Miguel de Espinosa, procedentes de Aniago conservados en la iglesia parroquial de Villanueva de Duero, Valladolid. Foto: M.^a Sánchez Carvajal.

Sexta grada: “Imagen de Nuestra Señora de pincel, de Flandes. De Flandes, con dos puertas, y en una puerta está San Pedro apóstol y en la otra San Jerónimo con un crucifijo en las manos y en medio una imagen de Nuestra Señora la Virgen María con el Niño Jesús en los brazos. Una de las once mil Vírgenes. Item está un medio cuerpo de una Virgen dentro del cual está una cabeza de las once mil vírgenes. San Benito. Item está medio cuerpo de San Benito abad dentro del cual está la reliquia de los huesos de San Benito”⁴⁵.

Posteriormente, a la “gran multitud de reliquias de santos, de que se compone una corte celestial” como la de este relicario, se colocaron en él otras reliquias que no se mencionan en el inventario anterior, pero que se conservaban en el monasterio como los cuerpos de San Exuperancio y San Marcelo⁴⁶ y otras muchas, además de otros ricos objetos como, por ejemplo, “una cruz de xptal con un pie de plata y en el los quatro evangelistas y un crucifijo de plata y los extremos de la † de plata y todo ello muy bien dorado” que envió el 10 de abril de 1561 “el Ilmo. Sr. don luis colon almirante de las indias y duque de veragua”.

⁴⁵ Jesús URREA, *Del olvido a la memoria. Patrimonio provincial restaurado*, VII, Valladolid, Valladolid, 2009, pp. 12-15. El inventario es más detallado y ofrece variantes con respecto al que aporta Morales.

⁴⁶ Gil GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas*, Madrid, 1645, p. 641.



Cabeza de *San Juan Bautista* y Busto de *Ecce Homo* por Juan de Juni, procedentes de Aniago. Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid.

Ortega Rubio alcanzó a ver en pie esta capilla puesto que señala en su exterior, adosada a la pared central, la presencia de una gran cruz de piedra; encima de su puerta, un relieve de Jesús en el sepulcro con las santas mujeres, Arimatea y Nicodemo y, en las paredes de su interior “esculpidos, en piedra, los diferentes tormentos que Jesucristo padeció por redimir al género humano”⁴⁷.

De todas las esculturas que se guardaban en el sagrario únicamente se han identificado dos bustos de *Santas Justa y Rufina*, originales de Miguel de Espinosa⁴⁸, la *Cabeza de San Juan Bautista* puesta en un plato, “cosa tan bien acabada como en escultura y pintura puede ser para el mismo fin de variedad”, reconocida como la que fue a parar a Aldeamayor de San Martín y hoy se halla en el Museo Diocesano de Valladolid, original de Juan de Juni, y el busto de *Ecce Homo*, del mismo autor, que localizamos en Villanueva de Duero e igualmente se conserva en el citado museo⁴⁹.

Y, puesto que en el relicario había una *Santa Ana*, tal vez se podría reco-

nocer en ella el busto suyo, también de Juni, que guarda el Museo Nacional de Escultura, como uno de los “bultos de Santos hasta los pechos y otros hasta la cintura” que “todos tienen en los pechos formado como joyel un tondo que por viril cristalino muestra la reliquia del santo que tiene encerrada”. Además, eran “bultos de madera encarnados y estofados, mas son de mano de tan grandes Artífices, que hay mucho que mirar en su perfeccion y diversidad”.

⁴⁷ Juan ORTEGA RUBIO, ob. cit. p. 280

⁴⁸ Jesús URREA, ob. cit (2009), p. 15.

⁴⁹ Identificado en 1973 durante una visita a la iglesia de Villanueva de Duero en compañía de los profesores Enrique Valdivieso, M.ª Carmen Martínez Hernández y Marcelo Martínez Pastor. Comunicado su hallazgo al profesor Martín González confirmó la atribución en otra visita posterior, cfr. *Juan de Juni*, Madrid, 1974, p. 160.

Restitución gráfica del monasterio

El más antiguo testimonio gráfico que se conoce del monasterio se halla integrado en el *Tríptico de la Expansión de la orden cartuja*, conservado en el Museo Nacional Alemán de Nuremberg (Inv: Gm580) donde figura atribuido a Bernhard Strigel y pintado hacia 1510, obra concebida a manera de árbol genealógico del desarrollo de la orden⁵⁰, si bien se trata de una representación imaginaria. Desafortunadamente la de Aniago no está presente en la colección de vistas de cartujas existente en el monasterio de Klosterneuburg (Austria), pintada a fines del siglo XVIII (86 x 108 cm), que recoge fielmente en perspectiva axonométrica la disposición de numerosas cartujas⁵¹.

Por iniciativa del padre general Anselme-Marie Bruniaux, en 1889 surgió la idea de hacer un libro, que se publicó entre 1913 y 1917 con el título *Maisons de l'ordre de chartreux*, reuniendo la historia y las imágenes de todas las cartujas, entre ellas la de Aniago formando la *Galerie de cartes* en la Grand Chartreux. No se sabe ni cuándo ni por quién se obtuvieron los dibujos originales que se grabaron para el libro, sin duda en muy distintas épocas, pero el de Aniago responde a una imagen muy fiel de cómo se hallaba la cartuja vallisoletana, en el último tercio del siglo XVIII, durante su momento de máximo esplendor, completado ya todo su desarrollo arquitectónico⁵².

Sin embargo, para conocer el contenido de su interior nada mejor que el inventario redactado el 5 de septiembre de 1809 cuando las tropas francesas habían expulsado a los monjes. Puede servir como auténtica foto fija del monasterio. De su consulta se deduce que su iglesia, de una sola nave y sin capillas laterales, poseía: Un retablo mayor “en que está colocada la imagen de Nuestra Señora de Aniago, en el segundo cuerpo y, en el primero, debajo está un sepulcro de Jesucristo con su imagen con su cubierta de gasa y lo restante del retablo ocho imágenes en talla y en lo alto un Santo Cristo Crucificado”. Próximos al altar se disponían dos hacheros grandes de hierro, cada uno de tres mecheros y todavía en el presbiterio “una silla de talla para sentarse el sacerdote” oficiante⁵³, así como “un atril para cantar el evangelio”.

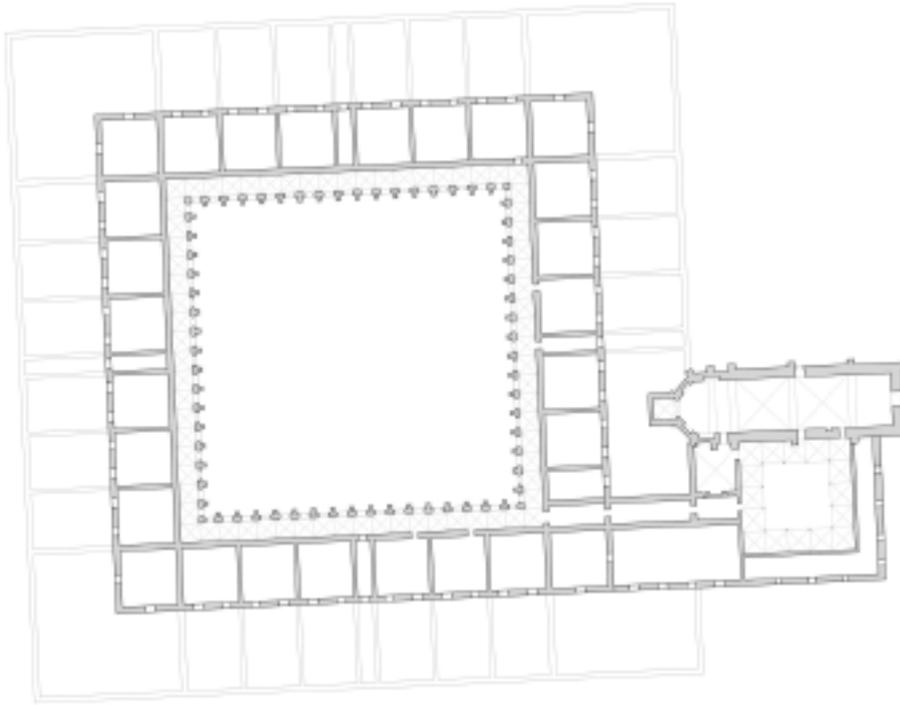
A continuación de las gradas, una sillería ocupaba todo el cuerpo central de la iglesia y “sirve para los padres” y en sus reclinatorios los libros ordinarios de pergamino y los de misa. En medio de este coro el facistol “con seis libros para las leccio-

⁵⁰ Óleo sobre madera de abeto. Panel central: 162,9 x 98,6; paneles laterales: 161 x 41,6. Cfr. *La Grande Chartreuse. Au-delà du silence* (dir. Chantal Spillemaecker), Grenoble, 2002, p. 130.

⁵¹ James HOGG, “The Klosterneuburg collection of painting of former Charterhouse” en *VV. AA., Die Kartäuser in Österreich*, col. «Analecta Cartusiana», 83, 1, Salzburg, 1980, p. 203.

⁵² *Maisons de l'ordre de chartreux: vues et notices*. Ed. Chartreuse de Notre-Dame des Prés Montreuil-Parkminster, I, 1913, s.p.; III, 1916, pp. 231-232. El grabado de Aniago lo recogen Pedro CANO BARRANCO (ob. cit., p. 164) y Santiago CANTERA MONTENEGRO (ob. cit., p. 408).

⁵³ Se conserva en la iglesia parroquial de Villanueva de Duero. Es obra rococó y presenta un trabajo de marquetería. Una vez restaurada, ha vuelto a recuperar su función original por haberse instalado en el presbiterio.



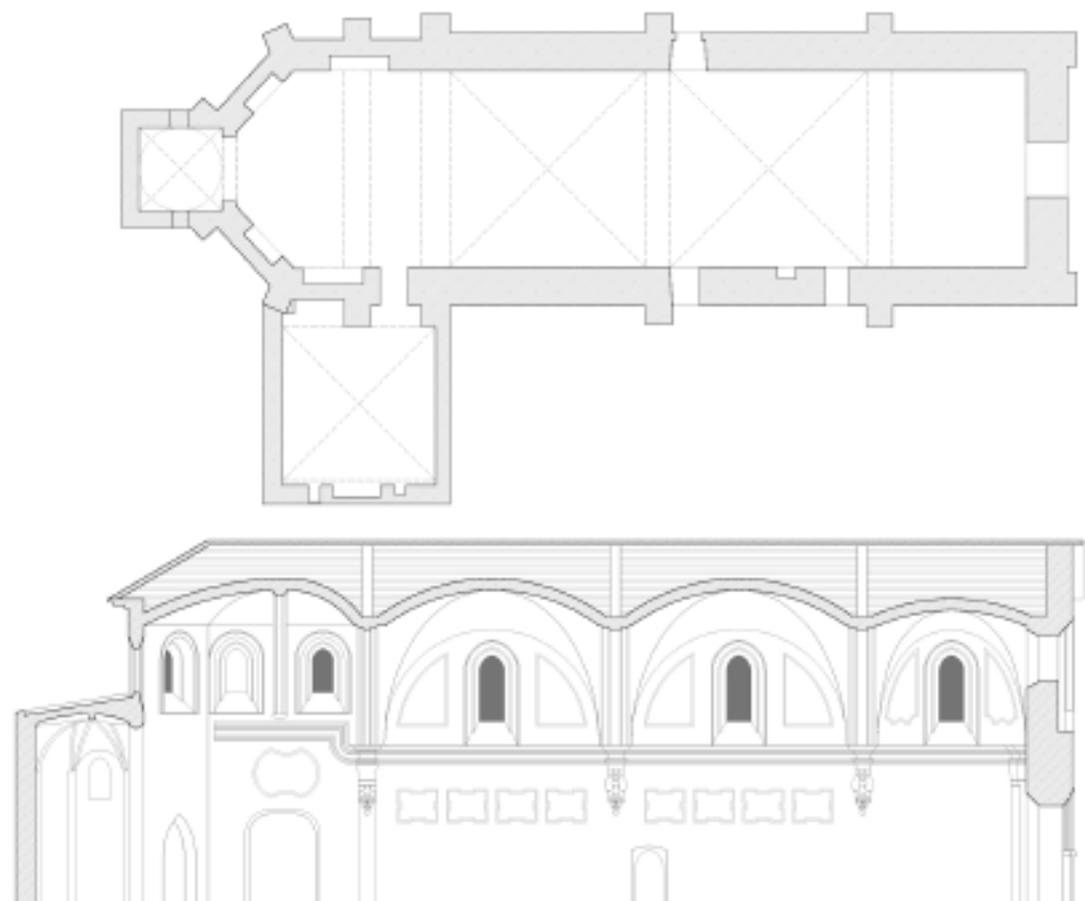
Cartuja de Aniago. Planta del templo, claustro principal y claustro de legos (© Luis Alberto Mingo Macías y Cristina Pardos Olmedo, arquitectos).

nes del coro y los libros de evangelio y epístolas”. Seguidamente, pero separado del de padres por un muro con su puerta en medio, se hallaba el coro de legos con su correspondiente sillería y “dos altares de talla sin dorar conteniendo cada uno una urna en el centro” adosados al citado muro. Una reja separaba la comunidad de religiosos de los pocos seculares que accedían al templo debido al limitado espacio de que disponía. Por último, junto a la puerta de entrada principal estaban colocados allí, pero sin uso, otros dos retablos dorados con pinturas de la Virgen María y de San Juan bautista.

Para el adorno de las paredes de iglesia y coros se distribuían “veinticuatro cuadros preciosos, que representan la vida de Jesucristo, embutidas en nácar las efigies y marcos”, además de otras ocho pinturas en lienzo con sus marcos de madera.

La sacristía, a la que se entraba por el lado del evangelio, poseía “un retablo de talla con una imagen también de talla de San Antonio de Padua con dos ángeles a los lados y la necesaria cajonería para guardar la ropa de culto. De sus muros colgaban veintidós pinturas, cuatro de ellas en cobre⁵⁴.

⁵⁴ Araceli RICO DE LA FUENTE, ob. cit. pp. 93-99.



Cartuja de Aniago. Planta y sección longitudinal de su templo (© Luis Alberto Mingo Macías y Cristina Pardos Olmedo, arquitectos).

Adosado al muro del evangelio de la iglesia se hallaba el llamado claustro pequeño o de legos del que únicamente se sabe que estuvo adornado por dos cuadros con sus marcos dorados que se encargaron en 1634 a Tomás Meñasco y José de Angulo⁵⁵. A través del muro de la epístola del templo se pasaba, por el antecapítulo, a la sala capitular que presidía un retablo de talla con un santo Cristo crucificado y se supone que también dispondría de una sillería que, sin embargo, no se menciona; en sus paredes once pinturas y otras “dos más pequeñas que representan el Niño Dios

⁵⁵ AHPV, Protocolo, leg. 1.795, fol. 180. José Carlos BRASAS EGIDO, “Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII”, *BSAA*, 1984, p. 473.



Cartuja de Aniago. Alzado y sección del claustro principal (© Luis Alberto Mingo Macías y Cristina Pardos Olmedo, arquitectos).

en la cuna”. Tenía sentido en esta sala la presencia de “dos escritorios con sus mesas embutidas en concha y guarnecidas en bronce”⁵⁶.

Por su parte Madoz escribió en 1845 que “lo más notable de todo, y que aún se conserva en buen estado, es un magnífico claustro de estilo gótico, fábrica de piedra y ladrillo, compuesto de cuatro ángulos regulares, cuyos corredores tienen 65 pasos de longitud y 7 varas y media (6,22 m) de elevación; en su alrededor están las celdas habitadas antiguamente por los monjes, que por su construcción se echa de ver el aislamiento y soledad en que vivían: cada monje tenía dos habitaciones, alta y baja, que se comunicaban por medio de una escalera interior, y un jardín de 26 pasos de largo y 13 de ancho, plantado de árboles frutales y flores que cultivaban ellos mismos, para cuyo riego tenían un pozo con su correspondiente aljibe; en la puerta de cada celda había un torno para la introducción de los alimentos, de suerte, que solo se comunicaban con los demás un día cada semana o en caso de enfermedad”⁵⁷.

Como puede comprobarse, Pascual Madoz no cita la existencia de ninguna capilla en este claustro por lo que cabe suponer que las que se inventariaron en 1809, dedicadas a San Antonio abad, San José, Santa Teresa de Jesús, Santa Ana, Asunción, Nuestra Señora del Populo, San Bruno [con la escultura del santo ahora en el Museo Nacional de Escultura] y la capilla de los criados, estuvieran distribuidas por otras dependencias del monasterio. La última mencionada, probablemente, fuera el edificio que estaba junto a la puerta principal de ingreso a la cartuja, a su mano derecha.

⁵⁶ Pascual MADDOZ la denomina “iglesia nueva” e indica que tenía seis altares y una hermosa sillería de nogal en derredor del templo, cfr. ob. cit. II, p. 317. Pedro CANO BARRANCO la fotografió todavía en 1929 señalando que “la utilizan los dueños del convento para decir misa todos los domingos, ceremonia que efectúa el párroco de Villanueva de Duero”, p. 165. En la foto se ve que la presidía el grupo del calvario procedente del retablo mayor que hemos conocido en el domicilio de la familia Ibáñez en Arroyo de la Encomienda.

⁵⁷ Cano Barranco publica el interior de una de las crujías del claustro aún en pie. En los años 70 fotografió un doble arco polilobulado y mixtilíneo con decoración de racimos y pámpanos en su rosca, de estilo Reyes Católicos, aún existente y varios arcos conopiales o lanceolados en los paredones del claustro.

El retablo mayor

Cuando Ambrosio Morales contempló en 1573 la cartuja indicó que “a los lados del altar mayor están dos puertas no muy pequeñas, que con su correspondencia, y ser bien labradas, le hacen muy lindo acompañamiento, y aunque la madera de las puertas es entera, la mitad se abre y descubre rejas de balaustres dorados y agraciados en el talle”, por ellas se entraba a la habitación del sagrario. Sus palabras no dicen que estuviesen integradas o debajo del retablo, sino a sus lados, por consiguiente el retablo no ocupaba todo el ancho de la cabecera, sino que era más estrecho.

Movidos por un deseo de actualizar la decoración de su capilla mayor e impulsados por la generosidad de doña Ana Bustos Cepeda y Alderete que les había concedido 26.000 reales de las rentas que cobraba su mayorazgo de Alderete en Salamanca, los monjes acordaron proceder a su enlosado, pintar sus paredes con recuadros simulando paneles y zócalos de jaspes y mármoles, envolver su arco de ingreso con azul y oro, fingir “sobre la puerta de la sacristía una cornisa con su frontispicio y perfiles de oro y una figura en medio del santo que se ordenase”, y sustituir el retablo principal por otro más acorde con los nuevos gustos. Con estas reformas la capilla mayor habría “de quedar adornada y autorizada la iglesia”. Pero llevar a cabo este proyecto resultó menos rápido de lo que habrían pensado y todo debió quedar, más o menos, como estaba hasta mediados del siglo XVII⁵⁸.

El 7 de enero de 1634 se encargó a Gregorio Fernández y a su yerno el zaragozano Juan Francisco de Iribarne la escultura para este nuevo retablo. Aunque el artista se hallaba muy ocupado y con su salud quebrada, se comprometió a tallar, para el cuerpo principal, las figuras de San Juan bautista y San Hugo, a la derecha; y las de San Bruno y San Antelmo, a la izquierda. La Virgen titular, Nuestra Señora de la Compasión, sería acompañada por dos parejas de ángeles y serafines en actitud de coronarla cuatro veces. En el ático o segundo cuerpo, se dispondrían esculturas de Santa Ana, San Francisco y dos santos más elegidos por el prior. A la parte central del pedestal se destinaba un Cristo en el sepulcro y, a sus lados, relieves del arcángel Gabriel y la Virgen componiendo el grupo de la Anunciación. Todas las figuras estarían huecas por su parte posterior. Su trabajo se valoró en 900 ducados, comprometiéndose a entregar el yacente en la Navidad de aquel año y lo restante en la de 1638. En la firma del contrato estuvo presente el pintor Diego Valentín Díaz⁵⁹.

Las esculturas de Santa Ana y San Francisco representaban una clara alusión a los santos patronos de doña Ana Bustos Cepeda, descendiente familiar del obispo Juan

⁵⁸ Existe la tradición de que el retablo mayor que tuvo la vecina iglesia de Viana de Cega, desde 1962 en la capilla del Real Alcázar de Segovia, procedía de Aniago. En aquella localidad se cita por primera vez en 1655 describiéndose como “de pintura muy antiguo”. Favorece tal posibilidad el que sus principales tablas estén dedicadas a narrar la vida de Nuestra Señora y en su contra la ausencia de cualquier alusión a los cartujos. La cronología de su mazonería encaja dentro de un momento de transición entre el gótico y el renacimiento, y en el estilo de sus pinturas se adivina el propio de un pintor del primer tercio del siglo XVI. Cfr. Eloísa WATTENBERG GARCÍA, *La antigua iglesia de Viana de Cega*, Valladolid, 2015, p. 25.

⁵⁹ AHPV, Protocolo, leg. 1.735, fol. 24 y ss. Esteban GARCÍA CHICO, ob. cit. (1941), pp. 207-209.

Vázquez de Cepeda, y de su esposo don Francisco de Ibarra Aguilera. Incluso se llegó a pensar en colocar en su ático los escudos familiares de los Cepeda, lo cual era contrario a la condición de patronato real que gozaba la cartuja⁶⁰. Doña Ana era hija del caballero calatravo Gómez Bustos de Figueroa, patrono del colegio de la Compañía de Jesús en Ocaña, y de Juana de Cepeda y Alderete, señora de los lugares de San Felices, Cabezuelas, Escorchón y Herreros, y estaba casada con el señor de Congosto. Su hijo, don Antonio de Ibarra Bustos, ostentaría el título de IV conde de Mora⁶¹.

Aunque ya se había decidido que Melchor de Beya se encargase de su traza y ensamblaje, el compromiso y condiciones no se hicieron firmes hasta el 1 de marzo de 1634. Se acordó que se utilizaría madera de Soria y Ontalvilla, “seca, limpia de nudos, blanca y de buen color, cortada en buena luna”. Habría de tener de alto “desde el pavimento de la iglesia hasta la punta de frontispicio 36 pies y medio (10,22 m) de modo que toque la punta del frontispicio en la clave de dicha capilla dándole el alto que fuere menester y de ancho ha de tener 30 pies (8,40 m) poco más o menos de tal manera que hinche la capilla como lo muestra la traza”. El cuerpo principal sería de orden corintio, organizado mediante columnas estriadas y, el segundo, compuesto. Su altura incluía el banco o pedestal, más alto que lo habitual, pues en él se abrían las puertas de paso a los tránsitos que conducían a la habitación del sagrario previsto su ornato de manera, más o menos, similar a como finalmente se hizo. Se comprometió a concluir su trabajo, valorado en 7.000 reales, en el mismo “tiempo y plazos que Gregorio Fernández se obliga hacer la escultura y con las mismas penas y gravámenes”⁶².

Para pintar, dorar y estofar el retablo, trabajo para el que en un principio pensaron en Diego Valentín Díaz y Pedro de Fuertes, acabaron contratando el 29 de julio, por 7.000 reales, a Tomás Meñasco, José de Angulo y Manuel Ruiz, pero dos días después se aumentó la cifra hasta 9.100 por incluir el “hacer dos quadros o lienços de pintura para el claustroncillo del dho convento y dorar los marcos para ellos”⁶³. Los doradores se comprometieron a rematar el encargo “dentro de un año después que esté hecho y acabado el retablo y figuras de él”.

⁶⁰ En algún lugar del monasterio quedó patente la protección de estos señores pues en la iglesia de Villanueva de Duero, procedente de Aniago, se conserva un escudo, en madera pintada y policromada, con las armas de los Cepeda (león de oro sobre fondo de gules y borduras de aspas).

⁶¹ Aprovecho la ocasión para precisar que en 1992 se llevó a la iglesia parroquial de Santiago, de Quintanar de la Orden (Toledo), el retablo mayor del hospital de *Mater Dei* de Tordesillas, antiguo patronato de los condes de Mora, presidido por un gran lienzo que copia el de la *Anunciación* pintado por Claudio Coello en las benedictinas de San Plácido de Madrid.

⁶² AHPV, Protocolo, leg. 1.735 (ante Antolín Cuadrillos), 1-III-1634. Esteban GARCÍA CHICO, ob. cit. (1941), pp. 203-207. Jesús URREA, “Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico”, *BSAA*, 1980, pp. 388-393. Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, 1980, pp.147-155.

⁶³ AHPV, Protocolo, leg. 1.735 (ante Antolín Cuadrillos), 29-VII-1634, fol. 345-350. Esteban GARCÍA CHICO, ob. cit. (1941), pp. 209-213 y AHPV, Protocolo, leg. 1.795 (ante Bernardo Cabrera Xirón), 31-VII-1634, fol. 180. José Carlos BRASAS EGIDO, “Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII”, *BSAA*, 1984, p. 473.

Utilizarían oro de 22 quilates, bien bruñido y resacado, y colores muy finos. Pintarían las telas y los brocados necesarios en todas las figuras “mostrando variedad y riqueza”, y también las orillas de los vestidos y mantos de las esculturas en las que unas imitarían pedrería, otras grutescos y otras bordados de “capas ricas de iglesia”. Las encarnaciones tendrían un acabado mate “de tal suerte dispuestas que por su color muestren los efectos de lo que hacen y del santo que es”. En el contrato se habla de cómo pintar la caja que alojaría el Crucificado del ático, así como de entregar el Cristo en sepulcro, perfectamente encarnado, tres meses después que lo hiciera Gregorio Fernández, es decir, para Semana Santa. Por último, los cuatro santos del cuerpo principal, así como sus hornacinas se harían completamente dorados y policromados, “por cuanto sacando a Nuestra Señora a la capilla de fuera querrán sacar algunos de los dichos santos con su majestad” procesionalmente.

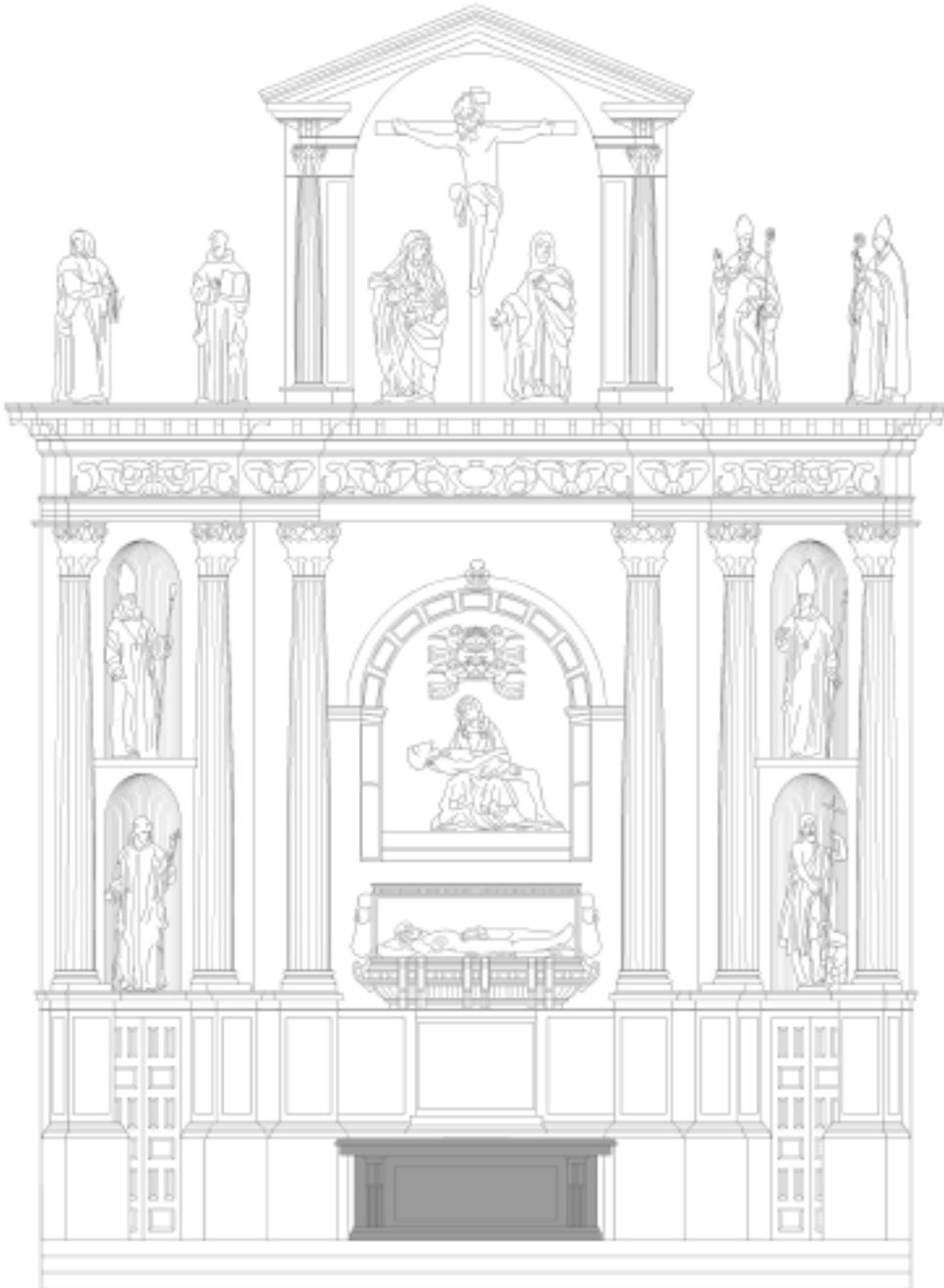
Los monjes no debían tenerlas todas consigo y en alguna escritura se trasluce que las cosas se podrían torcer como así sucedió. Primero falleció el escultor Iribarne el 10 de noviembre de 1635 y, el 22 de enero de 1636, su suegro y maestro Gregorio Fernández sin, ni siquiera, haber entregado el Cristo yacente. Por eso, no viendo claro el final de la obra, el 3 de noviembre de 1637 se concertaron otra vez con Beya, su esposa María Londoño y su hijo Melchor, también ensamblador, para que el próximo día de la Virgen de Septiembre comenzasen a asentar el retablo “sin alzar mano del asta que le dexé acavado y asentado en toda perfección como esta obligado”. Por entonces ya se le había pagado 5.500 reales, acordándose que los 1.500 restantes se le entregarían cuando “quede echa y acavada y asentada la dicha obra en toda perfección”. De la cantidad pendiente los Beya cobraron 500 reales y otros 400 recibió Felipe Montejado, mercader de madera⁶⁴. Pese a ello tampoco se concluyó el retablo y, además, Melchor Beya falleció en 1640. La obra volvió a quedar interrumpida.

El 26 de junio de 1642 aún faltaban por cobrar los ensambladores 600 reales para completar los 7.000 estipulados inicialmente y aunque el monasterio estaba en todo su derecho a reclamarles daños y perjuicios, “por les hacer bien y buena obra no ha querido ni quiere por ahora compelerles y apremiarles a ello antes usando de misericordia benignidad y liberalidad sin obligación ni deuda que a ello tengan le quiere dar, como en efecto se obliga el padre don Diego Fernández procurador del dicho monasterio a darles, 3.000 reales en lugar de los dichos 600 reales” especificándose de nuevo las condiciones con las que debería estar fabricado el retablo⁶⁵.

Gracias a ellas y a las incluidas en el contrato suscrito veinte años después para proceder a su dorado, he elaborado la reconstrucción mucho más detallada y próxima al aspecto real que tuvo el retablo pero con idéntico resultado para negar la colocación en él de la escultura de San Bruno hoy en el Museo Nacional de Escultura.

⁶⁴ AHPV, Protocolo, leg. 1.795 (ante Bernardo Cabrera Xirón), 3-XI-1637, fol. 222. Aparece como testigo un Sebastián de Benabente, ¿sería el mismo que después fue importante ensamblador en Madrid nacido, de padre leonés, en 1619?

⁶⁵ AHPV, Protocolo, leg. 1.796 (ante Bernardo Cabrera Xirón), 26-VI-1642, fol. 453-455v. Condiciones para proseguir la obra del retablo. Melchor Beya hijo, fiado por Nicolás Bueno, maestro de albañilería.



Propuesta de restitución del retablo mayor de la Cartuja de Aniago, a partir de la documentación conocida, según el proyecto del ensamblador Melchor de Beya (© Luis Alberto Mingo Macías y Cristina Pardos Olmedo, arquitectos).

Se decidió entonces que “todo que falta para acabar la dicha obra la han de hacer y acabar en el dicho convento de aniago donde al presente esta lo que esta hecho del retablo y la madera necesaria para la dicha obra la de hacer traer el dicho convento a su costa” y que el joven Beya y su fiador, el maestro de albañilería Nicolás Bueno, habían de proseguir la obra “y poner en ejecución para el dia primero de julio de este año 642 y la han de dar acabada y asentada en toda perfeccion para el fin de noviembre de dicho año”.

Su traza en planta y alzado, hecha por el difunto Melchor Beya, no sufrió cambios, únicamente se modificaron algunos aspectos decorativos obligándose a que “el friso principal de dicho retablo ha de ser de talla que imite al del retablo del convento del Carmen calzado de la capilla mayor de esta ciudad de Valladolid”, que los “capiteles han de ser que imiten a los que están hechos en el altar mayor del dicho convento del Carmen calzado” y que en “el plafón de la boveda de la caja principal de nuestra señora se han de hacer en el cinco artesones guarnecidos con sus molduras y para cada arteson un floron de talla”. También se modificó la estructura del templete de su parte posterior y se pidió que los entrepaños de las puertas para entrar a su interior fuesen de madera de nogal.

De la escultura no se vuelve a hablar, tan sólo que esta “no ha de correr por cuenta de dichos maestros”. Pero lógicamente, al fallecer Fernández sin haberla entregado, tendría que hacerse un nuevo contrato que exigiría algunos cambios en la iconografía desarrollada en el retablo, según se desprende de las condiciones que para su dorado se firmaron el 24 de septiembre de 1662 con los hermanos Cristóbal y Francisco Martínez, asistiendo como testigo un Francisco Tudanca que bien podría ser el escultor Francisco Díaz Tudanca que, por entonces, contaba 46 años.

En la caja central del ático se habla no solo de la figura del Crucificado sino también de la Virgen y San Juan. En la cornisa, a la izquierda se disponían los santos cartujos San Dionisio (Rickel) y San (Juan) Forte y, a la derecha del calvario, San Antelmo (de Chignin) y San Esteban (de Châtillon), obispos cartujos. Los cuatro santos situados en las hornacinas del cuerpo principal serían: San Bruno al lado del evangelio y a la epístola San Juan bautista y sobre ellos “otros dos obispos a cada lado el suyo” con todas sus insignias. Hablando del pedestal, se menciona la caja “del santo Xpto en el sepulcro y lienzos de pintura al óleo con las historias o santos que elegiere nuestro padre prior o lo que mejor estuviere o más a propósito”. El yacente se encarnaría “a pulimento haciéndose llagas con baldones en rodillas y codos y en las partes donde fuere necesario y después encarnado a mate con los colores y matices que requiere e imite más al natural y el cabello, después de metido de la color que le toca, se ha de peletear todo de oro molido que con esto quedará con la perfección que pide el arte”. Todo ello lo tendrían acabado el 15 de agosto del año siguiente pagándoles por su trabajo la suma de 14.500 reales⁶⁶.

⁶⁶ AHPV, Protocolo, leg. 2.338 (ante Andrés de Burgos), 27-VIII-1662, fol. 605-608v. Poder general al padre prior fray Pedro de Laguna para suscribir el contrato del dorado del retablo. Id., 24-IX-1662, fol. 609-613.

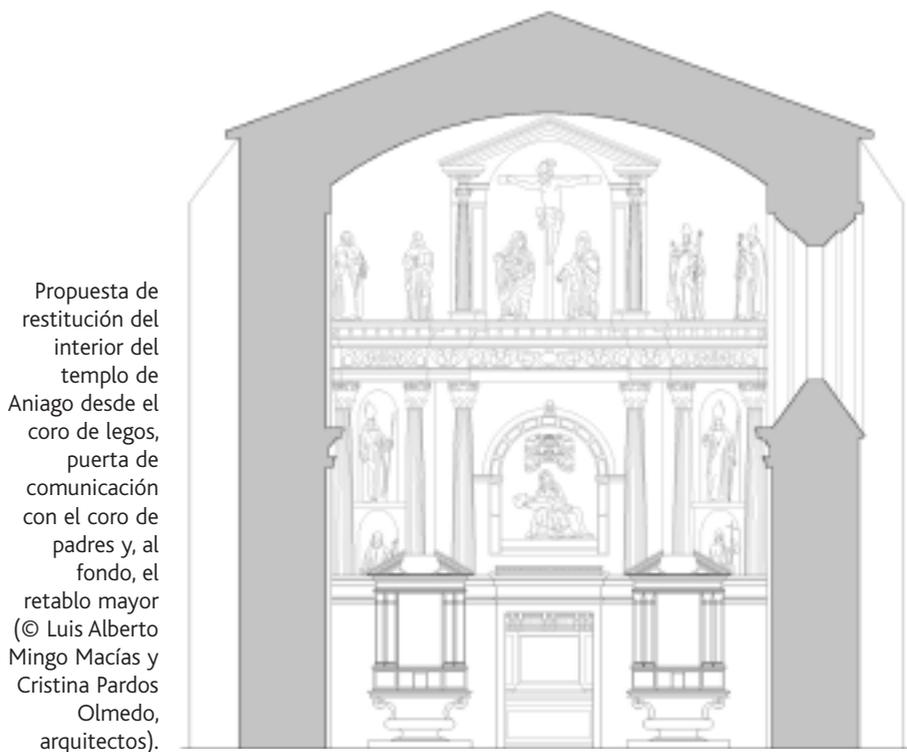
Los retablos del coro de legos

En ocasión anterior apunté la posibilidad de que los dos “retablillos” que en 1621 tenía acabados el ensamblador Diego Basoco para la cartuja de Aniago irían destinados, por su tamaño y quizás por ser gemelos, a ser colocados en su iglesia a continuación del coro de los padres, es decir, en el de legos. Que se hicieron es innegable pues Ponz asegura que el hermano barbón que había recubierto de yeserías la iglesia había removido “del coro de los legos dos retablitos muy curiosos, con columnas pareadas del orden corintio”.

Los identifiqué como los dos retablos del primer tercio del siglo XVII existentes en la iglesia de Villanueva de Duero, del estilo de Basoco, aunque uno tenga en su banco pinturas de asunto franciscano, entre ellas un San Antonio de Padua. En cambio, sus magníficas mesas rococó procederán de los dos retablos, “tan llenos de hojarasca como distantes de regularidad”, que Ponz asegura fueron obra del citado hermano barbón, que sustituyeron a los de Basoco, y que quedaron sin dorar.

Retablos del coro de legos por Diego de Basoco conservados en la iglesia parroquial de Villanueva de Duero, Valladolid. (Foto J. Urrea).





Su patrimonio disperso

Respecto al destino que tuvo su patrimonio después de la exclaustación de 1820 y de la desamortización de 1835, a lo identificado por Martín González⁶⁷ o Redondo Cantera en Villanueva de Duero⁶⁸, hay que añadir lo que fue a parar a la vecina localidad de Valdestillas, primero en 1821 y después en 1849: “una mesa de altar, varias efigies y otra mesa de altar para celebrar misa en ella durante los días festivos que procedía de la que fue principal capilla que usaron los religiosos de Aniago desde la época de los franceses hasta la exclaustación”⁶⁹. También a la ermita de

⁶⁷ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Valladolid*, Valladolid, 1973, p. 19.

⁶⁸ M.^a José REDONDO CANTERA, “Los inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia”, *BSAA*, 1992, pp. 497-510. ID., “Las pérdidas de la platería vallisoletana durante la Guerra de la Independencia”, *BSAA*, 1993, p. 495

⁶⁹ Enrique GARCÍA MARTÍN, *Religiosidad colectiva y actividad artística en la Villa de Valdestillas*, Diputación de Valladolid, Salamanca, 2005, p. 59.

la Virgen del Amparo, en Medina del Campo, se llevó, sin duda desde la cartuja, un gran lienzo representando a *San Bruno y sus compañeros ermitaños* (295 × 188 cm)⁷⁰ que pudo presidir una capilla o dependencia, cubierta con bóveda de aristas, aneja a la sala capitular.

Más curiosa fue la peripecia sufrida por el *San Bruno* hoy conservado en el Museo Nacional de Escultura. Trasladado a la catedral en 1822 “la apreciable estatua de San Bruno del Monasterio de Cartujos de Aniago”, junto con otros objetos y obras artísticas procedentes de los monasterios suprimidos durante el Trienio Liberal, se tomó el acuerdo de que “se colocase en el parage que había pensado” el canónigo señor Román dentro de la catedral⁷¹. Devuelta a la cartuja, se desamortizó en 1835 e ingresó seguramente en el museo (Inv.



San Bruno. Anónimo, siglo XVII. © Museo Nacional de Escultura (Javier Muñoz).

CE0505) al tiempo que una pintura de *San Bruno en mediación* (Inv. CE974) cuya autoría se ha puesto en relación con el ferrarés Carlo Bononi (1569-1632), autor de un diseño preparatorio para la misma⁷², así como una interesante colección de veinticuatro cuadros enconchados, de escuela novohispana del siglo XVIII⁷³, con la *Historia de la vida de Cristo* (Inv. CE0331 - CE0354) procedente de alguna donación.

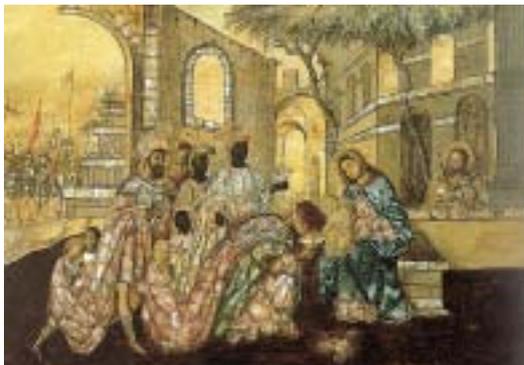
⁷⁰ Jesús URREA, “Noticia histórico-artística de Villanueva de Duero”, *BRAC*, 35, 2000, pp. 95-126. Manuel ARIAS, José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO y Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, Partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid, p. 208, fig. 481.

⁷¹ Archivo General Diocesano de Valladolid. Libro de actas del Cabildo de la Catedral (1821-1823), lunes 19-VIII-1822, fol. 12.

⁷² Miguel Ángel MARCOS VILLÁN, “San Bruno en meditación” en *Pintura del Museo Nacional de Escultura* (dir. Jesús Urrea), Valladolid, 2001, II, pp. 43-45.

⁷³ Absurdamente depositada desde 1952 en el Museo de América, de Madrid, deberían reingresar cuanto antes en el MNE tal y como estaba previsto en 2008. Concepción GARCÍA SAIZ, *La pintura colonial en el Museo de América (II): los enconchados*. Madrid, 1980, pp. 103-129. Miden: 69 × 102 cm.

El prestigioso licenciado Bartolomé Herrera, abogado en la Real Chancillería, “hizo entrega el 3 de abril de 1588 al monasterio de “una imagen de un Xpto vivo con su Madre y San Juan evangelista y con una pena debajo della en que se significare algunas de las mercedes que por su gloriosa intercesión a rescibido todo ello debuxado y pintado de mano de Gaspar de Palencia, pintor insigne de la dicha villa de Valld., con condición que el dicho Xpto no a de poder ser quitado delante de la dicha imagen de la Compasión de N^a S^a del arco del vestuario questa en el dicho altar y el sagrario donde agora queda asentado sino es quando la dicha imagen de la Compasion saliera con que cuando volvriere la de la Compasion al dicho altar mayor donde es su lugar vuelva ansimesmo la del Cristo al dicho su asiento y lugar del arco del vestuario o para la fiesta del Corpus u otras fiestas... y allí a de estar perpetuamente para el ornato y servicio y compañía de la devotissima imagen de la Compasión de N^a S^a...”⁷⁴.



Enconchados con *Historias de la vida de Cristo*. Escuela novohispana. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid (Depósito del MNE).

En el acto de entrega, al que asistió el pintor Gaspar de Palencia, el donante declaró que la hacía “por la devoción que tenía desde niño a la muy devota imagen de la Compasión de Nuestra Señora de Aniago que está en el altar mayor del dicho monasterio”. Sin embargo, se desconoce si mantuvo esta donación que hacía con muchas prevenciones, pues en su testamento, otorgado en 1594, declaraba que en el oratorio de sus casas tenía una pintura sobre tabla de “Cristo antes que expirase en la cruz y San Juan y María a sus dos lados”⁷⁵.

El suplemento al *Boletín oficial de Valladolid* del jueves 27 de abril de 1837 anunciaba “los muebles, frutos, efectos y enseres que se encontraron en el monasterio de la Cartuja de Aniago al tiempo de su supresión por las autoridades”, entre ellos

⁷⁴ Esteban GARCÍA CHICO, ob. cit. (1941), pp. 157-158.

⁷⁵ Jesús URREA, *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, p. 283.

quince cuadros y “un apaisado, la colección del parage de la vida de Jesucristo” (sic), aludiendo seguramente a los enconchados antes citados. Entre las esculturas: “un S. Bruno colosal, la Magdalena, Santa Ana, un San Juan, Santa María, cuatro ángeles dorados, dos reliquias de medio cuerpo, la Virgen de los Dolores, una cruz con un Santo Cristo, un Evangelista, la Virgen del Rosario y un San José”, además de cuatro altares y “un escritorio forrado en concha y dorado”.



Botamen. Talavera, siglo XVIII. Procedentes de la farmacia de Aniago. © Foto: Museo de Valladolid.

Nada se vuelve a saber sobre la supuesta “gran biblioteca que poseyó” el monasterio⁷⁶. Únicamente está localizado, en la Biblioteca Real de Patrimonio Nacional, el *Liber Canticatorum*⁷⁷; un *Bulario de la Orden de la Cartuja de Aniago: 1614-1627* que se guarda entre los papeles de Villanueva de Duero, en el Archivo General Diocesano de Valladolid, y Ortega Rubio sabía que Agustín Olea poseía en Valladolid un manuscrito rotulado *Contiene los papeles de ventas, compras, trueques, términos de monte y toda la fundación de Aniago. Año 1668*, del que no se tiene más noticia⁷⁸.

De su botica, que debió ser importante para el remedio y salud de los frailes y pueblos de alrededor, solo

se conoce la existencia de varios botes de cerámica⁷⁹. Y lo mismo se puede decir de la huella dejada por la muerte en el monasterio. La dos únicas lápidas funerarias que se conservan visibles entre las ruinas de la cartuja, una recuerda que AQUÍ YACE EL MAGNIFICO CABALLERO DIEGO LOPEZ DE CUÑIGA, DOCTOR EN ESCRITURA Y CATEDRATICO JUBILADO DE LA UNIVRIDAD DE VALLADOLID. MURIO A XX6 DE DICIEMBRE DEL AÑO 1548. En el

⁷⁶ José Miguel LÓPEZ GARCÍA, ob. cit. (1982), p. 91, nota 25. Se alude a ella en el libro de caja (lib.16.135) de la Sección de Clero del AHN.

⁷⁷ Conde de LAS NAVAS, “Libros antiguos de la Real Biblioteca”, *ABC*, 2-II-1930. Habla del *Liber canticatorum*.

⁷⁸ Una carta del alcalde de Villanueva de Duero a la Comisión Provincial de Monumentos en 1880 (AHPV.leg. 2 [262-271-276] y 7 [45]) señala que en “el convento de Aniago, propiedad de los señores D. Agustín Olea Altolaguirre y Setracha vecino de Rueda y Valladolid, hay algunos objetos de los que se mencionan y según se dice hasta de mucho mérito”.

⁷⁹ José de VICENTE GONZÁLEZ, *Boticas monásticas, cartujanas y conventuales de España*. A Coruña, 2002, pp. 204-209. *La botica de San Ignacio: farmacias del siglo XVIII en el Museo de Valladolid*. Catálogo de exposición (coord. Eloisa Wattenberg García). Valladolid 2009, pp. 24-27.



Lápidas funerarias de Diego López de Zúñiga †1548 [arriba] y del obispo de León Juan Fernández Zapata †1729 (Foto J. Simmross).

centro, el escudo de los Zúñiga: en su campo, banda orlada de una cadena⁸⁰. La otra pertenece al obispo Juan Fernández Zapata, que lo fue de Mallorca hasta 1729, quien estando de camino para ocupar su nueva sede episcopal en León falleció en Aniago aquel mismo año. En su losa sepulcral, desplazada de su entierro, se lee: HINC EXURGIT / ILL ATQ D IOANNII / FRZ ZAPATA QVO^N / DAM ARTO ... CON / SILIIS IN AVLA VAL^L / ISOLETANA EPISCO / PVS MAIORICENSIS / ET LEGIONENSIS / SUB TVTELLA B^{ME} / VIRGINIS DANIAGO / VOLVIT INHVMA / RI STABIT SVB TAN / TENOMINIS ETVMBR^A / STATQVE HIC HON^{OR} / DVTIVS HOMINI / YLL^{MO} NOBLI PIO / E VIRIS SVBLATO / DIE 13 OVTOBRIS AN^O / MDCCXXIX⁸¹.

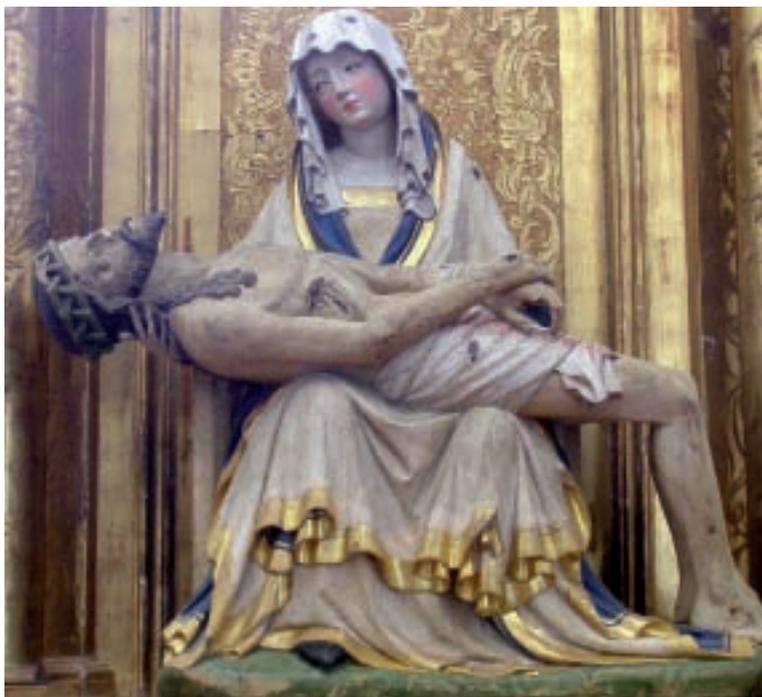
De la del obispo Vázquez de Cepeda, fallecido en Turégano en 1437, y llevado su cuerpo a “enterrar en su iglesia de Aniago, donde yaze, en medio de la Capilla mayor, en el suelo, sin túmulo, ni estatua, escogiendo, como humilde y santo, solo una losa que le cubriese en que está grabada o esculpida su figura y alrededor este epitafio: HIC IACENT, SUB MARMOREA PETRA, BONAE MEMORIAE MEMBRA EPISCOPI SEGOBIENSIS D. JOANNIS VAZQUEZ DE ZEPEDA; QUI HUIUS EMPLI DIDATOS PRIMA IECIT CEMENTA: CUIUS SPIRITUS IN PACE REQUIESCAT SUPER AETHERA. AMEN. OBIIT XV NOVEMBRIS, ANNI MCCCCXXXVII”⁸², se desconoce su existencia. Tampoco se sabe nada de la tumba del obispo de Palencia Pedro de

⁸⁰ Juan ORTEGA Y RUBIO, ob. cit. pp. 280-281.

⁸¹ “Aquí se levanta... D. Juan Fernández Zapata en otro tiempo consiliario en la Universidad de Valladolid obispo de Mallorca y de León quiso ser enterrado bajo la tutela de la beatísima Virgen de Aniago y estará a la sombra de tan gran nombre para siempre con honor ilustrísimo noble piadoso y preeminente entre los hombres. En el día 13 de octubre en el año 1729”. Debo la transcripción a Eloísa Wattenberg y su traducción a M.^a Carmen Martínez.

⁸² Joseph VALLES, ob. cit. p. 398. Sobre este personaje cfr. Florentino PÉREZ-EMBED WAMBA, F. “Don Juan Vázquez de Cepeda y la Cartuja de Aniago”, *Hispania Sacra*, XXXVI, 1984, pp. 285-305.

Nuestra Señora de Aniago. Anónimo alemán, siglo XV. Iglesia parroquial de Villanueva de Duero. Valladolid (Foto J. I. Hernández Redondo).



Castilla, nieto que fue el rey Pedro el cruel, que falleció en sus casas de Valladolid, y se enterró en Aniago⁸³. Tampoco dejaron huella las tumbas de Antonio Miers, limosnero de la emperatriz María⁸⁴ ni la del secretario de lenguas de los monarcas Felipe II y III Tomás Gracián Dantisco (1558-1621), que se decía fue enterrado “con indicios de milagrosa incorrupción” pues “estándole celebrándole el funeral, se vio salir de su boca una piedra preciosísima por testimonio del tesoro de virtudes que agregó en su alma”⁸⁵.

Por último, aunque el retrato del cartujo Juan de Asia que guarda el Museo de Granada no procede del monasterio vallisoletano, sirve para evocar la verdadera efigie de uno de los monjes que lo habitaron durante algún tiempo. Representado difunto por el pintor Pedro Atanasio Bocanegra el 8 de enero de 1674, había nacido en

⁸³ “Cronicón de Valladolid. Ilustrado con notas por D. Pedro Sainz de Baranda”, *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, XIII, 1848, pp. 47-48 nota 58 (y ed. fac. Grupo Pinciano, Valladolid, 1984). Manuel CANESI, *Historia de Valladolid* (1750), ed. Valladolid, 1996, II, p.160.

⁸⁴ Joseph VALLES, ob. cit. p. 407.

⁸⁵ Fr. Antonio de SAN JOSEPH, *Cartas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, 1778, carta XXVI, p. 212. Su primera esposa doña Lorenza de Zurita se mandó enterrar en Aniago en 1603, cfr. Narciso ALONSO CORTÉS, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid*, Madrid, 1916, p.109. Sobre Gracián Dantisco cfr. Patricia MARÍN CEPEDA, “Nuevos documentos para la biografía de Tomás Gracián Dantisco, censor de libros y comedias de Lope de Vega”, en *Cuatrocientos años del Arte de hacer Comedias* (ed. Germán Vega), Valladolid, 2010, pp. 705-714.

Corella y profesado a los 20 años en la cartuja del Paular, de la que fue prior al igual que de Aniago (1655-1656) y de Granada. En su religión vivió 63 años y alcanzó la consideración de venerable⁸⁶.

Aniago: propiedad privada

Llegada la exclaustración del Trienio Liberal, el gobierno de la nación en 1822 enajenó el inmueble, salvo el claustro y la iglesia, además del pozo de hielo, un ladrillar y tres selvas de pinos y otras muchas propiedades que habían sido de la cartuja, a don Raimundo de Llano Ponte, vecino de Madrid, por 1.466.740 reales, pero al no hacer efectiva parte de esta cantidad la venta quedó anulada⁸⁷.

El 1844 el intendente de la provincia anuncia la subasta del edificio-convento, su coto redondo, bodega en las márgenes del río Adaja, casa en Villanueva de Duero y una parada de aceñas⁸⁸, pero no se remató hasta 1848, ahora por 944.000 reales, en Vicente Pimentel (1803-1868), vecino de Rueda y senador del reino⁸⁹. Este se repartió la propiedad del edificio en 1854 con Álvaro Olea Modoya, vecino de Valladolid⁹⁰ y en manos de sus descendientes continúan las ruinas de la cartuja⁹¹, que ocupan buena parte del conjunto de la finca.



Pintura sobre lienzo de la Virgen de Aniago. Anónimo. Siglo XVII. Iglesia parroquial de Serrada. Valladolid. (Foto J. Urrea).

⁸⁶ Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario CE0202. Procede de la Cartuja de Nuestra Señora de la Asunción, cfr. N. JIMÉNEZ DÍAZ y L. MARTÍN-MORENO, *Registro del Museo de Bellas Artes de Granada*. 1986-1987. sp. N.º. Reg. 202.

⁸⁷ Pedro CANO BARRANCO, ob. cit. p. 166.

⁸⁸ AHPV. Hacienda, 2ª serie, leg. 733, con descripción minuciosa de los edificios y su estado.

⁸⁹ AHPV. Protocolo, leg. 15.899 (escribano Antonio Santos), 1848, fol. 124-131vº. Casado con Casilda Pardo Arévalo Miera, fueron padres de Cándida Catalina Pimentel Arévalo (1844-?), esposa de Agustín Olea Bocalán.

⁹⁰ AHPV. Protocolo, leg. 5.829 (escribano Nicolás López), fol. 77-90 y leg. 18.546 (escribano Víctor García Bendito Marqués), 27-V-1876, fols. 998-1039.

⁹¹ En ella se había instalado en 1861 una "soberbia fábrica de vinos gaseosos", cfr. Pascual PASTOR y LÓPEZ, *Topografía físico-médica de Valladolid*, Valladolid, 1861, p. 45.

El Hospital General de Simón Ruiz de Medina del Campo

Una gran obra de mecenazgo

ANTONIO PANIAGUA GARCÍA | Arquitecto

El Hospital General de la Purísima Concepción y San Diego de Alcalá, más conocido como de Simón Ruiz, un conjunto hospitalario de carácter monumental, que forma parte de nuestro rico patrimonio histórico y hoy día en un estado lamentable de conservación, se lo debe todo a su fundador y me ha parecido necesario resaltar la figura de quien hizo posible este edificio de una gran importancia social. No cabe duda de que Simón Ruiz¹ fue un personaje notable conocido en España, especialmente en Castilla, pero también en otras partes de Europa, un mercader, un destacado hombre de negocios de su tiempo, el siglo XVI. Había nacido en Belorado (Burgos) en 1525, hijo de una familia de comerciantes burgaleses dedicados al comercio de la lana, con una larga trayectoria desde el siglo XV. En 1550, con 25 años, Simón se establece en Medina del Campo donde ya consta como vecino y donde residía su hermano Vítore como comerciante desde 1545 y casado con María de Padilla.

La razón por la que los dos hermanos se establecieron en Medina era clara, la villa en el siglo XVI era el más importante centro mercantil y financiero de Castilla y entre los principales de Europa, como lo eran Amberes, Lyon, Nantes, Génova, Florencia, Lisboa o Sevilla. Tenía unas famosas ferias, de todo tipo de mercaderías y de pagos, con numerosa presencia de mercaderes y hombres de negocios nacionales y extranjeros, durante los 100 días que duraban; este será el principal escenario en el

¹ Sobre la figura de Simón Ruiz y su legado remito a la amplia bibliografía que puede encontrarse en la obra *Simón Ruiz: mercader, banquero y fundador*. [Exposición, Museo de las Ferias, 12 mayo-11 septiembre 2016]. Antonio Sánchez del Barrio (Edición), Fundación Museo de las Ferias, 2016. Imágenes pp. 237-243.

que vive y trabaja Simón Ruiz. Indudable fue el protagonismo internacional que tuvieron las ferias de Medina del Campo hasta finales del siglo, años en los que el centro financiero se va trasladando a Madrid, y con la libertad comercial comenzará la decadencia de las ferias y con ella la de la villa que se prolongará durante siglos. Sin duda estas ferias permitieron a hombres inteligentes y activos como Simón Ruiz lograr un poder económico y social excepcional.

A grandes rasgos, en sus comienzos fue un mercader dedicado al comercio de importación de paños y otras mercancías al por mayor, utilizando las relaciones de su hermano Andrés establecido en Nantes. Basó sus negocios en la formación de distintas compañías con socios y sobre todo con sus familiares, sus hermanos Andrés y Vítores Ruiz, sus sobrinos Pedro, Vítores y Cosme Ruiz, hijos de Vítores; Julián y Andrés Ruiz, hijos de Andrés y su primo Francisco de la Presa, mercader en Burgos. Toda una importante red mercantil de socios y agentes que le permitía estar presente en muchos mercados de Europa y abarcar diferentes actividades económicas, corresponsales que le enviaban regularmente noticias de todos los acontecimientos de interés que ocurrían en las capitales europeas. El protagonismo de Simón Ruiz en los mercados internacionales era evidente. Desde los años 1580, sin abandonar nunca el comercio, se dedicaría a especular sobre los cambios internacionales, sacar ganancias del comercio del dinero negociando con las letras de cambios. Tenía relaciones de confianza y colaboración, intercambiaba cartas, con conocidos banqueros de Lyon, alemanes como los Függer, o italianos como los Spinoza. Entre los años 1576 y 1588 participó en las altas finanzas, en los llamados asientos, préstamos a la Corona española para financiar la política mundial de Felipe II, como lo hicieron muchos otros hombres de negocios de su época. Se devolvía con intereses, pero existía el riesgo de la suspensión de pagos del Estado, como ocurrió tres veces en el reinado de Felipe II. Su habilidad como hombre de negocios fue extraordinaria pues nunca quebró, al contrario que la mayoría de sus contemporáneos, aunque el Decreto de suspensión de pagos del año 1597 le afectó el ánimo y la hacienda.

Simón Ruiz vivió entre Medina del Campo (donde llegó a ser Regidor) y Valladolid donde tenía casa y pleitos en la Chancillería. Se casó dos veces, primero con María de Montalvo que falleció a los diez años de matrimonio y después con Mariana de Paz, ambas de la nobleza. De ninguno de ellos tuvo hijos. Se haría cargo de sus sobrinos, Pedro, Vítores y Cosme Ruiz, hijos de su hermano Vítores que murió prematuramente. Hacia 1590, y por motivos que desconocemos, Simón Ruiz decide llevar a cabo su fundación. Tal vez, como hombre cristiano, con mentalidad renacentista, habiendo logrado una gran fortuna, sin tener hijos, deseó perpetuar su memoria con la fundación de un hospital para ayudar a los enfermos, pobres y huérfanos, conociendo las necesidades que tenía la villa. Dedicó sus últimos años y buena parte de su fortuna a la construcción del hospital y en la creación de una fundación para su administración. Iría dejando la responsabilidad de sus negocios en manos de su sobrino Cosme, su apoyo y sucesor, que a su fallecimiento y como continuador del negocio familiar fijaría su sede en Madrid, pero no tan capaz, no lo sabría mantener ni engrandecer, y en 1606 se vio arrastrado a la quiebra.



Retrato de Simón Ruiz. Círculo de Juan Pantoja de la Cruz, hacia 1595. Fundación Simón Ruiz.

Testamento de Simón Ruiz de 1 de abril de 1596. F. Simón Ruiz.

Murió en Medina del Campo el 1 de marzo de 1597. Durante muchos años se le conoció sobre todo como el fundador del famoso hospital, pero de los negocios de Simón Ruiz apenas se tenía conocimiento. Sin embargo, dejó otro valioso legado, su archivo personal y familiar, conservado en el propio edificio del hospital hasta 1947². Un singular archivo económico, con una gran diversidad de documentos mercantiles, registros contables y correspondencia comercial, conocido hoy en toda Europa por la calidad de sus fondos, gracias a las importantes investigaciones de reconocidos historiadores como Earl J. Hamilton, que en 1934 ya se refería a su existencia, y el profesor Henry Lapeyre y su obra fundamental, *Une famille de marchands: les Ruiz*, publicada en 1955. Un conjunto documental extraordinario en su género en España, por ser el único que se conserva de un importante hombre de

² En 1947 el Archivo Simón Ruiz se traslada al Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid. Hoy día el archivo es gestionado por la Fundación Museo de las Ferias, con sede en Medina del Campo, según Convenio de Colaboración con la Fundación Simón Ruiz, firmado en el año 2015.

negocios español de la época y referencia indispensable en el estudio de la historia económica y comercial europea del siglo XVI³. Hoy el Archivo Simón Ruiz reúne fondos de su archivo personal, el de su casa de comercio y el del hospital general que fundó. Por su riqueza y contenido puede ser comparado con el Archivo del mercader Francesco Datini (1335-1410), de Prato (Florencia) que también empleó su capital en la construcción de un hospital. El Hospital de Simón Ruiz permanece como la huella más fuerte de su paso por la historia y su legado se mantiene vivo gracias a la labor que sigue realizando la Fundación que lleva su nombre y que él creó en 1591, hace más de 400 años, para la construcción y mantenimiento de un gran Hospital General en Medina del Campo.

La necesidad de un hospital. La Escritura de Concordia (1591)

En Medina a lo largo de los siglos XV y XVI se fue estableciendo una red hospitalaria para atender a enfermos y necesitados, destacando el hospital de la Piedad fundado por el Obispo Lope de Barrientos en 1454 y el hospital del Contador Alfonso de Quintanilla. Fundaciones particulares cuya finalidad era la atención de los enfermos y la limosna a los pobres, la educación de los niños abandonados, la celebración de los oficios litúrgicos y la instrucción teológica, como se recoge en el caso de Barrientos en sus Constituciones. Fundaciones que son coetáneas al auge de las instituciones benéfico-sanitarias, hospitales de cofradías religiosas, que no solo dispensaban asistencia médica sino que eran utilizadas como albergues o asilos para los pobres y los peregrinos. Fundaciones que no daban abasto por el incremento de las necesidades, la dispersión de los servicios y su poca eficacia. La asistencia a enfermos y necesitados, la pobreza social, era un grave problema que afectaba a toda Europa en el siglo XVI. La preocupación por organizar un nuevo sistema de asistencia a los enfermos, al igual que los intentos por suprimir la mendicidad, fueron funciones que asume el poder desde un punto de vista benéfico y político. En España Felipe II puso en marcha un proyecto de reforma de todo el sistema hospitalario, reduciendo y unificando hospitales, buscando una efectividad y mejora en los servicios ante unas necesidades en aumento.

El 10 de septiembre de 1587 por provisión real se aprueba la reducción e incorporación de cerca de los 13 hospitales de hermandades y cofradías existentes en la villa en un solo Hospital General. El Hospital de la Piedad quedaría al margen de esta medida, al contar con suficiente renta para financiarse, siguiendo así hasta 1864. Las

³ El archivo es conocido en toda Europa gracias a las investigaciones y estudios realizados por importantes historiadores que en la mitad del siglo pasado realizaban estudios sobre la economía europea en el XVI, como Henri Lapeyre, Ramón Carande, Manuel Basas, Felipe Ruiz Martín y Bartolomé Bennassar, entre otros.

autoridades de Medina intentaron poner en marcha administrativamente el Hospital General, reunificando los hospitales en la casa llamada de la Cofradía de la Santísima Trinidad, pero sin recursos económicos y con un edificio de dimensiones insuficientes, el proyecto no podía salir adelante. Al tanto de lo que ocurre Simón Ruiz, vecino y regidor de la villa, decidirá llevar a cabo la fundación del hospital, algo que tenía ya en mente y que manifestó en su primer testamento de 17 de julio de 1590. Así Simón Ruiz ofrece la construcción, a su costa, de un hospital y capilla para enfermos y pobres, que el ayuntamiento en pleno acepta y agradece por ser tan necesario y provechoso para la villa.

Del ofrecimiento, condiciones y aceptación quedó constancia en la Escritura de Concordia de 23 de abril de 1591, considerada como el Acta Fundacional del Hospital, que será aprobada y confirmada por Felipe II el 23 de abril de 1592⁴. En este documento muy minucioso, de cincuenta y una cláusulas, se establecen las condiciones del acuerdo, otorgado por la villa de Medina del Campo, el Abad de ella y Simón Ruiz. La villa daría el sitio, en la zona del “Ejido” fuera de la puerta de Salamanca, extramuros de la villa y los terrenos necesarios “para fundar la capilla-iglesia, sacristía, cementerio y hospital”. Asimismo, por ser tan necesaria la obra y por el deseo de Simón Ruiz de verla acabada prontamente, aportaba con algunas condiciones la madera para la obra, para el andamiaje y vigería, leña para cocer ladrillo y teja y la autorización para sacar piedra en los términos de la villa, hacer la cal y el yeso, todo ello en la cantidad necesaria por el tiempo que durase la construcción no excediendo de diez años. Se establecían las limosnas, cincuenta cargas de trigo y veinticuatro carretadas de leña, que la villa entregaría anualmente al hospital y por siempre jamás. Simón Ruiz donaba diez mil ducados para hacer las obras y dejaba una buena renta de cincuenta mil ducados, mil ducados al año para el funcionamiento del hospital, nombrando al que había de ser el administrador general. Él sería el “único patrón solo insolidum del dicho hospital” y solo él tendrá el derecho de nombrar a su sucesor. Sus armas y escudos serán los únicos que puedan estar, dentro y fuera, del edificio del hospital y su iglesia. Se reserva la capilla mayor para su enterramiento y el de su mujer y familia, dejando el cuerpo de la iglesia para los ministros del hospital y las personas que él dispusiera y en el lugar dónde dispusiera. Se acuerda que “el dicho hospital se ha de intitular y nombrar hospital general porque en él se han de curar de todo género de enfermedades y heridas y llagas, recoger desamparados y peregrinos y males contagiosos y ha de tener por advocación a Nuestra Señora de la Concepción y al glorioso san Diego de Alcalá”. De esta forma quedarían unidos e incorporados con sus bienes, rentas y obligaciones los hospitales particulares y de las cofradías existentes, salvo el de la Piedad, a este nuevo hospital general.

De la lectura de la escritura se desprende que Simón Ruiz tiene perfectamente claros todos los aspectos referentes a la fundación y dotación. Este documento incluía la descripción meticulosa de las funciones y servicios del complejo hospitalario y

⁴ Navarro García, L., *EL Hospital de Simón Ruiz en Medina del Campo. Fábrica e Idea*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1998. La Escritura de Concordia está publicada como apéndice documental, pp. 259-276.

como llevarlo a cabo, el tipo arquitectónico, el programa funcional del edificio, que en algunos aspectos se relaciona y sigue en su estructura una de las obras teóricas más influyentes de la época como es el Tratado de Arquitectura (*De Re Aedificatoria*) de L. B. Alberti.⁵

La traza y representación gráfica

De la existencia de trazas para la realización del edificio ya se habla en la escritura fundacional cuando se recoge que “ha de estar hecha toda la obra de la Capilla e Iglesia y sacristía y Hospital conforme a la traza y modelo que el dicho Simón Ruiz dio, en la cual traza y modelo y fábrica del dicho hospital no se ha de poder entrometer ni entrometa esta dicha villa de Medina ni otra persona alguna”. Es de suponer que Simón Ruiz había contado con la ayuda de Juan de Tolosa, arquitecto de la Compañía de Jesús, al que se debe la dicha *traza, modelo y fábrica*. Autoría que se deduce pues Simón Ruiz habla de la “obra conforme a la traza del hermano Tolosa” en un documento posterior de 1597, su codicilo.

El proyecto concebido de una manera global, unitaria e integradora lleva a la noción de “traza universal” que en este caso implica un principio de orden constructivo. “La *traza, modelo y fábrica* que aporta Juan de Tolosa para la definición del edificio tiene un referente en la famosa ‘traza universal’ del Escorial por Juan Bautista de Toledo en 1562. La traza universal define no solo lo que se conoce como planta del edificio sino que evita “que este mismo pueda ser alterado en el proceso de construcción al adoptar un sistema constructivo y estructural, es decir una *fábrica*, que solo puede resolverse de una manera una vez comenzada la construcción”.⁶

La traza universal entendida como elemento regulador del conjunto, recogiéndose en la escritura: “y la Iglesia del dicho hospital ni en el dicho hospital no se ha de poder mudar ni alterar ni ponerse de otra forma manera ni traza que ahora al principio se edifique...” Seguramente fue Ruiz quien designó arquitecto del conjunto hospitalario a Juan de Tolosa. Desconocemos cómo el fundador y el jesuita salmantino entraron en contacto y cuándo, pero sí antes de la fecha de la Escritura de Concordia. Tolosa, ya arquitecto, ingresó en 1572 en la Compañía de Jesús y estaría presente en la construcción del noviciado y colegiata de Villagarcía de Campos (1572-1580), donde se forma al lado de Pedro de Tolosa, pariente suyo y uno de los primeros aparejadores de El Escorial con Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. No se conocen las trazas originales de Juan de Tolosa y resulta raro por la abundancia de escritos conservados de la actividad económica de Simón Ruiz, que contrasta con la escasez de documentos sobre la edificación del conjunto hospitalario,

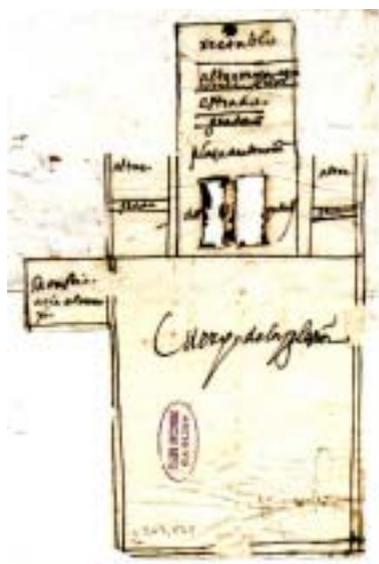
⁵ Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria*, Ed. Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1991.

⁶ Navarro García, L., ob. cit., pp. 89-90.

pero que tuvo que ser igualmente abundante. En fechas recientes se han encontrado documentos inéditos en el fondo histórico del Archivo Municipal de Medina del Campo, relacionados con los primeros momentos de la construcción del hospital y es posible que otros salgan a la luz. El primer documento gráfico nos lo ofrece la carta de Fray Antonio de Sosa, asesor, capellán privado y albacea de Simón Ruiz. Así el 9 de noviembre de 1591 le escribía, el padre agustino, desde Valladolid a Simón Ruiz indicándole que en breves días iría a Medina “para señalar el sitio del hospital”. La carta se acompañaba de un boceto a mano, muy esquemático, de la planta de la iglesia donde se indicaban, entre otras, la ubicación del retablo en la capilla mayor, la de las dos sepulturas de los fundadores y el lugar de la sacristía, con notables diferencias sobre la iglesia posteriormente realizada. Este primer boceto es el único documento gráfico conocido del proyecto o traza del Hospital de Simón Ruiz. La primera visión que tenemos del conjunto hospitalario se debe a las dos magníficas láminas del canónigo de la colegiata, Julián de Ayllón, fechadas hacia 1780, que publicó Antonio Ponz en su obra *Viage a España*, TXII en 1781. De una gran calidad son una representación de la planta y fachada del edificio y un corte longitudinal de la iglesia, con mucho detalle tanto de los elementos constructivos como de los decorativos, y a la vista de ellas y del edificio seguramente realizadas contando con otros planos anteriores. Aunque buen dibujante, analizando en profundidad el corte longitudinal de la iglesia se detectan algunos detalles inverosímiles desde el punto de vista constructivo. Muy posteriormente, representaciones novedosas se las debemos a Felipe Heras con su planta de la iglesia incluida en la

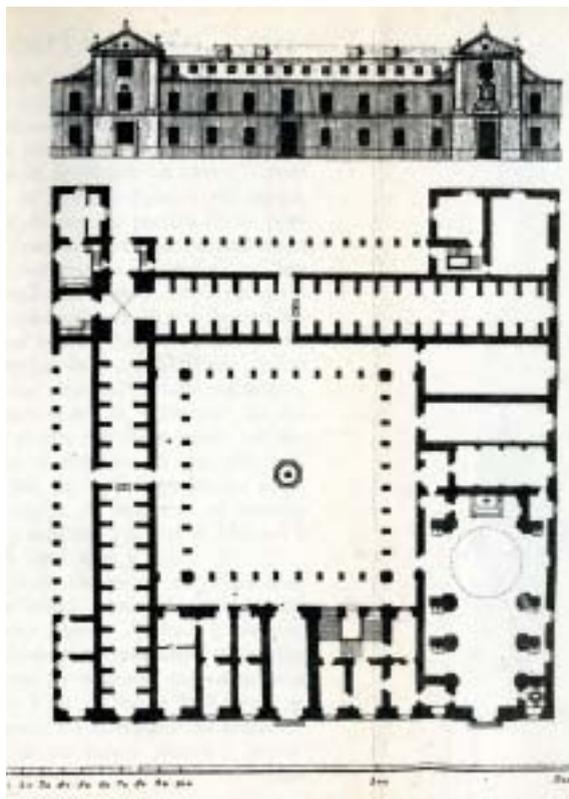
Boceto de la planta de la iglesia del Hospital. Carta de Fray Antonio de Sosa. 9 de noviembre de 1591.

Sección de la iglesia del Hospital General, Julián de Ayllón, h.1780. Fundación Museo de las Ferias.



Corte de la Iglesia del Hospital de Medina del Campo.

obra *Arquitectura religiosa del s. XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*, 1975. El levantamiento de tres láminas, planos alzados y secciones del Hospital de Simón Ruiz para la exposición y publicación “Herrera y el Clasicismo” que realizó la E.T.S. de Arquitectura en Valladolid en 1986. Se completa el cuerpo gráfico del Hospital con la publicación de Luis Navarro *El Hospital General de Simón Ruiz en Medina del Campo. Fábrica e idea* en 1998, que tiene su origen en su actividad al frente de la “Escuela Taller de Rehabilitación del Patrimonio de Simón Ruiz” (1987 a 1996) y en su tesis doctoral defendida en 1993 bajo el título “El hospital general de Medina del Campo en la tradición de los grandes hospitales clasicistas”.



Planta y fachada principal del Hospital, Julián de Ayllón, h.1780. Fundación Museo de las Ferias.

Líneas de influencia

Previo a la construcción del edificio ya se cuenta con el programa funcional que se contiene en la Escritura de Concordia. Nada sabemos del proceso de elaboración del proyecto que se ordena en torno a un único patio adoptando elementos arquitectónicos de tipología diversa. Juan de Tolosa en la concepción del hospital se desarrolló con maestría y originalidad entre dos líneas de influencia claras: los hospitales españoles de la época, en forma de palacios de influencia italiana, y la arquitectura más próxima en la que se formó, la colegial de la Compañía de Jesús. Todo ello con el trasfondo de la influencia de la obra de Juan de Herrera en El Escorial.

Teóricos de la arquitectura como León Battista Alberti (1404-1472) y sobre todo Antonio Averlino “Filarete” (1400-1469) en su *Tratado de Arquitectura* se preocuparon de las misiones a cumplir por el edificio hospitalario. Un nuevo modelo que se estaba desarrollando en Italia a mediados del siglo XV, destacando claramente tres elementos característicos⁷: la preferencia por la disposición en forma de patio,

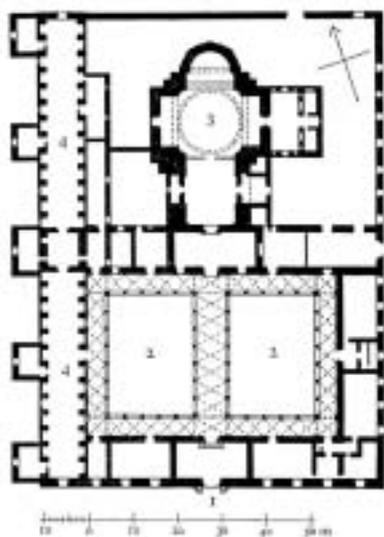
⁷ Dankwart Leistikow, *Edificios hospitalarios en Europa durante diez siglos*, Ed. C. H. Boehringer Sohn e Ingelheim am Rhein, 1967 pp. 67-68.

habitualmente de cuatro alas alrededor de patios con columnas, las salas de enfermos en forma de cruz y el desarrollo de la logia del hospital. El hospital Santo Spiritu en Sassia (1474-1482) y el Ospedale Maggiore de Milán, de Filarete, tendrán claramente influencia en la arquitectura hospitalaria española del siglo XVI.

El modelo de hospitales renacentistas, que tuvo brillantes resultados en Italia, consiguió un gran esplendor en los hospitales generales españoles, tanto por lo que se refiere a las dimensiones como a su grandiosidad arquitectónica. Tanto el hospital del Rey de Santiago de Compostela iniciado en 1501, el Hospital Real de Granada en 1511, como el Hospital de la Santa Cruz de Toledo (1504 a 1514) fundado por Pedro González de Mendoza, trazados ellos por los arquitectos Antón y Enrique Egas, se acercan a un esquema de planta que en su evolución adoptarán la cruz griega inscrita en un cuadrado, resultado del nuevo modelo hospitalario. Modelo en el que la iglesia tendrá cada vez menos presencia, quedando la capilla reducida a la situación de un altar en el crucero vinculada a los pabellones de enfermos.

La extensión del mecenazgo en la institución hospitalaria introduce una nueva variable en la tipología arquitectónica consolidada a principios del siglo XVI, por la necesidad de incluir, en el conjunto del edificio, la iglesia que servirá de mausoleo de los fundadores, miembros de la nobleza, el alto clero o burguesía de comerciantes y banqueros. Conjuntos arquitectónicos complejos que van abandonando

Hospital de San Juan Bautista (Hospital Tavera), Toledo (1541-1562). Alonso de Covarrubias (1488-1570). P. Bartolomé Bustamante (1501-1570).



el esquema cruciforme y donde la iglesia va adquiriendo más relevancia. Así el hospital de la Sangre de Sevilla (1500-1558) y el hospital de San Juan Bautista (Hospital Tavera) en Toledo (1541-1562) obra de Alonso de Covarrubias que continua el jesuita Bartolomé Bustamante, en el que la combinación ingeniosa de logias alcanza su máximo esplendor, con la iglesia ocupando el eje central del conjunto sirviendo de panteón a su mecenas.

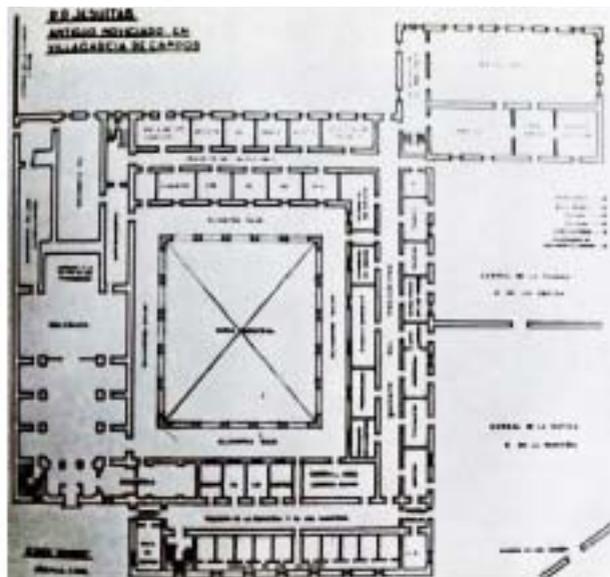
En la evolución tipológica de los hospitales generales se adopta primero el modelo de planta cruciforme, más tarde se incluye el mausoleo del fundador en el conjunto del edificio, adquiriendo la iglesia cada vez más relevancia y posteriormente se busca dotar de imagen urbana al conjunto hospitalario⁸. Son edificaciones donde la fachada juega un papel predominante como elemento de ornato de la ciudad. El Hospital general de Medina del Campo asumirá algunas de las variables que han caracterizado la trayectoria de la arquitectura hospitalaria del XVI español. La iglesia será el mausoleo de la familia Ruiz como un elemento integrado en la planta cuadrada en que se organiza el conjunto, situada en uno de sus lados y contribuyendo a definir la fachada principal. Esta vinculación a la fachada retoma la reciente vocación urbana que ya manifestaron los hospitales de Tavera y de Santiago en Úbeda.

Si el modelo de hospitales generales españoles contemporáneos fue una influencia en la concepción del Hospital de Simón Ruiz, otra influencia clara que hay que señalar es la arquitectura de la Compañía de Jesús. Primeramente el colegio noviciado de S. Pedro y S. Pablo en Medina del Campo, iglesia de Santiago (1557-1564) fundación de Rodrigo de Dueñas, uno de los primeros de la Orden y uno de los puntos de arranque de la arquitectura jesuítica en Castilla, de la que se nutre el futuro noviciado de Villagarcía de Campos. En la traza interviene el jesuita Bartolomé de Bustamante, arquitecto reconocido dentro de la Compañía, así como Rodrigo Gil de Hontañón. El conjunto se organizaba en torno a varios patios, articuladores de las distintas dependencias con la iglesia situada en uno de los extremos. Actualmente solo se conserva la iglesia resuelta en una nave en cruz latina y capillas laterales entre contrafuertes intercomunicadas, que supondrá el inicio de un modelo posteriormente utilizado en los templos de la Compañía de Jesús.

Por su importancia destacar el noviciado y colegiata de San Luis, de la Compañía de Jesús, en Villagarcía de Campos (1572-1580), fundación de Magdalena de Ulloa y cuyas trazas realizó el arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón en 1572. Hoy día el edificio del colegio original ha desaparecido. Según el plano del arquitecto Manuel López⁹, estaba formado por un patio central cuadrado, con crujías de cinco vanos formados por pilares y arcos de medio punto. En torno al patio se disponían las dependencias y a un lado del claustro estaba la iglesia y la sacristía. Lo único conservado del colegio es la fuente del refectorio, de estilo clasicista, obra de Juan de Nates. La suntuosa colegiata se levanta sobre una amplia lonja con escalinatas de

⁸ Navarro García, L., ob. cit., p.120

⁹ El plano del antiguo noviciado aparece publicado en: Bustamante García, A., *La arquitectura clásica del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid: Diputación, Institución Cultural Simancas, 1983.



Villagarcía de Campos. Interior de la colegiata de San Luis, de Rodrigo Gil de Hontañón y Pedro de Tolosa. Plano del colegio noviciado, arquitecto Manuel López.

acceso. Planta de cruz latina, ancha nave, con pilastras de capitel corintio y fuste acanalado, cubierta por bóveda de cañón, con capillas laterales entre contrafuertes y cúpula sobre pechinas. En el interior, muy armonioso, destaca el retablo mayor en alabastro diseñado por Juan de Herrera. En 1574 Pedro de Tolosa que introdujo el estilo clasicista en Valladolid y trabajó en el Escorial desde 1563 hasta 1576, revisará las trazas y realizará modificaciones en el diseño del edificio, en su lenguaje estilístico. La construcción del noviciado y colegiata, que se estaban haciendo a la vez, será una escuela donde muchos jesuitas aprendieron el arte de la albañilería y cantería. Se formaron en los principios estéticos del clasicismo herreriano, los que serían magníficos arquitectos como Andrés Ruiz, Juan de Tolosa y Juan de Bustamante. Era lógico que estos arquitectos y maestros de cantería jesuitas adoptaran el modelo del noviciado y del templo en sus edificios posteriores, un modelo consolidado durante un largo periodo de tiempo¹⁰. El hospital de Medina, trazado por Juan de Tolosa, tiene claramente afinidades con el colegio y la iglesia de Villagarcía de Campos en su planta, que a su vez se relaciona con la planta de los monasterios.

¹⁰ Rodríguez G. de Ceballos, A., *La Arquitectura Jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión*. Actas del Simposio Internacional, Zaragoza, 9, 10 y 11 de diciembre de 2010. pp. 305-325.

El Hospital General. El proceso constructivo

En la escritura de fundación de 1591, Ruiz emplazaba al Ayuntamiento a que en el plazo de un año desde la fecha de la escritura, realizara todas las diligencias para conseguir las confirmaciones y aprobaciones necesarias de su santidad y su majestad, si así no fuese la escritura carecería de valor. Tampoco estaba obligado a empezar la fábrica del hospital hasta no tener dichas confirmaciones, pero ya en ese mismo año empieza a hacer acopio de materiales según el consejo del padre agustino fray Antonio de Sosa, asesor y supervisor, con el que contaría en todo el proceso.

El 23 de abril de 1592 confirmada la escritura de concordia por el rey, Simón Ruiz se dedicaría de lleno a su idea. Se sabe que Juan de Tolosa estaba en Medina en 1592, seguramente en conversaciones con Simón Ruiz sobre la obra del Hospital. Aunque a finales de ese mismo año ya se estaba haciendo acopio de materiales en el lugar donde se iba a edificar, la construcción del hospital comenzará en el año 1593 terminándose en 1619 (fecha que aparece reflejada en el friso del entablamento del templo). Llegó a considerarse uno de los más modernos y funcionales en su época.

En 1593 Simón Ruiz residirá de continuo en Medina, dejando Valladolid, para llevar de cerca la marcha de las obras. Se contiene en la escritura que Simón Ruiz está obligado a gastar diez mil ducados en la fundación de la iglesia y hospital y que “los dichos Abad, Justicia y Reximiento fiando de la caridad y calidad del dicho Simón Ruiz el gasto de esta obra que irá ordenando más en beneficio y comodidad de los pobres que en suntuosidad del entierro y capilla confían el gasto a la voluntad del dicho Simón Ruiz” es decir, le otorgan plena autonomía del control de las obras sin que nadie le pueda pedir cuentas.

Es difícil hablar del proceso constructivo pues no se conocen los libros de fábrica. Las obras comenzaron por la zona de la iglesia que se dispone en un extremo de la fachada principal, ambas cosas suponen una novedad en relación con la arquitectura hospitalaria precedente y coetánea al edificio. Las obras fueron a buen ritmo y el edificio estaba muy avanzado en 1596, pero el Real Decreto de suspensión de pagos de 29 de noviembre afectará a Simón Ruiz, que en el codicilo otorgado el 26 de febrero de 1597 declara: “Ytem mando que lo más presto que se pueda se acabe la iglesia y sacristía del dicho hospital que yo hago en esta villa y mando que todo lo que aquí adelante se hiciera en el dicho hospital sea a parecer de doña Mariana mi mujer y del Padre fray Antonio de Sosa, a los cuales pido y encargo mucho, que con parecer de buenos oficiales, procuren se excusen costas y gastos, y obras no necesarias, pues a Dios ha sido servido que el decreto me haya moderado el ánimo y hacienda, para hacer cosas, que se puedan excusar, y así quiero e mando, no se haga la obra conforme a la traza del hermano Juan de Tolosa, en todo lo que fuere necesario y se pueda excusar”. El 1 de marzo de 1597 fallecía Simón Ruiz que sería enterrado primeramente en la iglesia de San Facundo.

El grueso de la fábrica, albañilería, carpintería de armar y revestimientos fueron desarrollados ininterrumpidamente por una familia de maestros carpinteros y albañiles, vecinos de Segovia, los hermanos Francisco y Andrés López y tres hermanos

más. Al cargo de la construcción estará Andrés López, maestro de las obras del hospital como así aparece en las cartas de pago de 1598, 1608 y 1617 dadas a cuenta de los trabajos por él realizados. Del resto de los oficios hay constancia de la intervención de canteros, cerrajeros, rejeros, pintores y doradores. Los conceptos reflejados en las cartas de pago publicadas¹¹ ayudan a esclarecer momentos puntuales en la construcción del conjunto y sirven como indicativos del ritmo de los trabajos.

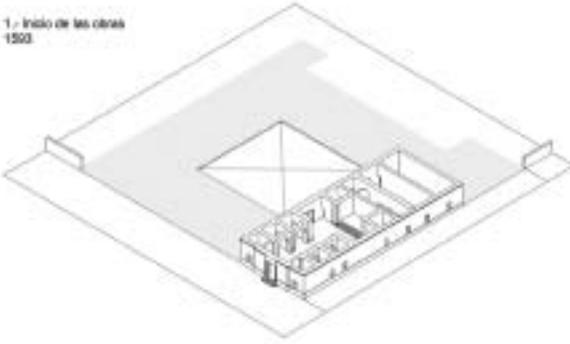
Se puede hablar de una primera etapa fechada desde 1593 hasta mayo de 1598 en la que las obras se realizaron según la traza de Juan de Tolosa, contando seguramente con su asistencia a pesar de la falta de referencias al mismo. Conociendo la meticulosidad de Simón Ruiz, que ejerció el patronazgo y control sobre las mismas, lleva a pensar que tuvo que existir abundante documentación escrita. En estos primeros años decisivos para la construcción del hospital, la mayor parte de las fábricas de ladrillo y de los espacios abovedados se acercaban a su terminación. La marcha de las obras se puede ver por el trabajo de los canteros; Marcos Pérez, de Berceruelo, recibe un pago “por sacar y desbatar las columnas” en las canteras de Berceruelo para el hospital general. En fecha 20 de agosto de 1596 Francisco y Andrés López, maestros de carpintería y albañilería, contratan con Simón Ruiz “de cubrir y tomar las aguas de todos los texados de la planta de la obra y ospital general...”, lo que lleva a pensar que en estas fechas se inician las labores de selección y acopio de la madera, previsiblemente a utilizar dos años después para la ejecución de las cubiertas. También en 1596 el cerrajero de Salamanca Miguel Hernández concierta con Simón Ruiz la realización, en tres años, de todas las rejas, balcones y herrajes que requiera el edificio. A finales de 1597 estaba una gran parte del edificio ejecutado, se había realizado toda la planta baja, intermedia, planta primera y solana de las dependencias hospitalarias. En la iglesia se encontraban cerradas las bóvedas, la cúpula central y parte de las cubiertas.

Una segunda etapa en la construcción del edificio podemos establecerla desde fechas posteriores al fallecimiento de Simón Ruiz, con doña Mariana Paz de Miranda, su mujer, que asume las funciones de patronazgo y el padre Antonio de Sosa las de administrador, hasta 1619 en que se terminará el edificio. El 19 de mayo de 1598 Francisco López maestro de obra, recibe un requerimiento, con el objetivo de reducir gastos, para que no trabajase en la obra salvo en lo estrictamente necesario conforme a la traza del Padre Tolosa. En ese año visitaron la obra los maestros de cantería Juan de Nates y Juan del Barrio, aparecen anotados por el P. Antonio de Sosa los gastos hechos de una comida en Valdestillas el 17 de junio de 1598. Algunos autores hablan de modificaciones introducidas por Juan de Nates en las trazas, pero no hay documentos, aventurando que si así fue, serían modificaciones puntuales y de carácter ornamental.

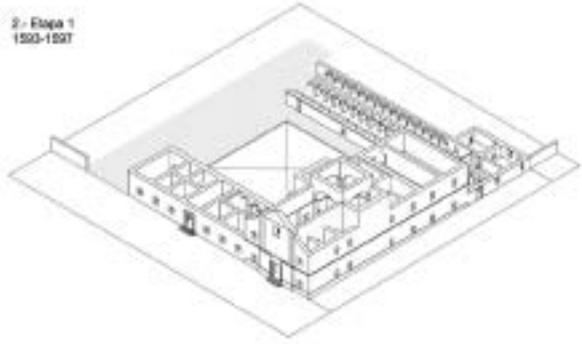
Tras la muerte del fundador las obras prosiguieron a un ritmo mucho más lento, un aletargado proceso que seguramente es el reflejo del propio letargo que sume a la

¹¹ García Chico, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina del Campo*, Valladolid, 1964. T.IV, pp.161-170.

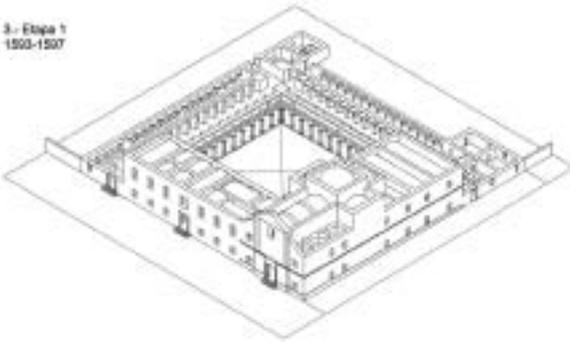
1.- Inicio de las obras
1500



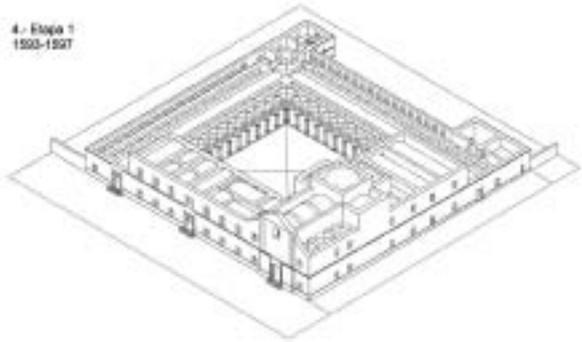
2.- Etapa 1
1500-1507



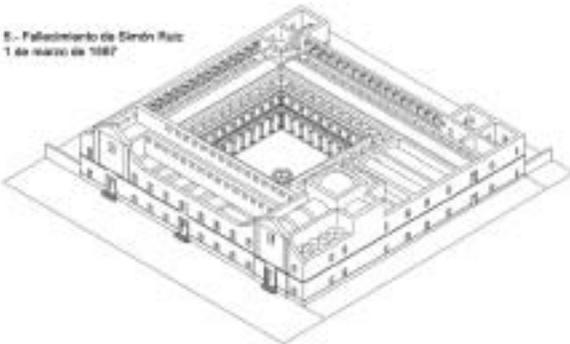
3.- Etapa 1
1500-1507



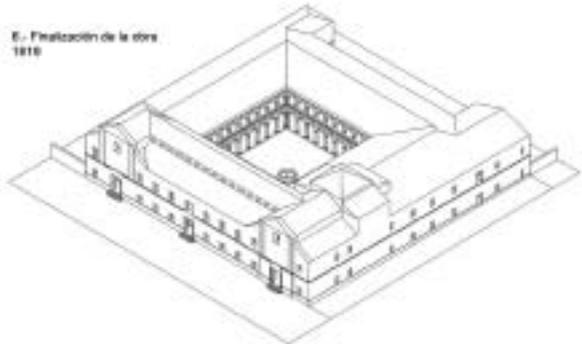
4.- Etapa 1
1500-1507



5.- Fallecimiento de Simón Ruiz
1 de marzo de 1507



6.- Finalización de la obra
1816



Hospital Simón Ruiz. Proceso constructivo. (Antonio Paniagua, Estudio de Arquitectura).

propia villa de Medina en una irreversible crisis demográfica. En abril de 1599 hay un pago a Bartolomé Dilgueras, cantero de Padierna, a cuenta de los sillares de piedra que ha labrado y puesto en obra. En 1600 consta que la obra del hospital sigue a cargo del maestro de albañilería Andrés López que participa en el aprovisionamiento de madera para la misma, destinada a los forjados del claustro y a las galerías de las alas noroeste y suroeste, lo que indica que las cubiertas de estas alas estaban aún sin realizar. No hay noticias más relevantes, entre 1613-1616 sabemos que Andrés García, cantero de Cardeñosa interviene en la obra, realiza la chimenea de la cocina, la fuente del patio claustral y hay un pago por las piedras y bolas que asentó en la portada y patio y uno más por las losas de piedra de Cardeñosa en el pretil que delimita el atrio del hospital. En 1614 Pedro del Barco y Matías Ruiz, cerrajeros de Valladolid, conciertan la cerrajería de puertas y ventanas principales del edificio y en 1617 será Alonso Macías, cerrajero de Medina del Campo, quien recibe un pago a cuenta de las rejas y balcones del hospital, es la rejería correspondiente a los huecos de la fachada principal, la cual se estaría terminando en esos momentos.

Las obras de terminación del interior de la iglesia fueron un poco más avanzadas. En enero de 1609 Antón Pérez y Lázaro Andrés, maestros de pintura y dorar, de Medina del Campo, reciben un pago por “dotar la cornija, pilastra, delantera del coro, ventanas y alrededor de los retratos y otras cosas que hicieron en la iglesia del hospital” y en julio de 1614 Alonso de la Torre concierta, en una escritura muy detallada, el dorado y pintado de la reja situada junto al crucero y de los seis balcones de la iglesia. También hay noticias del encargo y ejecución y pago del retablo mayor y de las esculturas orantes del fundador y sus dos esposas destinadas al panteón. En los años 1613 y 1614 se menciona, en escrituras de concierto, a Hernando Ruiz Envito de Peralta, regidor y vecino de la villa, como patrón del hospital.

Contrasta el dilatado proceso en la terminación del edificio con la rapidez en la construcción en sus cuatro primeros años, pero no le puso freno ni el Decreto de suspensión de pagos que tanto afectó al fundador, ni la epidemia de peste que irrumpió cuando el hospital estaba en construcción de 1596 a 1602, ni la profunda crisis demográfica que sacudirá a la villa a comienzos del siglo XVII. Las obras se darían por finalizadas en 1619, veintidós años después del fallecimiento de Simón Ruiz.

El edificio

El Hospital de Simón Ruiz significa un avance respecto a la arquitectura hospitalaria, con una tipología clasicista que rompe con la establecida en forma de cruz griega de hospitales anteriores, inspirados en el modelo del Hospital Mayor de Milán. Este conjunto hospitalario, religioso y funerario que concibe Juan de Tolosa responde a los principios vitrubianos de “Firmitas, utilitas et venustas”, estabilidad

constructiva, funcionalidad y belleza. Anteriormente se han mencionado las posibles relaciones entre el hospital y el Tratado de Alberti (*De Re Aedificatoria*) pues existen elementos parciales que relacionan esta teoría de la arquitectura y el edificio de Juan de Tolosa. “Del mismo modo que el tratado ayuda a comprender el edificio desde el presente, pudo contribuir a su definición desde el proyecto”¹².

El hospital se emplazaba extramuros, pasada la antigua Puerta de Salamanca, en el lugar llamado el “Ejido” un altozano orientado al sudoeste de la villa, y por tanto, expuesto a los vientos dominantes. Asentado tangencialmente en lo que fue uno de los accesos importantes a la ciudad la Calzada de Salamanca (vía pecuaria, un cordel con ancho de 45 varas castellanas, aproximadamente 37,5 m, la mitad de una cañada real) el hospital aparecerá como un elemento segregado y autónomo en el tejido urbano, con dos puntos de referencia en la lejanía como son la torre de la colegiata y la Casa Blanca de Rodrigo de Dueñas, finalizada pocos años antes. En esta época se empiezan a plantear conceptos higienistas en la concepción de los hospitales. Como planteamiento general se opta por sacar los hospitales al extrarradio para que puedan funcionar aislados, tanto por las condiciones insalubres existentes en el casco urbano (en el caso de la villa, periódicas inundaciones del río Zapardiel, profusión de cementerios, pobreza social, dificultades para el saneamiento y condiciones del trazado urbano) como para procurar un aislamiento de los enfermos contagiosos. El hospital de Medina será concebido aislado como medida higiénica. Se opta por una orientación girada 45° respecto a la cardinal, de forma que se amortiguan la exposición a los vientos dominantes y la salida y puesta de sol, en un esquema sencillo que favorece la ventilación cruzada y permite la renovación instantánea y controlada del aire en los pabellones de enfermos. Significa un avance cualitativo en relación con las condiciones higiénicas y ambientales de los hospitales anteriores.

La traza del hospital parte de un cuadrado como elemento geométrico envolvente del edificio, el tamaño de 270 pies castellanos de lado según el plano de Ayllón, lo pone en directa proporción con la anchura de una cañada real (90 varas castellanas, 75,23 metros). La magnitud del edificio podríamos resumirla muy gráficamente para la época como un edificio de planta cuadrada cuyo lado es la anchura de una cañada real. Un cuadrado central, el patio, ligeramente desplazado respecto al cuadrado exterior, organiza las pandas del edificio con distintas anchuras de crujía, siendo la base de la traza. En un extremo en el ala noreste, la de mayor anchura, se coloca la iglesia. Un esquema sencillo, pragmático y sobre todo ya experimentado en los colegios jesuitas, como el de Villagarcía de Campos, que ahora vemos evolucionado para adaptarse a un nuevo uso, el hospitalario.

Al exterior, el conjunto está concebido como una estructura escenográfica y urbana, frente a un espacioso atrio se alza la fachada principal de gran sencillez y flanqueada por dos portadas de semejantes características correspondientes al acceso a la iglesia y al acceso a una de las galerías de enfermos. Aparentemente iguales, tienen un desarrollo vertical, articuladas por pilastras en su parte superior y rematadas

¹² Navarro García, L., ob. cit., p. 253, pp.141, 195.

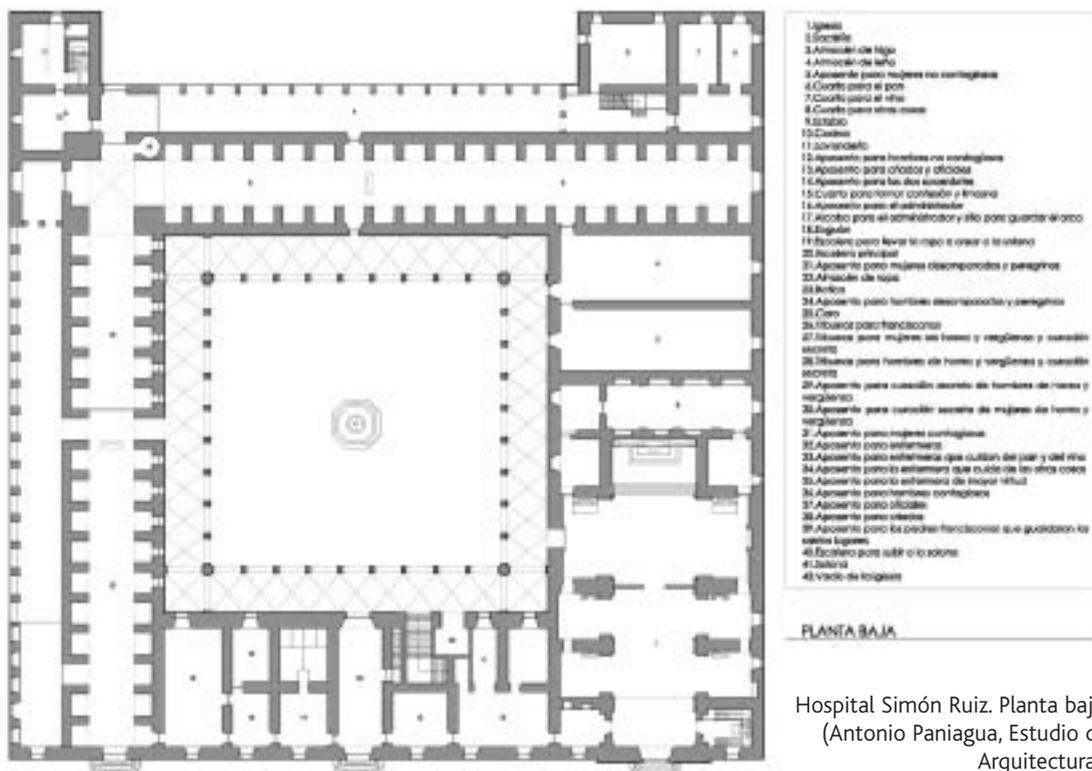


Hospital Simón Ruiz. Fachada Principal.

por sendos frontones triangulares, las dos portadas adinteladas, muestran las armas de Simón Ruiz y en la de la iglesia una hornacina con la imagen de la Inmaculada Concepción nos permite identificarla. Supone una innovación la disposición de la iglesia en un extremo y conformando la fachada principal, una solución original que aporta un carácter civil a la imagen del conjunto. La portada de acceso al hospital, también adintelada y con las armas del fundador, asume un menor protagonismo, se trata de un mecanismo para integrar la fachada del templo funerario como un elemento más dentro del conjunto.

La proporción del vano y macizo en las fachadas, el ritmo de huecos junto con la planeidad de los paramentos dan una imagen de edificación imponente, compacta y completa. En este gran recinto hospitalario construido con fábricas de ladrillo sobre zócalo de piedra, están presentes las proporciones herrerianas y una severidad arquitectónica con casi total ausencia de decoración. Tolosa ejecuta una idea de edificio en el que la repetición es el elemento clave que posibilita su construcción pero con un resultado diverso. Los cuatro alzados del edificio son distintos y a su vez distintos al patio claustal. La necesidad de un control geométrico de los trazados llevaría a plantearse sistemas de fácil verificación, como pudo ser el utilizado por Tolosa, mediante un polígono estrellado de piedra caliza que se situaría en el centro del patio claustal, como punto fijo para la toma de referencias visuales y dimensionales mediante la técnica del borneo, según indica Navarro¹³.

¹³ Navarro García, L., ob. cit., p. 169



Hospital Simón Ruiz. Planta baja.
 (Antonio Paniagua, Estudio de
 Arquitectura).

Atravesando el zaguán de entrada se llega al patio que articula el edificio, un amplio claustro porticado, con nueve vanos por panda, formado por dos pisos de arquerías soportadas por pilares rectangulares, de piedra de Berceruelo los inferiores y de ladrillo los de la planta superior. El piso inferior es una estructura arquitrabada (vigüeta de madera y revoltón) a la que se superpone un sistema de bóvedas de arista de ladrillo a tabla enyesadas y sin ornamentos, mientras que el superior lo hace con una estructura arquitrabada. En el centro del claustro se sitúa la fuente de piedra de Berceruelo, que realizaría el cantero Andrés García, uno de los pocos elementos que podemos considerar ornamentados del conjunto hospitalario, junto con la pavimentación del zaguán, la escalera claustral, el templo funerario y las portadas blasonadas de la fachada. En las crujías del claustro se resuelven las circulaciones y se distribuyen las numerosas dependencias y estancias hospitalarias: galerías de enfermos, aposentos, corredores, galerías de paseo hacia la huerta y jardín, la sacristía y la iglesia.

La distribución interna es un ejemplo de efectividad, el programa funcional estaba bien establecido en las tres plantas del edificio hospitalario: baja, primera y planta de solana o bajo cubierta, con la singularidad de que en la crujía exterior de las alas noroeste y suroeste, la planta baja se desdobra, disponiendo de una entreplanta.



Hospital Simón Ruiz. Claustro.

En la planta baja, en el ala sureste, detrás de la fachada principal, se distribuyen a un lado y otro de la entrada los aposentos para los sacerdotes, para los oficiales y para los servidores, los aposentos del administrador que contaba con acceso directo a la iglesia por una sala en los pies de la nave y todo lo necesario para acoger a los enfermos y necesitados. Los aposentos disponían de ventanas a la fachada principal, algunos además al claustro y en otros la ventana se convertía en puerta de acceso desde el mismo. A la derecha del claustro arranca la escalera que da acceso al piso superior, de tres tramos amplios y forma de U, con bóveda de cascos de decoración geométrica, que sigue la tradicional estructura de escalera claustral española. En el ala noreste, en un extremo la iglesia y la sacristía y detrás dos espacios alargados que servían de almacenes de trigo y leña con acceso desde el exterior, con muelle de carga. Donde la funcionalidad del edificio se hace patente es en las galerías de enfermos situadas en las alas suroeste y noroeste cerrando el cuadrado del hospital. Las crujías abovedadas forman dos largas salas compartimentadas en habitáculos individuales y destinados a pabellones separados de hombres y mujeres (72 alcobas individuales en cada uno), tanto en la planta baja como en la primera. Salas con una disposición singular de forma que están flanqueadas, aunque no todas, por galerías una abierta al claustro y la otra al exterior, posibilitando la iluminación natural y una ventilación cruzada permanente, a través de las ventanas en la sala y los grandes huecos que se abren en los testeros. El sistema de bóveda y contrabóveda configurador



Hospital Simón Ruiz. Escalera claustral. Crujía del claustro.

espacial de estas galerías ya estaba insinuado en las propuestas teóricas de Filarete, aparece también utilizado en las iglesias de la Compañía de Jesús (relación de la bóveda de la nave central con las contrabóvedas de las capillas laterales entre contrafuertes) siendo el antecedente inmediato de esta solución constructiva y estructural, en un uso hospitalario, los pabellones de enfermos del hospital toledano de Tavera. En los hospitales reales existía un altar en el crucero de las galerías de enfermos, en el hospital de Medina, según la planta de Ayllón, vemos reflejado un altar en cada una de las galerías, en el acceso a las mismas, destinados para la asistencia religiosa a los enfermos, hoy inexistentes.

En la planta baja se disponían las galerías de los no contagiosos, al suroeste los hombres y al noroeste las mujeres. Estas salas se concibieron más cerradas que las de la planta primera, recibiendo la luz y el aire por los grandes huecos de los testeros y por los accesos a las mismas. El encuentro de ambas crujías se resuelve con una bóveda de crucería y en uno de sus contrafuertes se situaba una escalera de caracol de subida al bajo cubierta para acceder a la solana. En esta zona se situaban la cocina y la lavandería y escaleras que comunicaban con las entreplantas, hoy desaparecidas. En el extremo norte de la galería de mujeres el cuarto para el pan y cuarto para el vino. Las pandas NO y SO se abren al espacio de la huerta, los establos, el cementerio y la pequeña ermita erigida a la advocación de San Diego de Alcalá situada en los límites de la propiedad. El espacio del hospital estaba delimitado por una tapia en continuación de las fachadas.



Hospital Simón Ruiz. Pabellón de enfermos.

En la entreplanta, dos galerías con ventanas rectangulares acogían los aposentos para desamparados y peregrinos, en el ala suroeste hombres y en el ala noroeste mujeres. En la esquina oeste el almacén de ropa y la botica.

En la planta primera se situaban las galerías de enfermos contagiosos, los hombres en la suroeste y las mujeres en la noroeste, en los extremos de ambas estaban los aposentos para las enfermeras. Estas salas se concibieron bien ventiladas e iluminadas, disponiendo la mayoría de los habitáculos de ventanas conectadas a las galerías abiertas bien al claustro bien al exterior, a lo que se añade los huecos de los testeros. Existen en una gran parte de los habitáculos unos pequeños huecos rectangulares en la pared frontal a ras de suelo de los que desconocemos su utilidad, aunque podrían contribuir a favorecer la ventilación cruzada. En el ala sureste, junto a la escalera claustral, cuatro aposentos para los padres franciscanos que guardaron los Santos Lugares, con acceso desde ellos al coro de la iglesia y a sus tribunas, seguidamente aposentos para oficiales y para criados, todos con balcón a la fachada principal. En el noreste, detrás del espacio de la iglesia, con acceso desde el claustro un aposento para mujeres contagiosas y dos aposentos para la curación secreta de hombres y mujeres de “honra y vergüenza”, enfermedades vergonzosas que había que curar en secreto.

Todas las piezas del hospital están interconectadas, bien entre ellas o mediante piezas intermedias, salas, antesalas y distribuidores. En general todas las dependencias están bien iluminadas y ventiladas disponiendo de una o varias ventanas o balcones

al exterior, con la excepción de las galerías de enfermos no contagiosos. La zona de solana, utilizada para orear ropa y como solaz, se dispone únicamente en el ala suroeste en la fachada principal y tiene una mayor altura que el resto del bajo cubierta. El conjunto del hospital bien distribuido y planificado reúne en un único edificio dilatadas funciones y resuelve con eficacia los aspectos fundamentales de higiene, ventilación e iluminación exigibles al uso hospitalario. De igual manera se actúa con avanzados criterios en la atención asistencial teniendo en cuenta la separación de hombres y mujeres, la de enfermos contagiosos de los que no lo son, de los peregrinos, de las personas necesitadas, de los de enfermedades vergonzosas y del resto de las dependencias. Un hospital para atender a centenares de enfermos y necesitados y con una acogida especial a los peregrinos y pobres del lugar. Pero es posible que Simón Ruiz concibiera un hospital inmenso, con sus casi trescientos metros lineales de pabellones de enfermos, tal vez exagerado en una ciudad como Medina donde ya desde 1575 las ferias languidecían y la población había decrecido, resultando estar por encima de las necesidades.

La iglesia

Merece una mención la iglesia del hospital, destinada al panteón de Simón Ruiz y familia y a la asistencia religiosa de los enfermos y personas acogidas en la fundación y otros fieles. Ocupando el ala noreste se integra en el conjunto hospitalario como un elemento más, con acceso directo desde el exterior por la fachada principal y por el interior desde el claustro al crucero del templo. Hemos mencionado que tiene claras afinidades con las iglesias jesuíticas próximas, tanto geográfica como temporalmente, como la de Santiago de Medina y la colegiata de San Luis de Villagarcía. En

De izquierda a derecha, iglesia de Santiago (Medina del Campo), colegiata de San Luis (Villagarcía) y Simón Ruiz.





Hospital Simón Ruiz. Iglesia.

planta es una cruz latina inscrita en un rectángulo, de cabecera rectangular, crucero y nave con capillas entre contrafuertes, intercomunicadas entre ellas y enlazando con el crucero. La nave y la cabecera se cubren con bóveda de cañón con lunetos, las capillas con bóvedas de arista. La única ornamentación de la bóveda son las labores de yeso, apareciendo decoración geométrica de placas y puntas de diamante. El crucero cierra su espacio central con una cúpula rebajada sobre pechinas en las cuales aparecen los escudos blasonados de Simón Ruiz. Los brazos llevan bóveda de cañón con lunetos, dos grandes ventanas rectangulares, inscritas en unos fingidos huecos terminales se abren en los fondos, así como dos puertas, la de acceso al templo desde el claustro y otra falsa a la fachada lateral en busca de una simetría. Sobre dichas puertas se disponían en su día dos grandes retratos de cuerpo entero del fundador y su segunda esposa, Mariana de Paz, atribuidos al círculo de Juan Pantoja de la Cruz.

Separa el crucero de la nave una reja de estilo herreriano –realizada por García y Matías Ruiz a partir de 1599 y policromada por Antón Pérez– sobre un basamento de piedra, adornada con el escudo del fundador y rematada por un Calvario. Esta rejería de la nave central establece dos ámbitos claramente diferenciados en el interior. El primero lo constituye la cabecera y el crucero donde se situaban la familia y



Retablo mayor. Esculturas orantes de María de Montalvo, Mariana de Paz y Simón Ruiz. Pedro de la Cuadra, 1598-1600.

el personal del hospital; el segundo, tras la reja correspondiendo a la nave central, para los fieles ajenos a la institución que ingresan directamente desde el atrio. Junto a esta separación en ámbitos, se produce una elevación intencionada del espacio del altar en relación con el nivel del interior del templo mediante escalones de piedra, diferenciando el espacio donde se celebran los oficios que debía ser decididamente más elevado que el resto, como recoge Alberti en su tratado. Asimismo la planta de la iglesia es un cincuenta por ciento más larga que ancha, el recinto se ajusta a una de las proporciones descrita por el autor para el trazado de las plantas de los templos.

Para individualizar mejor los tramos, a los contrafuertes de toda la iglesia se adosan pilastras corintias de fuste liso, sosteniendo un ancho entablamento rematado con un friso corrido con una inscripción en letras capitales romanas que recoge la advocación, su fundador y el año de su terminación, 1619. El coro se sitúa a los pies sobre un arco carpanel. Sobre las capillas laterales se disponen cuatro tribunas con balcones a la nave y dos de ellas también con balcones al crucero. Una escalera a los pies del templo conecta los espacios del coro y tribunas. La iluminación de la nave se asegura por las ventanas que se abren por encima de la cornisa situadas en el crucero, en el lado de la Epístola y en la fachada principal.

En el conjunto destaca la capilla mayor presidida por un retablo clasicista obra de Juan de Ávila, Pedro de la Cuadra y Francisco Rincón, realizado entre 1598 a 1600. Organizado en dos cuerpos con coronamiento y dividido a su vez en tres calles con relieves dedicados a San Vitores, San Diego de Alcalá, San Martín y el pobre, la Disputa de San Esteban, la Inmaculada y el Calvario. A ambos lados de la capilla se abren dos nichos que acogían en el lado de la Epístola, las esculturas de dos santos trinitarios procedentes del desaparecido convento de la Trinidad. En el lado del Evangelio, en un nicho abierto que no llegó a ornamentarse para convertirse en arco-solio funerario al uso, las estatuas orantes en alabastro de Simón Ruiz y sus dos esposas María de Montalvo y Mariana de Paz, arrodillados y vestidos a la moda del momento, obras de Pedro de la Cuadra.

A ambos lados del presbiterio unas estancias comunican con la sacristía que se dispone detrás de la cabecera conformando una sala rectangular cubierta con bóveda de cañón con yeserías. Debajo de la cabecera y por una puerta de acceso desde dicha sacristía se accede a la cripta en la que fueron enterrados Simón Ruiz y sus dos esposas, un espacio abovedado con un pequeño altar y bancos de fábrica en los laterales para las sepulturas, cumpliendo el templo con su función de mausoleo. Al exterior emergen de las cubiertas con su volumetría los hastiales del crucero y de la cabecera y el cimborrio. Esta iglesia de buenas proporciones comenzada en 1593 y realizada en lo fundamental de su espacialidad en un corto espacio de tiempo, guarda con todas sus partes una compleja unidad fruto de un proyecto y proceso completo.

El Hospital de la Purísima Concepción y San Diego de Alcalá (o de Simón Ruiz) está declarado Bien de Interés Cultural desde el año 1991. Cumplió durante siglos con el deseo de su fundador manteniéndose como institución hospitalaria hasta

pasada la mitad del siglo XX. En las últimas décadas el hospital ha alternado diferentes usos: sanitario, religioso, formativo y cultural, incluso de lugar de almacenamiento, hasta 2006. Actualmente el deterioro del edificio del hospital y su iglesia es patente y su estado manifiesta la urgente necesidad de intervenir en elementos fundamentales, que de no ser así, supondría un aumento importante del deterioro del resto de los elementos que ya han sufrido pérdidas irreversibles. Se deberían establecer los mecanismos de coordinación entre instituciones para la recuperación, puesta en valor y uso del Hospital Simón Ruiz, un edificio que sus características lo convierten en único.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, L. B. (1991). *De Re Aedificatori*. Ed. Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid.
- ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (2004). *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Medina del Campo*. Tomo XIX. Valladolid. Diputación Provincial.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1983). *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid: Diputación, Institución Cultural Simancas.
- CAMPO DEL POZO, F. (2006). "Hospital y Fundación Simón Ruiz en Medina del Campo (Valladolid)". Actas del Simposio *La Iglesia Española y las instituciones de caridad*. San Lorenzo del Escorial, (1/4-IX-2006), pp. 491-510.
- DIEZ HERMANO, M.^a J. (2013). "Escribir para administrar: los censos del hospital de la Piedad de Medina del Campo en época moderna", en *Funciones y prácticas de la escritura*. I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales. Madrid. Universidad Complutense de Madrid-Ayuntamiento de Escalona, pp. 49-56.
- CÁTEDRA SIMÓN RUIZ. Universidad de Valladolid. www.catedrasimonruiz.es.
- DANKWART LEISTIKOW. (1967). *Edificios hospitalarios en Europa durante diez siglos*, Ed. C. H. Boehringer Sohn e Ingelheim am Rheim.
- DÍEZ DEL CORRAL, R. (1987). *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid, p.183.
- GARCÍA CHICO, E. (1961). *Catálogo monumental de Medina del Campo*. Valladolid: Diputación Provincial.
- HERAS GARCÍA, F. (1975). *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva Diócesis de Valladolid*. Valladolid: Diputación Provincial.

- LAPEYRE, H. (2008). *Una familia de mercaderes: Los Ruiz*. Ed. y traducción Carlos Martínez Shaw. Valladolid, Junta de Castilla y León (Reed. española de la de París, 1955).
- FUNDACIÓN MUSEO DE LAS FERIAS: www.museoferias.net.
- MARCOS MARTÍN, A. (1987). "El sistema hospitalario de Medina del Campo en el siglo XVI" en *Cuadernos de Investigación Histórica*, n ° 2, pp.341-362.
- NAVARRO GARCÍA, L. (1998). *El Hospital General de Simón Ruiz en Medina del Campo. Fábrica e Idea*. Ed. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación, Salamanca.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *La Arquitectura Jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión*. Actas del Simposio Internacional, Zaragoza, 9, 10 y 11 de diciembre de 2010. Coord. por María Isabel Zamora, pp. 305-325.
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1991). *Estructura urbana de Medina del Campo*, Valladolid: Junta de Castilla y León.
- VV. AA. (1971). *Simón Ruiz (1525-1597) en Medina del Campo*, Cámara oficial de Comercio e Industria de Valladolid.
- VV. AA. (2016). *Simón Ruiz; mercader, banquero y fundador*. Exposición, Museo de las Ferias, 12 de mayo-11 septiembre 2016. Antonio Sánchez del Barrio (edición), textos Felipe Ruiz Martín. Medina del Campo, Fundación Museo de las Ferias.



VALLADOLID ARTÍSTICO

El órgano barroco en Valladolid

MIKEL DÍAZ-EMPARANZA | Universidad de Valladolid

Reflejos del *art déco* en la arquitectura racionalista de Valladolid

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO | Académico

Miscelánea de reliquias y relicarios vallisoletanos Un recorrido a través de algunas fuentes escritas

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ | Académico



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

El órgano barroco en Valladolid

MIKEL DÍAZ-EMPARANZA | Universidad de Valladolid

De entre todas las tipologías de patrimonio musical que se contemplan, los instrumentos musicales se asumen por definición como bienes tangibles de valor indiscutible. El llamado órgano de tubos de tipología barroca o también llamado órgano hispano u órgano ibérico, supone una realidad patrimonial de amplio espectro en toda España, mayor ejemplo de este instrumento de toda Europa, en la Comunidad de Castilla y León y concretamente de gran trascendencia en la provincia de Valladolid. Se pretende en estas líneas exponer el origen y funcionamiento de tal singular instrumento, así como mostrar algunas de las actividades derivadas de las líneas de actuación del convenio de colaboración firmado entre la Diputación Provincial, el Arzobispado y la Universidad de Valladolid para la promoción, difusión y restauración de los órganos barrocos de la provincia. Finalmente, merece la pena incluir algunas aportaciones que defienden la pertinencia de una intervención en el patrimonio organístico siguiendo el modelo de colaboración expuesto. Un modelo que contempla tres etapas: conocimiento y estudio de los instrumentos, proceso de restauración de algunos de ellos y su puesta en valor futura.

Evolución del instrumento a través de la historia

Desde la organología, o ciencia que estudia los instrumentos musicales, se concibe al órgano como un instrumento de origen muy antiguo. Se adscribe a la familia de los aerófonos o instrumentos que utilizan el aire como elemento principal para generar su sonido. Requiere de un sistema para almacenar dicho aire –generalmente unos fuelles de tamaños diversos– y de un teclado (entre otros elementos) que permite seleccionar los tubos que deben sonar en cada momento preciso. Existen precedentes documentados de órganos en la Antigüedad, a través de iconografía conservada que representa un órgano hidráulico o hydraulis, del siglo III a. C., que utilizaba un uso combinado de agua y aire.

El instrumento que surge un poco más adelante y que se conoce por el nombre de “órgano de tubos” se instaura en Europa hacia el s. VIII y entra en las iglesias, abadías y monasterios hacia el siglo X, siempre adscrito a una intencionalidad litúrgica.

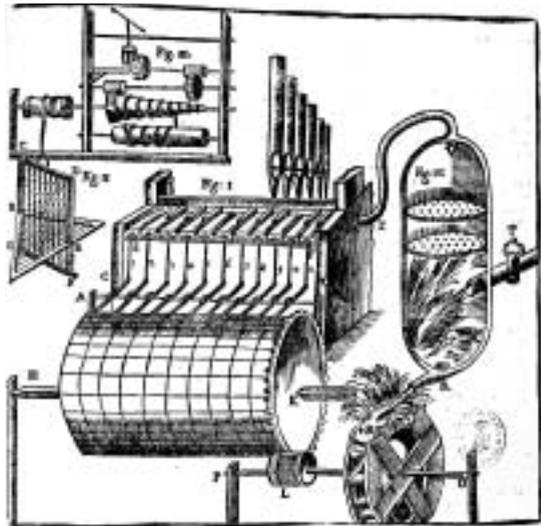
En los siglos que abarcan los estilos románico y gótico, las robustas catedrales serán testigos de un gran cambio en el órgano de tubos. En esta época las categorías del instrumento se pueden resumir en tres, relativas a su tamaño aproximado:

Órgano portátil o portativo: el organista o tañedor de órgano lo toca con una sola mano mientras acciona un mecanismo de fuelle con la otra para suministrar el aire necesario.

Órgano positivo: es un mueble fijo que se toca con las dos manos y necesita, al menos, de otra persona para accionar los fuelles.

Gran órgano: compuesto por un número variable de hileras de tubos de distintas alturas, pero que carece de registros o familias de tubos. Al igual que el positivo, es tocado con las dos manos por un músico y acompañado de un “entonador” o persona que se encarga de surtir de aire al órgano a través de los fuelles.

Con la llegada del Renacimiento durante todo el s. XV y parte del s. XVI, la construcción europea de órgano experimenta un fuerte y expansivo impulso. El gran cambio evolutivo se produce en la estructura tímbrica, hasta entonces formada por un solo tipo de sonido. Aparecen junto al grupo de tubos heredado (principal), las



Esquema de un órgano hidráulico por E. Kircher, c.1670.

primeras flautas tapadas y semi-tapadas y se incorporan las primeras lengüeterías, cuyo mecanismo para utilizar el aire difiere de las flautas en el aumento de la sonoridad que produce y el característico timbre nasal. Al mismo tiempo, el instrumento se hace más complejo puesto que ya dispone de dos teclados o, en ocasiones, incluso de tres. Las grandes novedades no hacen sino intensificarse y consolidarse en Europa durante el siglo XVI, en el que el estilo de construcción sería muy parecido en todo el continente.

Durante la época barroca se produce el mayor cambio en la estética y funcionalidad del órgano. El panorama de la organería europea se diferencia cada vez más profundamente por naciones y toma como punto de referencia el centro del continente. La diversificación de los tipos de órgano se hace más acusada en la periferia; surge así el órgano de tipo hispano o hispanoamericano, cuyas características ampliaremos más adelante.

Es en la época romántica cuando el órgano adquiere una nueva personalidad. Resurge vigorosamente en cuanto a su construcción y en la aparición de un nuevo estilo instrumental, nacido de una generación de organistas y compositores que harán más complejo el instrumento a la vez que más manejable y con múltiples posibilidades tímbricas. Arquitectónicamente reviste múltiples formas, siempre independientes del material sonoro. Es un órgano potente, con gran capacidad de matices, que suena majestuoso y ligeramente oscuro. Su nuevo colorido es muy amplio y posee inmensas posibilidades de registración.

Actualmente, a comienzos del siglo XXI, el órgano discurre por tres ejes en su concepción: por un lado se plantea un retorno al órgano clásico; por otro se persigue un compromiso con el órgano de tipo más ecléctico y funcional, pensado para espacios más pequeños o con un carácter más formativo y/o intimista (tal es el caso de los conservatorios de música o las pequeñas comunidades monásticas); finalmente, se fomentan las restauraciones de órganos históricos mediante una metodología de preservación y conservación que prioriza la reversibilidad de cualquier actuación sobre el instrumento y la autenticidad histórica a la hora de intervenir sobre el mismo en cualquier modificación que este requiera (procedimientos, técnicas, materiales, etc.). Esta última ocupación se refleja en buena medida en la manera de proceder que se está llevando a cabo en la provincia de Valladolid.

Definición y características de un órgano de tubos

Un órgano es un instrumento de viento, compuesto por varios cientos de tubos que suenan en cantidad y variedad según los requerimientos del organista. Estos tubos están ordenados en el interior del órgano por familias, llamadas registros y



Órgano de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, La Seca.

los protege una gran caja de madera, ornamentada según la época en la que se haya construido. No hay dos tubos iguales en el mismo órgano, ya sean de distinto tamaño y grosor, material o forma.

El organista es la persona encargada de seleccionar los registros que deben sonar en cada ocasión por medio de unas palancas o tiradores situados a ambos lados del

teclado que dirigen el aire hacia unos tubos u otros según el sonido escogido. Al poder elegir más de uno a la vez, parecerá que están sonando muchos instrumentos al mismo tiempo.

El sonido se produce cuando se toca una tecla, y mediante una estructura de varillas y conexiones (llamada reducción), se abre una válvula que deja pasar el aire a la boca del tubo y se produce el sonido del órgano. Como se suele explicar de una manera didáctica a los alumnos de educación primaria en las visitas didácticas, un órgano se parecería a una gran “caja de silbato”. Pero el camino que tiene que recorrer el aire hasta llegar a los tubos es a veces largo y un poco complejo, y depende de muchos factores.

La consola es el pupitre donde se encuentran el teclado para las manos, las pisas (parecido a un teclado para los pies) y las palancas o tiradores de los registros, con una inscripción encima que indica el nombre de la familia de tubos que vamos a conectar. Se encuentran a los dos lados del teclado, para que sean más accesibles a las manos del organista o de los “registradores”, personas que en ocasiones ayudan al organista a accionar los mecanismos de los juegos de registros.

Cada teclado tiene un número variable de teclas más o menos decoradas, así como unos registros concretos asignados, aunque en ocasiones se pueden controlar desde alguno de los otros teclados, mediante los llamados enganches. Cuando solamente hay un teclado, como ocurre con casi todos los órganos barrocos de nuestra provincia, será del tipo teclado partido, porque la mitad izquierda del teclado controla los registros de su lado, y la derecha los del suyo. Esto multiplica las posibilidades de combinaciones de los registros.

Las pisas de nuestros típicos órganos barrocos son de reducidas dimensiones y como máximo suelen constar de unas doce. La forma exterior es como de lenguas o botones que se encuentran a los pies del organista. Los tubos que son controlados por estas pisas se llaman contras, grandes tubos rectangulares de madera, aunque a veces también se pueden manejar con las notas graves del teclado.



Consola del órgano de la iglesia de Santa María, Medina de Rioseco.



Contras con “mascarones” dibujados. Órgano de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, La Seca.

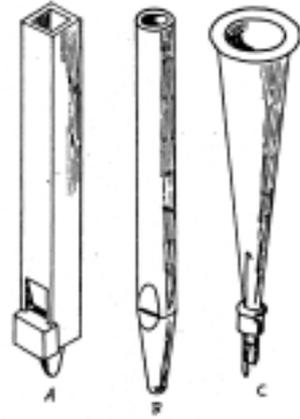
El resto de tubos de un órgano puede tener múltiples formas y consistir en varios cientos o miles de ellos, de todos los tamaños, ordenados en filas y donde cada uno corresponde a una nota. Destacan principalmente dos:

Tubos de boca: en los que el aire vibra al chocar con una abertura en forma de bisel, (como las flautas dulces) que está cerca de la embocadura.

Tubos de lengüeta: el sonido se produce al vibrar una lámina de metal que está sobre la embocadura.

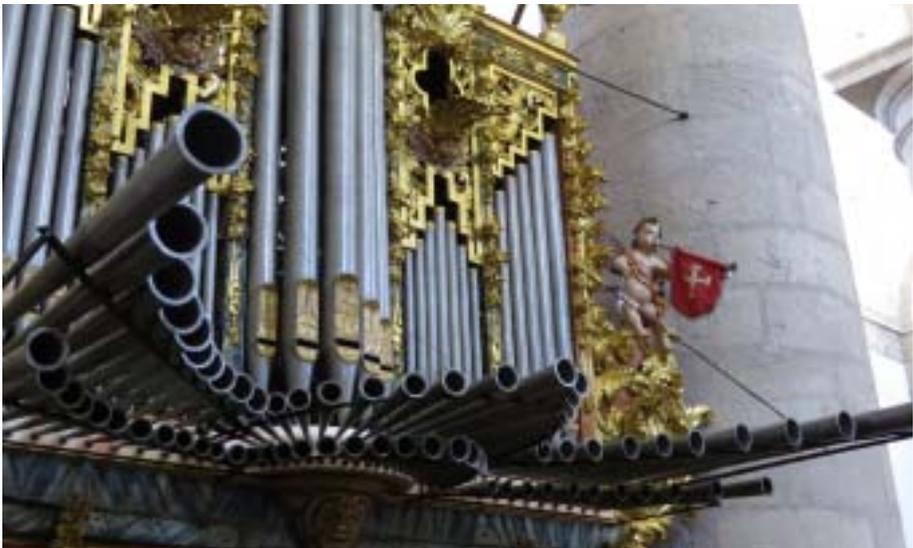
Los tubos de un órgano están hechos de una aleación de estaño y plomo o de madera, y suelen ser de forma cilíndrica, prismática y cónica. Se podría resumir diciendo que cuanto más grande y ancho es un tubo más grave es el sonido que produce.

Aunque la mayoría de los tubos se encuentran dentro de la caja del órgano, los tubos del exterior o de “fachada” se suelen colocar de múltiples formas en función del criterio estético del organero. Las disposiciones más frecuentes son en forma de castillos o torreones para los tubos de boca, que asoman por las ventanas de la caja del órgano; y en forma de V o W para los de lengüeta, colocados de forma horizontal, perpendicular a la consola. Estos últimos también se llaman de “batalla” o



Tubos de madera (A) y metal (B) con embocadura de bisel. Tubo de metal con embocadura de lengüeta (C).

Vista de los castillos de la tubería de fachada y la forma de W de la lengüetería de batalla. Órgano de la iglesia de los Santos Juanes, Nava del Rey.



“trompetería”, y es una de las características propias de los órganos barrocos españoles. A veces podemos encontrar algunos tubos de fachada a los que no se les conecta aire y que solo tienen una intención ornamental: son los tubos mudos o canónigos.

La parte mecánica de un órgano es quizá la más sorprendente por su aparente simplicidad, pero que en realidad entraña dificultades muy bien solventadas por los organeros constructores de los siglos XVII y XVIII.

Por ser un instrumento de viento, el órgano necesita aire constantemente para hacerlo sonar. Esa es la labor de un gran fuelle o varios pequeños, que envían aire a través de diversos conductos para que acabe saliendo por los tubos. Hoy en día se coloca un pequeño motor que no produce casi ruido para insuflar aire a los fuelles.

A pesar de que no está a la vista, el secreto es la parte más delicada e importante del órgano. Se trata de una caja de madera forrada con piel que contiene todo el aire bajo una presión constante. Por dentro del secreto circula aire a través de unos canales o pasillos, cerrados por una válvula conectada a una tecla, por lo que hay tantos canales como teclas en un órgano.

Este aire llega a todos y cada uno de los tubos del órgano, que son colocados sobre su tapa llena de agujeros, o un poco más alejados del secreto. En este último caso, el aire viene a través de los tabloncillos de conducción, consistentes en tablas de madera acanaladas que conducen el aire procedente de los fuelles. Para que el aire no se escape entre las uniones de todos los elementos de madera (tabloncillos, secreto) se utiliza badana (piel de oveja).

Desde que el organista acciona el pomo de un registro ocurren una serie de movimientos mecánicos internos:



Fuelles en posición vertical del órgano de la iglesia de Santa María, Olmedo. (Foto cortesía del Taller Acitores, Organería y Arte, S. L.).



Secreto de órgano desmontado y restaurado.

el pomo va unido a un tirador o trozo de viga de madera largo que a su vez mueve una palanca de hierro llamada árbol. Este movimiento desplaza la corredera, que tapa cada una de las entradas de aire de cada familia de tubos dejando sus orificios en línea con los de la tapa del secreto. Al pulsar una determinada tecla, una varilla abre la válvula correspondiente del secreto y entra el aire en uno de los canales, que se escapará por los agujeros de las correderas que encuentre abiertos, llegando a los tubos y produciendo el sonido.

En ocasiones se utilizan números junto a los nombres de los registros. Un registro que suena como la nota escrita se etiqueta como un 8 o con un 13, según se denomine pies o palmos, ya que esta última medida era la habitual en los órganos barrocos hispanos. A todos los registros que dan la nota escrita se les denomina de 8 pies. Si son de 4 pies sonarán una octava más alta y si son de 16 pies, una octava más grave.

Si nos fijamos en las cajas, se puede observar dos elementos comunes: por un lado la disparidad de tamaños –si bien en Valladolid abundan sobre todo los de tamaño mediano– y por el otro la uniformidad del material con el que se construyen, la madera. La finalidad de las cajas es triple:

Acústica, porque amplifica la sonoridad de los tubos.

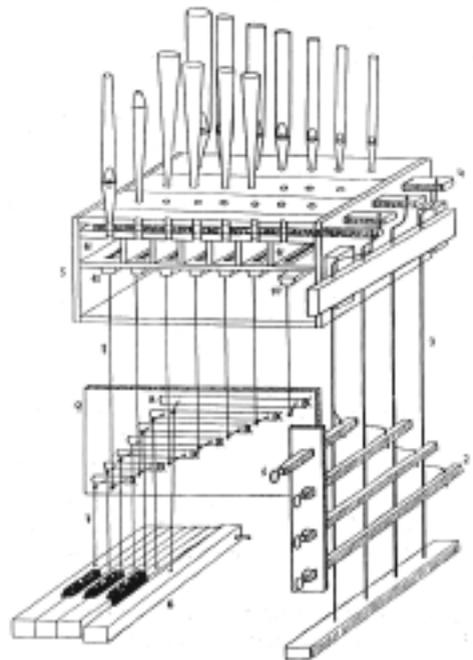
Estética, porque oculta toda la maquinaria interior, los tubos y sus mecanismos.

Protectora, porque resguarda toda la mecánica y las tuberías de las corrientes de aire, polvo, cambios bruscos de temperatura, sol directo, etc.



Tablón de conducción antes de ser cubierto con badana y colocado dentro del mueble del órgano.

Esquema del funcionamiento de la reducción de un órgano (Luis Magaz, *El órgano de Villalón de Campos*).



Como ya se ha comentado anteriormente, el órgano entra en las iglesias a partir del siglo X, y hay constancia de su uso acompañando al canto litúrgico desde finales del s. XIV, pero en la ubicación de un órgano entran en juego factores acústicos, estéticos y litúrgicos. La posición tradicional del órgano español es lateral, en el coro o en una tribuna, y paralela a las naves del templo. Esta posición es una adaptación al espacio sobrante del coro, pero ya el órgano se ubica en él desde el s. XIII y así permanecerá hasta nuestros días.

En nuestra provincia ha habido además de órganos barrocos, órganos medievales, renacentistas y modernos, aunque esta última tipología se da en muy pocos casos. La construcción de órganos en Valladolid se produce desde el s. XVI y tan sólo se conserva uno perteneciente a esa época, que se encuentra en el museo del convento de Sta. Clara de Tordesillas. Dentro de la tipología más sinfónica o romántica, los ejemplares conservados en la capital son de similares características: poseen más teclados con más notas cada uno, registros, pedalero completo, no tienen batalla y las cajas son funcionales, sin grandes decoraciones.

Órganos barrocos en Valladolid

Si bien es cierto que la provincia de Valladolid atesora un patrimonio organístico de gran valor histórico en lo relativo a instrumentos barrocos, en el caso concreto de la ciudad los órganos conservados de esta tipología se limitan a unos pocos ejemplares, aunque no por ello de menor calidad, pues muchos son los muebles desaparecidos y actualmente tan sólo existen unos pocos instrumentos en funcionamiento. El principal motivo de esta “desaparición” de instrumentos barrocos fue el cambio de estética hacia una vertiente más romántica, heredada de la influencia europea que buscaba una versatilidad en la interpretación para poder abordar los repertorios más exigentes técnicamente. Así, la aparición del órgano neumático apartó definitivamente al órgano mecánico de la escena musical a finales del siglo XIX.

A comienzos del siglo XX, la construcción de órganos para las iglesias de la ciudad prolifera notablemente, siendo el primero para la catedral. Este hecho resultaría bastante inexplicable si no analizásemos el contexto de la música religiosa del momento y el papel peculiar que desempeñó Valladolid. El *Motu Proprio* que San Pío X dio a conocer el 22 de noviembre de 1903, marca las directrices fundamentales de esta música, pues la necesidad de una reforma se dejaba sentir cada vez con mayor fuerza. Los prelados de la provincia eclesiástica de Valladolid (Zamora, Ávila, Salamanca, Segovia y Astorga), haciéndose eco de las líneas marcadas en el *Motu Proprio*, promulgaron en 1905 el “Edicto y Reglamentos sobre la Música Sagrada”, documento que fue ensalzado en su momento ya no sólo a nivel nacional, sino también

a nivel internacional. Todo ello prepara el camino para que, en enero de 1907, se decida celebrar un congreso en la ciudad los días 26, 27 y 28 de abril. La adhesión es total y el congreso tuvo lugar, con toda brillantez, en las fechas previstas.

Si recogemos estos hechos es porque en dicho congreso se debate, entre otros, el tema del órgano y de los instrumentos admitidos en la Iglesia, figurando entre los que participaron en tal debate Aquilino Amezua, organero de San Sebastián que había construido en Valladolid el órgano de la catedral, e impulsor de la introducción en la ciudad del estilo romántico de Cavaillé-Coll.

Además, y en relación con la restauración de órganos, se proponen las siguientes bases que son aprobadas en el congreso de Valladolid: “El congreso en lo referente a la reparación de los órganos antiguos, entiende que debe procederse con suma cautela, porque siendo generalmente las reparaciones costosas y de poco provecho, es preferible reservar esos gastos para la adquisición de nuevo órgano, siquiera sea económico. El congreso acuerda que estas reparaciones sólo deben emplearse en órganos antiguos de reconocido mérito o de especiales condiciones, procurando entonces la adaptación de los pedales, el complemento de los medios registros y cierta mayor proporción en los juegos de fondo”.



Este es el caso de los tres órganos barrocos en funcionamiento que se conservan en la ciudad. Han sido restaurados en los últimos treinta años y su uso más o menos continuado ha posibilitado su conservación. Concretamente son los siguientes:

–Órgano de la iglesia parroquial de San Andrés, construido por Esteban de San Juan en 1784 y restaurado por el taller de Joaquín Lois Cabello en 1997.

–Órgano del monasterio de San Quirce y Santa Julita, construido por Antonio Ruiz Martínez en 1796 y restaurado por Acitores, Organería y Arte, S. L. en 2017. Este órgano ha sido trasladado al monasterio de Santa María de las Huelgas Reales de Valladolid.

–Órgano del real monasterio de Santa María de las Huelgas Reales, construido por Juan Casado Valdivieso en 1706 y restaurado por Acitores en 1989.

Los tres ejemplares son de una factura excelente y no lo son menos sus restauraciones, donde los organeros han efectuado una labor ejemplar de restauración y puesta en valor del patrimonio organístico. Ninguno de ellos desmerece su calificación, si

Vista de los dos órganos en la iglesia del monasterio de Santa María de las Huelgas Reales. Izquierda: San Juan, 1784; derecha: Valdivieso, 1706.



bien el construido por Valdivieso, el más antiguo conservado, es el más interesante en cuanto a su registración y características tímbricas. Sobre este, existe una monografía publicada con motivo de su restauración en 1989 y que resume fielmente su trayectoria: *El órgano del Monasterio de Santa María de Las Huelgas de Valladolid, trescientos años de Historia 1706-2006*, de M.^a Antonia Virgili y Federico Acitores.

Estudio, investigación y divulgación

Desde hace más de doce años un equipo de la Universidad de Valladolid ha venido desarrollando una constante actuación en torno al patrimonio musical organístico de Castilla y León, concretamente en su tipología barroca, cuyo volumen total de instrumentos supera los 100 ejemplares solo en la provincia de Valladolid. A través de convenios suscritos entre la Universidad de Valladolid, el Arzobispado de Valladolid y la Diputación provincial, se han elaborado múltiples actividades de tipo formativo, así como de difusión y protección del propio instrumento, mediante acciones vinculadas a visitas de carácter didáctico a centros de enseñanza enmarcadas en acciones formativas dirigidas a entornos formales. Se incluyen, además, otras actividades complementarias destinadas a divulgar los bienes a través de su función y uso (liturgia como elemento de difusión patrimonial) y a integrarlos en redes de investigación de patrimonio histórico.

Debido a su rico patrimonio, la provincia de Valladolid presenta, en el seno de Castilla y León, una dilatada trayectoria alrededor de la estimación, reivindicación y valoración del patrimonio organístico de su territorio, tal y como lo demuestra la secuencia de las iniciativas auspiciadas por individuos, asociaciones e instituciones desde mediados del pasado siglo. Un interés que se mantiene en la actualidad.

Además de los estudios realizados por Esteban García Chico (1953 y 1956), a finales de los años setenta del s. XX surge un grupo de personas que se denominaban a sí mismas en la correspondencia conservada, “entusiastas del órgano y que sienten la preocupación de conocer y salvaguardar el patrimonio organístico vallisoletano”, [y] que comienza a trabajar en un proyecto de catalogación de los órganos existentes en nuestra provincia» (Virgili 2005). Este grupo de entusiastas, formado originalmente por Lucía Riaño, Federico Acitores y Jesús Ángel de la Lama, fue el germen de variadas actuaciones que han demostrado ser fundamentales para entender el momento actual de la recuperación de este patrimonio. Entre sus primeras acometidas se verificó la elaboración por Jesús Ángel de la Lama del catálogo de los órganos de la provincia de Valladolid entre los años 1978 y 1980, trabajo que fue publicado por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid en 1981¹.

¹ Es importante recordar que José López Calo en el número 524 de la revista *Ritmo* definió este trabajo como “una obra que viene a cambiar conceptos fundamentales sobre lo que se sabía de los órganos históricos”. (Citado por Virgili 2005: 29).

Una de las consecuencias de la realización de esta publicación derivó en la necesidad de fundar una asociación para la defensa y la protección del órgano castellano. Así, el 14 de agosto de 1980 se presentó la “Asociación Manuel Marín de amigos del órgano de Valladolid”². Agrupación que, tras su fundación, fue la abanderada del estudio, investigación y divulgación de la música de órgano, así como de la restauración de los instrumentos³.

Por aquel entonces, en 1982, la Sección de Música de la Universidad de Valladolid estaba formada únicamente por M.^a Antonia Virgili Blanquet lo que hacía inviable, o al menos muy complicado, asumir la investigación del inmenso acervo documental sobre la historia de cada uno de los instrumentos de la provincia. Sin embargo, en 1992 comenzó a impartirse la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música, que se vio impulsada tras la adaptación al Grado en Historia y Ciencias de la Música y ampliada con el Máster de Investigación en Música Hispana posteriormente.

Gracias a las palabras de la profesora Virgili, podemos acercarnos al conocimiento de algunas de las iniciativas que a lo largo de las tres últimas décadas se han tomado desde el ámbito universitario y a la Sección de Música que ella coordinaba, en el entorno del órgano histórico: “En estos años, desde la Universidad, con ayudas del Ministerio de Educación, de la Junta de Castilla y León, y de las Diputaciones se han impulsado trabajos diversos en relación con el catálogo de órganos de la provincia de Valladolid, así como actuaciones en otras provincias de la autonomía. De Valladolid se realizó en la década de los noventa la informatización de todo el material publicado por Ángel de la Lama, actualizando el material gráfico e incorporando todas aquellas restauraciones o transformaciones que hubieran sufrido los instrumentos hasta aquel momento. [...] Gracias a las ayudas oficiales recibidas en las convocatorias de proyectos de investigación, en la actualidad contamos con los catálogos informatizados de las provincias de Burgos, León y Zamora, realizados al completo desde la Universidad [...] así como el de Ávila, Segovia y Soria, realizados por otros equipos, ajenos a la Universidad y a la asociación [Manuel Marín], pero de los que se realizó todo el proceso de informatización de los mismos. Sobre Palencia se defendió en la Universidad, en marzo de 1995, una tesis doctoral, realizada por la profesora Elena Le Barbier Ramos, cuyo objetivo primordial fue el estudio documental de la organería palentina⁴ [...] Los fondos documentales de la provincia de Zamora han sido trabajados por Virginia Flórez, alumna de doctorado, quien defendió en 2003, en la Universidad de Valladolid, su trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados con el título Estudio documental del patrimonio organístico de la diócesis de Zamora”. (Virgili 2005: 30-33)⁵.

² Los socios fundadores fueron José Delfín Val, Joaquín Díaz, Jesús Ángel de la Lama, Mariano Nieto, Pedro Aizpurúa, Manuel Fuentes, Lucía Riaño, María Fernández Calleja y María Antonia Virgili. (Virgili 2005: 16)

³ Todas las actividades realizadas por la Asociación están perfectamente reflejadas en el libro escrito por M.^a Antonia Virgili que la Asociación publicó en 2005 para conmemorar su veinticinco aniversario.

⁴ Tesis publicada por la Diputación de Palencia y la Institución Tello Téllez de Meneses (Le Barbier, 2008).

⁵ Parte de este trabajo se encuentra disponible para los socios de Organaría en www.organaria.es.

Convenios institucionales de colaboración

En este entorno, consolidada una trayectoria de trabajos y equipos de investigación en el ámbito del órgano histórico dentro de la Universidad, se firma el “Convenio de colaboración entre la Excm. Diputación Provincial de Valladolid, la Universidad de Valladolid y el Arzobispado de Valladolid para la protección y difusión del órgano barroco en la provincia de Valladolid” el 29 de noviembre de 2002⁶.

En el documento, las partes manifestaban una intención sinérgica hacia la “promoción, difusión, protección y restauración de los órganos barrocos como parte integrante del patrimonio histórico”. Se iniciaba así una andadura de intervención integral (un “programa global”, tal y como aparece reflejado en el texto) sobre estos instrumentos que a día de hoy continúa otorgando resultados sin faltar un ápice a la filosofía que lo puso en marcha. El acuerdo se articula en cinco líneas maestras:

Conocimiento detallado de la situación de los órganos barrocos de la provincia de Valladolid, para comprobar las necesidades de restauración.

Restauración de órganos barrocos seleccionados.

Seguimiento de cada instrumento restaurado para conocer su necesidad de afinación, problemas de mecánica, etc.

Difusión del patrimonio musical relativo a los órganos barrocos mediante exposiciones didácticas y cursos específicos propiciando con ello el conocimiento de estos instrumentos.

Fomento de la interpretación y audición de la música barroca para órgano, mediante actuación de uno o varios organistas con el fin de que se mantengan, suenen y recuperen su función.

Estas grandes líneas maestras se han concretado y resumido durante los años transcurridos en cuatro aspectos: restauración, catalogación, uso de los órganos barrocos de la provincia y difusión del patrimonio organístico.

Aunque todas ellas están relacionadas con la salvaguarda y protección del patrimonio organístico, ampliaremos brevemente cada una para centrarnos en la última, las actividades de difusión.

Restauración

Se procedió a elaborar un listado de órganos susceptibles de restauración para lo que se siguieron los siguientes criterios: interés artístico del instrumento, posibilidad de uso regular, interés local en la intervención y localización geográfica del mismo.

⁶ Aconsejamos visitar el enlace con la página de la Diputación en la que se recoge y difunde toda la labor realizada en estos años en el marco de la colaboración establecida entre la Universidad de Valladolid y dicha institución. http://www.diputaciondevalladolid.es/ciudadanos/ciu-cultura/organo_barroco/.

A fecha de junio de 2017 los órganos restaurados en la provincia, a través del convenio de colaboración, por orden cronológico, han sido los siguientes:

- Morales de Campos (Manuel Baquero, Gabino Ortega, 1791-1795). Restaurado por el taller de Ana Caramanzana y Berchtold Soergel, 2005.
- Torrelobatón (Fr. Cipriano Payueta OP. 1739). Restaurado por el taller de Carlos Álvarez, 2005.
- Villafrechós (Domingo Herbás, Pedro Antonio Ferreira, 1779). Restaurado por el taller de Luis Magaz, 2008.
- Tordesillas, iglesia de Santa María (Felipe Urarte, 1716). Restaurado por el taller de Joaquín Lois, 2011.
- Rueda (Francisco Ortega, 1747). Restaurado por el taller de Joaquín Lois, 2014.
- Nava del Rey, iglesia de los Santos Juanes (José de Alsúa, 1718). Restaurado por el taller de Joaquín Lois, 2015.
- Tiedra, ermita de Ntra. Sra de Tiedra Vieja (Francisco Henríquez, 1736). Restaurado por el Taller de Federico Acitores, 2016.

Cada una de las intervenciones ha sido objeto de un detallado seguimiento por parte de las comisiones creadas al efecto y formadas por representantes de la propiedad (párrocos de los pueblos y el delegado de patrimonio del arzobispado), de la Universidad (profesores involucrados en el convenio), un técnico de la Diputación y, en la mayoría de los casos, se ha contado con expertos independientes para que emitieran un informe valorativo de la actuación sobre los instrumentos.

Puede parecer *a priori* que la actividad de restauración delimita en exceso la capacidad de difusión de resultados en relación con los contenidos patrimoniales. Para evitar esta parcialización de trabajos, dentro de cada restauración se exige a los organeros el diseño de un panel explicativo, colocado en lugar visible y redactado con un lenguaje de fácil lectura, donde se reflejarán las características del mueble, los elementos propios de su sonoridad y parte de la historia del instrumento.

Catalogación de órganos e inventario de instrumentos

Como ya hemos adelantado, se han desarrollado varios trabajos dentro de este epígrafe. Un paso previo a la restauración y difusión debe ser la obtención de un conocimiento detallado de la situación de los órganos de las provincias, para lo que se realizaron revisiones directas de todos los instrumentos existentes para completar y actualizar el catálogo de Jesús Ángel de la Lama, en el caso de Valladolid, y de otros estudios comenzados por múltiples investigadores en la provincia de Palencia⁷. Se ha digitalizado toda la información y se ha procedido a la creación de un archivo

⁷ De entre los múltiples autores destacamos Daniel Birouste y Sebastián de Castro, autores de *La organería en Tierra de Campos*. (Birouste y Castro, 1979).

gráfico completo de cada uno de los órganos. Además, a lo largo del proceso de actualización se localizaron varios instrumentos de los que no se tenía constancia hasta la fecha. Esta línea de actuación ha obtenido su último resultado en la publicación en 2009, por parte de la Diputación, del libro *Órganos Barrocos de la Provincia de Valladolid* escrito por Ignacio Nieto Miguel.

Los restos y fragmentos sueltos de los órganos conservados en las distintas iglesias de la provincia fueron convenientemente almacenados y embalados en cajas para una mejor conservación.

Otra de las actividades relacionadas con la catalogación de órganos, si bien no reflejada desde el principio en los convenios, es el inventario de instrumentos históricos y fuentes musicales escritas, cuya primera fase ya ha tenido lugar y se espera poder ampliar las intervenciones en futuras ediciones. Es especialmente relevante la labor realizada en el Arciprestazgo de Campos, que alberga un variado y muy nutrido patrimonio artístico y cultural, como fruto de una intensa actividad humana desde los tiempos más remotos y de una fecunda situación económica, social y religiosa a lo largo de los siglos. El imponente patrimonio palentino es sumamente variado: importantes restos romanos (villas de la Olmeda o Quintanilla de la Cueva), visigóticos (San Juan de Baños de Cerrato, cripta de la catedral), así como un elevado número de manifestaciones románicas, góticas, renacentistas y barrocas, entre las que se sitúan algunas fundamentales y de referencia. Esta riqueza artística, histórica y cultural tiene un evidente eco en el campo que nos compete, el musicológico, pues de entre sus múltiples facetas y centrados en la organología musical, el aspecto quizá más sobresaliente y conocido es el de la organería.

Sin embargo, no conviene olvidar los dos problemas acuciantes que afectan a las provincias de Castilla y León. En primer lugar, la dispersión: el patrimonio se encuentra sumamente diseminado en localidades de escasa población. Ello ha supuesto y supondrá una dificultad añadida en la realización de las investigaciones, pues si nos fijamos en el caso de Palencia y tomamos como referencia la nada desdeñable cifra de 470 parroquias, hay que tener en cuenta que existe un número mucho mayor de edificios en los que se conserva este patrimonio musicológico: templos parroquiales, templos sufragáneos, ermitas, oratorios, seminarios, conventos y monasterios, museos, etc. En segundo lugar, la despoblación: la progresiva y preocupante situación demográfica supone un factor negativo, especialmente en los núcleos rurales, en los que no se produce el recambio generacional y existe una alta tasa de envejecimiento, con lo que el patrimonio organístico corre el peligro de desgajarse de la comunidad que, en última instancia, le confiere sentido.

Usos de los órganos

Entre las intervenciones previas que facilitaron la inclusión de la actividad dirigida al mundo del órgano dentro de los convenios suscritos, destacan los conciertos didácticos en institutos de Enseñanza Secundaria de la provincia de Valladolid, que

se desarrollaron ininterrumpidamente durante un lustro y en los que participaron como intérpretes más una docena de grupos de distintos géneros musicales y cuyos beneficiarios fueron cerca de medio centenar de Institutos rurales de la provincia. El objetivo pedagógico era acercar músicas del mundo a un público joven mediante *performances* concertísticas pedagógicamente orientadas en las que se explicaban desde los instrumentos intervinientes hasta las formas musicales o los recursos sonoros que se presentaban a auditorios formados por estudiantes de educación secundaria con escasos o nulos conocimientos musicales previos.

Posteriormente, y vinculada a las actividades en torno al órgano histórico reflejadas en los convenios ya mencionados, surge la posibilidad de realizar dos tipos de intervenciones simultáneas: la programación de audiciones y el uso litúrgico de los instrumentos barrocos, ambas basadas en el principio de fomento de la audición e interpretación musical, pero contextualizada en el más complejo entramado de usos y funciones para los que, tanto los objetos sonoros como las composiciones ejecutadas, fueron concebidos. La puesta en valor de este tipo de patrimonio pasa por una doble vertiente, el valor del instrumento como bien inmueble por destino (Lefebvre, 2000) y el valor del patrimonio inmaterial que genera, es decir, la música misma. Desde un principio se planteó que el convenio de colaboración incluyera una vertiente sonora que se añade a la trayectoria con que la Diputación de Valladolid cuenta gracias a la organización del ciclo estival “El órgano y sus instrumentos” del que se han celebrado ya ocho ediciones consecutivas.

Surge así el ciclo denominado “Órgano en la Liturgia” en el que se trata de fomentar el uso del órgano en su contexto original: el oficio religioso. Es destacable señalar que, desde la firma del convenio, se han llevado a cabo más de 400 actuaciones en más de 25 localidades vallisoletanas con un alto grado de satisfacción por parte de los colectivos implicados: párrocos, comunidades parroquiales y ayuntamientos.

Este tipo de actuación, que excede al concepto del concierto ordinario en sentido estricto, resulta muy importante para la conservación de los propios instrumentos, pues responde a la intención de devolverles su función inicial, exclusivamente litúrgica, y al objetivo de que las personas de la localidad reasuman o adquieran un sentido de propiedad y de conciencia identitaria, herencia cultural o capital artístico muchas veces difuso. De alguna manera, se busca que se hagan responsables



Cartel del ciclo “Órgano en la Liturgia”.

indirectos de su preservación, como agentes paralelos al propio bien inmueble, que comparten historia local y para que así lo valoren y lo defiendan en caso necesario o lleguen incluso a apoyar económicamente una posible restauración.

Los organistas participantes no son profesionales del instrumento, sin bien todos poseen conocimientos musicales y muchas veces un título de grado profesional de Conservatorio o equivalente en la especialidad, pero no se dedican profesionalmente a la interpretación. A menudo son estudiantes de alguna titulación vinculada con la música u organistas amateur adscritos a la población donde se efectúa el concierto.

Difusión

Esta línea de actuación sobre el patrimonio organístico de la provincia es una de las piezas medulares del convenio ya que, con ella, se pretende transmitir y dar a conocer un acervo muchas veces minusvalorado o considerado ajeno, sobre todo entre los escolares, y conseguir con ello una puesta en valor de estos instrumentos y su consolidación como bien cultural de cada localidad. Para ello se han realizado diversos tipos de actividades.

Una de las más importantes es el montaje de una **exposición didáctica estable** en el Centro Iberoamericano del órgano barroco de Medina de Rioseco. En ella, a través de paneles explicativos, modelos tridimensionales, esquemas y otros apoyos gráficos, piezas, mecanismos y despieces de órganos, etc.

se acerca a los estudiantes (tanto de enseñanza primaria como de secundaria) al mundo del órgano barroco⁸. Desde su creación en el año 2004 han pasado por la exposición más de cincuenta grupos de escolares de toda la provincia⁹.



Vista parcial de la exposición permanente sobre órgano barroco ubicada en Medina de Rioseco.

⁸ Es importante señalar que las actividades con escolares tienen una vertiente práctica ya que, tras la visita a la exposición, se realiza una audición comentada en el órgano de Santa María de Mediavilla de la propia localidad.

⁹ A día de hoy la exposición está cerrada por problemas técnicos de infraestructura.

En su planificación y diseño se elaboraron materiales didácticos adecuados a entornos educativos de enseñanza reglada, siempre en comunicación y colaboración con docentes de dichos centros, para adecuar y orientar el currículo a la idiosincrasia de los contenidos que se estaban desarrollando en ese momento. Tal es el caso de una maqueta de órgano diseñada ex profeso para la Universidad por el Taller de Organería Acitores en la que se desvela, a través de un panel de metacrilato y mediante elementos acondicionados de un órgano mecánico, la articulación de la mecánica interna de un órgano de tubos. Esta maqueta es transportable, permite la interacción –pues es necesario pisar un pedal para insuflar aire a los tubos y dispone de un teclado para hacer sonar los diez tubos disponibles– y resume de manera efectiva y visual el funcionamiento de un instrumento de este tipo.

Igualmente se diseñó el **CD interactivo**: “El órgano barroco: naturaleza e historia”, cuyos contenidos versan sobre la vertiente didáctica de la historia del órgano barroco en la Península Ibérica.



Captura de pantalla del CD Interactivo.

La disposición de los menús y los contenidos están pensados para ser usados por alumnos de secundaria y como material de apoyo curricular al profesorado. El material fue facilitado a los profesores que visitaban la exposición para que lo utilizaran con otros alumnos y lo pudiesen integrar en las dinámicas habituales del proceso de enseñanza-aprendizaje. El CD se distribuyó, posteriormente, a todos los institutos de Castilla y León,

de cuyos docentes hemos recibido suficientes retroalimentaciones para poder concluir que los materiales les han resultado de utilidad y que los han utilizado en numerosas ocasiones en sus programaciones anuales.

A modo de orientación, se presentan junto al CD, pero dentro de una **unidad didáctica** suministrada a los docentes, los siguientes objetivos generales:

- Conocer las distintas manifestaciones musicales del órgano a través de la historia y su significación en el ámbito artístico y sociocultural.
- Desarrollar la capacidad de análisis de obras musicales como ejemplos de la creación artística; comprender su uso social y sus intenciones expresivas.
- Adquirir el vocabulario que permita explicar de forma oral y escrita los procesos musicales y establecer valoraciones propias.
- Iniciar la utilización de las nuevas tecnologías para la reproducción de la música y conocer su importancia en la creación de nuevas músicas.



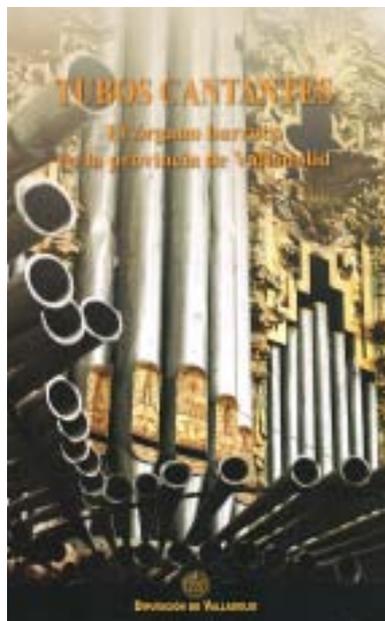
Actividad didáctica en el órgano de la iglesia de San Miguel de Peñafiel.

El tema transversal más apropiado es vinculado a la Educación Moral y Cívica, definida como “respeto” y apreciación del instrumento.

Realización de **conciertos didácticos** para escolares en la provincia y en la capital. Dos profesores de la UVa se trasladan a los centros educativos y, en colaboración con las parroquias, realizan audiciones en vivo comentadas. Cuando estas actividades se efectúan en municipios en los que no se conserva órgano, se han preparado materiales didácticos específicos como presentaciones Prezi, cuestionarios, fragmentos o piezas de órgano cedidos por talleres de organería, etc., así como los materiales de la exposición permanente ya comentada. Se han llevado a cabo una media de 10 actividades anuales con una valoración muy positiva por parte del profesorado y los alumnos, como así lo reflejan las cartas de agradecimiento dirigidas a la Diputación de Valladolid, entidad patrocinadora de los convenios.

Especial resonancia y utilidad tiene el material preparado con fines de **difusión turística** y promoción del patrimonio cultural relacionado con determinadas rutas publicitadas por la propia Diputación y en donde se ha insertado documentación sobre los órganos barrocos existentes en los recorridos e itinerarios seleccionados. Se dispone de una versión en papel, así como de una versión digital multiformato.

Elaboración de **exposición itinerante** en el Teatro Zorrilla de Valladolid. En el año 2015 se organizó desde la Universidad de Valladolid una muestra sobre órganos barrocos que contenía importantes piezas y elementos mecánicos que resumían de una manera directa e inteligible la historia, el funcionamiento y los principios básicos de restauración de un instrumento antiguo. La exposición estuvo instalada y abierta al público general durante 4 semanas y obtuvo un gran impacto a tenor del éxito de asistencia. La ocasión fue aprovechada especialmente por docentes de institutos y colegios de la propia ciudad a través de un programa de visitas guiadas que aprovecharon todos los materiales didácticos previamente elaborados y ensayados en anteriores ocasiones.



Portada del catálogo de la exposición.

Sugerencias de actuación sobre el patrimonio. Proyecciones de futuro

Sobre la experiencia acumulada a raíz de todo lo anteriormente expuesto, consideramos que la dirección seguida en cuanto a la restauración de ejemplares históricos es la correcta, si bien cabe mejorar algunos aspectos como la pauta de actuación de las comisiones de seguimiento y la recepción de los instrumentos que sigue exigiendo todavía una mayor reflexión. Por lo demás el balance resulta positivo y consideramos que es la actuación más sostenible (si en épocas de dificultades económicas la inversión en restauración baja, tan sólo es cuestión de parcializar los trabajos y adaptarse a la disponibilidad de la institución), sistémica e interdisciplinar realizada en la provincia hasta el presente.

En lo que respecta a la catalogación de patrimonio musical, las insuficiencias detectadas son dramáticas: carecemos de un inventario de otros instrumentos musicales históricos de la provincia (posibles arpas o fragmentos de arpas barrocas, salterios, armonios, claves, pianos del siglo XIX y comienzos del XX, instrumentos de viento...). Tampoco se ha realizado ni siquiera un trabajo de localización de fuentes audiovisuales que hayan podido conservarse: fonotecas de las radios; materiales en cintas abiertas u otros soportes; rollos de pianola; cilindros; discos de pizarra; discos de vinilo. Es una tarea pendiente y no solo del ámbito musical patrimonial. Por último, y en lo tocante a la dimensión documental de este mismo ámbito, el patrimonio musical de fuentes monódicas e incluso de una polifonía primitiva, tanto en fragmentos sueltos, como en posibles códices, permanece totalmente desconocido; igual situación sufren los cantorales que consta se conservan en parroquias pequeñas y en otras bibliotecas, pero que todavía no se han podido catalogar en condiciones. Existen algunas excepciones relativas al patrimonio musical de fuentes polifónicas del XVI al XX, sobre el que se ha trabajado con rigor en los últimos años, ya que se han ido realizando inventarios de archivos y museos, pero urge la catalogación y digitalización de los materiales de audio existentes. Aun así, se trata de una mínima parte de lo que se conserva en la provincia y de todo aquello que no sabemos que se conserva. Por poner un único ejemplo: casi ninguno de los monasterios de contemplativas, ni otros colegios de religiosos tienen inventariados sus fondos de música.

En términos generales, consideramos que es fundamental difundir correctamente en medios de comunicación todas las actuaciones que se llevan a cabo relacionadas con el patrimonio musical. La transferencia de conocimiento se inicia en numerosas ocasiones a través de canales informales para centrarse más adelante en programaciones didácticas o diseños curriculares generalistas. No somos partidarios de multiplicar las actividades concertísticas, máxime dada la oferta existente en las ciudades y sus provincias, pero sí de apoyar acometidas dinamizadoras de localidades con menos oportunidades, así como iniciativas formativas acordes a la zona. Por supuesto consideramos que la labor educativa desarrollada durante estos años no debería detenerse: se demuestra eficaz, no supone grandes inversiones económicas y contribuye a la conservación y conocimiento del patrimonio.

En relación con el órgano, nos encontramos ya en situación de plantear y diseñar la creación de un Centro de Interpretación del Órgano Barroco, único en España y que podría ser el eje de algunas de las actuaciones que hemos ido desarrollando en estos años y que han demostrado su eficacia, buen rendimiento y escaso coste.

Conclusiones

Son muchos los aspectos con los que podemos concluir tras lo expuesto, pero consideramos que dos son los principales: en primer lugar, la conveniencia de que las intervenciones sobre el patrimonio organístico sean planteadas de una manera integral.

Y con esto nos referimos a que no sólo se intervenga en el bien físico, sino que se vaya más allá y se dé a conocer su resultado musical. ¿Qué sentido tiene restaurar si no se conoce el fin último para el que ese instrumento fue creado: sonar? Este planteamiento, si bien es mucho más difícil de llevar a cabo, hace sostenibles las políticas de restauración.

En segundo lugar, la pertinencia de que se firmen más convenios como el expuesto en este artículo. Un convenio tripartito que involucre no solo a la propiedad (la Iglesia) y a la entidad financiadora (las diputaciones), sino que haya una tercera parte (la Universidad, en este caso) que realice la necesaria intermediación entre las dos primeras y que sea la garantía de que la intervención en los instrumentos se haga con un criterio coherente y sostenible, para que este patrimonio lo puedan disfrutar y valorar en sus dimensiones física y sonora las generaciones venideras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASENSIO, M., CORREA, J. y GRUPO DE LAZOS DE LUZ AZUL (2011). “Planteamiento inicial del proyecto Lazos de Luz Azul. Estándares de calidad en la utilización de la tecnología para el aprendizaje en museos y espacios de presentación del patrimonio”. En *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías* 1, 2 y 3.0. Barcelona: UOC, pp. 25-48.
- BERNALDO DE QUIRÓS, A., HÉRRERA, J. M.^a y VICENTE, A. (2002). *Catálogo de los órganos de la provincia de Ávila*. Ávila: Obra Social y Cultural de Caja de Ávila.
- BIROUSTE, D. y DE CASTRO S. (1979). *La organería en Tierra de Campos. La obra de Tadeo Ortega*. Palencia: Imprenta provincial.
- DÍEZ, M.^a A. y ACITORES, F. (1996). *El órgano de Santa María. Historia y Restauración*. Valladolid: Junta de Castilla y León y Asociación “Manuel Marín” de Amigos del Órgano.
- FLÓREZ, V. (2003). *Zamora: Documentación histórica del actual patrimonio organístico. Propuesta metodológica para su catalogación y estudio. Trabajo de Suficiencia Investigadora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GARCÍA CHICO, E. (1953). “Documentos para el estudio del Arte en Castilla: maestros de hacer órganos”, en *Anuario Musical*. Vol. VIII, pp. 210-229.
- (1956). “Documentos para el estudio del Arte en Castilla: maestros de hacer órganos”, en *Anuario Musical*. Vol. XI, pp. 195-218.

- LAMA, J. A. (1981). *El órgano en Valladolid y su provincia: Catalogación y estudio*. Valladolid: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.
- LE BARBIER RAMOS, E. (2008). *La organería en la provincia de Palencia (1500- 1800)*. Palencia: Diputación de Palencia e Institución Tello Téllez de Meneses.
- LEFEBVRE, F. (2000). *Memento práctico*. Madrid: Lefebvre.
- MATEOS, S. (2010). “Innovación en la comunicación global del patrimonio cultural: TIC”, en *Patrimonio cultural de España*. Nº. 4, 115-127.
- PALACIOS, J. I. (coord.) (2008). *Órganos restaurados (Vol. 1). Morales de Campos, Olmedo y Torrelabán*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- VIRGILI, M.^a A. (1981). “La tradición organera vallisoletana en el siglo XX”, en *Revista de Folklore*. Vol. 5. Recuperado el 2 de junio de 2017 desde www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=54.
- (2005). *El patrimonio organístico de Valladolid: veinticinco años de actuación. Asociación “Manuel Marín” de Amigos del órgano de Valladolid (1980-2005)*. Valladolid: Asociación “Manuel Marín” de Amigos del órgano de Valladolid.
- VIRGILI, M.^a A. y ACITORES, F. (2006). *El órgano del monasterio de Santa María de las Huelgas de Valladolid. Trescientos años de historia*. Valladolid: Obra cultural de Caja España y Asociación Manuel Marín de Amigos del Órgano.

Reflejos del *art déco* en la arquitectura racionalista de Valladolid

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO | Académico

En primer lugar habría que comenzar esta intervención justificando la elección tanto del tema como del título. ¿Por qué esta conferencia? ¿Por qué tratar este tema en un curso como este? Pues bien, entre otras razones, porque, después de haber estado olvidado y menospreciado durante décadas, el *art déco* está de moda y despierta gran interés en nuestros días. A partir de los años 70 y 80 se redescubre, y desde entonces es objeto de numerosas exposiciones y publicaciones. Se trata de un movimiento estético que ha influido notablemente en el diseño actual, en la decoración y la arquitectura de nuestros días, hasta tal punto de que se llegó a hablar en esos años de un “*Neo déco*”¹.

En segundo lugar y por lo que respecta al epígrafe, este texto se podría haber titulado: “El *art déco* en Valladolid”, sin más, y habría sido un título más breve y sencillo, pero no habría sido una denominación ajustada a la realidad, sino una generalización y una inexactitud. Porque lo cierto es que no se puede hablar, si no es con exageración, de *art déco* en nuestra ciudad, sino que lo más prudente es hablar de reflejos, cierto eco o influencia de esta corriente artística en el Valladolid de los años 20 y 30.

¹ La bibliografía sobre el *art déco* es amplísima, no obstante para una visión general, entre otras, puede consultarse: A. DUNCAN, *El Art Déco*, Ediciones Destino. Thames and Hudson, Barcelona, 1994; VV. AA., *El gusto moderno. Art Déco en París, 1910-1935*, catálogo de la exposición, Fundación Juan March, Madrid, 2015.

En realidad, la huella del *art déco* en nuestra ciudad es escasa, como corresponde a una ciudad de provincias, con toda una serie de limitaciones desde el punto de vista social, económico y cultural en la España de esos años.

La incidencia del *art déco* en Valladolid es poco significativa. Se limita, por un lado, a algunos ejemplos en el casco urbano de arquitectura moderna, arquitectura más o menos racionalista, edificios construidos en los comienzos de los años 30 (los años anteriores a la guerra), en los que comprobamos cierto aire *déco*, (o si se quiere algunos detalles *art déco*); eso por un lado, y por otro, se reduce también a la aparición en esos años de algún que otro artista vallisoletano, un escaso número, que cultivó esta estética moderna (los pintores y dibujantes Eduardo García Benito y José Loygorri Pimentel, los escultores Ignacio Gallo y José Moreno “Cheché”, los orfebres y esmaltistas hermanos Hernández...). Y en ese sentido, hay que aclarar que, aparte de su nacimiento, sus vínculos con Valladolid y su actuación en nuestra ciudad se restringen a sus primeros pasos, a su formación y los inicios de su actividad, ya que en su mayoría estos artistas, se trasladaron a otros centros de mayor relieve, nacionales o internacionales, donde van a desarrollar lo principal y más significativo de su labor.

Bien, aclarado este punto y antes de referirme a “esos reflejos” del *art déco* en la arquitectura vallisoletana, hay que recordar aquí, si quiera en síntesis, lo que fue el *art déco*. ¿Qué se entiende por *art déco*? Y en ese sentido hay que comenzar por su denominación. Como es sabido, *art déco* es el acrónimo de arte decorativo, *art décoratif*, en francés, nombre con el que designa un movimiento artístico que brilló en los años 20 y 30 del siglo XX, es decir en el período de entreguerras, en aquellos felices y locos años 20, entre las dos guerras mundiales, una época muy atractiva, de gran vitalidad y optimismo.

Se trata de una tendencia artística, que prestó especial atención a las artes decorativas y el diseño, además de transformar la moda, pero que, asimismo, impregnó todos los aspectos de la vida de aquel momento; una corriente estética que supuso el triunfo de lo que entonces se llamó el “gusto moderno”.

En cuanto a su definición. ¿Cómo podemos definirlo? En síntesis, el *déco* se ha definido como el arte de lo exquisito producido en serie, un arte propio de la sociedad de consumo que lleva el diseño a todos los ámbitos, a todas las manifestaciones artísticas. La idea esencial en el *art déco* es la creación de productos sofisticados, a menudo de alta gama, fabricados en serie y elaborados con nuevos materiales, como la baquelita, los cromados, el plástico, el marfil, las maderas exóticas como el ébano, la caoba.... Se ha dicho que es un arte refinado, hedonista, glamuroso, frívolo, sofisticado..., un arte que se caracteriza por la elegancia lineal, geométrica, una elegancia relativamente sobria, ya que no excluye el gusto por lo suntuoso, incluso muchas veces se manifiesta con un marcado gusto por el lujo.

¿Cuándo se difunde y afianza? El *art déco* se consolida y tiene su reconocimiento público en 1925 en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, de la cual toma su nombre. El año 1925 es un año clave, por ello a veces al *art déco* se le ha denominado también “Estilo 1925”.

En cuanto a sus orígenes, en ocasiones y erróneamente se ha considerado que surge como antítesis y reacción frente al *art nouveau*; hoy en día se piensa que ambos tienen indudables nexos y en cierto modo el *art déco* es una continuación del *art nouveau*. Coincide con él en su gusto por lo ornamental, si bien con mayor sobriedad, y con una decoración fundamentalmente geométrica; coinciden también en su preferencia por los materiales de calidad, por una factura cuidada y esmerada. En suma, ambos coinciden, sobre todo, en esa voluntad de modernidad, porque el *art déco* fue ante todo un estilo moderno, un arte que apostó por la modernidad.

En realidad el *art déco* surge a partir de numerosas influencias, muchas de ellas directamente relacionadas con los nuevos movimientos artísticos, con las corrientes de vanguardia de comienzos de siglo, las llamadas “Primeras Vanguardias” o “Vanguardias Históricas”. Se inspira y se relaciona sobre todo con el Cubismo (por el protagonismo de la geometría, se trata en realidad de un neocubismo), el Fauvismo (por su exaltación del color), con el Futurismo italiano (por su atracción por el dinamismo y la velocidad), con las vanguardia alemana (el Expresionismo) y rusa (el Constructivismo), con los inicios de la abstracción (la abstracción geométrica), etc., toda una amalgama y síntesis de influencias.

Por lo que respecta a la arquitectura se relaciona con la llamada arquitectura moderna, con una arquitectura que estaría entre el Racionalismo y el Expresionismo, claramente emparentada con la Escuela de la Bauhaus y el movimiento moderno liderado por Le Corbusier. ¿Cómo y dónde se manifiesta? Aunque se manifiesta en todas las artes, su ámbito preferente y donde tiene su mejor expresión es en la decoración, las artes decorativas y el diseño; el diseño en todas sus vertientes y modalidades: el diseño industrial,



Cartel de la exposición de Artes Decorativas de París. Robert Bonfils, 1925.

es decir, el diseño moderno de todo tipo de objetos cotidianos; el diseño gráfico, (ilustración de revistas, carteles, anuncios); el diseño de interiores (la Decoración o Arquitectura de interiores), y también el diseño textil, es decir, la moda. Su ámbito preferente fue sobre todo el de la moda.

Pero no solo se manifiesta en esos campos, también influye en otros muchos aspectos. Además de la arquitectura, la escultura y la pintura, se refleja en el mundo del espectáculo (los nuevos espectáculos), el ocio, la música, el baile, en el cine sobre todo... Una estética que seduce no sólo a arquitectos y decoradores sino también a modistas, joyeros, dibujantes, escenógrafos, músicos, cineastas, etc., puede decirse que se manifiesta en todos esos ámbitos. En definitiva estamos ante un estilo integral, un arte total.

Geográficamente sus focos principales fueron las grandes ciudades cosmopolitas, sobre todo París, en donde surgió y alcanzó su mayor desarrollo, y de allí pasó al resto de Europa (Londres y otras capitales) y sobre todo a las grandes ciudades norteamericanas, Nueva York, principalmente (es el estilo de muchos de los más famosos rascacielos de Nueva York, Chicago, San Francisco, etc.).

Por otra parte cabe preguntarse ¿qué rasgos definen el *art déco*? Y a este respecto, hay que mencionar en primer lugar el protagonismo que tiene el ornamento geometrizado. La estilización y la geometrización, son las características más definitorias de esta estética.

El *art déco* se basa ante todo en el diseño abstracto, geométrico. Aunque no faltan las líneas curvas (formas circulares, espirales, ondulaciones..., hasta el punto de que a veces se le ha denominado “estilo aerodinámico”), no obstante, predominan las líneas rectas y paralelas, las líneas en zigzag, los perfiles quebrados y escalonados, las superficies estriadas, los ángulos, los triángulos, los recuadros repetidos, los rayos, los cubos, las esferas, etc.

Por ejemplo en la pintura y por influencia del Cubismo, vemos, el gusto por las formas angulosas y el facetado de las figuras..., y en cuanto a los colores, si bien se da una gama muy amplia y no faltan los tonos claros, por influjo del Fauvismo se prefieren los colores vivos, llamativos, atrevidos, brillantes...

En segundo lugar, otra característica importante es la modernidad. Ya hemos señalado que tiene mucho que ver con las corrientes de vanguardia y precisamente como reflejo de esa modernidad y por influencia, sobre todo, del Futurismo, el *art déco* se inspira en el mundo de la industria, en la producción industrial, incorpora los símbolos tecnológicos de los tiempos modernos, las nuevas máquinas y medios de transporte de la sociedad industrial. El dinamismo, el movimiento vertiginoso y acelerado es siempre un efecto muy buscado en el *art déco*.



Motivo ornamental art deco.

En consecuencia, el *art déco* refleja una especial atracción por el mundo de la velocidad y el progreso, por los nuevos medios de transporte. Un mundo poblado de rápidos automóviles, de buques transatlánticos, de aviones, de trenes de lujo, como el mítico Orient Express, etc.

Al lado de esto, el *déco* tiene también su repercusión en otras esferas de la vida moderna, en concreto, y como se ha mencionado anteriormente, en el mundo de las diversiones, del ocio, del deporte, de los nuevos espectáculos, actividades todas ellas propias del hombre y la mujer modernos: deportes como el tenis, el golf, el polo, el automovilismo, la navegación, la natación...; y en cuanto a los nuevos espectáculos, el *music-hall*, los cabarets, el Jazz, los ballets rusos, las revistas musicales y el cine, sobre todo este último, con sus famosas estrellas de Hollywood que hacían furor por esos años.

Por paradoja, asimismo, es también un arte al que le atrae el primitivismo y el arcaísmo, un arte hechizado por el exotismo orientalizante; en él está siempre presente la fascinación por el Lejano Oriente, por ejemplo se comprueba en la arquitectura en los edificios construidos en estilo chinesco o neohindú; vemos también su gusto por las exóticas y lejanas culturas, el arte tribal, lo africano, el Arte Negro o el de las tribus indias del Lejano Oeste y, sobre todo, el gusto por las antiguas culturas, por las civilizaciones extinguidas como la egipcia, azteca, y maya, entre otras... Es muy patente su atracción por lo egipcio; interés y fascinación por el antiguo Egipto que se dispara y se pone de moda a partir de 1922 en que Howard Carter descubre la tumba de Tutankamón en el Valle de los Reyes.

Se da por tanto toda una amalgama compleja de influencias artísticas, como también, la de la cultura y el arte rusos, a través principalmente del impacto que causaron entonces los ya citados *ballets rusos* de Serguei Diaghilev en sus exitosas giras por Europa y América.

En relación con ese exotismo, al *art déco* le atraen y en él aparecen con frecuencia los animales exóticos, o vinculados a la velocidad y lo estilizado, como galgos, gacelas, panteras, garzas, etc.

Para concluir este rápido repaso a las características del *art déco*, hay que insistir, una vez más, en el protagonismo del diseño, y dentro de este, destacar la extraordinaria importancia que tuvo el diseño textil, la moda, el mundo de la alta costura que va a jugar un papel esencial. Sin temor a la exageración puede afirmarse que la moda fue una de las claves del *art déco*. En esos años se da una verdadera revolución de la moda, pasión por la moda bajo la cual subyace también un cambio fundamental en la imagen de la mujer. Aparece entonces la mujer moderna, la nueva Eva.

Para satisfacer la demanda de esa clientela selecta a la que iba dirigido el *art déco*, esa élite de clientes muy ricos, surgen la comercialización de la moda, las casas de moda, las tiendas y boutiques, los desfiles de modelos, las revistas de moda... y sobre todo aparecen los primeros grandes modistos y diseñadores, que aportan una moda que poco o nada tenía que ver con las estrictas reglas del modo de vestir de épocas anteriores. Son verdaderos creadores que aportan una moda mucho más

libre y audaz, más imaginativa, un vestuario de telas de colores llamativos y motivos, geométricos, muchas veces inspirado en los movimientos pictóricos de vanguardia, otras en lo exótico y lo oriental o en ese mundo de los *Ballets rusos* que hacían furor. Vestirse de *déco* era, pues, vestirse de modernidad.

Entre esos grandes pioneros destaca sobre todo Paul Poiret, que, establecido en París a comienzos de siglo, revoluciona la moda al introducir colores brillantes y liberar el cuerpo femenino del corsé, creando una nueva imagen de la mujer, juvenil, libre, fresca e íntima a la vez.

Paul Poiret se relacionó con buen número de esos pintores de vanguardia, algunos de los cuales se hicieron también diseñadores de telas, como el fauvista Raoul Dufy; también protege e introduce en el mundo de las más famosas revistas de moda al vallisoletano Eduardo García Benito, que fue amigo suyo y que le retrató, junto a su esposa. En ese ambiente destaca también como diseñadora la pintora Sonia Delaunay, que en su boutique parisina comercializó sus originales y geométricos



Portada de Vogue.
Eduardo García Benito,
1928.

diseños para tejidos estampados. Sonia fue, como es sabido, esposa de Robert Delaunay, uno de los pioneros del arte abstracto. Ambos estuvieron en España y Portugal durante una larga estancia con motivo de la I Guerra Mundial e influyeron considerablemente en los artistas españoles de vanguardia².

Bien, esa nueva moda se halla en estrecha relación con ese estereotipo e imagen de la nueva mujer, la mujer moderna: mujeres que alternan, que fuman, que bailan, que conducen automóviles, que veranean y se bañan en la playa o la piscina...

Se impone una figura de mujer más alta, más delgada, un nuevo tipo femenino inspirado en las famosas estrellas de las películas norteamericanas de la época, y fomentado también por una forma de vida más activa, marcada por el gusto por el deporte. En cuanto al peinado, muchas mujeres se cortaron el pelo *a lo garçon*, cabello corto inmortalizado por algunas actrices de cine, como Louise Brooks, la inolvidable *Lulú* protagonista de la célebre película *La caja de Pandora*.

Al lado del atuendo deportivo y libre para la mañana o la tarde (vestidos cortos, sueltos y sencillos) también se pusieron de moda los diseños más elaborados, como los lujosos y elegantes trajes de noche, llenos de glamour, vestidos largos y estilizados, muchas veces en forma de tubo, otras con bordados y pedrería, trajes inspirados en lo oriental.

Gabrielle Chanel, conocida como Cocó Chanel se convierte en el ejemplo vivo de la nueva mujer, una mujer de extraordinaria elegancia y sofisticación. Cocó Chanel no solo adquirió fama con sus diseños y vestidos, no se limitó a la alta costura, sino que creó un próspero imperio, la Casa Chanel que diversificó su negocio, entre otros ámbitos, sobre todo al mundo de los perfumes, cuyos frascos son también ejemplos de diseño *art déco* (Chanel nº 5, todo un clásico en el mundo del perfume).

Ahora bien, si es muy cierto que el *art déco* se manifestó fundamentalmente en el diseño, la decoración y la moda, también tuvo su repercusión –como vamos a comprobar en seguida– en el resto de las artes: se reflejó, se “coló”, por así decirlo, en las demás artes, en la arquitectura, la escultura y la pintura.

Por lo que se refiere a la arquitectura es quizá aquí donde sea más difícil determinar lo propiamente *art déco* y encontrar sus características específicas. Se aprecia mejor en la decoración de interiores. No obstante, como ya hemos señalado, arquitectónicamente aparece estrechamente relacionado con el racionalismo, con la arquitectura del llamado “Movimiento moderno” derivado de La Escuela de la Bauhaus y de Le Corbusier y otras corrientes de vanguardia.

No podemos detenernos a analizar aquí esa relación entre el racionalismo y el *art déco* en la arquitectura de otros países. No es el cometido de este texto. Nos interesa en esta ocasión sólo el caso español y más concretamente lo que se refiere a nuestra ciudad.

² Sonia Delaunay abrió en 1917 en Madrid, con éxito, una boutique de vestidos y accesorios de moda –Casa Sonia– en el nº 2 de la calle Columela, que contará más tarde con una sucursal en la calle Barquillo, y otras tres más en Bilbao, San Sebastián y Barcelona.

¿Cuál era la situación de la arquitectura en las ciudades españolas? En ese sentido, a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, el eclecticismo tardío estaba todavía muy arraigado en la arquitectura española, donde pervivía aún el historicismo y el regionalismo de corte tradicional, obsoleto y anticuado; sin embargo, frente a esas viejas corrientes, una generación de jóvenes arquitectos se va abriendo paso con la llamada "Arquitectura moderna". La obra de los modernos arquitectos, como Le Corbusier, llega sobre todo a través de las revistas de arquitectura, el panorama nacional asiste en esos años a un momento de expansión de las ideas de la nueva arquitectura que sigue los presupuestos del racionalismo.

Las ciudades españolas, conocen ahora una fase de transformación y crecimiento. Dentro de un cierto provincianismo, en esos años algunas de estas ciudades se renuevan en parte y se enriquecen con ciertas reformas, sobre todo en el centro urbano, en los privilegiados barrios residenciales y ensanches; en general puede decirse que las ciudades españolas presentan un aspecto más cuidado y atractivo, un paisaje urbano más moderno y cosmopolita.

Además de las nuevas viviendas urbanas, que se levantan en el centro y de los chalets en las zonas suburbanas, surgen ahora nuevos edificios: cines, teatros, cafés, bares, salas de fiestas y cabarets, hoteles, casinos, tiendas de moda..., también aparecen nuevos elementos decorativos en parques y jardines, pérgolas, fuentes..., y asimismo aparecen nuevos edificios para el ocio y el deporte: clubes deportivos, clubes náuticos, piscinas, frontones, etc. Edificios asociados a las nuevas actividades y cambios de un nuevo tipo de vida, bastante hedonista y propio de esa sociedad del período de entreguerras, de esa clase privilegiada, la alta sociedad y burguesía un tanto frívola, chic y cosmopolita.

En esos nuevos edificios, los jóvenes arquitectos apuestan por el racionalismo, por una arquitectura funcional, de líneas claras, sencillas, caracterizada por la pureza volumétrica; una arquitectura más bien desornamentada, en la que se utiliza fundamentalmente un nuevo repertorio de formas geométricas.

Ahora bien ¿cómo se manifiesta en esa nueva arquitectura racionalista la huella del *art déco*? En ese sentido hay que reconocer que si bien en España la influencia del *art déco* tuvo menor incidencia que en otros países, no obstante, también se halla representada en mayor o menor medida en casi todas las ciudades españolas, principalmente en las ciudades más importantes y pobladas, siendo en Madrid y Barcelona donde encontramos más ejemplos, aunque, también se advierte su huella en otras ciudades como Valencia, Alicante, Murcia, Bilbao, San Sebastián, Zaragoza, Gijón, etc., e incluso en ciudades de nuestra comunidad, también encontramos algunos edificios con influencia *déco*, en Zamora, Salamanca, Segovia... y también, como vamos a ver, en nuestra ciudad³.

³ Sobre el *art déco* en España, véase: J. PÉREZ ROJAS, *Art déco en España*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1990.

El racionalismo vallisoletano

En Valladolid el racionalismo prebélico fue corto y escaso. No obstante, esa renovación arquitectónica se comprueba en algunos edificios de viviendas de esos años, en algunos de los cuales, como ya hemos adelantado, se advierte “cierto influjo *déco*”. Edificios que se levantan en algunas de las calles más céntricas de la ciudad: Santiago, María de Molina, Doctrinos, Gamazo, Muro, Paseo Zorrilla..., inmuebles proyectados, en su mayoría, por arquitectos no vallisoletanos⁴.

En realidad, insisto, no sería exacto ni correcto considerar este tipo de arquitectura como estrictamente *déco*, se trata en la mayoría de los casos de una arquitectura moderna, de signo más o menos racionalista y en algún caso también con algunos matices e influencias expresionistas, en la que “ocasionalmente” se introduce algún detalle, o si se quiere, ciertos “detalles *art déco*”. Ese reflejo se advierte sobre todo en algunos elementos y motivos ornamentales, por ejemplo en los remates escalonados, en bajorrelieves, frisos, recuadros, franjas paralelas en horizontal o acanaladas, la presencia de arcos y puertas ochavadas, cierto detalles, como el diseño geométrico en el enrejado, en las puertas de hierro de los portales o balconadas, o bien en el diseño de vidrieras, etc.

Así, por ejemplo en algunos de esos edificios vemos la inspiración en lo que se ha denominado la estética del barco. Se trata de edificios con fachadas en ángulo en forma de proa, a veces con cuerpos cilíndricos de esquina, que participan de esta tipología tan de moda por esos años, los llamados “edificios barco”.

El tema del barco fue muy característico de la arquitectura racionalista, siendo Le Corbusier uno de sus defensores, tanto en sus proyectos como en sus obras teóricas. Los llamados “edificios barco”, con ventanas redondas en forma de ojos de buque, tuvieron su mejor exponente en los clubes náuticos y piscinas, aunque su influencia fue muy considerable y no se limitó solo a edificios deportivos sino que se dejó sentir también en la tipología de la vivienda.

Tenemos algún ejemplo en Valladolid, en el edificio conocido como la Casa del Barco, antigua fábrica de depósito y refinado de Aceites Hipesa, obra del arquitecto gallego (de La Guardia, Pontevedra) asentado en nuestra ciudad Constantino Candeira, un edificio muy modificado al habilitarlo como Casa Municipal de la Salud, y hoy oculto entre las calles Paseo del Hospital Militar y Recondo. La Casa del Barco, así denominada por sus analogías formales náuticas, por los ojos de buque y las formas redondeadas de sus extremos, cual proa y popa, merecería mejor suerte pues está prácticamente oculta y pasa totalmente inadvertida.

⁴ Sobre la arquitectura de este momento en Valladolid son obras fundamentales de consulta: M.^ª A. VIRGILI BLANQUET, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1979; J. C. ARNUNCIÓ PASTOR (Director), *Guía de Arquitectura de Valladolid*, Valladolid, 1996. Sobre este tipo de viviendas de los años 30, véase: “La vivienda moderna: Tres casas de pisos entre medianerías en el Valladolid de los años 30”, en AA. VV., *Arquitecturas en Valladolid. Tradición y Modernidad, 1900-1950, I*, Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid, 1989, pp. 233-247.



La "Casa del Barco", diseñada por el arquitecto Constantino Candeira, durante las obras de adaptación para Centro municipal de salud. Foto Archivo municipal; Cacho, 1984.

A la estética del barco responde también otro edificio de vanguardia que asumía ya un lenguaje arquitectónico radical, de corte racionalista: el Grupo Escolar San Fernando, en el número 11 de la calle Padre Claret con vuelta a la calle de la Estación, de cuyo proyecto fue autor Joaquín Muro Antón, arquitecto de la oficina técnica de construcción de Escuelas, adscrita al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Especializado en grupos escolares, desde Madrid envió los planos en 1932, aunque el colegio fue edificado en la posguerra, a partir de 1939, e intervinieron en su construcción otros arquitectos, siendo inaugurado ya en fecha tan tardía como 1950; el edificio destaca por su bella rotonda de la esquina, con la característica curvatura. En tanto arquitecto escolar de la provincia de Valladolid, a Joaquín Muro Antón se deben también en nuestra ciudad otros grupos escolares, como los de Isabel la Católica y Fray Pedro Ponce de León⁵.

En otro orden de cosas, también vemos la incorporación relativamente temprana de estas novedades, en algunas viviendas en el centro urbano, concretamente en alguna debida al maestro de obras Modesto Coloma, exactamente las casas nº 30 y 32 de la calle Gamazo, construidas en 1925. Coloma fue uno de los más prolíficos maestros de obras dentro de la arquitectura doméstica vallisoletana al que se deben numerosas viviendas, en su mayor parte en estilo aún modernista; esta de la calle

⁵ Sobre la arquitectura escolar en esos años de la II República véase: R. ALMONACID BECQUER, "Construcciones escolares y legislación de la Ley Moyano al período Republicano", en VV. AA., *Arquitecturas en Valladolid*, ob. cit., pp. 124-131. Y en concreto sobre el Colegio de San Fernando: E. GONZÁLEZ FRAILE, "Arquitectura escolar de vanguardia: el Colegio Público San Fernando", en VV. AA., *Arquitecturas en Valladolid...*, ob. cit., pp. 171-197.



Viviendas n° 30-32, de la calle Gamazo, obra de Modesto Coloma.



Colegio San Fernando, de Joaquín Muñoz Antón.

Gamazo fue una de sus últimas realizaciones, en la que adopta ya muy tempranamente la estética *déco* (con esas espirales dinámicas, esas volutas en los remates, que no son modernistas sino ya *déco*)⁶.

También un aire moderno próximo al *déco* está presente en el edificio de la Confederación Hidrográfica del Duero, en el n° 5 de la calle Muro, proyecto que envió desde Valencia en 1929 el arquitecto de origen madrileño, si bien muy activo en tierras valencianas, Alfonso Fungairiño y Nebot, un profesional que asimismo desplegó importante actividad en nuestra ciudad. Se trata de una vivienda en cuya fachada contrastan las líneas rectas, onduladas y en zigzags de los marcos y el enrejado en puerta y ventanas. En el proyecto original destacaba una torre, luego no realizada, que habría dado esbeltez al edificio. A Fungairiño se deben también en Valladolid otras viviendas, en las que se evidencia esa indudable modernidad, como la del n° 4 de la calle Santiago (edificio Villanueva), uno de los primeros edificios sensibles al racionalismo, o bien la casa n° 22 de la calle Gamazo.

Asimismo, destacan en la ciudad algunos arquitectos no vallisoletanos que introdujeron esa corriente racionalista, a veces con ciertos detalles *déco*, como fueron el palentino Jacobo Romero (1887-1972) y el ovetense Ramón Pérez Lozana (1889-1954). A finales de los años veinte, la obra de Jacobo Romero Fernández osciló entre el neo-renacimiento español y una progresiva geometrización *déco* que ya en los años treinta va a imponer a su arquitectura. El neorrenacentismo español fue utilizado

⁶ Sobre Modesto Coloma, véase: F. J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, "Modesto Coloma: Medio siglo de arquitectura civil en Valladolid (1875-1925)", *BSAA* tomo LXVIII, 2002, pp. 295-320.

por Jacobo Romero en nuestra ciudad en el edificio nº 3 de la Plaza Mayor con vuelta a plaza del Corriño y calle de Alarcón, (la casa de los Atlantes), que se fecha en 1926; o bien, en la reforma de 1929 de la fachada del Teatro Pradera, más bien neobarroca, con columnas salomónicas y, fuera de Valladolid, vemos aún ese historicismo también en otras obras suyas que construyó en su ciudad, Palencia, como son los edificios de Correos o la Caja de Ahorros, al comienzo de la Calle Mayor⁷.

De entre el considerable número de viviendas que Jacobo Romero dejó en Valladolid, en las que adoptó ya la nueva corriente, podemos recordar, entre otras, la vivienda número 3 de la calle Muro, un edificio en el que tanto los remates de sus cuerpos laterales, como los dinteles de todos sus huecos y el tratamiento en bandas verticales de ladrillo y enfoscado, son una clara manifestación del “Estilo 1925”.

También intervino en la reforma del edificio nº 20 de la calle Montero Calvo con vuelta a Duque de la Victoria y calle Alegría, realizada en 1929, rehabilitado a comienzos de los 90; un edificio, donde se ve todavía esa mezcla de tradición y cierta modernidad, con algunas influencias racionalistas y expresionistas. En él, lo más tradicional lo hallamos en esas molduras y recercados que enmarcan los vanos⁸.

También le pertenece uno de los edificios más interesantes de la calle Santiago, la calle principal de Valladolid que ahora, en los años 30, es renovada en parte, me refiero al elegante edificio del nº 6, con vuelta al nº 2 de la calle Héroes de Alcántara, una construcción en la que se apuesta decididamente por la nueva corriente racionalista. En realidad, Jacobo Romero no hizo sino continuar y hacerse cargo de un proyecto iniciado años antes por el arquitecto medinense Manuel Cuadrillero y Sáez, otro importante proyectista al que se debe también el edificio de viviendas nº 2 de la calle Santiago con vuelta a la Plaza Mayor, con su esbelta torre de la esquina⁹.

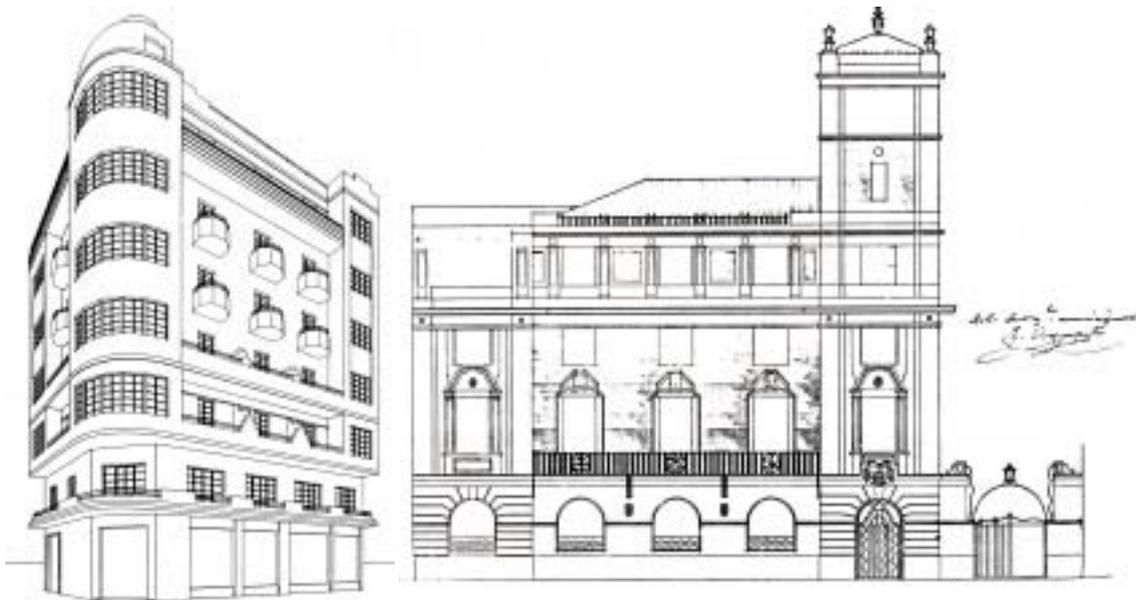
Igualmente, de Jacobo Romero, hay que citar, asimismo, la vivienda del nº 72 del Paseo de Zorrilla con vuelta a Tres Amigos, en la que destaca la curvatura de la esquina que se resuelve con amplia superficie cilíndrica y se realza con balcones corridos. También le pertenece el edificio de viviendas nº 2 de la calle Perú con vuelta a la calle del Rastro, que ocupa una esquina en ángulo agudo, obra igualmente pro vista de un lenguaje entre moderno y ecléctico.

Es lástima que se no se haya conservado la Casa del Pueblo, en la calle Fray Luis de León, también de este mismo arquitecto, un edificio en el que se enfatizaba la idea de verticalidad en su esquema compositivo, tal como se apreciaba en el proyecto de su fachada, aderezada con una decoración en bajo relieve de geometrías escalonadas de gusto claramente *art déco*.

⁷ Sobre Jacobo Romero, ver: J. F. VALLE GORIBAR, “Jacobo Romero Fernández, arquitecto palentino de principios de siglo”, *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, 1995, Vol. 4, pp. 725-740.

⁸ El edificio fue rehabilitado por el arquitecto Salvador Mata.

⁹ El proyecto de rehabilitación y reforma del edificio fue realizado en 1999 por los arquitectos y académicos de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid Javier López de Uribe y Laya y Fernando Zaparaín Hernández.



Reforma del nº 6 de la calle Santiago, por Jacobo Romero.

Alzado de la fachada de la Confederación Hidrográfica del Duero, obra de Alfonso Fungairino.

La Casa del Pueblo, sin terminarse aún su construcción, a poco de iniciarse la sublevación militar y al refugiarse en ella gran número de sindicalistas, socialistas e integrantes del Frente Popular, fue cañoneada en la mañana del 19 de julio de 1936. A partir de 1942, el edificio fue totalmente transformado y convertido en “Casa Sindical Onésimo Redondo”, según planos del arquitecto Julio González Martín. Actualmente alberga la delegación del Ministerio de Defensa y la farmacia militar¹⁰.

Dentro del capítulo de arquitectura efímera, Jacobo Romero fue el arquitecto director de la Primera Feria de Muestras, que tuvo lugar del 15 al 30 de septiembre de 1935 en el Campo Grande. En ella diseñó la portada y el pabellón general, en el Paseo del Príncipe, siguiendo el más moderno estilo *déco*. Suyo es también el palomar del Campo Grande, de 1932. Fue autor igualmente de varios chalets de estética racionalista en el Pinar de Antequera.

Asimismo, dentro de este capítulo de modernas viviendas, podemos citar, entre otros ejemplos, el edificio nº 1 de la calle Capuchinos con vuelta al paseo de Zorrilla, que llama la atención por su limpieza volumétrica y cuyo autor fue otro de esos arquitectos foráneos que dejaron algunas interesantes muestras de esa nueva arquitectura en el Valladolid de esos años, el madrileño José María de la Vega Samper.

¹⁰ S. MATA, “Un Palacio para el Pueblo: La búsqueda de un nuevo tipo de la Modernidad”, en VV. AA., *Arquitecturas en Valladolid...*, ob. cit., pp. 199-231.

Además de Jacobo Romero, en nuestra ciudad destacó otro arquitecto que ya hemos mencionado, el asturiano Ramón Pérez Lozana, uno de los más activos de este momento en Valladolid.

Entre otros edificios de su autoría podemos citar la vivienda nº 22 de la calle María de Molina haciendo esquina con Doctrinos, fechada también por esos mismos años, con su fachada toda ella curva, y el edificio nº 26 de la calle Santiago, con vuelta a Doctrinos, de 1935-1936, con torreón en esquina y cuyo portal conserva una interesante puerta de hierro art *Déco*. Pérez Lozana edificó también algunos chalets de marcado carácter racionalista en la Colonia del Pinar de Antequera



Puerta de hierro forjado del nº 26 de la calle Santiago, edificado por Pérez Lozana.

Pérez Lozana, como otros arquitectos después de la guerra civil, se aleja del racionalismo y se dedica a realizar viviendas historicistas, que responden a esa corriente de tradicionalismo nacionalista propia de los años de la autarquía, si bien se trata siempre de construcciones que denotan su buen oficio como arquitecto (por ejemplo las casas números 37, 39 y 41 del Paseo del Hospital Militar).

La última muestra de racionalismo en la ciudad digna de ser resaltada, cuyo proyecto se fecha en 1937, lo constituye el grupo de viviendas colectivas de la Obra del Hogar Nacional Sindicalista, en la calle Málaga con vuelta al Paseo de San Isidro¹¹.

Se trata de un excepcional conjunto de bloques paralelos ordenado en dos manzanas, un proyecto planeado según las experiencias europeas del momento (en concreto tiene ciertas referencias expresionistas inspiradas en la moderna arquitectura alemana de una década anterior). El conjunto está formado por siete bloques

de pisos, de cinco, cuatro y tres plantas de altura, bloques con sus terrazas aerodinámicas, unos bloques que llaman la atención por sus paramentos rojos de plaquetas de ladrillo contrastando con los marcos blancos de sus ventanas y huecos circulares. Tan interesante proyecto se debe al que fuera arquitecto municipal de Madrid y colaborador del "Gatepac", Jesús Carrasco-Muñoz y Encina.

Ahora bien, dentro de ese racionalismo, no sólo hallamos ejemplos de viviendas, se pueden destacar también algunas novedosas edificaciones, algún ejemplo de arquitectura industrial, como el antiguo Matadero Municipal, en el nº 101 del Paseo Zorrilla, que se fecha entre los años de 1932 y 1936, y cuyo autor fue el ingeniero industrial Alberto Colomina y Botí. Se trata, sin duda alguna, del ejemplo más paradigmático e importante de arquitectura racionalista en Valladolid¹².

¹¹ E. DE TERESA TRILLA, "Primeras experiencias de vivienda masiva en Valladolid: La aparición de un nuevo tipo residencial", en VV. AA., *Arquitecturas en Valladolid*, ob. cit., pp. 249-262.

¹² F. J. DOMÍNGUEZ BURRIEZA, "La imagen del antiguo Matadero Municipal como punto de partida para la arquitectura racionalista en Valladolid", *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Universidad Carlos III de Madrid, Editorial Archiviana, 2007, pp. 203-216.



Pabellón de entrada y vista general del antiguo matadero del paseo de Zorrilla, en los años treinta. Foto Archivo municipal, Cacho.

Lamentablemente ha llegado a nuestros días muy transformado, al adaptarse a su uso actual de Centro Cívico del Ayuntamiento. Los planos originales sin embargo nos muestran una edificación que se inserta decididamente en las corrientes racionalistas de la época, con una arquitectura de líneas geométricas, claras, austeras, en la que destaca el equilibrio entre lo horizontal y lo vertical. El conjunto consta de una serie de pabellones con una marcada tendencia horizontal de los volúmenes, horizontalidad que en el elemento principal, el pabellón de acceso, que da al Paseo de Zorrilla, es contrarrestada por la verticalidad de la torre como elemento principal.

Por otra parte, como ya hemos adelantado, la ciudad de esos años, se concibe como una ciudad que apuesta por la modernidad, la ciudad del ocio, de los de los nuevos espectáculos, el cine, el deporte y la vida al aire libre.

En 1929 es renovado el antiguo Teatro de la Comedia, en realidad se procedió a derribar el vetusto teatro que había llegado muy ruinosos, siendo sustituido por una sala exclusivamente cinematográfica, reformándose totalmente tanto su interior como su fachada. El proyecto lo realizó en Salamanca el notable arquitecto salmantino Joaquín Secall Domingo, según puede verse por la firma de los planos¹³. El teatro pasó a denominarse Cine Coca por su propietario, Joaquín González Coca, siendo inaugurado el 15 de marzo de 1930. El amplio local contaba con vestíbulos, bares, sala de té y un patio de butacas con capacidad para mil quinientos espectadores. Se cerró definitivamente en el año 2003, siendo dos años después víctima de la piqueta, como tantos otros cines en nuestra ciudad.

Dentro del ámbito de los nuevos espectáculos, los cinematógrafos, las nuevas salas de cine fueron un componente fundamental de esos años. Desde 1929 el cine sonoro

¹³ Debo el dato de la identificación de la firma a F. Javier Carbayo Baz, a quien expreso aquí mi agradecimiento.

revolucionó el mundo del espectáculo. Los famosos actores de cine que emocionaban a los espectadores tenían voz propia. Era toda una novedad. Aunque el invento no gustó a todo el mundo y fue objeto de controversia, en seguida se impuso en los cines de Valladolid. El empresario del Teatro Zorrilla, el señor Fernández Arango hizo gala de su carácter intrépido y aventurero y en el mes de octubre de 1930 decidió instalar el aparato que permitía el milagro de oír hablar a los admirados actores¹⁴.

El emblemático Cinema Roxy abrió sus puertas el 4 de marzo del convulso año de 1936. Propiedad de los hermanos José y Emilio Lafuente, en un principio se iba a denominar Cine Tenaful (nombre que procedía del apellido Lafuente, alterando el orden de las letras) pero al final se cambió, tomándolo el de una célebre sala que acababa de abrirse en Nueva York, anunciándose en aquel momento, como la más grande del mundo. A partir de este célebre cine neoyorquino, el nombre –Cinema Roxy– quedaría registrado surgiendo desde mediados de la década de 1940, otros cines homónimos en muchas ciudades, y entre las españolas en Madrid y Barcelona¹⁵.

El Roxy, en el nº 20 de la calle María de Molina, fue planificado por el ovetense Ramón Pérez Lozana –como hemos visto, uno de los protagonistas de la renovación urbanística de Valladolid durante el primer tercio del siglo XX–, siendo decorado por el artista local Aquilino Luengo Mayor. El edificio tiene cierta mezcla *déco*, con diseño de líneas sencillas y modernistas; la luz jugaba un papel destacado, con sus vidrieras (fabricadas en Irún) y dos grandes óculos en la fachada. El cine tenía los últimos adelantos luminotécnicos y la sala de proyección era muy espaciosa: 1.150 localidades, distribuidas en patio de butacas y anfiteatro. Fue el más elegante de

¹⁴ *El Cantor de jazz* fue una de las primeras películas totalmente sonorizada que se pudo ver en nuestra ciudad. El Teatro Calderón, además de espectáculos teatrales y de variedades, proyectaba ya las películas del genial Charles Chaplin. Concretamente, comenzaron a verse sus cortos por primera vez el día 17 de abril de 1936. Otras películas de comienzos de esos años treinta se proyectaron con gran éxito en el Calderón, como por ejemplo en 1933 "*La Venus Rubia*" interpretada por Marlene Dietrich. La publicidad en *El Norte de Castilla* anunciaba que se haría un importante descuento a aquellas rubias que acudiesen a la citada proyección. Como la fórmula dio resultado, el día en el que se estrenó en el Zorrilla la película "Reina el Amor", de Claudette Colbert y Frederic March, se ofrecieron 20 invitaciones para aquellos que contrajesen matrimonio el citado día. En 1930, en plena Cuaresma, poco antes de la Semana Santa llegó a Valladolid la mundialmente reconocida artista del music-hall Josephine Baker. Además de visitar los monumentos más interesantes de la ciudad, causó gran sensación con su actuación en el Lope de Vega –el 13 de abril– consiguiendo despertar la admiración de todos los espectadores con sus bailes ultramodernos. A Josephine Baker, "*la Venus de ébano*", se la consideraba la creadora del *strip-tease*, salía a actuar vestida tan solo con una faldita hecha con plátanos de tela. Cantante, bailarina de charleston, fue todo un icono del *art déco*, e inspiró a numerosos artistas. Por entonces, Valladolid acogió también a su ilustre bailarín, Vicente Escudero, que volvía a su ciudad después de 21 años de ausencia, tiempo en que había recorrido el mundo cosechando éxitos. Actuó en el Calderón deslumbrando al público bailando piezas de Falla, Turina, Albéniz y Granados. Destacó también por su faceta de pintor e incluso escribió un libro titulado *Pintura que baila*, ilustrado con sus originales dibujos entre cubistas y surrealistas. También en el Calderón, en marzo de 1918 actuaron durante dos días los célebres *Ballets Rusos*, dirigidos por Sergei Diaghilev; y en cuanto a la música clásica, entre otros grandes intérpretes y solistas, el famoso pianista Arturo Rubinstein, ofreció sendos conciertos en 1928 y 1930.

¹⁵ Como curiosidad y muestra de la implacable censura franquista, durante los tres años de la guerra civil, el Cinema Roxy de Valladolid pasó a denominarse Cinema Radio, debido a la prohibición de utilizar anglicismos o galicismos, ya que todo aquello que sonara "a extranjero" era mal recibido por el Régimen. Su apelativo original volvió tras una difícil labor de los propietarios, quienes, finalmente, convencieron a las autoridades militares de la ciudad.



Cinema Roxy, de Ramón Pérez Lozana y plano de la fachada, en principio denominado Tenaful.

Valladolid, con su aire de modernidad, según decía Pérez Lozana, su arquitecto, a *El Norte de Castilla*, el día del estreno del cine, en una entrevista: “Mi deseo es dotar a Valladolid de edificaciones modernas, a tono con los tiempos que corremos”.

El cine cerró en enero del 2014 y ha sido transformado en Casino de Castilla y León, inaugurado el 1 de enero del 2016. Si bien no deja de ser una lástima su pérdida como sala de cine, de todo lo malo se ha conservado el edificio y se ha mantenido su logotipo con letras *déco* en su fachada.

Otros cines, asimismo edificados por Ramón Pérez Lozana fueron el Cinema La-fuente, inaugurado en 1933, de un aire también muy moderno¹⁶. Desde 1993 pasó a denominarse Cines Mantería-Renoir, cerrando sus salas en el 2012.

Igualmente Pérez Lozana construyó el Cine Capitol, que abrió en 1931, en el número 4 de la entonces calle Pi y Margall, luego Panaderos, y que se llamó primeramente Cine Castilla; cerró en 1981 siendo también derribado.

Otro cine de barrio, ejemplo de aquellos cines de sesión continua en los que se proyectaban dos películas seguidas ininterrumpidamente, los entrañables cines de nuestra infancia, fue el Cinema Goya, en origen denominado Cine Monumental, en el número 5 de la calle Labradores, un edificio ya más tardío, de comienzos de los años 40, y cuyo arquitecto fue Miguel Baz¹⁷. Desapareció en 1986.

Y por último, de Pérez Lozana es asimismo el Teatro Carrión, también de comienzos de la década de los cuarenta, cuyo proyecto inicial era más purista y desornamentado, transformado luego en la fase de ejecución, al construirse el teatro con

¹⁶ Como curiosidad, los sótanos del cine sirvieron de refugio antiaéreo durante la guerra civil.

¹⁷ F. J. CARBAYO BAZ, “La obra del arquitecto Miguel Baz en Valladolid”, *BRAC*, 50, 2015, pp. 73-88.

un lenguaje, si bien todavía moderno, pero ya más alejado de lo propiamente racionalista, con el añadido de una ornamentación que obedece ya al clima estilístico reinante en esos años.

Finalmente, hay que considerar otro tipo de edificaciones, las que hacen referencia al ámbito del deporte y más concretamente, al tema de los baños públicos y las piscinas, que también llamaron la atención de los nuevos arquitectos del momento. Los edificios para deportes acuáticos fueron asimismo un componente fundamental de la nueva ciudad, surgiendo las piscinas como un elemento nuevo y moderno. Por entonces se levantaron varias de ellas en las principales ciudades, en Madrid, Barcelona, Valencia...



Piscinas Samoa.

Y en ese contexto, en el Valladolid de esos años se construyeron las Piscinas Samoa, dentro de un plan de urbanización de las riberas del río que proyectaba por entonces el Ayuntamiento. Se trata seguramente de uno de los ejemplos más importantes en nuestra ciudad de esa nueva y moderna arquitectura¹⁸.

Las piscinas se edificaron por iniciativa privada en 1934, en los terrenos del Paseo bajo de las Moreras, en la margen izquierda del Pisuerga. A tal efecto se convocó un concurso público, aprobándose el proyecto presentado por el arquitecto madrileño Emilio Paramés Gómez de Barrios, que se inspiró en el proyecto de la piscina de La Isla, construida en 1931 por Luis Gutiérrez Soto, en uno de los islotes del Manzanares. Las Samoa se inauguraron el 29 de junio de 1935, y de ellas salieron los primeros nadadores y primeros clubes de natación de nuestra ciudad; además de piscinas sus instalaciones se componían también

de un amplio restaurante, bar, club náutico, pistas de tenis y pista de baile.

En los planos, resalta sobre todo la modernidad del juego de volúmenes. Se trataba de un edificio moderno, sencillo y claro, en el que sus distintos componentes se resolvían por medio de volúmenes geométricos, rematados por terrazas, con predominio de la línea horizontal; además de largas ventanas, simples y corridas, no faltaban tampoco los característicos “ojos de buey”.

¹⁸ La información procede del completo estudio de M.^a ALONSO-PIMENTEL GARCÍA, “La ciudad del Ocio: El proyecto de las piscinas Samoa”, en VV. AA., *Arquitecturas en Valladolid...*, ob. cit., pp. 263-270.



Interior del café Lion D'Or.

Lamentablemente, ya desde sus primeros años el conjunto de las piscinas Samoa sufrió importantes transformaciones que desvirtuaron su proyecto original, cambios y alteraciones tanto en altura como en su composición. Después de la guerra civil, por los años cuarenta, se dividió y se rompió el conjunto, y una de las piscinas pasó a llamarse “Deportiva”, concediéndose su uso al Frente de Juventudes; se construyó entonces una cancha de baloncesto, transformándose paulatinamente la estructura original, hasta llegar a su total destrucción, ya en 1998. También es verdad que habían llegado en muy precario estado a causa de las crecidas del río, inundaciones que contribuyeron a su paulatino deterioro. Una vez derribadas, se utilizó ese espacio para la construcción de unas canchas de deportes y la ampliación de la playa de las Moreras. Es de lamentar su desaparición ya que las Samoa fueron mucho más que unas simples piscinas, pues como escribe Joaquín Martín de Uña: “Las piscinas Samoa fueron para Valladolid un oasis en la vida gris y menesterosa de la posguerra, cuando todo escaseaba. Las piscinas constituyeron una tabla de salvación para muchos jóvenes, rompiendo el viejo tabú de la diversión en nuestra ciudad. Allí se merendaba, se ligaba (poco) y se escuchaba música del Dúo Dinámico. En ellas se celebraban los domingos los bailes amenizados por su propia orquesta, la orquesta Samoa”¹⁹.

También habría que recordar algunos ejemplos de cafés. Ya se ha mencionado cómo la ciudad de esos años se concibe como la ciudad del ocio, y en ella un componente esencial fueron los cafés. Por entonces se abrieron elegantes establecimientos en la Plaza Mayor y en algunas de las calles más céntricas de Valladolid, entre ellos el Café Lion D'Or.

¹⁹ J. MARTÍN DE UÑA, *Valladolid, una ciudad contada*, Ayuntamiento de Valladolid, 1999, p. 26.



Fachada de la tienda Modas Pelayo, en la calle Santiago. Foto de Miguel Ángel Soria.

Aunque se inauguró en 1915, fue a principios de la década de los veinte cuando el café conoció su mejor momento. Decorado bajo las premisas del *art déco*, se cerró en los años de la dictadura de Primo de Rivera, hasta que en 1988 los nuevos gestores lo reabrieron y volvieron a retomar su nombre original. Es el único local de Valladolid que mantiene, hasta cierto punto, su escenografía inicial, con una decoración de cierto aire retro, entre modernista y *déco*.

Finalmente, y como ejemplo también de *art déco*, habría que recordar alguna que otra tienda de moda, como Casa Pelayo, en la calle Santiago, de cuya fachada solo nos queda el testimonio de alguna que otra fotografía tomada poco antes de su lamentable desaparición²⁰. Igualmente, conocemos por los diseños conservados en el Archivo Municipal, algunas reformas de fachadas de comercios de la época, como el proyecto de las portadas de los Almacenes “Hijos de Moliner” (firmado por Ramón Pérez Lozana), o el de la Farmacia Artero, en Ferrari.

Hasta aquí en apretada síntesis el panorama que presenta la arquitectura de esas décadas en nuestra ciudad, un legado arquitectónico en el que prevalece el racionalismo y en el se puede rastrear cierta huella del *art déco*. Como se ha puesto de relieve, bien puede afirmarse que por esos años en Valladolid se levantaron algunos edificios de indudable dignidad y prestancia, que sin duda aportaron a la ciudad, si bien de manera un tanto efímera, nuevos aires de una estética moderna e innovadora.

²⁰ Agradezco su préstamo y permiso para su publicación a su autor, Miguel Ángel Soria, quien utilizó la misma para uno de los dibujos que ilustran su libro *Aquellos entrañables comercios de Valladolid*, con texto de Ángel Allue Horna, Cámara Oficial de Comercio e Industria, Valladolid, 1992, p. 51.

Miscelánea de reliquias y relicarios vallisoletanos

Un recorrido a través de algunas fuentes escritas

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ | Académico

En el sugerente mundo de las reliquias, donde la realidad se mezcla con la fantasía, lo perecedero con lo eterno, la belleza con la sanidad, Valladolid ha tenido una presencia especial que no sólo se ha traducido en lo físico, sino también en la trascendencia de las abundantes fuentes escritas que tanta información proporcionan al respecto. Por otra parte fue el rey Felipe II, que había nacido en Valladolid, quien de alguna manera dio inicio en España a un verdadero y renovado furor por el acopio de reliquias en aquella España tridentina y en aquel lugar que se convirtió en perfecto espejo en el que mirarse, su particular fundación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Además de lo que significa valorar todo el patrimonio perdido a lo largo de los siglos, aquí se han conservado depósitos tan espectaculares como el de la actual iglesia de San Miguel en la antigua casa profesa de los jesuitas. Aunque existan ejemplos similares sin salir del área geográfica o incluso pertenecientes a la misma orden religiosa, como sucede en los templos de la Compañía de Jesús de Medina del Campo o Villagarcía de Campos, el relicario que guarda el templo vallisoletano es una de las expresiones más parlantes de las dimensiones que este fenómeno alcanzaba en la España de la Contrarreforma, en los primeros años del siglo XVII.

La acumulación de esos extraordinarios testimonios de los *cortesanos del cielo*, en una expresión que se repite con abundancia en la oratoria sagrada, requerían su envoltura en estuches preciosos en cuanto a los materiales pero también en lo referido a la ejecución; valiosos objetos de orfebrería pero también muy comúnmente elementos antropomorfos que servían para evocar las figuras de los representados con mayor intención de precisión. Se constituían así en galerías sagradas que tenían su emulación en los retratos que formaban parte de los antepasados de una familia de prosapia o de los hombres ilustres con los que se decoraban las bibliotecas o los gabinetes, como verdaderos protomuseos¹.

Al final existe un curioso paralelo con las galerías pictóricas palaciegas o eruditas, en esa intención por apresar la imagen y convertirla en compañera, en tener presente el rostro como elemento de evocación, que en el plano de lo sagrado se hacía todavía más eficaz si era tridimensional, tangible y verista, y si además se cargaba de energía con un objeto que había pertenecido al efigiado. Relicarios como el de la iglesia de San Miguel suponen la evidencia más patente y llevada a las últimas consecuencias del fenómeno que, si en el caso del catolicismo alcanzó dimensiones incontrolables, también estaba presente en otras religiones, arrancando de los más lejanos orígenes de nuestra civilización.

Junto al tema de los contenedores de las reliquias hay otro aspecto que se liga íntimamente a esta costumbre y que contribuye a valorar el auténtico alcance de su papel. Me refiero al mundo del ceremonial que en torno a las reliquias se suscitaba. Los hallazgos, las traslaciones, la puesta al culto, las procesiones y todo un largo etcétera de componentes que rodeaban a la reliquia y contribuían a aumentar su protagonismo y su significado, a lo que se unía la exaltación hagiográfica, la predicación o la música en un proceso que alcanzará su punto más álgido en el Barroco. Existen también en Valladolid testimonios muy elocuentes de este ambiente que rodeaba culturalmente a los restos sagrados. Traslados famosos como el de la reliquia de San Benito en 1594²; como los que se generaron durante la estancia de la corte a comienzos del siglo XVII con los huesos de San Mauricio y sus compañeros³; o los restos que el poderoso Duque de Lerma regalaba a los templos de San Pablo o San Diego, son los ejemplos más palpables de cómo ese ceremonial se integraba en la vida

¹ Sobre esta idea de los relicarios como protomuseos, Manuel Arias Martínez, "Sobre el relicario hispano contrarreformista: reflexiones acerca de un protoespacio expositivo" en el catálogo de la exposición *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela-Ourense, 2004, pp. 81-93; "Espacios y miradas para las reliquias en el contexto de la España contrarreformista: de lo privado a lo público", *Diversarum rerum: revista de los Archivos Catedralicio y Diocesano de Ourense*, nº 2, 2007, pp. 27-50.

² Lo referido a las celebraciones festivas de esta reliquia, así como otros aspectos que mencionamos relacionados con el relicario de San Pablo, son estudiados de forma minuciosa por Teófanos Egido, "Reliquias y procesiones en las antiguas iglesias de San Pablo y San Benito el Real de Valladolid" en *Estudios de Historia. Homenaje al profesor Jesús M.ª Palomares* (Elena Maza y otros, coords.), Valladolid, 2006, pp. 37-52.

³ La publicación de Eloisa Wattenberg García (coord.), *El estandarte de San Mauricio del Museo de Valladolid. Reliquias de Flandes en la Corte de España. 1604*, Valladolid, 2003, se acompañó de una sugerente exposición en el Museo de Valladolid.

ciudadana, impregnada por completo de un sentimiento religioso que se acentuaba con festividades que marcaban con una enorme presencia el calendario cotidiano.

Precisamente las narraciones de esas ceremonias o las referencias escritas al valor de las reliquias constituyen una base documental impagable, porque nos ponen en circunstancias y nos ayudan a entender lo que suponían en el mismo contexto de la época. Todo ello incluso cuando de lo que se trataba era de criticar la exageración o de poner de manifiesto el descrédito en el que había caído el fenómeno convertido en mero instrumento mercantil sin ningún tipo de rubor.

Y en este aspecto también Valladolid se convierte en protagonista indiscutible de una de las más ácidas y clarividentes críticas al abuso de las reliquias en el mundo de las ideas erasmistas y en plena convulsión causada por el reformismo protestante. Lactancio y el Arcediano del Viso son los imaginarios actores principales del titulado *Diálogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de 1527*, que su autor, el secretario del emperador Carlos V, Alfonso de Valdés (1490-1532) situaba en el convento de San Francisco, en la misma plaza del mercado de la ciudad de Valladolid.

A charlar al templo, como lugar de encuentro y de debate, entraban ambos personajes cuando se encuentran por casualidad en la calle, para tratar de lo que había sucedido en ese celeberrimo Saco de Roma protagonizado por los mercenarios del católico monarca español, el emperador Carlos, que había hecho temblar los cimientos espirituales de Europa en 1527. Allí se trataban diferentes temas de actualidad y entre ellos los relativos a un asunto tan candente como el de las reliquias, cuya eficacia caída en el más absoluto de los descréditos, era negada por el protestantismo.

Planteará el autor en el desarrollo de la obra una crítica feroz a la proliferación de reliquias insólitas, convertidas en blanco fácil de los ataques reformadores. La situación, había llegado a extremos que reclamaban por parte de la opinión pública culta, una mayor cautela y un control que superara la superstición medieval para reorientar unos principios desviados de su inicial razón. Plumas de ángeles, muelas de gigantes y los restos más inverosímiles y fantásticos son citados en el transcurso del texto para dejar en evidencia unos derroteros que se habían desviado por completo de la intención original, del recuerdo y la adoración a través de la sencilla evocación.

Las reliquias debían cumplir su papel, debían venerarse en el templo, porque aquel era el lugar adecuado, siempre que su manipulación se ajustara a prioridades rigurosas. Al ser preguntado por su opinión a la hora de la honra pública de las reliquias, uno de los protagonistas del *Diálogo*, Lactancio, proclama: “esta veneración querría que fuese con discreción y que se hiziese a aquellas que se toviessen por muy averiguadas, como por la Iglesia está ordenado, y entonces querría que se pusiesen en lugar muy honrado, y que no se mostrasen al pueblo, sino que le diesen a entender como es todo nada, en comparación del Sanctissimo Sacramento”⁴.

⁴ Alfonso de Valdés, *Diálogo en que particularmente se tratan las cosas acaecidas en Roma el año de 1527*, s. f.

Ese modo de pensar, unido a la convulsión religiosa que se vivió en Europa, era lo que daba lugar a un nuevo orden, especificado en los propios cánones del Concilio de Trento, en la sesión XXV de 1563, siendo pontífice Pío IV. Allí se especifica que las reliquias, siempre y cuando respondieran a orígenes certeros y aprobados por la autoridad eclesiástica, seguirían teniendo su validez para terminar convirtiéndose en seña de identidad y bandera del catolicismo frente al injustificado y condenable desprecio de los reformadores: “Manda el santo Concilio a todos los obispos y a los demás que tienen cargo y cuidado de enseñar que, de acuerdo con el uso de la Iglesia católica y apostólica, recibido desde los primitivos tiempos de la religión cristiana, de acuerdo con el sentir de los santos padres y los decretos de los sagrados Concilios: que instruyan diligentemente a los fieles en primer lugar acerca de la intercesión de los santos, su invocación, el culto de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes... Enseñen también que deben ser venerados por los fieles los sagrados cuerpos de los santos y mártires...; de suerte que los que afirman que a las reliquias de los santos no se les debe veneración y honor, o que ellas y otros sagrados monumentos son honrados inútilmente por los fieles y que en vano se reitera el recuerdo de ellos con objeto de impetrar su ayuda, (todos estos) deben absolutamente ser condenados, como ya antaño se les condenó y ahora también los condena la Iglesia”⁵.

Referencias sobre la importancia del ceremonial en torno a las reliquias

Las reliquias constituían el tesoro máspreciado de los templos, su caja fuerte no sólo por los materiales nobles con los que a menudo se construían los contenedores, sino por el significado que tenían para convocar la atracción de los fieles y acentuar el valor espiritual de cada uno de los santuarios.

Tampoco las reliquias se mostraban a todas horas sino sólo en ocasiones especiales y además rodeadas de un cuidado ceremonial, como sucedía muy a menudo con las imágenes que suscitaban gran devoción que se cubrían con velos y elementos textiles, que sólo se descubrían en los momentos claves para aumentar el concepto dramático de una teatral puesta en escena. Como objetos sagrados y que remitían de modo directo a la divinidad, las reliquias debían preservarse y la distancia y el misterio aumentaban sus propiedades a los ojos de los fieles.

Ambrosio de Morales en su pormenorizado *Viaje* de 1572, proporciona interesantes datos sobre esa muestra de las reliquias en alguno de los depósitos insignes de

⁵ Sobre el tema resulta muy ilustrativa la introducción al tema en Benito Mediavilla Martín y José Rodríguez Díez, “Las reliquias del Real Monasterio del Escorial” en *Documentos para la historia de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 2004.

Valladolid. Los datos nos acercan a la liturgia directa de su presentación, que requería la presencia de un eclesiástico para ayudar a revestir el acto de mayor dignidad. De este modo en el caso de San Benito señala: “y por visita está mandado que cuando se hubieren de mostrar las reliquias a las personas que es razón, se haga con mucha solemnidad, de vestirse el sacristán mayor, por lo menos, de sobrepelliz y estola y encender lumbres. Y así se guarda y se hace con reverencia. Y el sacristán mayor toma en la mano una vara larga, que tiene al cabo una mano pequeña con el índice tendido, que señala las reliquias”⁶.

Existían por tanto unas concretas instrucciones a la hora de mostrar aquel tesoro y la figura del sacristán mayor se nos presenta aquí como la de un avezado conocedor de las mismas en el momento de cantar sus virtudes y sus propiedades sanadoras. Conocimiento y rito, porque del mismo modo, cuando quiso ver las reliquias que conservaban las religiosas del monasterio vallisoletano de las Huelgas, también asistía Morales a una peculiar ceremonia: “Pusieron una mesa con dosel rico, sobre que las sacasen; y vistióse un capellán y encendieron cirios gruesos y pebetes; por todo el tiempo que duró verlas y escribir la lista, tañieron el órgano y cantaron”⁷.

La llegada de las reliquias a las ciudades se rodeaba de fiesta y llevaba aparejado el mecenazgo artístico. Las reliquias debían albergarse convenientemente y nobles y poderosos rivalizaban por granjearse el favor que venía implícito en aquellos restos, construyendo contenedores y ricas capillas en los que disponerlos. Un antiguo testimonio fechado en 1506, en este caso de Burgos y no de Valladolid, narra una recepción de este tipo de piezas, por otra parte de extraordinaria fortuna, como sucedía con las reliquias de Santa Úrsula y sus compañeras mártires, procedentes de su celebrado santuario de Colonia: “Se hizo un Capítulo provincial en Sant Pablo de frayles predicadores e una proçesion dende la iglesia de sant Pedro por la calle tenebregosa hasta la yglesia mayor y de ay fasta sant Pablo en la qual se llevaron onçe cabezas de las onçe mil Virgenes nuevamente traídas a Castilla por un fraile de sant Pablo llamado fray Pablo de Vega de la ciudad de Colonia en Alemania que fueron las mayores reliquias que grandes tienpos avía se oviessen traydo a Castilla. Fue tanta la gente que a esta fiesta vino que decían ser mas de ducientas mil personas ansi por la gran corte que aquí estaba como por la multitud de las montañas que a la fiesta se ayuntaron por la indulgencia plenaria que ay uvo. E fallaronse el rey e la Reyna presentes en san Pablo aquel día e fueron puestas las reliquias en una rica capilla que hizo doña Juana de Aragón hija bastarda del rey don Fernando y condestable de Castilla...”⁸

⁶ Ambrosio de Morales, *Viaje por orden del rey Don Felipe II a los reinos de Castilla, León, Galicia y Principado de Asturias* (texto recuperado por el padre Enrique Flórez), Valladolid, 2004, pp. 40-41.

⁷ *Ibidem*, p. 57.

⁸ Fray Álvaro Osorio, *Crónica del infante don Fernando*, Manuscrito de la Biblioteca Nacional 6020, f. 162v. Las referencias a la capilla de las Once Mil Vírgenes en J. A. Casillas García, *El convento de San Pablo de Burgos: historia y arte*, Burgos, 2003, pp. 62 y 238 y ss.

Las visitas solemnes en las que participaban los monarcas, llevaban implícitas la exhibición de reliquias como instrumentos de prestigio para la casa que las poseía. En casi todos los casos, y especialmente después de las recomendaciones de Trento, se hacía gala de su prosapia, de unos orígenes que avalaban su veracidad y aportaban un valor añadido al que se sumaba la calidad del envoltorio. La visita de los reyes Felipe III y Margarita de Austria al Colegio inglés de San Albano de Valladolid en el año 1600, un verdadero baluarte contrarreformista, pasó por la veneración de la reliquia del santo titular, regalo de Felipe II, engastado en un rico estuche. El objeto estaba sobre el ara del altar mayor, delante de un retablo que acababa de realizarse, centrando la atención de los ilustres invitados: “Adereçose la iglesia y las capillas con vistosos frontales y colgaduras. En el altar mayor está un retablo nuevo de escultura con tres imágenes de bulto. En el medio está San Albano protomartyr de Inglaterra. A la mano derecha Santo Thomas Cantuariense y a la yzquierda Sant Edmundo rey de Inglaterra y mártir gloriosísimo, que murió asaeteado y cortada la cabeça. Sobre la ara estaba debaxo de un dosel la insigne reliquia de la carne de Sant Albano, guarnecida en un cerco y pie de una piedra preciosa de mucho valor, la qual dio el rey don Phelipe II al padre Roberto Personio para este Collegio. Y el suelo de la capilla mayor todo cubierto de ricas alhombbras y con dos sitiales de brocado”⁹

Sucedía lo mismo con ocasión de la celebración de ceremonias sagradas. Aunque la adoración de las reliquias no fuera el principal motivo de las mismas se convertían en aderezo indispensable y en muchas ocasiones protagonista. El ejemplo más evidente es el de los bautizos de infantes que tuvieron lugar en la iglesia vallisoletana de San Pablo, residiendo la corte en la ciudad durante los primeros años del siglo XVII. El templo, frontero al Palacio Real y comunicado directamente con él, era la iglesia cortesana por excelencia.

El todopoderoso duque de Lerma, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, adquiría el patronato de la capilla mayor para destinarla a su enterramiento, y el alhajamiento de su interior coincidiendo con este tipo de actos públicos, reforzaba su papel de privado. De alguna manera convertía al monarca en su huésped, incluso en el plano de lo espiritual y todos los aspectos que contribuyeran al boato de los actos eran bienvenidos por lo que significaban para reforzar su papel.

En San Pablo se celebraba el 7 de octubre de 1601 el bautismo de la infanta Ana Mauricia, la que después sería la famosa reina de Francia Ana de Austria por su matrimonio con Luis XIII, la madre del Rey Sol. Las crónicas relatan los hechos con minuciosidad y nos permiten conocer con detalle el protagonismo de las reliquias en el transcurso del ceremonial: “Mas porque con ninguna cosa se podía honrar y autorizar mas este acto, mando su Magestad que en el altar mayor se pusiesse la flor de Lis de oro en que está el santísimo clavo de la cruz de Nuestro Redentor, y un Christo y cruz del palo de la cruz hecho por mano de San Gerónimo, y dos rajas

⁹ Antonio Ortiz, *Relación de la venida de los Reyes Catholicos al Collegio inglés de Valladolid en el mes de agosto. Año de 1600...*, Madrid, 1600, f. 7v.

que sobraron de su hechura y un pedaço del manto de la bienaventurada Virgen nuestra Señora, y esta joya empeñó un Duque de Borgoña por seiscientos mil angelotes a un Rey de Inglaterra, y después por las guerras cayó en manos de los Reyes de Francia, y quando se trató de la libertad de Francisco primero rey de Francia estando preso en Madrid, fue uno de los capítulos que restituyesse esta preciosa reliquia y desta manera vino a Castilla; y el emperador don Carlos Quinto la incorporó en la corona real, y lo mismo hizo el rey don Phelipe II el prudente.... Yva el Duque de Lerma descubierto, en medio de los cardenales Colonna y Guevara, con un tafetán blanco al cuello en que yva la Infanta, sostenida en sus braços, y llevaba su Alteza una reliquia de grandissima devoción, que era un pedaço de la cuna de Nuestro Salvador que con permisión del Pontifice avia dado al Duque de Sessa, embajador del Rey nuestro señor en Roma, la cofadria de santa María la Mayor, para que la embiasse para lo que la Reyna nuestra señora pariesse, y aunque la misma cofadria dava al duque para el mismo efeto un pedaço de la faja de nuestro Redentor, por mayor humildad no lo quiso acetar el duque por no dividir tan santa y tan preciosa reliquia”¹⁰.

De nuevo el altar mayor se convertía en el lugar de exhibición temporal de las reliquias más distinguidas, en este caso de tres piezas que formaron parte no de las reliquias del propio convento de San Pablo, sino de la selecta colección real. Por una parte el clavo de la cruz de Cristo engastado en una preciosa flor de lis, de la que aquí se explican sus orígenes, con esa señalada intención de reforzar su prestigio, a la que se unía el fragmento del manto de María. Por otra esa curiosa obra que convertía a San Jerónimo en escultor, al mostrarle como autor de un Crucificado y su cruz realizados con la madera que se había utilizado para el mismo instrumento del martirio¹¹.

La presencia de las reliquias no terminaba en las expuestas. En el propio cortejo, la neófita llevaba un pedazo de la cuna de Cristo que se guardaba en Santa María la Mayor, lograda por los buenos oficios de Antonio Fernández de Córdoba, Duque de Sessa, en su embajada pontificia, que además iba a fallecer en Valladolid al año siguiente. Es una prueba más de la trascendencia que alcanzaban estos objetos como presentes diplomáticos, reforzados con esa renuncia del propio Duque a recibir aquel fragmento de la faja de Jesús niño, para no fragmentar tan preciado objeto, con el que la basílica romana buscaba congraciarse con el privado.

¹⁰ *Relación de la orden que se tuvo en el bautismo de la señora Infanta, hija primogénita del Invictísimo rey don Felipe III nuestro señor en Valladolid a siete de octubre de mil seiscientos y un años*, Valladolid, 1602, s. f. Respecto a la cruz fabricada por San Jerónimo tiene que ser la que se coloca en las manos de Isabel de Bobón en el instante de su muerte “i en las manos una Cruz inestimable, por ser mucha parte del Sagrado madero de nuestra Redempcion” *Pompa funeral, honras y exequias en la muerte de la muy alta y cathólica señora doña Isabel de Borbón...*, Madrid, 1645, p. 7.

¹¹ Nada sobre este hecho menciona el padre José de Sigüenza en su *Vida de San Geronimo doctor de la Iglesia*, Madrid, 1595, pero el hecho de que se mostrara en este tipo de ceremonias con tanto detalle está hablando del prestigio de su papel en el catálogo de los relicarios reales.

Cuando en 1605 se celebraba el bautizo del príncipe heredero Felipe Dominico Víctor¹², el que sería Felipe IV, en la misma iglesia de San Pablo, volverá a repetirse la exhibición de las tres reliquias más importantes, que ya se habían mostrado en el caso de su hermana y que se vuelven a señalar para dar cuenta de su distinción.

Pero además se incorporaba con un papel muy importante –que se convertirá en costumbre de la monarquía española–, otra reliquia fundamental: la pila donde se había bautizado a Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden dominica a la que pertenecía el templo de San Pablo. No sólo era un gran fundador de origen español, sino que su linaje enlazaba por lazos familiares con la propia familia real, como en muchas ocasiones se puso de relevancia¹³, de manera que el vínculo entre la monarquía española y su compromiso de defensora de la fe se estrechaba desde el mismo instante en el que se iniciaba la vida pública del futuro rey: “Estando proveydas muchas cosas para dar este Sagrado Sacramento al mayor Príncipe del mundo y resueltas muchas dificultades, siendo llegada la hora el Cardenal Arzobispo de Toledo, se fue a la Iglesia de san Pablo, en cuya Capilla mayor, y en medio della estava una gran tarima quadrada alta, con tres gradas cubiertas de alombras, y en medio la pila de piedra, en que fue baptizado el bienaventurado Santo Domingo, que se truxo para este efeto de Caleruega adonde estava por el favor que con Dios podía recibir este Príncipe mediante la intercesión de tan gran santo: estava la pila cubierta con un gran cielo de brocado, con sus goteras sobre quatro columnas altas de plata en las quatro esquinas de la tarima. Entendió luego el Cardenal con estola y su ordinario habito, en bendecir el agua de la pila, ayudando los Capellanes del Rey, y a un lado, y mas abaxo de la tarima estava una cama armada con cortinas, adonde avian de recoger al Príncipe nuestro señor, para desembolverle, y embolverle, y junto a ella muchas alombras, que eva el lugar de las Señoras y Damas, que estaban combidadas, y avían de yr en el acompañamiento. Al otro lado estava un gran dosel, adonde se avían de poner las cosas competentes a la ceremonia, y el Cardenal tuvo en la Capilla dos doseles, el uno sobre la Crendencia, con Cruz, Mitra, y ornamentos, y mucha plata, y el otro sobre su asiento, para vestirse. Y para mas honrar, y autorizar este acto, ordenó su Magestad a Antonio Boto su guardajoyas, que en el Altar mayor pusiese un rico Frontal bordado, de muy gruesas perlas, y la flor de Lis de oro, adonde está el Santissimo Clavo de la Cruz de nuestro Redemptor, y un Christo y Cruz del santo Palo de la Cruz hecho por mano de san Geronymo, y dos rajas que sobraron de la hechura, y un pedazo del manto de la Virgen Nuestra Señora”¹⁴.

¹² *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro señor: hasta que se acabaron las demostraciones de alegría que por él se hizieron*, Valladolid, 1605.

¹³ Uno de los ejemplos más visuales de esa búsqueda de un lazo familiar entre Santo Domingo de Guzmán y la familia real española es la estampa dibujada por Juan Gálvez y abierta por Blas Ametller en 1829, dedicada a la madre del santo, Juana de Aza, rodeada de un árbol genealógico que ligaba al santo con los monarcas. Antonio Sánchez del Barrio, “La beata Juana de Aza” en *Clausuras. El patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid*, III, Valladolid, 2004, pp. 100-101.

¹⁴ *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid...*, p. 19r.

Espacios para las reliquias en Valladolid: San Pablo

El alojamiento de las reliquias en el templo respondía siempre a intenciones muy concretas y en ningún caso dejadas al azar. Se trataba de testimonios lo suficientemente importantes como para que estuvieran dispuestas en lugares dignificados y también protegidos, para preservar su conservación y su misterio. El uso de retablos específicos, ubicados muchas veces en las sacristías, con la intención de estar a buen recaudo y mostrarse sólo en ocasiones especiales, es registrado por el mismo Morales en la iglesia de San Benito: “El relicario está en la sacristía, muy ricamente adornado. Las puertas, que son grandes, hacen un retablo de buena pintura en seis cuadros con molduras y follajes dorados, y el marco alrededor de la misma manera. También están las puertas de buena pintura y molduras doradas por de dentro...”¹⁵

Pero también es cierto que muy pronto se generalizó el modelo del retablo colocado en la nave del templo al modo escorialense. Los retablos colaterales de la iglesia conventual de San Diego son el ejemplo más claro de esa emulación. Cerrados con puertas, pintadas por anverso y reverso con la misma escena de la Anunciación y la Estigmatización de San Francisco, albergaban una espléndida colección de bustos y brazos dorados y plateados en madera que imitaba soluciones metálicas, traídos de Nápoles para enriquecer la fundación por el Duque de Lerma¹⁶.

Existen otros ejemplos de tipologías diferentes, como sucede con los que también se ubican como colaterales de la iglesia de San Miguel, antigua casa profesa de los jesuitas vallisoletanos, en este caso abiertos mostrando los bustos relicarios en una exhibición permanente, adaptando diseños de origen italiano que servían claramente a los intereses de esa manifestación permanente de la santidad de la que la Compañía de Jesús era un emblema¹⁷.

Pero sin ninguna duda, y remitiendo a modelos tan remotos como la Cámara Santa ovetense, la concepción del relicario como cuarto de tesoros fue una de las opciones que alcanzó mayor fortuna. La oportunidad de disponer de un espacio, por lo general de pequeñas dimensiones en el que el abigarramiento se convirtió en señal de identidad, iba a tener una extraordinaria fortuna. De alguna manera era lo mismo que sucedía con algunos espacios dedicados a tesoros de carácter profano, gabinetes de curiosidades o espacios de tanta trascendencia como la Tribuna de los Uffizi. Y Valladolid es un perfecto ejemplo del empleo de esta tipología y habría que pensar si no fue también precedente en el uso de alguno de ellos, como podremos sugerir. Además del caso espléndido del templo jesuítico, con el que iniciábamos estas líneas, reparemos en el ejemplo de San Pablo, a partir de las noticias escritas que documentan su puesta en marcha. De nuevo Ambrosio de Morales en 1572 habla de la

¹⁵ Ambrosio de Morales, *Viaje...*, p. 40.

¹⁶ Manuel Arias Martínez, “Retablos relicarios del convento de San Diego” en *Museo Nacional de Escultura. Colección*, Madrid, 2015, pp. 180-183.

¹⁷ Jesús Urrea Fernández, “Los relicarios de la Compañía de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arquitectura*, 48, 1982, pp. 430-434.



Juan de Muniategui y Vicente y Bartolomé Carducho, 1604-1606. Retablo relicario procedente de San Diego. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

existencia de un armario relicario en la sacristía del templo dominico, especialmente nutrido con las reliquias enviadas desde Roma por el cardenal Juan de Torquemada (+1468), señalando que se realizaba en esos momentos una intervención para una estancia independiente dentro de la sacristía, donde colocar el abundante número de objetos que allí se atesoraban: “El relicario tienen en la sacristía, y es grande, con puertas pintadas y doradas, y agora labran pieza particular dentro, en la sacristía, para que sólo sirva de relicario. Y todo lo merece la riqueza que en esto tienen. El retablo cuadrado de una vara, o poco menos en alto, y media en ancho con sus puertas, pintado todo por defuera de buen jaspeado. Dentro es todo de plata dorada, con algunas piedras falsas bien engastadas. Cada puerta tiene diez y seis tondos hechos de molduras mayores que un real de a ocho, con sus viriles delante. La tabla de en medio tiene 44 de estos tondos, que acompañan en medio a uno mayor, con que vienen a ser todos 77. Todos tienen debajo del viril un pergamino de su tamaño con letras grandes de bermellón, donde está el nombre del santo cuya reliquia allí está. El tondo grande no tiene pergamino, sino que se descubre una cruz tan grande como un dedo, y más gruesa que un cañón ordinario de escribir. En lo bajo tiene un pergamino pequeño en que dice: De ligno Crucis. Las demás reliquias son de mártires y de otros santos, y muchos de los muy conocidos. El testimonio es haber enviado este retablo, con las demás reliquias que se dirán, desde Roma el cardenal Torquemada, y así están sus armas de rosicler en este retablo. Y hay un arca grande en la sacristía, pintada y dorada, con escudos de las mismas armas, y es en la que él envió estas reliquias desde Roma; y es parte de buen testimonio. Mucho mayor lo es que él tuvo en Roma el cargo de Tesorero General de las Reliquias”¹⁸.

Además de ese interesante contenedor de segura factura romana, del que se señala procedencia exacta a partir de la donación de Torquemada y que tanto tuvo que ver en la reforma del templo de San Pablo, Morales menciona otras reliquias insignes que se veneraban en San Pablo. Con un sentido muy crítico que manifiesta en toda su obra, señala cuatro bultos de plata con cabezas de las Once Mil Vírgenes y los Santos Inocentes, también enviadas de Roma por el cardenal junto a otras certificadas con sus testimonios de autenticidad, como una de Santa Catalina de Siena. Sin embargo específicamente indica que se conservaban otras de las que no había más certeza que su tradición, como las correspondientes a Santa Lucía y San Blas.

Independientemente de ese proyecto en el interior de la sacristía, lo cierto es que años más tarde, tras la adquisición del patronato de la capilla mayor por el Duque de Lerma, se acometía una empresa de gran envergadura directamente relacionada con ese mismo objetivo. En el lado de la Epístola, el duque compraba la titulada capilla de San Miguel, que había sido propiedad del licenciado Morales de Carrillo y para la que este había encargado un pequeño retablo en 1578¹⁹. Don Francisco

¹⁸ A. de Morales, *Viaje...*, pp. 53-55.

¹⁹ Jesús M.ª Palomares Ibáñez, *El Patronato del Duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid*, Valladolid, 1970, pp. 76-78. Sobre la familia propietaria de la capilla, Jesús Urrea Fernández, *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 194-196.



Vistas del exterior y del interior de la capilla relicario en la cabecera de la iglesia de San Pablo. Valladolid.

de Sandoval tenía otros planes para esa capilla que mandaba aderezar como lo que se denominó como un *Sagrario*, un espacio hexagonal con un planteamiento ornamental absolutamente integral, que iba a albergar una de las mayores colecciones de reliquias de España.

Gracias a Luis Cabrera de Córdoba, conocemos con detalle el instante de la bendición del relicario en 1608 y cuáles eran sus características, a través de una relación que se ha reiterado en muchas ocasiones: “Lunes a los 22 de este (septiembre), se hizo la solemne procesión que había muchos días estaba aplazada para pasar el Sagrario que el duque de Lerma tiene hecho en la capilla mayor de San Pablo a la parte de la Epístola, al qual se entra por debajo del hueco, por donde se ha de poner el bulto del arzobispo de Sevilla, tío del Duque; las reliquias que de diversas partes se han recogido de Santos y Vírgenes en grande cantidad, con un pedazo del Lignum Crucis y una espina de Cristo, para la cual vinieron de afuera frailes de todas órdenes y muchos dominicos, que en todos habría más de mil, y mucha clerecía, y las cruces y pendones de esta ciudad todo con mucho cumplimiento. Salió la procesión de San Diego y en medio iban vestidos de diáconos cuarenta y cuatro religiosos con otros tantos brazos de Santos, con reliquias dentro en las manos y doscientos veinte de la misma manera, que llevaban sesenta andas con medios cuerpos de diferentes Santos, Papas, obispos y otros Mártires y Vírgenes y sus reliquias en ellos, y veinte menores que llevaban religiosos en las manos, vestidos con capas de coro, y otros con reliquias particulares puestas dentro de viriles guarnecidos de oro y plata, y dos bultos a manera de castillos con diferentes ventanillas, con muchas reliquias en ellas y dos torrecillas a los lados, y dentro los huesos de dos cuerpos de Santos y dos o tres cabezas de Vírgenes, y a la postre llevaban la Cruz con el Lignum Crucis y la espina de Cristo en andas, debajo un palio cuyas varas llevaban los regidores de esta ciudad, y una el señor duque de Lerma, descubiertos, y detrás todos



los caballeros que aquí había, y el obispo de esta ciudad revestido de Pontifical; y sus Magestades la vieron desde la galería que está cabe San Diego, y después de las ventanas de Palacio, cuando entró en San Pablo. El Rey anduvo en coche después que había pasado, viendo las calles que estaban muy bien aderezadas y con muchos altares en la Compañía y otras partes, y uno en un ochavo debajo de un arco que se hizo muy suntuoso y rico, y aquel día estuvieron cerradas las tiendas y hubo gran concurso de pueblo, y de afuera vino mucha gente a verlo; y el día siguiente estuvieron sus Magestades en San Pablo en la tribuna del Duque, y se dijo misa de Pontifical y sermón, y hubo jubileo y se bendijo el Sagrario y se colocaron las reliquias donde habían de estar, que está ricamente labrado en mármol negro y blanco hasta la mitad, y de allí arriba de oro y colores ochavado, y se remata en bovedilla con las armas del Duque; y de la otra parte a la del Evangelio están los bultos del Duque y Duquesa, de bronce, con mucha curiosidad y muy al natural hechos; y su Excelencia ha repartido muchas reliquias en los monasterios de esta ciudad”²⁰

La capilla, que aún se conserva, aunque convertida en trastero, estaba adornada con mármoles blancos y negros en su parte inferior que han desaparecido. Sin embargo sí se conserva el ornamento dorado en la parte superior, la distribución en nichos con los textos en los que se leen los nombres de las diferentes reliquias y el escudo de armas de los Lerma pintado en la clave. No sería raro que el diseño del ornamento fuera obra de Francisco de Mora quien, como arquitecto áulico, por excelencia, está trabajando para Sandoval con asiduidad.

²⁰ Luis Cabrera de Córdoba, *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España, desde 1599 hasta 1614*, Madrid, 1857, pp. 349-350. La ceremonia se llevaba preparando desde hacía un tiempo, con expectación. El mismo Cabrera dice el 30 de agosto: “Se entiende que el Duque porná en cierta capilla de San Pablo unas reliquias el día de Nuestra Señora de Septiembre, con mucha solemnidad, e irán allá los Reyes”, p. 346.

Ese esquema arquitectónico ochavado terminó por caracterizar un espacio de protección y de atesoramiento, no sólo en el caso de los objetos religiosos. La Tribuna florentina de los Uffizi es el mejor ejemplo del uso de ese tipo de módulo, que ejemplifica la validez del modelo destinado a guardar y mostrar al mismo tiempo piezas preciosas y de un valor extraordinario. Por otra parte sería interesante profundizar en el papel que el relicario de San Pablo desempeña en la secuencia de este género de cámaras en el Barroco hispano del siglo XVII. El relicario de la catedral de Toledo, el del santuario de Guadalupe e incluso el que compone la capilla del Ochavo de la catedral novohispana de Puebla forman parte de esos hitos dentro una tipología muy concreta.

Un número ingente de reliquias, esas que habían participado en la suntuosa procesión que partía de San Diego y pasaba por San Benito para terminar en San Pablo²¹, eran colocadas en aquel lugar privilegiado. Afortunadamente se han conservado en el archivo de El Escorial las memorias en las que se enumeran las reliquias entregadas por Lerma y hasta un esquemático alzado de la capilla en la que puede entenderse mejor su distribución²². La información es muy precisa y viene a proporcionar unos datos que contribuyen a la identificación de los bustos de diferentes tamaños unidos a brazos que afortunadamente se han conservado en su mayor parte.

La posibilidad de relacionarlos con conjuntos como los conservados en el Monasterio de Santa Clara de Monforte de Lemos, documentados como de producción napolitana²³, ha venido a resolver una antigua incógnita en lo que se refería a su procedencia formal. Las esculturas de Monforte fueron encargos casi serios de los Lemos, durante su ejercicio como virreyes de Nápoles, y su directo parentesco con Lerma, viene a explicar su presencia en los patronatos ducales. Al fin y al cabo las palabras del obispo Sancho Dávila se hacen aquí más elocuentes que en cualquier otra parte: “Y como a sepulcro venerable de santos, nos van enriqueciendo este Reyno los grandes señores que del salen, de los cuerpos santos que su Santidad les da quando vuelven de sus gobiernos”²⁴

Las esculturas, de una excelente calidad plástica y con cuidadas fuentes en ese mundo de origen clásico que estaba tan presente en Italia, se policromaban siguiendo la idea

²¹ La noticia la transcribe Jesús María Palomares Ibáñez, *El Patronato...*, p. 78, de las Actas Municipales, 5 de septiembre de 1608, añadiendo que se habían construido altares y habían salido los Gigantes y otros detalles festivos que solían acompañar a este género de ceremonias.

²² José Rodríguez Díez, “Dos memorias escurialenses inéditas sobre reliquias del monasterio de San Pablo de Valladolid”, *La ciudad de Dios*, CCXIII, 2000, pp. 485-528.

²³ Manuela Sáez Rodríguez, “Escultores, entalladores y marmolistas que trabajaron en Nápoles para el virrey Lemos (1610-1616)”, *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Napoli 2006, pp. 51-74; Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera, Lugo, 2012. Pierluigi Leone de Castris, “Sculture in legno di primo Seicento in Terra d Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli”, *Sculture di età barocca tra Terra d Otranto, Napoli e la Spagna*. Napoli, 2008, pp. 19-47.

²⁴ Sancho Dávila, *De la veneración que se deve a los cuerpos de los Sanctos y a sus Reliquias y de la singular con que se a de adorar el cuerpo de Iesu Christo nuestro Señor en el Sanctísimo Sacramento*, Madrid, 1611, p. 299.



San Damián (izq.) y San Cosme. Anónimos napolitanos. C. 1600. Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

de la imitación metálica, dorando los ropajes y plateando las carnaciones, para producir una sensación metálica, como sucedía con la tradición más arraigada en este tipo de contenedores.

Llega el momento de la exclaustación y los bustos se recogen en el Museo Provincial de Bellas Artes transformado en 1933 en Museo Nacional de Escultura, junto con los de los retablos relicarios de San Diego. Afortunadamente se ha conservado un elevado número de bustos de diferentes tamaños, pensando en su colocación en los diferentes lugares del relicario, junto a brazos u otros elementos arquitectónicos que recuerdan con exactitud los que se mencionan en la procesión.

Incluso recientemente acaba de adquirirse en el mercado del arte un busto representando a San Cosme, que hace sin duda pareja con el dedicado a San Damián que formaba parte de la colección del Museo. En un momento indeterminado del siglo XIX la escultura debió desaparecer del relicario y ahora se ha podido reintegrar al grupo inicial en un curioso proceso de recuperación²⁵.

²⁵ El relicario ha salido a la venta en la casa de subastas Ansorena, catálogo 379, septiembre de 2017, lote 621 y mide 55x35x26 cm. San Damián, con el número CE0465, mide 57x42x33 cm y la disposición y el atuendo de ambos no deja lugar a duda sobre el hecho de que formen pareja.

El espacio arquitectónico del relicario debió de mantenerse con pocas modificaciones pero en el tercer cuarto del siglo XVIII se detecta algún proceso de adecuación. En la parte inferior de algunas piezas se añadieron cartelas de papel en las que se especifican algunas de estas modificaciones, datando incluso la intervención. Este es el caso de la pieza CE 0481 en la que, junto a un ingenuo dibujo a tinta de un caballero, leemos en la etiqueta: “Pusesele en el de 1765 un hueso de quixada de santo no conozido con otro de la cantidad de un piñón de Santa Deodata M”.

La referencia se completa con la existencia de un nuevo inventario en 1768²⁶, conservado en San Esteban de Salamanca, lo que vendría a corroborar esa intervención sobre el conjunto, que quizás no consistió más que en ajustes y reformas de pequeña entidad.

Hemos hablado sólo por encima de la existencia de aquellas reliquias iniciales e importantes donadas por Juan de Torquemada, que Ambrosio de Morales describía en la sacristía y que terminarían integrándose en el relicario de Lerma. Pero todavía se conservaron más reliquias en el templo dominico, algunas de las cuales estuvieron exhibidas en el nicho que formaba pareja con el sepulcro de los Lerma, en la capilla mayor, y que nunca llegó a ocuparse con el bulto yacente del arzobispo de Sevilla, don Cristóbal de Sandoval, que terminó por enterrarse en la Colegiata de San Pedro de Lerma.

En aquel nicho, adornado exteriormente con los mismos mármoles que el lugar donde estaban las esculturas orantes de los patronos en el lado del Evangelio, se encontró un perfecto lugar para disponer otras reliquias del monasterio en una contemplación permanente, por otro lado en la parte delantera del Relicario y sobre su puerta de acceso. En el Becerro del monasterio y hablando de Francisco Gómez de Sandoval, decía el padre Vicente Velázquez (1706-1773): “Asimismo hizo dos arcos de jaspe de ricos colores y ermosa arquitectura, que están a los lados del altar mayor, coronados de dos escudos de sus armas guarnecidos de piedras preciosas, las cuales enviaron de regalo la república de Venecia. En un arco están los bultos del duque y de la duquesa en bronce dorado y en el otro el retablillo del Santísimo Cristo y la birreta de San Pío V”²⁷.

La referencia a la birreta del santo papa dominico serviría para presumir su dedicación a albergar una reliquia del pontífice que, por otro lado, tenía mucho sentido en una casa tan importante de la orden. La referencia al pequeño retablo del Santo Cristo no aportaría más novedades, pero sin embargo la aclaración que hacía años después Julián Paz, añadía algunos aspectos singulares a la importancia del acervo de las reliquias de San Pablo: “Curiosas tradiciones se conservan acerca de algunas imágenes del monasterio de San Pablo, y es fama que el crucifijo que estaba colocado en el lado de la epístola perteneció al papa San Pío V, y que estando Su Santidad orando ante él, en ocasión en que, con dañado intento habíanse envenenado

²⁶ José Rodríguez Díez, “Dos memorias...”, pp. 497-499.

²⁷ Jesús María Palomares Ibáñez, *El Patronato...*, p. 42, toma la referencia del Libro Becerro de San Pablo, Archivo Histórico Nacional, f. 41.

los pies de la imagen, retirólos ésta a tiempo que el papa se disponía a besarlos, quedando las piernas encogidas y el clavo roto y librando al Pontífice de segura intoxicación”²⁸. El episodio forma parte de la hagiografía del santo papa desde sus inicios, aunque la tradición afirmaba que ese Crucifijo milagroso, que había reaccionado como si se tratara de una verdadera escultura viva, se había llevado al convento dominico de Bosco Marengo, localidad natal del pontífice: “Acostumbrava orar frecuentemente ante la Imagen de un Crucifijo cuyos pies al fin besava llegando una vez a ellos los levantó el Crucifijo (túvose por cierto le havían puesto allí veneno) mandó entonces poner otro en su lugar i guardar aquel; consérvale su Convento de Bosco”²⁹.

La realidad es que ese espacio al que nunca llegó el espléndido bulto orante del arzobispo de Sevilla, terminó convirtiéndose en un relicario abierto en la capilla mayor, que de algún modo servía de antesala a la capilla que se encontraba a sus espaldas. Así lo contemplaba Ponz a finales del siglo XVIII y así se mantendría hasta los desastres de la guerra de la Independencia a los que seguían el desmantelamiento desamortizador: “En la misma pared (del Evangelio) está colocado un sepulcro de buena arquitectura, con decoración de dos pilastras dóricas de mármol de mezcla, y en el nicho dos estatuas de bronce arrodilladas, que representan a Don Francisco de Sandoval, Duque de Lerma, y a su muger: obra excelente de Pompeyo Leoni. En la pared de enfrente, dentro de igual ornato al del sepulcro, se guardan varias reliquias, algunas en graciosos relicarios”.³⁰

El relicario de San Pablo tuvo sin duda una especial consideración en el mundo de las reliquias y un estudio pormenorizado de su formación y de sus influencias, también en lo referente a su tipología arquitectónica y clasificatoria, serviría sin duda para entender mejor lo que significó este ambiente en la España del siglo XVII. Sus propios contemporáneos eran ya conscientes de ello y así hablaba la autorizada voz del obispo Sancho Dávila, sin duda el mayor estudioso del género y un teórico fundamental al que siempre es necesario recurrir para explicar la trascendencia de este fenómeno: “En el monasterio de San Pablo de Valladolid de la orden del glorioso Patriarca Santo Domingo, ha puesto el señor duque de Lerma, su patrón, conforme a su grandeza y piedad, tantas reliquias, que es ya uno de los mayores santuarios que tenemos dellas”.³¹

²⁸ Julián Paz, *El monasterio de San Pablo de Valladolid*, Valladolid, 1897, pp. 53-54.

²⁹ Antonio de Fuenmayor, *Vida i hechos de San Pío V pontífice romano...*, Valencia, 1773, p. 357.

³⁰ Antonio Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, T. XI, Madrid, 1787, p. 59.

³¹ Sancho Dávila, *De la veneración...*, p. 297.

IV

VALLADOLID INTANGIBLE

Vicente Goicoechea

ÁNGELES PORRES ORTÚN | Académica

La vida íntima en Valladolid en el siglo XVIII

MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | Académica

Patrimonio de Valladolid emigrado

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ | Universidad de Valladolid



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Vicente Goicoechea

ÁNGELES PORRES ORTÚN | Académica

La Catedral de Valladolid ha tenido, sin duda, ilustres maestros de capilla, conocidos algunos como en el caso de Juan Navarro y Francisco de Montanos y desconocidos todavía otros que la investigación actual está descubriendo. Junto a estos y con pleno derecho hay que colocar a Vicente Goicoechea, eximia figura de la música religiosa en este siglo.

Con ocasión, en 2016, de la conmemoración del centenario de su muerte (1916), el entrañable recuerdo y homenaje, se impone casi como un deber.

Vicente Goicoechea fue maestro de capilla únicamente en la Catedral de Valladolid durante 25 años (diciembre 1890 – abril 1916).

El maestro de capilla es un músico de experiencia y prestigio, siempre compositor, que forma, gestiona y dirige el grupo de cantores e instrumentalistas, responsable de la música sacra en los oficios de la Iglesia.

Cuando tomó posesión de su cargo, la música del culto católico, atravesaba en toda Europa, un momento de alarmante deterioro. Tras haber alcanzado su máximo apogeo durante el Renacimiento con los grandes maestros de la polifonía clásica (Palestrina, Tomás Luis de Victoria, etc.) fue cayendo en la marginación, abandonada por los compositores más relevantes, para quedar en manos de músicos mediocres y diletantes, sin formación.

Goicoechea trabajó de forma decidida en los intentos de recuperación de la dignidad del canto sagrado. Cuando murió, esa dignidad había sido rescatada.

La música sacra en el siglo XIX

Cuando en 1890 Vicente Goicoechea tomó posesión de su cargo de maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, la música del culto católico atravesaba momentos de gran decadencia.

La Asociación Isidoriana se hacía eco de esa situación en su boletín *La música religiosa en España* (septiembre de 1896). La música, decían y publicaban, se hallaba en un estado lamentable de abandono:

- La ignorancia de algunos maestros de capilla y organistas.
- La falta de serios ideales artísticos.
- El afán inmoderado a todo lo que brilla y reluce.
- La afición a los efectos vulgares.
- El mal gusto, en una palabra, hizo que la casa del Señor se convierta, en lo que a música se refiere, en una sucursal de teatro.

Son muchos los testimonios que describen el estado deplorable de la música en las iglesias en aquellos momentos: “juegos, gorjeos, insulsas repeticiones, cortes violentos, reminiscencias de óperas bufas... hasta en los momentos más solemnes de los sagrados ministerios». Ese era el bagaje musical de aquella infortunada época.

El padre Feijóo decía: “el que menos mal lo hace –exceptuando alguno raro– parece que estudia cómo se puede hacer MAL».

Según el padre Nemesio Otaño, al que, como veremos posteriormente, se le podría dedicar un capítulo entero en este ciclo, decía lo siguiente sobre este momento en la música sacra: “se ejecutaban, en la apreciación más criminalista de la palabra, obras, a las cuales podía aplicarse lo que decía un célebre cardenal del Concilio Tridentino, que eran tan poco a propósito para ser ofrecidas a Dios, que solo una ignorancia invencible podía justificar que se hiciesen». Dejémoslo así.

Movimiento de renovación

A mediados del siglo XIX surgen en Europa movimientos importantes que persiguen la dignidad de la música sagrada. Las abadías benedictinas de SOLESMES, en Francia y BEURON (archiabadía de San Martín) en Alemania, inician el rescate del Canto Gregoriano.

Hay movimientos importantísimos en RATISBONA (Alemania) con estudiosos tan importantes como Karl Proske, que reunió dos colecciones musicales en “Una colección de verdadera música sacra, para el uso y las necesidades del año litúrgico». Las dos colecciones musicales reunidas por Karl Proske, fueron recopiladas. Una de ellas, considerada como primera edición moderna, de parte del corpus musical de Tomás Luis de Victoria, se publicó entre los años 1853 y 1876 en Ratisbona de la mano de la editorial Pustet. La primera publicación se denominó Música Divina y consiste en una recopilación de aquellas obras renacentistas consideradas de gran

importancia por Proske, primer impulsor de la recuperación de este repertorio en el siglo XIX.

Esta inquietud cristalizará en diversas asociaciones cecilianas como la de Santa Cecilia de Roma y la Isidoriana para la reforma de la música religiosa de Madrid en 1896, impulsada por el cardenal Jose M.^a de Cos y alentada por Felipe Pedrell (gran resurgidor de la escuela nacionalista española en pleno siglo XIX, maestro de Albéniz, Granados, Falla, etc.).

Talento musical de un hombre de leyes

Vicente Goicoechea (Aramayona, Álava, 1854 – Valladolid, 1916) claro protagonista en la restauración de la música sagrada en España, accedió a la profesionalidad musical a una edad tardía, aunque ya desde niño mostrara inclinación hacia la carrera eclesiástica y la música. Por imperativo paterno estudió leyes y durante años ejerció en Vitoria y Lekeitio en despachos de abogados y asesorías jurídicas. Pero, ni durante sus años de formación, ni en su ejercicio como abogado, abandonó el estudio ni la práctica de la música.



Vicente Goicoechea. *La Hormiga de oro*, 4/11/1916. Foto Enrique Guinea.

Comenzó su aprendizaje musical en el coro parroquial de su pueblo natal. Durante sus estudios de bachillerato en Vitoria, amplió conocimientos, tomando lecciones de piano y armonía.

Tras cursar la carrera de leyes en Oñate (Gipuzkoa), encontró trabajo en un despacho de abogados en Vitoria y más tarde como asesor jurídico en una empresa de Lekeitio (Vizcaya). No tardó en integrarse en el coro parroquial que llegó a dirigir, y donde se atrevió a hacer sus primeros ensayos en el campo de la composición. Allí conoció a Resurrección M.^a de Azkue, sacerdote, músico y académico español, figura clave en la recuperación de la lengua vasca, autor del *Cancionero Popular Vasco*, quien fue su amigo durante toda su vida.

A los 34 años, libre ya de la presión paterna, decidió cursar estudios eclesiásticos. Solicitó el ingreso en el Seminario Conciliar de Vitoria, pidiendo al mismo tiempo una convalidación de estudios y ser alumno

externo de teología y poder costearse la carrera. Su petición fue denegada. El 28 de septiembre de 1888, Vicente se traslada a Valladolid, donde fue recibido como un miembro más de la familia Eguíluz –con quienes tenía una estrecha relación– y en cuyo hogar vivió el resto de su vida.

Los puntos relevantes de su vida nos los cuenta Sabin Salaberri, músico español nacido en Ibarra de Aramayona (Álava) en 1934, estudioso de Goicoechea, director de la Schola Cantorum del Seminario Diocesano de Vitoria, profesor del Conservatorio Jesús Guridi (Vitoria), fundador del Coro Araba de voces graves, académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, compositor prolífico que nos ha acompañado en el simposio “Vicente Goicoechea y la música religiosa de su época, en el centenario de su muerte (1916)», celebrado los días 28 y 29 de octubre de 2016, organizado por la Universidad de Valladolid bajo la dirección de M.^a Antonia Virgili Blanquet en colaboración con la Santa Iglesia Catedral, la Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción y el Coro Universitario. Salaberri dice de Goicoechea: “hablaba poco, y sentía mucho. Sentía la atracción de su tierra vasca que no dejaba de visitar todos los veranos; y la austeridad del paisaje castellano a tono con la imaginería de Gregorio Fernández».

Y en ese simposio hemos oído cómo la académica Virgili dice las claves estilísticas de Goicoechea y de su música: “La profundidad de ideas, el interés armónico de sus pasajes y los efectos grandiosos que obtiene en contraste con la simplicidad de los recursos empleados y su lenguaje más bien tradicional».

Pedro Aizpurúa, maestro de capilla de la Catedral de Valladolid desde 1960 hasta nuestros días y académico de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid desde 1988, escribió en la *Revista de Musicología* (1992) de la Sociedad Española de Musicología un artículo titulado “Vicente Goicoechea Errasti, centenario de su Magisterio Musical en la Catedral de Valladolid» donde se refleja la extraordinaria tarea de Vicente Goicoechea en esta ciudad.

En Valladolid

Goicoechea forjó su brillante y destacadísima figura musical en Valladolid, a través de una evolución seria, pensada y trabajada a la sombra de su catedral y en la que intervinieron elementos de diversa índole. En 1888 estaba ya en la ciudad. Faltaban dos años para la muerte del maestro de capilla de la catedral, don Wenceslao Fernández y Pérez, a quien, sin saberlo, iba a suceder. Murió en junio de 1890.

Las oposiciones a Maestro de Capilla se celebraron en septiembre de 1890. Este corto lapso de tiempo debió de ser de intensa preparación musical con vistas a su presentación como candidato.

Junto a él: Federico Olmeda, organista de la Catedral de Burgos (relevante figura musical después) y Babil Belsué, organista de la Catedral de El Burgo de Osma. La solicitud de admisión la hace él mismo de puño y letra... Es una letra elegante e

inconfundible que revela la distinción y serenidad de su alma: “Vicente Goicoechea y Errasti, de 36 años de edad, natural de Aramayona (Álava), diócesis de Vitoria, vecino de Lekeitio (Vizcaya) en la misma diócesis y alumno externo de este Seminario Metropolitano (Valladolid)...”

Era una buena prueba para aquel alumno de seminario, sin títulos musicales de ninguna clase, especialmente por la presencia de un fuerte opositor como Federico Olmeda, muy intensamente metido en la música y ya con el cargo de organista de la Catedral Metropolitana de Burgos.

Polémicas oposiciones, que no vamos a comentar. Pedro Aizpurúa nos dice en su artículo: “no sé si entonces la formación del tribunal se prestó a sospechas».

Fue presidente Felipe Gorriti, profesor suyo y amigo, que fue ayudado por Tomás Eleizgaray, organista de la Catedral de Valladolid, natural de Vidamo (Guipuzcoa) y José Alfonso Fuertes, organista de la Catedral de Segovia. Cinco ejercicios en días sucesivos –del 15 al 22 de septiembre de 1890– constituían la oposición:

- Bajete a 8 voces.
- Armonización de un Bajo y Tiple Melódicos.
- Fuga tonal antigua a 4 voces.
- Composición del salmo *Laudate Dominum* para 4 voces y órgano sobre motivos del quinto tono.
- Componer a continuación un preludio presentado por la comisión, un Motete a 4 voces y Gran Orquesta, que debería tener unos 100 compases con la letra *O Salutaris Hostia*.

El acto de este ejercicio continúa así: “Para este ejercicio se les dio de tiempo desde las siete de la mañana hasta la misma hora del día siguiente, y se les advirtió que este motete sería ejecutado por la orquesta en nuestra Santa Iglesia Metropolitana, dirigiendo cada opositor su propia obra y sirviendo de ejercicio público, para que así demuestren su pericia y gusto artístico en componer y dirigir».

Era la gran prueba de la oposición. Y así lo entendió la gente que con interés asistió a la catedral el 22 de septiembre de 1890, a las diez y media de la mañana. Existe una larga crónica y crítica del acontecimiento que apareció en el diario *Libertad*, el 6 de octubre de 1890.

Prosiguió sus estudios eclesiásticos y fue recibiendo las distintas órdenes sagradas hasta la celebración de su primera misa en Lekeitio, en la que tuvo como predicador a un personaje tan importante de la cultura vasca como D. Resurrección M.^a de Azkue, a quien le unía una estrecha amistad.

Instalado ya en Valladolid, su actividad se centró en la composición y dirección de la Capilla de Música de la Catedral, la dirección de la orquesta en festividades importantes y la atención a los niños del coro en lo referente a la enseñanza musical.

La segunda década de su magisterio –1900/1910– coincide con una época compositiva de fuerte evolución. Hay un dato al que nadie hace referencia y que demuestra la moderna mentalidad de Goicoechea: se trata del nuevo órgano que en 1904



Pedro Aizpurúa durante una interpretación en el órgano Amezua de la Catedral de Valladolid.

se montó en la catedral. No es un simple cambio de instrumento de viejo a nuevo, sino del paso del órgano barroco al órgano romántico. Un nuevo concepto organístico que ya se estaba introduciendo en Europa y en algunos lugares de España.

Se decidió por la Casa Amezua. No es pura anécdota. Detrás de este cambio, hay una nueva mentalidad que, sin duda, Goicoechea poseía, merced a sus contactos con lugares y personajes de las nuevas corrientes musicales.

Aquilino Amezua vino al Primer Congreso Nacional de Música Sagrada que se celebró en Valladolid en el año 1907 a exponer el giro técnico en la organería europea. Gracias a este órgano se pudo escuchar a Gabiola y Eleizgaray, organistas de gran prestigio, con obras de Bach, Saint-Saëns, Mendelssohn, Boëllmann... Repertorio nuevo para órgano nuevo que habría sido imposible en el órgano antiguo.

Durante esta década, Goicoechea tuvo sus ilustres discípulos: Gaspar Arabaolaza, que pronto sería maestro de capilla de Zamora; el P. Otaño, alma junto con su maestro de aquel congreso de música sagrada.

Previamente, el maestro y el discípulo, bajo la protectora sombra del arzobispo Jose M.^a Cos, habrían redactado un extenso y detallado "Reglamento de Música Sagrada en la provincia eclesiástica de Valladolid", así como un programa para el estudio del canto gregoriano en el seminario.

También allí, en el seminario, fue donde Goicoechea realizaba una magnífica labor con la *Schola Cantorum* que seguramente el P. Otaño aprendió para futuras empresas musicales como la de la Universidad de Comillas.

El congreso fue un acontecimiento y una lápida en la Catedral lo recuerda "ad aeternam rei memoriam». El Padre Otaño presidió la Junta Organizadora de la Sección Doctrinal y Goicoechea de la sección musical.

Modestia y tenacidad

Con calma y modestia, pero con tenacidad indomable, D. Vicente Goicoechea va modificando el repertorio de la catedral, no sin oposición. Existe un documento, según nos cuenta el Padre Otaño, en la revista “Pensamientos claves”, documento

de su puño y letra, que tiene un valor inapreciable. Una defensa del cumplimiento de sus obligaciones en el año 1895 ante algunas advertencias del Cabildo. Hace constar: “En este periodo de cinco años aproximadamente, se han ejecutado, además de las obras que vienen formando el repertorio de esta capilla, tal vez en más de 40 años, otra variadas e importantes obras de sus grandes autores del siglo XVI, Morales, Palestrina, Guerrero, Victoria, etc., como de los modernos Eslava, Gounod, etc.”.

El Padre Otaño asegura que eran contadas las capillas que ejecutaban esas obras.

Goicoechea considera de suma transcendencia la formación del futuro clero. Asume la instrucción musical del Seminario, en la que forma la *Schola Cantorum* y establece la enseñanza del canto gregoriano y la polifonía, cosa entonces inusitada.

Con ritmo sosegado, pero sin interrupción, van naciendo obras, donde se perfila cada vez con mayor nitidez su ideal en música sagrada y que se adelanta trece años a la reforma de San Pío X del famoso *MOTU PROPRIO*.

De estas fechas datan varias composiciones para navidad: maitines, kalendas, responso-rios, motetes, etc.

Vicente Goicoechea no fue un compositor prolífico. La profundidad de su música y la minuciosidad de su escritura, le impedían dar por bueno todo lo que salía de su pluma. Sin embargo, lo que nos ha llegado supone un testimonio claro de su capacidad y de su expresividad, de sus cualidades técnicas y sobre todo de la hondura de su sentimiento religioso.



Académico de Bellas Artes (1911-1916)

En el año 1911, debió de sentirse lo suficientemente enfermo como para solicitar “dispensa de residencia por su estado de salud”. Dos años más tarde, agravadas las causas de la anterior dispensa, el cabildo acordó “informar favorablemente y autorizarle para que, mientras se despachen en Roma, use de “recessit” aún en cuarentena y días festivos”. En 1915 fue nombrado canónigo por el cardenal Cos, dejando su beneficio de maestro.

Hay un acontecimiento especialmente destacable en estos últimos años de su vida: el ingreso en la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción en el año 1911.

Hacia muy poco que se había creado la sección de música de la academia, que funcionaba desde 1783. Fue en el año 1911 cuando se reconoció la gran personalidad musical del maestro de capilla de la Catedral, nombrándolo académico de número. Y así aparece desde febrero de 1911, formando la sección de música con Damián Urbina,

Francisco Zorrilla, Eugenio Muñoz, Rafael García y Juan Martín Cabezal. Este último y Goicoechea fueron los encargados de redactar las bases de lo que iba a ser la Escuela de Música, futuro conservatorio de la ciudad. Redacta las bases ese mismo año pero no alcanza a ver la escuela por dilatarse hasta 1918 su definitiva creación. Goicoechea murió el 9 de abril de 1916, a los 62 años.

Vicente Goicoechea
Errasti



Homenaje al músico en Aramayona el 22 de octubre de 1916. *La Hormiga de oro*, 4/11/1916. Foto Enrique Guinea.



Escultura homenaje a Goicoechea en su pueblo natal. Realizada por Lorenzo Ascasibar en 1954.

Sus restos mortales reposan en el cementerio de Valladolid, en el panteón del Cabildo Catedralicio. Ha habido varios intentos por parte de su familia de trasladarlos a su pueblo natal. El último en 1955, cuando un miembro de la familia Valdés Goicoechea, de Vitoria, acompañado del Cabildo visitó el cementerio, pero ante la imposibilidad de identificar sus restos, se desistió del traslado.

El Boletín de la Diócesis daba cuenta de la muerte de don Vicente Goicoechea en una nota explícita de su personalidad sacerdotal y artística que refleja en aquel momento mismo –no después– la admiración que se le tuvo por la grandeza de su obra musical.

La reforma de San Pío X

En 1903 muere León XII y le sucede Guiseppe M. Sarto, Pío X, elegido en un cónclave de tortuosas intromisiones políticas. Es un hombre de procedencia humilde, sin grandes aspiraciones intelectuales, que ha sido cura rural y pretende simplemente ser un buen párroco en la Iglesia Universal.

Su primer documento será *Motu Proprio* “*Tra le sollecitudini*” del 22 de noviembre de 1903 en el que establece una reforma radical de la música sacra, y las bases de una recuperación del canto gregoriano y de la polifonía religiosa (Palestrina).



San Pío X fue el 257.º papa de la Iglesia católica, entre 1903 y 1914.

Vicente Goicoechea lleva ya 13 años empeñado en esa tarea. Valladolid se ha convertido en el cenáculo musical.

Preámbulo del *Motu Proprio*

“Nada debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya, *la piedad* y la devoción de los fieles; nada que de motivo de disgusto o escándalo”. Con esta aseveración inicia Pío X (1903-1914) el *Motu Proprio* sobre la música sagrada, poniendo de antemano la necesidad de mantener y procurar el decoro en la casa del Señor.

“Su atención se fija en un abuso de los más generales, de los más difíciles de desarraigar:

el abuso en todo lo concerniente al canto y a la música sagrada”. “Y en verdad – sigue diciendo– sea por la naturaleza de este arte, de suyo fluctuante y variable o por la sucesiva alteración del gusto y las costumbres en el trascurso del tiempo o por la influencia que ejerce el *arte profano* y teatral en lo sagrado, o por el placer que directamente produce *la música* y que no siempre puede contenerse fácilmente de los justos límites, etc.”.

“El hecho es que se observa una tendencia pertinaz a apartarlo de la recta norma, señalada por el fin con que el arte fue admitido al servicio del culto y expresada con bastante claridad en los cánones eclesiásticos...”.

Admite Pío X en su preámbulo al *Motu Proprio* que ya se viene reaccionando en las iglesias de Roma y más iglesias, y en particular algunas naciones, en el restablecimiento del honor del arte sagrado pero, siendo así: “creemos que nuestro primer deber es *levantar la voz* sin más dilaciones en *reprobación* y *conducción* de cuanto en las solemnidades del culto y los oficios sagrados resulte disconforme con la *recta norma indicada*”. “Con este motivo y para que de hoy en adelante nadie alegue la excusa de no conocer claramente su obligación (...) estimamos conveniente señalar los principios que regulan la *música sagrada* en las solemnidades del culto”.

“Por lo que *motu proprio* y ciencia cierta, publicamos esta nueva instrucción a la cual, como si fuese un código jurídico de la música sagrada, queremos con toda plenitud de nuestra autoridad apostólica, se reconozca fuerza de ley, imponiendo por estas letras de nuestra mano, la más escrupulosa obediencia”. Todo esto queda expresado en varios apartados sobre la “Instrucción acerca de la Música Sagrada”:

- Principios generales.
- Géneros de música sagrada.
- Texto litúrgico.
- Forma externa de las composiciones sagradas:
 - 1. Ayrie, Gloria, Credo, etc.
 - 2. Vísperas (canto gregoriano).
 - 3. Annus de Iglesia: modelo Tamtum ergo.
 - 4. Antífonas (melodía gregoriana).
- Cantores.
- Órgano e instrumentos.
- Extensión de la música religiosa.
- Medios principales.

Conclusión del *Motu Proprio*

Por último se recomienda a los maestros de capillas, cantores, eclesiásticos superiores de seminarios, de institutos eclesiásticos, etc., que favorezcan con todo celo estas prudentes reformas para que no caiga en desprecio la misma autoridad de la

iglesia que repetidamente las ha propuesto y, ahora de nuevo, las inculca... Dado en nuestro Palacio Apostólico del Vaticano en la fiesta de la Virgen y Mártir Santa Cecilia, el 22 de noviembre de 1903, primero de nuestro pontificado Pío X.

El vallisoletano Aurelio García Macías, académico de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid y eclesiástico español, es desde 2015 el *Capo Ufficio* de la congregación para el culto divino y la disciplina de los sacramentos. Nacido en Pollos (Valladolid) en 1966, ha querido contribuir en la información de los documentos posteriores al *Motu Proprio* “*Tra le sollicitudini*” de S. Pío X sobre la música.

–Pío XII escribió la carta encíclica “*Musicae sacrae*” (1955) sobre la música, que ha sido un poco olvidada, pero que puso las bases para la reflexión musical en el Concilio Vaticano II.

–La constitución “*Sacrosanctorum Concilium*” (1963) del Concilio Vaticano II, capítulo VI. Aquí se dan las directivas principales para la orientación y reforma de la música y el canto después del Concilio Vaticano II.

–Instrucción “*Musicam sacram*” (1967) de la Sagrada Congregación de Ritos y el *Consilium*.

El *Consilium* era un grupo de expertos que nombró Pablo VI para la aplicación práctica de la reforma litúrgica. Es el documento postconciliar más importante y, aunque en este momento ya un poco necesitado de revisión, es el que ha orientado todo este tiempo.

No se puede olvidar el quirógrafo (escrito a mano por el mismo Papa) de Juan Pablo II en el centenario del *Motu Proprio* “*Tra le sollicitudini*” (2003). Dice Juan Pablo II: “La especial atención que se ha de dedicar a la música sagrada deriva del hecho de que, como parte integrante de la liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. Interpretando y expresando el sentido profundo del texto sagrado al que está íntimamente unida”.

Nemesio Otaño y Eguiro

El Padre Otaño nació en Azcuilia en 1880. Ingresó en la Compañía de Jesús en 1896 a los 16 años. Terminados los estudios humanísticos en el Colegio de la Merced de Burgos pasó al Colegio Máximo de Oña (Burgos) para hacer los cursos de filosofía y ciencia. Durante esos años empezaron a despuntar sus grandes aficiones por la música y la crítica.

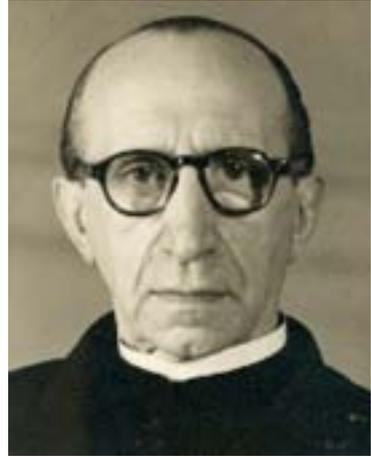
Desde finales de 1903 hasta 1908, vivió en el Colegio de Jesuitas San José de Valladolid, destinado allí para hacer las prácticas obligatorias de la carrera de magisterio.

Durante esos 4 años se dedicó de lleno al estudio profundo de la música, después de recibir un informe muy favorable de sus disposiciones para el arte y la música, firmado por Vicente Goicoechea. Estos 4 años son decisivos en la vida del Padre Otaño.

Estudió piano y armonía con D. Jacinto Ruiz Manzanares, primer director de la Escuela de Música y después del Conservatorio de Valladolid. Contrapunto y composición con D. Vicente Goicoechea.

En un artículo de 1957, escrito por Jose Ignacio Prieto S. J., profesor del Instituto de Música Sagrada en Roma, se dice: “La figura del Padre Otaño que se levanta al lado de la de D. Vicente Goicoechea como un símbolo en

el nuevo resurgimiento de la música religiosa de la moderna escuela española, son dos figuras cumbres que han tenido su influjo sobre la generación de compositores de música sacra”.



Padre Nemesio Otaño.

ANEXO

Relación de las obras de Goicoechea conservadas en la catedral

Periodo 1890-1900

- “Dos Responsorios” de maitines de navidad para coro mixto y orquesta (1891).
- Misa (sin órgano) para adviento y cuaresma, a 4 voces y fagotes (1891).
- “Seis Responsorios” de maitines de navidad para coro mixto y orquesta (1891).
- “Credo” para la misa, a 3 voces de hombre y 2 sopranos (1893).
- “Kalenda” de la vigilia de navidad, para coro mixto y coro de voces iguales con órgano (1894).
- “Dies irae” a dos coros, canto llano y capilla con fagotes (1895).
- “Tantum ergo” (en “la»), coro a 6 voces mixtas y orquesta (1898).
- “Tantum ergo” n.º 2 (en “sol”), coro a 4 voces mixtas (1889):
 - a) con acompañamiento en orquesta,
 - b) con acompañamiento de órgano y
 - c) una versión corregida y aumentada del anterior.
- Misa de Réquiem a 4 voces mixtas (1900).

Periodo 1900-1910

- Misa Ferial a 4 voces mixtas (Kyrie y Agnus) (1900).
- “Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae” a 4 voces iguales (1901).
- Misa para domingos de adviento y cuaresma a 4 voces solas (sobre motivos de canto gregoriano [edición de Ratisbona]) (1902).
- Misa a 3 voces iguales y órgano (1904).
- “Ad noman” *In Ascensione Domini* (1904).
- “Miserere mei Deus” (1906).
- “Christus gactus est” (1906).
- “Salve Regina” (1908).
- “Ave Regina Caelorum” a 4 voces solas (1909).
- “Pange lingua” a 4 voces y órgano cenitante.
- “Tantum ergo” a 4 voces y órgano.

De esta época es el *Ave María* a 4 voces graves y órgano, que originariamente fue un *Oremus pro Pontifice* y se conserva en la parroquia de Los Santos Juanes de Bilbao. No hay partitura de esta composición en la Catedral de Valladolid. Se cantó en el año 1905 en un acto celebrado en el Colegio de San José de los Jesuitas de nuestra ciudad, para conmemorar el *Motu Proprio* de Pío X. El coro que interpretó el *Oremus pro Pontifice* fue el orfeón vasco junto con el coro de la Escuela de Música de la Congregación Mariana, dirigidos probablemente por el mismo Goicoechea.

- *Officium pro Defunctis* (1912).
- *Litaniae laurotonae* (1912).
- *Litaniae Lauretenae* (1914).
- *Laurentatio Jeremiae Prophetae* (1914).

Dos obras importantes que la Catedral de Valladolid no conserva:

- “Te Deum” para dos coros de voces mixtas y órgano (Catedral de Burgos).
- “Missa pro defunctis” (Seminario de Vitoria).

BIBLIOGRAFÍA

- AIZPURÚA, P. (1992). *Revista de Musicología*. Sociedad Española de Musicología (SEDEM).
- FEIJÓO B. J. (1952). *Música en los tiempos*. Discurso XIV.
- MARCHEDRESAN, A. (1911). “La obra de Pío X en la restauración de la música sagrada”. *Música sacro-hispana*, junio de 1911. Lazcano y Mar Editores. Bilbao.

- OTAÑO, P. (1912). *Decadencia y restauración*. En “Música Sacro Hispana”.
– (3-VII-1954). *Pensamiento alavés*.
– (1915) “El maestro Goicoechea canónigo de la S.I.M. de Valladolid.” En *Música Sacro-Hispania*.
- SALABERRI, S. (1984). “Scriptorum Victoriense”, Facultad del Norte de España, sede en Vitoria.
– Revista *Melómano*, n.º 222, septiembre de 2016.
- In hora sexta*. Vicente Goicoechea, la labor de precursor: www.inhorasexta.com.
- Tesoro Sacro-Musical* (1954). Revista.

La vida íntima en Valladolid en el siglo XVIII

MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | Académica

La celebración en el Museo de Valladolid de la exposición *La ciudad de Bentura Seco*, dirigida por Eloísa Wattenberg, ha dado lugar también a la publicación de un catálogo, asimismo coordinado por ella, titulado *Valladolid 1738*, que reúne algunos estudios concernientes a la nueva maqueta de la ciudad, elaborada a partir del plano que en aquel año realizó el escribano Bentura Seco, y a los dibujos de edificios y elementos vallisoletanos que, poco después, trazó el ensamblador Ventura Pérez, objetos ambos de la citada exposición. En uno de esos estudios, “Valladolid en 1738”, he escrito acerca de la vida de nuestra ciudad en ese año, y excepcionalmente en alguno próximo, tratando de manera somera aspectos del urbanismo y la arquitectura, religiosa y civil; de la vida oficial como el gobierno y abastecimiento de la ciudad: y de la sociedad, como la universidad, la milicia, la vida religiosa, los oficios, los gremios y las fiestas. Sin embargo en el curso de la investigación realizada para ello reuní también otras noticias que, por razones de límites de extensión, no tuvieron cabida en esa publicación. Pensando que pudieran ser también de interés es por lo que hemos decidido incluirlos en este nuevo curso de “Conocer Valladolid”, dentro del apartado del “Valladolid intangible”. En esta ocasión quiero hablar, sobre todo, de lo que sucedía de puertas adentro de las casas, de la vida íntima de los vallisoletanos, tanto en aspectos como el ajuar y el mobiliario, la comida, el vestido y el calzado, como de la intimidad afectiva relacionada con el amor y la familia. Son asuntos que han sido tratados ya por diversos historiadores vallisoletanos en el seno de la UVa –tal como reflejará la bibliografía adjunta– a los que me atrevo a añadir ahora algunos documentos inéditos.

Como digo en el artículo antes citado, se trata de intentar revivir a la gente que habitaba Valladolid en esa época y su interés deriva únicamente de que todo lo que se cuenta es real, sucedió verdaderamente y les pasó a los vallisoletanos de entonces. Para documentarme me he valido fundamentalmente de los protocolos notariales, que reúnen las escrituras realizadas ante los escribanos o notarios activos en esos años y se guardan en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid. El enorme valor testimonial, la gracia incluso, de esta documentación está en que recoge y refleja el latido vital de la ciudad a través de las escrituras que sus habitantes suscribían por los más diversos motivos de índole social, profesional y también familiar. Es este último aspecto, contenido especialmente en testamentos, capitulaciones matrimoniales, separaciones, inventarios de bienes, etc., donde me quiero detener ahora para que veamos cómo algunas cosas nos son tan ajenas mientras que otras apenas han cambiado con el paso del tiempo.

La presencia de la religión en la vida

Si bien en el siglo XVIII apuntan los indicios de un cierto laicismo, detectable sobre todo por comparación con los siglos precedentes, no cabe duda de que aún la sociedad vallisoletana, como la española en general, estaba regida por la religión –tal como ha puesto de relieve magistralmente Teófanés Egido– que seguía siendo el motor que impulsaba el modo de ser y actuar del individuo y el ámbito en que se desarrollaba la vida colectiva. En este aspecto, como en tantos otros, los testamentos son instrumento imprescindible. En ellos, el testador hace patente esta religiosidad, no sólo en la inicial protesta de su fe sino también en su preocupación por dejar bien aquilatado lo concerniente a su entierro y sufragios: número de misas, sacerdotes y cofradías asistentes y limosnas que se repartían entre los pobres y niños expósitos.

Como ejemplo, casi extremo por la prolijidad de su preámbulo, puede servir la última voluntad que el escribano Juan Fernández de Segovia redacta el 19 de mayo de 1738. Comienza expresando cómo, “temeroso de que me asalte la muerte repentinamente, por hallarme acosado de achaques habituales y muy quebrada salud, me he determinado explorar por esta memoria (escrita y firmada de mi puño y letra) mi última voluntad”. Dice encontrarse “en pie, en mi sano juicio y entendimiento natural, cual la divina providencia fue servido darme y comunicarme”. Y continúa: “he creído y creo y creeré el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios Verdadero (en esencia), y todo lo demás que tiene cree y confiesa Ntra. Sta. Madre la Iglesia Católica Apostólica Romana, bajo de cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir y morir como fiel y católico cristiano

(humilde hijo suyo) tomando según tomo por mi intercesora y abogada a la soberana Reina de Ángeles y hombres María Ssma. Señora nuestra concebida en plenitud de gracia, al bienaventurado Sn. Miguel arcángel, príncipe de las milicias celestes, al bendito ángel de mi guarda, al bienaventurado precursor Sn. Juan Bautista (santo de mi nombre), al castísimo Patriarca Sr. Sn. Joseph, Sto. Domingo, Sn. Francisco de Asís, San Antonio de Padua, S. Vicente Ferrer, Sn. Cayetano, Sn. Francisco Javier, San Antonio Abad, San Dimas, Sn. Phelipe Neri, Sn. Cosme y Sn. Damián, Sn. Buenaventura, Sn. Pedro Regalado, Sta. María Magdalena, Sta. María Egipcíaca y Sta. Margarita, todos mis protectores especiales, con el resto de ángeles y cortesanos del cielo, para que intercedan ahora y en el discurso de mi vida con la Majestad increada perdone mis enormes culpas y pecados y encamine mi espíritu al feliz deseado puerto de la Jerusalén triunfante... Encomiendo mi alma a Dios Nro. Sr. que la crio y redimió con el infinito precio de la encarnación, nacimiento, vida, pasión y muerte de Jesucristo su hijo unigénito y señor nuestro para que en fuerza de estos méritos sea servido colocarla por su inagotable mar de las misericordias en aquellos divinos alcázares de su celestial morada”. Y continúa: “mi cuerpo mando a la tierra de donde tiene su origen y formación, el cual cadáver mando sea amortajado con el hábito de mi padre Sn. Francisco y en la sepultura de D.^a Antonia de Bartolomé Bustamante, mi suegra, enterrado con los huesos que están en ella de D.^a Margarita de Brizuela Salazar, mi tan querida mujer, cuya sepultura está cercana a la reja del Real convento de Sn. Francisco de esta ciudad...”. Desea que “luego que fallezca se digan dos misas de alma por la mía en el altar privilegiado del convento de la Victoria” –al cual estaban concedidas especiales indulgencias– dando “la limosna acostumbrada de cuatro reales cada una”. A su entierro debía asistir “la cruz de la parroquia donde fuere feligrés al tiempo de mi fallecimiento y doce sacerdotes en que entren el cura y beneficiados de ella, por lo que se paguen los derechos acostumbrados”, así como “los hermanos de la VOT de S. Francisco (de la que he sido dos veces ministro), los que me han de llevar en hombros con la caja de la dicha Orden; y las cofradías Sacramental del Hospital General, la de las Ánimas de la parroquia del Salvador, la de la Guía de ella, la de Sn. Francisco de los Mercaderes, la de Ntra. Sra. de la Consolación, la de la Salve de Santiago, la de la Santa Vera Cruz y la de la Pasión de donde soy diputado y cofrade, con los Niños de la Doctrina Cristiana y los del Albergue”.

Manda además “que se me digan en la forma acostumbrada dos misas cantadas de cuerpo presente, la una en dicha iglesia de San Francisco donde se me ha de enterrar y la otra en dicha parroquia, con las limosnas acostumbradas” y “se digan por mi alma e intención trescientas misas rezadas con la limosna de dos reales de vellón cada una”, repartidas en diversos templos, y en el de San Pablo “las misas de San Gregorio que el vulgo llama de San Vicente Ferrer con la limosna que sea justa, todo lo cual mande se pague de mis bienes”.

Las siguientes disposiciones hacen referencia a su vida familiar y por ellas nos enteramos de que, además de sus tres hijos que “están sin tomar estado y en mi casa y compañía”, vivían también con él dos sobrinas, hijas de un hermano y huérfanas

de madre, a las que había educado “criándolas enseñándolas y dándolas vestuario y todo lo necesario como es constante, público y notorio”, a cada una de las cuales lega “para ayuda a su remedio cincuenta ducados y una cama” con todas sus ropas, “todo de lo que anda en las camas de casa”, especificando que “todo esto es con expresa calidad y condición de que dichas mis sobrinas... ni otra persona en su nombre en tiempo alguno puedan pedirme ni a los susodichos (herederos) cosa alguna por razón de salarios, porque si lo hicieren o intentaren las excluyo o a la que lo impugnare de esta manda y legado; y se defienda en justicia el que no me han servido sino que las traje y he mantenido en mi casa por el servicio de Dios Nro. Sr. y educarlas bien y que se las impute vestuarios y calzados que las hemos dado su tía y yo”.

Amor y el desamor: problemas amorosos, matrimonios desgraciados...

Muchos documentos tratan del mundo de los afectos, en el que religión y dinero tienen mucho que decir también. Es curioso señalar que la mujer recibe frecuentemente el tratamiento de doña, reservado en el hombre para los de carrera o condición social elevada, pero su situación es de total dependencia. Primero depende del padre, o en su falta de tutor primero y curador después, luego del marido. Necesita licencia de este para suscribir cualquier escritura, incluso aquellas que se refieren a bienes o intereses heredados de su familia; sólo en contadas ocasiones se atreve a tomar iniciativas, con variada fortuna.

La otra posibilidad social para la mujer era profesar en un convento, de lo que hay numerosa documentación, en parte recogida en el artículo de la exposición citada. Sin embargo, me parece curioso reflejar el caso, por otra parte nada excepcional, de una señora seglar que pasa a residir en un convento. Se trata de D.^a Tomasa Fierro, vecina de la ciudad pero oriunda de Ponferrada, que se concierta con la comunidad de Santa Isabel para que la reciba en su convento como “seglar dotada”, dándole “la comida y sustento diario, según se da a las religiosas de él, asistiéndole en sus enfermedades con doctor, botica y demás que sea preciso para su curación, participándola y haciéndola presente en las propias entradas de religiosas” como a las monjas “sin exceptuar ni limitar cosa alguna”. En contrapartida debía pagar 12.000 reales más otros 1.000 “de propinas” –agasajos de la celebración de su entrada– y además comprometerse a guardar “la misma regla de clausura y estatutos que las religiosas” de forma que “si se saliera por culpa o causa suya no se le ha de volver a recibir y por esto mismo ha de perder el dote y lo demás que por su entrada haya satisfecho”. Igualmente debía “guardar el silencio y decencia conveniente y no ha



Capitulaciones de boda y baile campestre. Jean-Antoine Watteau, h. 1711. Museo del Prado.

de traer ni permitir se le traiga vestido ni gala profana”. A primera vista, el arreglo se asemeja, en cierto modo, a lo que sería una residencia de ancianos actual.

Fuera de matrimonio y monjío queda la soltería, una situación que podría definirse como un tanto desairada en la época, especialmente para las mujeres; algo muy distinto, por fortuna, a lo que sucede ahora. No es de extrañar, por tanto, que se pueda considerar una verdadera desgracia lo que le ocurrió a D.^a Ángela Montes y San Juan, de estado soltera. La redacción del asunto es tan jugosa que merece la pena mantenerla en su mayor parte pues un mero resumen con palabras actuales la desvirtuaría. El 16 de marzo de 1738, la susodicha, natural y vecina de nuestra ciudad,

que era ya huérfana, “pareció... confesando ser mayor de 25 años y no sujeta a tutor ni curador, (sino) que por su propia persona rige, gobierna y administra sus bienes... dijo que con el motivo de haberla dado palabra de casamiento Fernando Mañoso, mozo soltero, natural de la villa de Aranda de Duero, de oficio boticario y para su cumplimiento haberle hecho papel firmado del susodicho del año pasado de 1729, obligándose en él al cumplimiento de ella para el año de 1731, hasta cuyo tiempo le había esperado y mucho después de dicho año le había insinuado era cumplido dicho plazo, y amonestándole cumpliera con su obligación y se casase con ella, se había extraído de ello excusándose con frívolas razones, motivo por qué... Sebastián Montes y San Juan, padre de la otorgante, como su legítimo administrador” le demandó ante el tribunal eclesiástico del Obispado de Osma para que cumpliera su palabra. El pleito se dilata y complica con asuntos de dinero, pero sobre todo “con el motivo de haber salido a la causa otra moza soltera proponiendo tenerla también prendada con la misma palabra de casamiento” y –aquí viene el verdadero problema– “haberla desflorado de su honor y virginidad, de lo que había resultado quedar embarazada del susodicho, en cuyos términos y estado se hallaba al presente”. Ante esta situación, la otorgante, “considerando hallarse huérfana (entretanto su padre había muerto), con cortos medios y que no fuesen bastantes para los gastos del pleito”, temiendo que el fin de este “pudiera ser dudoso” a causa de la nueva demanda y buscando lo mejor para ella... “había pasado a consultarlo muy por menor con diferentes Padres doctos y cristianos, con personas de la mayor graduación y que la aconsejasen con prudencia y cristiandad lo más decoroso y decente a su persona”. Y el consejo fue que “respecto a no haber entre la otorgante y el referido Fernando otra cosa que la referida palabra... para excusar de pleitos y discordes y conservar su espíritu con la misma quietud y sosiego, se le soltase y absolviese de ella”. Así que doña Ángela se “aparta del expresado litigio” y “para que pueda contraer matrimonio con la citada moza y cumpla con la obligación” libera al susodicho de su palabra “como si no se la hubiera dado”.

No sabemos si esta mujer –que como tantas otras no sabía firmar– llegó a contraer matrimonio, estado que anhelaban y alcanzaban la gran mayoría. Sin embargo la vida de casada no siempre era un camino fácil.

Hay algún caso insólito como el que refleja la escritura que D.^a Úrsula Calleja, mujer del médico Dr. D. Jerónimo Sanz, otorga con licencia marital. Dice en ella que “ha muchos días que el susodicho su marido por sí solo, sin la otorgante vive y reside en la villa de Santa María la Real de Nieva... en su ejercicio de tal médico para poder mantenerse” –se ve que no encontraba clientela en Valladolid–, “cuya ausencia ha hecho... con todo gusto y consentimiento de la otorgante”, la cual, para que la situación siga así “sin el más leve embarazo en conciencia” del marido, “entendida de lo que en este caso la conviene”, le da consentimiento “con todo gusto” –repite– para que “sin su compañía y asistencia... pueda vivir y residir todo el tiempo que fuese su voluntad... así en dicha villa como en otras cualesquiera” para ejercer la medicina. Ignoro por qué razón la mujer no seguía a su marido y nada se dice de si este debía o no mantenerla.

Situación familiar mucho más traumática parece la padecida por D.^a Francisca Güemes, tal como expresa en su testamento, otorgado el 27 de septiembre de 1738 estando enferma. Ya en su encabezamiento dice ser “mujer legítima de Pedro del Barco, quien va a 14 años que se ausentó de mi casa sin querer restituirse a ella ni cumplir con la obligación del matrimonio”. Manifiesta luego su deseo de sepultarse en la iglesia de La Cistérniga donde están enterrados sus padres, pero enseguida vuelve a su drama: “declaro fui casada de primer matrimonio con Alonso Ramos, de quien me quedaron dos hijos: el uno el padre fray Manuel, monje bernardo, que al presente me asiste en mi persona con todo lo necesario a su costa y me tiene en su compañía, el otro fue D. Nicolás, que dejó un hijo y una hija, los que no sé si son vivos o muertos. Y asimismo declaro que al presente estoy casada de segundas nupcias con Pedro del Barco quien ha 22 años que no hace conmigo vida maridable ni he tenido de él ningún hijo. Declaro para descargo de mi alma que el dicho Pedro del Barco, mi marido, al tiempo y cuando que contrajo conmigo el dicho matrimonio, no trajo a mi poder dinero alguno que yo hubiese recibido, lo (que) fue motivo para que yo costeara los gastos de despacho y demás que se ofrecieron para el desposorio, desde cuyo día lo mantuve todo el tiempo que hizo conmigo dicha vida maridable, y a un hijo suyo hasta que se entró religioso francisco, en cuyas asistencias gasté muchas cantidades de maravedís en perjuicio mío y de mis hijos; y en los dos a tres años que vivió conmigo me enajenó y vendió una calderilla de plata de peso de una libra y una joya guarnecida de oro y perlas de valor de 30 pesos, como también me quitó todo el dinero que dieron de tres cubas de vino que vendí el año de 18 sin haberme dejado para pagar la sisa. Asimismo declaro que el dicho Pedro del Barco mi marido en diferentes ocasiones, con amenazas de maltrato y de la vida como medio, me hizo firmar violentamente diferentes memorias y papeles, y entre ellos un inventario extrajudicial formado todo a su idea en que ponía muchos de mis bienes por suyos y en el inventario que a mi parte agregaba quitaba y ponía lo que quiso; como también me hizo firmar con las mismas violencias el que yo me había entregado (recibido) de 5.000 reales todo de su mano y diferentes alhajas, siendo todo incierto. Y así lo declaró, como también empeñó y vendió muchas alhajas más sin mi consentimiento y voluntad. Declaro que al tiempo que con las referidas amenazas me hizo firmar dichas memorias no me las leyó ni me constaba el contenido... Como también me acuerdo –sigue diciendo– de haber firmado un testamento violentada y amenazada... siendo incierto todo lo que en él se contiene pues no sólo supone haber traído a mi poder los maravedís y alhajas que menciona, sino que omitió y dejó de poner más de las cuatro partes (de cinco) de los bienes y alhajas que yo tenía adquiridos de mi primer marido y con mi industria mientras fui viuda... lo cual es público y notorio y lo declaro así para descargo de mi conciencia y que en todo tiempo conste”.

La pobre mujer dice luego que tiene una casa propia con su bodega, en la calle de Pedro Barrueco (Fray Luis de León) “en que al presente vivo, la cual fue adquirida durante el primer matrimonio, y unas viñas en los términos de la Cistérniga, las que compré siendo viuda... las cuales viñas he vendido... para desempeñarme de los muchos atrasos y deudas que he contraído, que todo es así verdad”.

Termina diciendo que “por si sucede que al tiempo de mi fallecimiento se hallen vivos el nieto o nieta, cuyos hijos dejó mi hijo D. Nicolás Ramos, por excusar pleitos declaro que al dicho mi hijo le tengo entregados, en varias ocasiones más de 1.500 ducados desde que se entró soldado, en caballo y vestidos y cajas de plata y otros regalos para los oficiales y cantidades de maravedís y, con pretexto de llevarme consigo a Madrid y alimentarme allí el resto de mi vida, me hizo vender todo lo mueble que en mi poder tenía, de que saqué al pie de 1.000 ducados en dinero efectivo; y además de esto llevé diferentes alhajas, diecisiete colchones, cuarenta sábanas y de plata y oro valor de 700 reales, que de uno y otro se entregaron en Madrid dicho mi hijo y su mujer, y lo gastaron a su disposición, sin asistirme como lo capituló antes de irme con ellos... me echaron de su casa sin restituirme nada”. Gracias a la limosna de un marqués (cuyo nombre no se lee) volvió a Valladolid. Pese a todo deja por herederos por partes iguales a su hijo fray Manuel y a los nietos que vivieren, eso sí después de pagado al fraile lo que ha gastado en ella. Verdaderamente, no puede decirse que su vida fuese envidiable.

Tampoco lo es la situación –que pone de manifiesto la corta distancia que hay entre este pasado remoto que comentamos y presente– de Isabel Nieto, que había puesto pleito a su marido, Isidoro Carrera, “sobre haber ejecutado varios excesos con la otorgante en distintas ocasiones habiéndola quedado de ellos sumamente maltratada, de que provino precisarla hacer cama”. Después de tomarla declaración y preguntada si quería denunciarlo, dijo se querellaba “grave y criminalmente”. En consecuencia “se dio auto de prisión y embargo de bienes” contra el marido y se le buscó, infructuosamente. Pero este –que obra con gran estrategia– “noticioso de este hecho se presentó con su persona” y confesó, logrando así que se le concediese “esta ciudad y sus arrabales por cárcel”. Comunicado todo a la pobre Isabel, ella “por haber mediado personas de autoridad y distinción, celosas de la paz, ciencia y conciencia y mejor aconsejada” decidió “hacer vida y unión maridable” con el marido, apartándose de su pleito.

Quizá debería haber escarmentado con lo sucedido a Ana Fernández, mujer legítima de Pedro de ¿Parriega?, vecina del lugar de Murias de Pedredo, en la Maragatería, quien en marzo de 1738, estante en Valladolid, otorgó poder a un procurador de la Chancillería “para que en mi nombre parezca ante los alcaldes del crimen de ella y se querelle grave y criminalmente de dicho Pedro de Parriega mi marido”. El caso es que una ejecutoria anterior de ese organismo había condenado al marido “a que hiciese vida maridable conmigo”, so pena de cuatro años de presidio del África. Por ello –dice– “víme admitida en su casa y me dio de palos y golpes y profirió palabras injuriosas negándome los alimentos diarios por lo cual pido que se le condene en las mayores y más graves penas... presentando para ello pedimentos”.

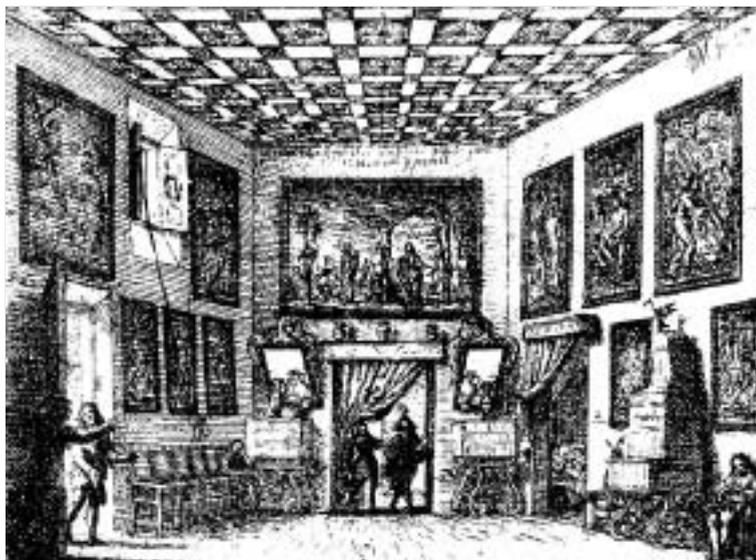
Claro que otras mujeres tuvieron más suerte o... se la procuraron. Este caso trata también de apartarse de un pleito, pero muy diferente. La protagonista de la escritura –que copio en lo sustancial– es Bernarda Matabuena, viuda de Joseph González y el asunto la muerte de su marido. El 11 de enero de 1739 la mujer dijo que “en cierto día del año pasado de 1738 dieron diferentes puñaladas al expresado su marido,

difunto, cerca del Real Hospital General de esta ciudad (el de la Resurrección; parece inevitable recordar al caballero Ezpeleta, socorrido por Cervantes en trance similar), de cuyas heridas ha pocos días murió. Sobre lo cual tiene entendido la otorgante que por los señores Presidente y Alcaldes del Crimen de esta Corte, se mandó hacer justificación del agresor y practicaron otras diligencias concernientes a la averiguación del delito, los que el día de hoy se continúan por no haberse descubierto al delincuente. En cuya atención, y para que Dios Ntro. Señor se sirva perdonar a la otorgante las ofensas que le ha hecho y al dicho su marido, si está en el purgatorio, sacarle de sus penas y llevarle a gozar de la eterna gloria tiene expresa determinación de apartarse de dicha causa” –que ella no había solicitado– y, conforme al derecho que la asiste, “por la presente escritura y de su espontánea voluntad, solo movida del temor de Dios y deseo de su santo servicio, desde ahora y para siempre jamás se aparta de la acción, derecho y recurso que a dicha causa tiene y en cualquier manera pudiera tener, la que por sí da por rota, cancelada y de ningún valor ni efecto como si no se hubiese fulminado (¿) ni la muerte del expresado su marido hubiese sucedido, perdonando como de todo corazón perdona al agresor o agresores... contra quienes, aunque se declaren, no pediré ahora ni en tiempo alguno del mundo... cosa alguna así por las citadas razones que a no hacerlo obligan, como por contemplar pudo moverles algún grave motivo, nacido del ardiente genio del dicho su marido difunto. Y suplica, con el debido rendimiento, al dichos señores Presidente y Alcaldes se sirvan haberla por apartada y a los reos por perdonados, mandando que en consecuencia se sobresea en los autos practicados y que se hubiesen de practicar en adelante en lo que la otorgante recibirá merced propia de la superior benignidad de dichos señores”. Entre los testigos hay un cura, y la otorgante no sabía firmar. La cosa resulta, cuando menos, sospechosa. Tal predisposición a la benignidad por parte de la que debería ser dolorida e indignada viuda, apartándose de antemano de cualquier querrela contra el o los asesinos, en el caso de que se hallaren, invocando incluso la salvación del alma del difunto, pero, sobre todo, buscando cierta justificación al crimen en el “ardiente genio” del susodicho, hacen pensar que Bernarda se vio libre de una carga, si no ayudó a quitársela de encima.

La vida en el hogar

Pero no exageremos; la mayoría de los matrimonios perduran hasta la muerte –fueran o no felices, que eso sólo lo sabrían ellos y quizá sus contemporáneos– y para saber cómo vivían materialmente conviene escudriñar un poco en el interior de sus casas. Teniendo en cuenta la escasísima documentación gráfica conservada sobre ello –hay que recurrir inevitablemente al grabado del pintor madrileño José García

*Interior
madrialeño.
Grabado de
José García
Hidalgo, en
Principios
para estudiar
el nobilísimo
y real arte de
la pintura y
por la
Geometría
práctica,
1693.*



Hidalgo, fechado en 1693, para conocer la estancia de una casa acomodada o a la pintura de Antonio Puga, del siglo XVII, para ver una humildísima vivienda– el mejor sustituto de la imagen es el testimonio escrito. Documentos imprescindibles para ello son los inventarios de bienes que se hacen fundamentalmente en dos ocasiones, matrimonio y muerte, por motivos claramente económicos. Gracias a ellos obtenemos una idea bastante precisa, en ocasiones extraordinariamente detallada, del mobiliario y el adorno de la vivienda, de los objetos que integran lo que entonces se llamaba el “homenaje de casa” –de ahí la palabra menaje–, de la ropa de cama y mesa y también de los vestidos, joyas, armas, etc. de sus habitantes. Lógicamente, la mayor o menor riqueza del ajuar depende del poder económico de la familia.

De las 3.252 “casas habitables” que según el Catastro de Ensenada (1752) había en Valladolid, sus barrios y arrabales, un gran número eran de dos alturas: “bajo y principal”, siendo muchas de ellas, las más notables, unifamiliares, pero también las había de tres alturas y aun de cuatro, en las que residían diversos vecinos. De su distribución interior y número de pisos, lo que entonces se llamaba “cuartos”, es poco lo que se sabe, aunque en algunos inventarios se citan las distintas habitaciones.

El Mobiliario

Siendo parte decisiva de una vivienda, era en muchos casos muy simple, incluso escaso. La utilidad prima aunque no falte la preocupación por el diseño. Tanto como los muebles interesaban las telas, tapices y colgaduras que recubren paredes y abrigan camas, y los almohadones o cojines, que sirven para sentarse. Perdido en

gran parte, el que ha llegado hasta nosotros corresponde bien a capas sociales elevadas o al mundo rural, con notables diferencias entre ambos. Realizado por artesanos de diverso nivel, carpinteros, ebanistas y entalladores, su estilo evoluciona normalmente en relación con las formas arquitectónicas. A la madera, elemento esencial, –a veces se combinan varias– se pueden unir materiales como hierro, bronce, concha, marfil, así como el cuero, para arcas y, sobre todo, para asientos y respaldos. Dice María Paz Aguiló –en el capítulo dedicado al mobiliario en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*– que hasta el siglo XVII “el arca y sus derivados –cajas, arquetas, bargeños, armarios– son lo más representativo del mueble español– mientras que mesas, camas y asientos son de importancia secundaria desde el punto de vista del diseño y el ornato”. En el siglo XVIII empiezan a aparecer formas nuevas, por influencia francesa sobre todo. Pero lo que se refleja en los inventarios que yo he manejado, en los años 30 el mobiliario es tradicional, muy similar al del



Anciana sentada,
Antonio Puga
(atrib.), siglo XVII.
Museo del Prado.

siglo XVII; hasta mediados de siglo no entrará el influjo francés y el cambio. No obstante a veces en los inventarios se señala la procedencia extranjera, Italia o Alemania, de algunos muebles. En el caso de Valladolid es bastante frecuente que tras el nombre de algunos se diga –al igual que muchas pinturas– que son “de la calle de Santiago”, aludiendo a que en sus inmediaciones y la zona de la Plaza Mayor, se agrupaban el artesanado y el comercio. La sala del estrado, sigue siendo centro de la casa. En la documentación aparecen varias menciones, pero el más importante parece haber sido el de la casa del matrimonio Joaquín Abechuco Bonilla y Josefa Calderón.

Arcas y cofres hacen el papel de armarios. Los hay encorados, es decir recubiertos de cuero labrado o liso; reforzados con hierros –los llamados “cofres de Flandes”–; adornados con tachuelas doradas, etc. Quizá el mueble más destacado es el actualmente llamado bargueño, término acuñado en el siglo XIX para denominar a un mueble, a modo de caja rectangular de madera, normalmente de nogal en su parte más noble, con muchos cajones o gavetas de diferentes tamaños, pequeños en su mayoría, que en su época se denomina con otros nombres: contador, escritorio, mueble papelerera, etc. Deriva del arca, tiene asas laterales para transportarlo, pero normalmente está sobre una mesa, que suele ser de tres tipos: la llamada de puente, “pie de puente”, formada por columnas torsas que soportan arcos; la de fiadores, con hierros cruzados que atirantan y soportan; y la de taquillón, especie de armario de la misma anchura que el propio bargueño. Algunos de estos bargueños tienen una tapa frontal abatible, el exterior es austero y el interior está integrado por cajones. Otro tipo carece de tapa y muestra su frente o fachada, más o menos ornamentada. Los llamados “de columnillas”, genuinamente castellanos y españoles, se supone empezados a fabricar desde fines XVI y durante todo el XVII: se adornan con chapitas de hueso y columnillas del mismo material; a veces se precisa que son “de Salamanca”. Los hay también con labor de taracea y de intarsia –combinación de maderas de colores o de otros materiales con fin decorativo– que surgen en la Italia renacentista, adquiriendo gran relevancia también en Alemania. Los bargueños son numerosos en los inventarios, como también los bufetes, mesas de escribir con cajones.



Mueble papelerera sobre mesa de fiadores. Siglo XVIII.

Para asiento, existían, además de los almohadones, sillas o sillones. Frecuentemente de los llamados de guarnición al aire, es decir con piezas rectangulares de cuero que se tienden sobre los travesaños del asiento y los montantes del respaldo, a los que se fijan con clavos. Las pieles, curtidas o adobadas, son de diversos animales: carnero,

oveja, cabra, o ternera. Muy frecuentes en los inventarios son los de baqueta (cuero de ternera curtido y adobado); la más apreciada es la llamada “de Moscovia”.

Las camas, en general son sencillas. De cordeles es aquella cuyo somier, por así decir, es un bastidor de madera con agujeros laterales por los que pasan cuerdas o cintas que sostienen el colchón; generalmente era para criados. Claro que también las hay de mayor pretensión, revestidas de telas ricas. Entre las piezas imprescindibles figuran también los braseros y aparecen también algunos espejos.

El mobiliario más completo que he encontrado pertenecía al curtidor Joseph Martín, que tenía una gran casa, unida a su taller, en Las Tenerías. En la tasación de sus numerosos bienes, realizada en enero de 1738, el maestro ebanista Juan de Mojados se encargó de los de madera, anotando entre otros: “dos escritorios de concha con sus mesas de nogal y barrotes de hierro y coronación de bronce; una escribanía grande cubierta de boj y palosanto, con cuatro gavetas, cerraduras y llave”; tres bufetes de nogal, de dos de los cuales se dice “hechura de la montaña”, señalando que uno de ellos es antiguo; “un escaparate –especie de alacena o armario con cristal– de pino con su mesa”, por lo tanto pequeño; dos arcas grandes, una se dice de nogal, de la otra forrada en badana negra; otra más pequeña y otra “de pino hechura de la calle de Santiago”; una “arqueta de ciprés”; bastantes taburetes, entre ellos diez de “baqueta negra y clavazón ojo de buey” y “once de baqueta de Moscovia, andados (es decir, gastados), con clavos de estrella”; varios baúles: uno “forrado en badana negra, la clavazón tachuela de bronce”, otro “hechura de la calle de Santiago, nuevo” y otro “forrado en pellejo rojo negro”. Asimismo “una caja de brasero de madera de nogal, hechura ochavada con su guarnición de bronce”, que valía 120 reales” –aparte se tasa “una bacía de cobre para brasero– y “una tarima de brasero de madera de pino”, en este caso de sólo 6 reales (quizá una madera para poner debajo de la caja del brasero). De camas sólo se citan una de madera de pino dorada, antigua, que valía 50 reales; otra de nogal, antigua, vieja, con barras de pino, sólo 18 reales; y una tercer “de tablas”. Es de suponer que habría más. Dos

Sillones y brasero. Museo Casa de Cervantes, Valladolid.



Dormitorio principal. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.



mujeres, María Martín y María Calderón “personas inteligentes”, se encargaron de tasar la “ropa blanca en lienzo y pieza y demás géneros de ropas y colchones”. Por ellas sabemos que “la cama en que murió el difunto se componía de 6 colchones, dos sábanas, cuatro almohadas, una colcha, una manta y el rodapié (que cubría el pie de la cama)” ¿Estarían colocados a la vez todos los colchones?

Utensilios de cocina y mesa

Capítulo interesante dentro de un inventario es el de los utensilios de cocina, a los que actualmente seguimos llamando menaje. No conozco, ni creo que haya, imagen algún de cocinas vallisoletanas ni aun castellanas, del siglo XVIII, pero puede ayudar la espectacular cocina valenciana montada en el Museo Nacional de Artes Decorativas, seguramente más exuberante que las nuestras. Sin embargo los inventarios recogen un gran repertorio de objetos, muy variados en formas, según su utilidad, y de materiales diversos: azófar (latón), cobre, hierro, peltre (aleación de cinc, plomo y estaño) y, por supuesto, barro, loza y cerámica.

Por suerte podemos conocer cómo eran muchos de estos objetos gracias a la espléndida serie de bodegones –nada menos que cuarenta y cuatro, la mayoría conservados en el Museo del Prado– que el pintor Luis Egidio Meléndez (1716-1780) hizo

Sirvientes con alimentos. Azulejos de una cocina valenciana, s. XVIII. Museo Nacional de Artes Decorativas.





L. E. Meléndez. Bodegones: con servicio de chocolate y bollos; limones; arenques; besugos; salva con vaso y enfriador.





Panel de azulejos. Barcelona, 1710. Museo del Diseño, Barcelona.

por encargo del futuro Carlos IV entre los años 1759 y 1774. Se trata de un inestimable tratado de aparatología doméstica: jarras, frascas, enfriadores, cajitas de jalea, barriletes, cuencos de barro, enfriadores con tapa de corcho, meleros, chocolatera, etc. que nos permite hacernos una idea muy precisa de lo que existía en una cocina del siglo XVIII –eso sí, bien provista– y también de lo que se comía pues son muchos los productos comestibles que figuran en sus naturalezas muertas.

Por ejemplo, la garapiñera (o garrapiñera) que aparece en algunos inventarios y que supuse era para hacer garapiña (“estado del líquido que se solidifica formando grumos”), es en realidad una heladora: “vasija que sirve para garapiñar o congelar los líquidos metiéndola ordinariamente en un cubo de corcho, más alto y ancho que ella, y rodeándola de nieve y hielo, con sal”. Y es que los helados eran también un manjar en la época, gracias a la existencia de los pozos de nieve, de los que se ha hablado en este mismo curso. Entre los cacharros de cocina, en su mayoría de cobre, que poseía el curtidor Joseph Martín, figuran, junto a la inevitable chocolatera, “dos garapiñeras, una grande y otra mediana”; también la esposa del escribano Joseph Hernández Díaz, lleva en dote dos garapiñeras de los mismos tamaños.

Ciertamente la chocolatera, que aparece en al menos dos de los bodegones, figura también en muchos de los inventarios. Naturalmente tiene que ver con la difusión que el chocolate, alimento o deleite, había adquirido en el siglo XVIII, por encima del café y, por supuesto, del té. “Bebidas de sociabilidad” las denomina María de los Ángeles Pérez Samper (*La alimentación cotidiana en la España del siglo XVIII*) pues, además de su valor alimenticio y del placer que producía su ingesta, servían de eje y pretexto para la reunión social de las clases acomodadas, frente al vino que –en esto hemos cambiado bastante– era propio de las clases populares. El chocolate,



La xocolatada, detalle.

introducido ya en el siglo XVI, había alcanzado en el XVIII su mayor auge. Se bebía caliente, espumoso, con mucho azúcar para mitigar el amargor del cacao –la leche aparecería sólo a fin de siglo– y también especiado y aromatizado con pimienta, vainilla, canela, etc. Se tomaba con pan, pastas y bizcochos para mojar. Hay ejemplos preciosos en libros de la época sobre la manera de hacer y tomar el chocolate y sobre su carácter social. Pero también hay testimonios visuales valiosísimos gracias a las escenas de cocina y de fiesta conservados en azulejos valencianos y catalanes. El panel de azulejos titulado “La xocolatada”, conservado en el Museo del diseño de Barcelona, es un expresivo ejemplo. Anónimo, se fecha hacia 1710 y representa diferentes escenas de una reunión social en torno a la comida y, muy especialmente al chocolate.

En la tasación de bienes de su madre que en 1745 manda hacer el mercader Manuel de Villalba, aparece el maestro chocolatero “Juan de la Abezilla, de 35 años de edad” quien tasa “sesenta libras de chocolate”, de dos precios diferentes, seguramente según su pureza, y además “una piedra de labrar chocolate vieja”.

La plata

Los objetos de plata figuran entre los más destacados de un hogar de la época. Los más habituales son las salvillas (bandejas) y los cubiertos, pero pueden darse otras muchas formas, tanto para el servicio de casa como para uso personal. Entre lo que poseía



Bandejas de plata. Guillermo Ducanel, Madrid, h. 1762 (izq.).
Francisco de Paula Vicente, 1759-1781, Salamanca (dcha.).
Museo de Valladolid.

el curtidor Joseph Martin y tasó el platero Manuel Domínguez, y al margen de salvas, cubiertos e incluso vasos de plata, hay: “un azafate (canastillo, bandeja o fuente con borde de poca altura”, de diverso material), “un aderezo de mesa, salero, azucarero y pimentero de plata”; dos rosarios, “uno de granates guarnecido en plata con tres medallas” y otro “de coral con engarce de plata”; había también objetos de uso infantil, como “un chupador con su cadenilla”; y varios amuletos: “dos higas, una de cristal y otra de coral, ambas guarnecidas con engarce de plata”; “una castaña guarnecida de plata” y una mano de tasugo (tejón) asimismo guarnecida de plata; finalmente “un lignum crucis ochavado prolongado, sobredorado con cresta en medio”.

Objetos suntuarios

En el apartado de lo puramente suntuario, creo que los inventarios de este año son, en conjunto, más pobres de lo que es habitual, singularmente por lo que se refiere a tapicerías, reposteros y alfombras, tan frecuentes en las viviendas acomodadas de los siglos XVI y XVII. En cuanto a las obras de arte, no es nada raro que la escultura sea prácticamente inexistente; la pintura no es demasiada, casi toda de tema religioso y, generalmente, de escaso valor. Las excepciones se señalan. El ya mencionado curtidor Joseph Martín poseía también bastantes pinturas repartidas en distintas habitaciones, sala baja, sala de arriba, sala principal de arriba. Excepto “los retratos de Sus Majestades Católicas (no se especifica si los reinantes u otros) de tres cuartos de alto y marcos negros tallados y dorados”, tasados en 66 rs, lo restante es pintura religiosa.

La vestimenta

Además de la ropa de casa, vestimenta de camas, manteles, etc., un capítulo interesantísimo corresponde al vestido. De los inventarios consultados se desprende que en este aspecto el XVIII se aleja más del siglo anterior, en gran medida por influjo francés. Como es sabido, el reinado del Luis XIV (1661-1714) impuso en Europa el gusto francés prácticamente en todas las esferas de la producción artística y artesanal, entre ellas la moda anulando las diferencias existentes en el traje en los distintos países. Esto sirve especialmente para la sociedad más acomodada, mientras que tarda más en llegar a las capas sociales más bajas y más alejadas de los centros de poder. Por eso la vestimenta rural difiere en gran medida.

Sin entrar en muchos detalles pues me falta el suficiente conocimiento sobre la materia, lo que llama la atención en la vestimenta reflejada en los inventarios es la suntuosidad de las telas –de nombres hoy casi ignorados–, la riqueza de colorido, tanto en vestuario femenino como masculino –casacas y chupas masculinas se bordaban a veces con oro, plata y sedas– y la variedad del calzado, a veces entonado con el vestido; también la importancia de los complementos femeninos: delantales, manteletas, encajes –que también se usaban para la ropa blanca–, manguitos, guantes, abanicos, etc. Capítulo no menos interesantes es el de las joyas, que seguramente merecería un estudio aparte, pero del que algo diré a partir de los inventarios.

Efectivamente, muestras elocuentes de todo lo antedicho se hallan en las escrituras de dote e inventarios *post mortem* que llenan los protocolos notariales. Intentaré elegir, de ambas fuentes, los ejemplos más atractivos.

Trajes populares, 1714. Biblioteca Nacional de España.





Sastre inglés.



Sastrería de mujer, 1737.

Inventarios en las cartas de pago de dote

La dote es algo, no sé si imprescindible, pero sí muy generalizado. Además de favorecer al marido, que la recibe, en cierto modo actúa como un seguro para la mujer puesto que el esposo tiene obligación de devolverla en caso de disolución del matrimonio. Además, si la mujer muere primero, la dote pasa a los hijos comunes o, en su defecto, a la familia de ella. Su cuantía es, lógicamente, muy variable, dependiendo de la situación económica de los padres de la novia o de la persona –otro familiar, el tutor, etc.– que, a falta de estos, la dota. En ocasiones una doncella que carece de bienes puede aportar sin embargo una prebenda, una renta de las muchas que personas acomodadas dejaban para este fin. Los elementos que constituyen la dote son también diversos: dinero, en metálico o en censos y juros, y toda clase de bienes, especialmente vestidos y joyas –en su caso– ropa de casa, objetos de menaje casero, etc. De ellos tenemos constancia por la escritura de compromiso entre los novios, las capitulaciones, o por la carta de pago de dote, es decir, el recibo, que el marido da tras haberlos recibido. A la dote de la mujer el marido corresponde con una aportación económica, más o menos considerable: las arras.

Son numerosos los ejemplos de listas de bienes dotales. Por una cierta relación con el arte, me gustaría empezar citando la carta de pago de dote, dada en agosto de 1730

por D. Pedro Esteban Núñez, “escribano del número y Ayuntamiento de la villa de Valisa, tierra de Segovia, estante al presente en Valladolid”, al contraer matrimonio con la vallisoletana D.^a Antonia Francisca Gil de Mena y Padierna, descendiente del pintor del XVII Felipe Gil de Mena. Fue el hermano mayor de la novia, que era “notario mayor del tribunal de la Santa Cruzada”, quien prometió los 6.400 reales que la correspondían de una prebenda que poseía, más 3.090 “en especie de oro y joyas...y 1.211 en especie de vestidos y ropa blanca”. Por su parte, el contrayente “atendiendo a las buenas prendas, partes y cualidades que asisten a la dicha D.^a Antonia y ser doncella” le prometió en arras 4.799 reales. Todo suma 15.500, cantidad considerable para empezar la vida en común. Los bienes que integraban esta dote no son muy relevantes, destacando entre las joyas unos “pendientes de esmeraldas y diamantes”, que valían 420 reales y, sobre todo, “un traje de tela de Primavera de Italia”, que debía ser exquisito pues se tasa en 735.

A veces, en la dote entran conceptos muy peculiares. En octubre de aquel 1730, el médico D. Hipólito Galán, que un año antes se había comprometido con Catalina Díez, hija del también doctor D. Gabriel Díez Nieto, da carta de recibo de dote. Lo recibido ascendió a 8.800 reales, no solo en joyas y bienes de casa también en “librería de medicina” y en los gastos que el padre de ella hizo “en razón de revalidar de médico” a su yerno. Como la revalidación se efectuó en Madrid, se anotan incluso los 60 reales de “los alquileres de la mula en que yo el dicho D. Hipólito hice el viaje a la villa de Madrid y gastos de la mula”. Curioso es que también se contaba lo gastado en obtener “la dispensa papal para el matrimonio mediante su parentesco” y el informe de pobreza –será de él– que hizo el provisor. También se obligó el suegro a que “en el ínterin que D. Hipólito adquiriese partido para ejercer el empleo de médico daría al matrimonio los alimentos diarios para más aumento de dote”.

El anterior es un matrimonio que llamaríamos endogámico, lo cual no es nada insólito; sucede con frecuencia en el mundo profesional, artesanal y gremial. En septiembre de 1733 hace testamento el maestro herrero Andrés González, parroquiano de Santiago. Su estatus económico debía ser bueno o era hombre pretencioso porque al disponer lo referente a su entierro, dice que acudan “con la cruz de la parroquia el cura y hasta 12 señores sacerdotes y se pague de mis bienes”. En su matrimonio con María Martínez recibió en dote “una fragua, materiales y un ayunque (sic) del oficio de herrería, lo mismo que (ella) heredó de Mateo Martínez, su padre, también maestro herrero, valorada en 550 reales”, más la mitad de una casa en la calle de Santa María, que cuando se casaron “se hallaba arruinada” y durante el matrimonio demolieron y reedificaron.

Menos frecuente es el caso de una pareja de aparente baja consideración social, pero protegida: el 13 de febrero de 1738 se firman las capitulaciones matrimoniales de Juan Antonio Díaz de Chau, de padres gallegos ya difuntos, con D.^a Isabel Gutiérrez, también huérfana y natural de Villadiego (Burgos), pero “estante al presente en casa y servicio del Excmo. Señor Conde de Grajal”, que habían de casarse dentro de tres meses. Se estipula que ella aportaría “las alhajas, bienes y vestidos que al presente tiene y tuviese para ayuda de sustentar las cargas del matrimonio”, pero además,

generosamente, su patrono, D. Manuel Joseph Osorio y Vega, conde de Grajal y de Villanueva de Cañedo, “en atención a lo bien que le ha servido y sirve la dicha D.^a Isabel Gutiérrez” la ofrece en dote para dicho matrimonio “el oficio de escribano del Número y Ayuntamiento de la Jurisdicción de Peñafior, en el Reino de Galicia... que estima y valúa en 11.000 reales, del que se despachará título en favor del novio”. Este, a su vez, ofrece en arras “por caso honroso del matrimonio y atendiendo a las buenas partes y calidades” de la novia “y hacer doncella honesta y en cabello” (es decir, soltera), 400 ducados. El porvenir parece presentárseles bastante favorable.

Muy prolijo, quizá por la profesión del marido, es el recibo de dote que, en noviembre de 1738, dio D. Joseph Hernández Díez, “escribano de Su Majestad y del número”, en favor de D.^a Manuela María Salvadora Cartón, su legítima mujer. Dotada por su hermano, ella aportaba 11.000 reales “en especie de dinero, alhajas de oro, plata, ropa blanca y otras que se había de tasar por personas nombradas por cada parte” y él ofreció en arras 3.300. Entre los bienes dotaes figuran muebles, como “un espejo con marco negro, una cama de nogal bronceada y dorada”, y telas: una cortina de bayeta verde, una colgadura de cama de paño encarnado, un cobertor de paño azul, un dosel de damasco encarnado, pero destacan la ropa blanca, la plata, el menaje y, especialmente, los vestidos de mujer, que pueden servir para ver lo que es un cumplido vestuario de la época. Poseía “una mantilla de raso encarnado forrada de tafetán; almillas de bayeta de cien hilos forradas en morlés; cinco pares de medias de seda nuevas y dos pares de lana; un par de ligas de seda”; también “dos zagalejos (refajo que llevaban las aldeanas) uno de bayeta de cien hilos guarnecido de azul y otro de lanillas”; varios guardapiés: “de gorgorán encarnado y blanco; de sempiterna verde bordado, de bayeta de cien hilos blanco bordado de negro y de damasco azul celeste forrado en tafetán”; “dos cotillas de damasco nuevas, la una con franja de oro”; numerosas casacas: “de terciopelo negra forrada en tafetán azul, de paño aceitunado, de damasco negra forrada, de tafetán negro, de carro de oro forrada en tafetán negro y de otra de lamparilla negra; cuatro basquiñas: “de medio carro de oro negra, de pelo de camello de color, de lamparilla negra y de tafetán negro, nueva”; tres delantales: “de tafetán negro bordado de seda blanca; de tafetán pajizo bordado guarnecido de cartulonas (sic) y de tafetán negro”. Tenía también dos mantos de tafetán, dos manguitos de martas y otro de color de perla. Destacan prendas de encaje: “un par de vuelos de encajes finos grandes, y otro par de vuelos de encajes pequeños; unas manguillas de encajes finos”. Asimismo se inventarían “una mantilla de bayeta de cien hilos”, “un dengue de grana”, “un manto de tafetán de lustro nuevo”; y “tres pares de carteras bordadas”. Lo más caro era “un guardapiés y casaca de Goldu, traje entero con flores blancas y encarnadas y la tela azul forrado en tafetán negro nueva” (sic), que se tasa nada menos que en 750 reales. Se anota asimismo tela aún sin hacer: “media vara de persiana encarnada y blanca para petos”.

Es muy rico y variado el apartado que se denomina ropa blanca, pero que en realidad mezcla la ropa interior con la de casa –no he sido capaz de encontrar el significado de algunos nombres–: toallas de Cambray, manteles de gusanillo y alemanisca, almohadas de morlés, sábanas de lienzo con labores, usadas, otras de Pontibi (è), con

almohadas de lo mismo; una “colcha de lino de cuatro piernas (partes) guarnecida de encajes”; una colcha de sedería nueva, camisas, “tres pares de enaguas de Holanda con encajes, otros tres de beatilla; dos almillas de cotonía forradas en morlés; dos justillos de morlés; cuatro pares de calcetas; un pañuelo de Cambray con encajes finos; otros dos pañuelos de cambray, dos corbatas de morilina (?) y un delantal de muselina”.

En el capítulo plata hay objetos muy diversos, incluyendo los consabidos amuletos: “una tembladera (vasija ancha de figura redonda, con asas a los lados y un pequeño asiento), una bandeja de plata, una uña de tasugo (=tejón) engarzada en plata, un escarbadiantes de plata, un medio cofrecito broche y medalla de plata, una muerte (¿calavera?) de plata, un corazón engarzado en plata, un pomo embutido en plata, una castaña engarzada en plata; un par de hebillas de plata; tres escarpidores (peines para desenredar el cabello) de plata; dos agujas de plata para el pelo, un agujón de plata sobredorado guarnecido de piedras y otro de oro con un lazo de rubíes; cinco pares de botones de plata sobredorados afilegranados”. Otras piezas tienen carácter religioso: “un rosario de piedras verdes plateado, otro de granates engarzado en plata”, “un Jesús embutido en plata, cuatro relicarios embutidos en plata y un Cristo de plata”. Poseía asimismo joyas, aunque la mayoría no de excesivo valor.

La dote propiamente dicha se aumenta con otros objetos de D.^a Manuela, procedentes de legados y lo que parecen ser regalos de boda. Se pueden destacar: “una papelería de ébano con dos puertas de lo mismo y dos navetas y cerraduras al pie y dentro de ella quince navetas con su llave que con su bufete de nogal se tasó en 500 reales” y “un escritorio de nogal embutido en concha con nueve navetas y cerraduras corredor y bufete de nogal”, en 300. Como objetos de uso personal, “un abanico de tafetán” y otro “abanico bueno”; más vestidos, medias, un par de ellas “de seda bordadas en plata”, ligas de seda, “dos varas de cinta de hilos de oro, un par de guantes bordados, un par de calcetas finas, un escote de encajes finos, un pañuelo de seda”, etc. Otros regalos son “una caja de nácar embutida en plata, una cruz de lo mismo; un relicario de flores, grande” y “un coco embutido y con asas de plata”, obsequiado por su tío, el P. Fray Matías Alonso, franciscano. Finalmente, se agrega a la lista “una cruz de oro con diferentes diamantes, que el otorgante regaló a D.^a Manuela antes de celebrar matrimonio que costó dieciocho doblones sencillos a 60 reales, importa 1.080 reales”. Todos estos bienes, dinero y alhajas sumaron la elevada cantidad de 21.721’14 reales, de que el marido se da por pagado.

Un tanto insólita es la razón por la que se hace un inventario en febrero de 1739; la escritura se firma entre “Ana Marcos, viuda de Joseph Álvarez, y D. Bartolomé Izquierdo, presbítero, capellán de convento de religiosas Recoletas Agustinas”, quienes afirman que en octubre de 1736 “se convinieron y trataron extrajudicialmente” en que el sacerdote “se había de pasar a vivir con la dicha Ana Marcos”, con la condición de que “el susodicho la había de dar en cada un año más de 100 ducados que es lo que renta dicha su capellanía”, a cambio de cuya cantidad la señora “le había de dar cuarto en dicha su casa para su habitación y mantenerle diariamente de comida, dándole ropa limpia, cuidando de su persona y decencia” y con tal que D. Bartolomé

“había de asistir y cuidar de las dependencias de la casa, trato y comercio de la ribera que tiene la nominada Ana Marcos y demás que se la ofreciese; cuidando también de la educación y enseñanza de sus hijos menores”. En cumplimiento de lo pactado y habiéndose trasladado “a la casa y asistencia” de la señora “en donde lo ha estado y está hasta ahora”, D. Bartolomé había llevado consigo y “como bienes suyos propios... diferentes muebles de que entonces no se hizo una memoria”. Ahora ambas partes “quieren poner los dichos bienes muebles por inventario, distinción y claridad para que siempre conste y que cada y cuando que los pida el dicho D. Bartolomé como suyos propios se los dará y entregará la referida Ana Marcos o sus hijos y herederos, pues no es razón que en el transcurso del tiempo haya dudas si son o no dichos bienes propios del susodicho”. Lo primero que se consigna es “una cama de madera de la calle de Santiago” con sus colchones, sábanas, almohadas, colcha de encajes, cobertor verde, etc., más “un dosel y en él un Crucifijo en pintura”; seguramente, todo ello sería lo correspondiente a la cama en que el sacerdote dormía. Amueblaría su estancia o estancias con “un bufete de nogal con barrotes de hierro, una papelera de nogal con sus gavetas y la mesa en que está puesta... y dentro de dicha papelera diferentes libros; una mesita de nogal con su cajón y llave, un cofre grande forrado con su cerradura y llave donde están los vestidos del dicho D. Bartolomé, una arca de pino de la calle de Santiago buena, con cerradura y llave donde tiene la ropa de muda... una bacía de brasero de cobre... un banco de respaldo de madera de Soria... un velón mediano de metal bueno, un espejo pequeño con su marco de talla dorado y –algo poco adecuado a un sacerdote– una escopeta y un trabuco”.

Sus cuadros eran, lógicamente, religiosos: uno pequeño de San Felipe Neri, dos medianos del Salvador y María; otro de San Agustín de medio cuerpo y estampas de S. Bartolomé, Ntra. Sra. del Carmen y Sta. Catalina. Se repite luego que los bienes inventariados son los mismos que D. Bartolomé llevó a casa de la señora, quien se obliga a entregárselos siempre que los pida. Reconoce también que “si tuviera un criado que la asistiera al cuidado y manejo de su trato de la ribera le había de asistir y darle de comer, cama y ropa limpia” y que se ha ahorrado ese gasto, recibiendo además “todo el importe de la renta de la capellanía”. Con ello se dan ambos por satisfechos aunque, a primera vista, sale ganando la señora; no parece elegante elucubrar sobre otra posible razón de este trato aparentemente tan desigual.

Jugosísimo es el inventario de bienes que llevan a su matrimonio D. Joaquín de Abechuco y Bonilla, regidor, y D.^a Josefa Calderón y Redondo, viuda de D. Antonio de Mendoza, según consta de una escritura fechada el 19 de mayo de 1738. Se trata de dejar claro los que cada uno poseía cuando se celebró su enlace “para que no se disminuyan ni disipen con el tiempo y conste en adelante los que son, según su calidad, género, estado y trato en que se hallan”. Previamente se había hecho “tasación y valuación de todos ellos... por personas inteligentes y peritas en el arte”.

Por parte de él, persona de familia bien conocida, se aporta su casa, sita en la calle Pedro Barrueco (Fray Luis de León), valorada en 49.500 reales, censos y juros, dinero en metálico y papeles (¿pagarés?) contra diversas personas. Notable, por el precio

de muchas piezas, es el apartado de plata y joyas, destacando “una sortija de un diamante, fondo tablero en plata con anillo de oro” tasada en 600 reales; “otra con once diamantes rosas pequeños y una esmeralda puestos en plata con anillo de oro”, 580 y una más “con siete esmeraldas y seis chispas de diamantes puesta en oro”. Tenía también “una bandeja de plata empeñada en 600” y varias cajas “una caja de venturita (cuarzo pardo amarillento) hechura de la moda, ochavada y guarnecida de plata”, otra “caja de plata abierta a buril, tasada”, otra “de plata hechura de moda con lámina por de dentro y por de fuera abierta de una lámina sobredorada” etc. El que alguna pieza estuviese empeñada no era entonces raro, aun en personas de elevada condición social y presumible solvencia económica.

Poseía D. Joaquín bastantes pinturas –seguramente es el inventario más rico en este aspecto de los que he encontrado en esos años–, si bien la mayoría son cuadros de devoción y de no mucho precio: “un Sto. Cristo, de dos varas y media de alto, con el marco a la florentina, tasado en 250 reales”; los de “la Santísima Trinidad en la tierra, de siete cuartos de alto con marco negro a la florentina”, otro Cristo de dos varas de alto “con la Soledad al pie”, “Ntra. Sra. del Sagrario en lienzo, de medio cuerpo”, valorados en 100 reales cada uno; “Ntra. Sra. de San Lorenzo, de dos varas de alto, con marco negro perfiles y cantoneras doradas”, que alcanzaba los 140 y un “Sto. Domingo Soriano, dos varas y cuarta de alto y una y media de ancho, marco negro”, tasado en 160. De tema profano son: “los cuatro tiempos del año, apaisados, de siete cuartos de alto y cinco de ancho”, de tan solo 6 reales cada uno; cuatro Sibilas de media vara de alto, sin marcos, a 2 reales cada una, dos frutereros ordinarios, tasados ambos en 2” –son precios ridículos, a veces valía más el marco que el cuadro– “una pintura de Carlos II, de siete cuartos de alto con marco negro”, 20; “otra pintura de un retrato de dos varas de alto” del mismo precio. Como piezas escultóricas: “un San Antonio de cera con su urna dorada”, 12 reales; un San Juan desnudo, como de piedra, 6; y un S. Ramón, con su peana de peral, 15”. La escultura suele ser más barata aún que la pintura.

Tan bajos precios chocan todavía más si se comparan con los que alcanza el mobiliario, destacando “un escritorio de a vara guarnecido de concha y palosanto con su mesa de nogal con barrotes de hierro torneados”, 190 reales; “una papelera con su mesa embutida de concha, 100; otra guarnecida por de dentro de marfil y ébano”, 500; “una cama de palosanto para colgadura”, 600; “un escaparate guarnecido de ébano y palosanto y su mesa de lo mismo, con vidrieras cristalinas”, 220; y otros “dos escaparates guarnecidos de ébano y marfil, con sus mesas de palosanto con remates encima a correspondencia y vidrieras cristalinas”, que se tasan en 500 cada uno; “una caja de brasero guarnecida de metal del príncipe y sus conchas de bronce”, se estimó en 120 reales. A todo ello se añade “un estrado de 12 almohadas de terciopelo y damasco carmesí, bien tratado, que se valora en 874 reales”.

Son numerosos los objetos que se dicen de “metal” (¿quizá se refiere a bronce?), hierro, cobre, peltre y azófar, tanto para cocina y mesa, entre los que no faltan hasta tres garrapiñeras y las inevitables chocolateras, y “un recado de escribir con tres huecos y sus piezas correspondientes de peltre; un velón viejo de metal; tres candeleros

viejos de metal; un almirez con su mano de metal; dos bacías de cobre con sus asas de metal”, etc.

Con mucho detalle se describe la “ropa blanca”, entre la que se cuentan: “diez varas de servilletas en pieza, seis paños de manos en pieza”, muchas sábanas, entre ellas cinco nuevas, que valían 30 reales cada una, y otras usadas y de diversos precios. También varía el valor de las colchas, las hay “de sedeña muy usada, 30 reales”, “otra de lo mismo con flecos, bien tratada, 44”, otra de “cotonía bien tratada...con sus flecos”, que llega a los 100 reales, mientras que otra “muy vieja con encajes”, solo se tasa en 18. En este mismo apartado se anotan: “dos cortinas de estopa y tres finas muy viejas”, todas 30 reales, “una tabla de manteles reales grande”, 44, y otras “muy viejas”, que solo valían 7 cada tabla. Como “ropa de camas” figuran: un jergón; diez colchones, cuyo precio varía entre los 27 reales de los seis “viejos” y los 44 de los “medianos”; y diversas mantas, una de ellas encarnada, “bien tratadas” y tasadas en 33 reales, en tanto que otras “cuatro viejas”, valían 15 cada una.

Dentro de lo que parece ropa personal figura “un peinador ordinario con encajes”, tasado en 18 reales, pero también “un peinador y toalla de Cambrai, con encajes, finos”, que llega nada menos que a 360; “una camisa con calzoncillos de Holanda, estrenados”, se valora en 100 mientras que “seis pares de calzoncillos de lienzo” solo a 6 cada par. Tenía asimismo “tres pares de botines, a 10 reales cada uno”. En el apartado de “Cortinas y tapices” figuran “diez cortinas de bayeta, las ocho encarnadas y las dos verdes, todas en 70 reales”; “una alfombra”, tasada en 150; “una tapicería medianamente tratada, que se compone de cinco paños, de montería, tasada a 50 rs cada paño, uno con otro” y “otra tapicería que se compone de cinco paños, viejos”, a 30 cada uno. Pieza notable por su valor es “una colgadura de cama de damasco encarnado, con cenefas de terciopelo, bien tratada, tasada en 1.250 reales”, lo más caro que he encontrado en ropa de casa. Se anotan también “una colcha de ¿cañamazo? buena”, 300; “un cubridor de almohadas de velillo de plata”, 120 y “un estrado de doce almohadas de terciopelo y damasco carmesí bien tratado”, 874 reales”. No se dice a quién pertenecieron algunas ropas de vestir femeninas: “una casaca de tela verde con guarnición de oro para mujer” tasada en, 200, y “un dengue de raso liso encarnado”, valorado en 15 reales.

Destacan por su número y variedad de colorido, los “vestidos” de D. Joaquín, que debía ser hombre elegante. Salvo un “vestido de pardomonte (pañó ordinario, muy usado en el siglo XVIII para capas de la gente modesta y artesana) entero”, tasado en 220 reales y que quizá fuera para ir al campo, sus trajes parecen ser suntuosos y, desde luego, muy diversos en telas y colores. Junto a “un vestido de paño fino entero, forrado en raso liso encarnado, que valía 450 reales, se cuentan hasta seis casacas, solas o formando conjunto: “una casaca y chupa forrada en raso liso negro entero”, 400; otra “de terciopelo negro, con su calzón”, 377; otra “casaca y calzón de carro de oro, forrado en tafetán doble negro”, 460; un conjunto de “casaca, chupa y calzón de griseta, forrado en tafetán de color de caña”, 340; una más “de medio carro de oro, blanca forrada en tafetán pajizo”, 120; la más modesta era “de carro de oro negra forrada en tafetán blanco, 90; y la más insólita por su misterioso y poético

color “una casaca y calzones de rizo, color de aurora forrado en raso liso blanco”, tasado en 576 reales. Tenía también diversas chupas (chalecos): una “de persiana encarnada de puzor (sic) forrada en tafetán blanco, 294; otra “de tapicería oscura, forrada en verde oscuro”, 600; otra “de razón (sic) liso, blanco, bordada”, que es la prenda más cara, pues se tasó en 900 reales. Mucho menos, 90, valía otra “de tafetán pajizo bordada”, y dos chupines, uno “de terciopelo encarnado”, 70 y otro “de raso liso pajizo, forrado en encarnado”, 50. Finalmente, se anotan “una jaquetilla (chaquetilla) y calzón de paño fino color de tabaco, bordada, forrada en raso liso pajizo”, tasada en 180; “una capa de granada bien tratada”, en 350; y otra “de paño bien tratada, con alamares de seda”, que lo fue en 100.

Como colofón de todas sus posesiones se inventarían “seis cubas que están en la bodega de dichas casas, que hace 58 moyos; las tres viejas y las otras tres nuevas, con varrigales (barrigales?) y testereros de hierro, tasadas todas en 1.200 reales”, el “oficio de regidor de esta ciudad, valorado en 11.000 reales” y “un caballo bayo, de edad de seis años”, en 900. Resulta “que todos los expresados bienes libres del referido D. Joaquín de Abechuco y Bonilla, conforme a su valuación suman y montan 138.799 reales y 25 maravedís, salvo error”.

Los bienes muebles aportados por doña Josefa fueron también cuantiosos, comenzando por la respetable cantidad de 21.000 reales en dinero efectivo. Creo que las joyas son las más valiosas que he encontrado. Las encabeza “una cruz de oro con su botón y cadenilla con 37 diamantes rosas y tablas y el que hace medio hondo, tasada en 2.400 reales” y siguen: “unos pendientes de oro, hechura de la moda, que se componen de 44 diamantes”, 1.500; “una piocha (adorno de cabeza) de oro con 49 diamantes rosas (labrados por la parte superior y liso por el envés) y tablas (plano por arriba y biselado)”, 1.200; “una aguja para el pelo con cañón de plata dorado y las rosas de los extremos de oro, con catorce diamantes, rosas y tablas”, 500; cuatro sortijas de oro con 38 diamantes, todas 4.150”; otra “de oro con diez diamantes, tablas y una esmeralda en medio”, 420; y dos más: una de ellas “de oro, con 8 diamantes pequeños y una esmeralda, 240” y la otra asimismo “de oro con 2 diamantes tablas y un ojo de víbora”, tasada en la mitad, 120 reales; “una cruz de plata con catorce diamantes muy pequeños y siete esmeraldas, 150”; “un par de manillas (pulseras) de aljófár con sus muelles de oro y las navetillas de plata dorada, guarnecidas con 34 diamantes rosas, tablas y fondos”, 1.200; “un collar de aljófár de dos vueltas”, 280; “unos pendientes de aljófár con arillos y palillos de oro, con tres granos cada uno”, 120; “un brazalete de tumbaga (aleación de cobre y oro) con siete esmeraldas”, 301; “un dije con su cadena, todo de oro, con trece esmeraldas”, 340. Muy complejo parece “un dije de oro con dos cristales y metidas en ellos tres imágenes de Nuestra Señora, el Niño Dios y San Juan, todas de oro esmaltadas y guarnecidas con veinticuatro diamantes tablas y veinticuatro perlas ¿negras?”, 660; y, finalmente, “una joya (¿broche?) de oro guarnecida de treinta y tantas esmeraldas”, tasado en 720 reales.

Consideración de joyas pueden tener también diversas cajas que se inventarían aparte: “una caja de nácar guarnecida de plata sobredorada”, “otra de moda burilada, hecha en Salamanca”, “otra antigua burilada”, “otra caja de moda lisa”, “otra de

lapislázuli guarnecida de plata” y una más otra “de venturina guarnecida de filigrana de plata con una piedra encarnada en la tapa”, ninguna de las cuales alcanza los 100 reales; en contraste “otra caja de oro lisa, hechura de moda”, se tasó en 1.200. Los últimos objetos de este apartado son: “dos cocos guarnecidos de plata con sus tapas de lo mismo”, “un cuchillo con el mango de plata y caja de lo mismo”, “un pomo de cristal guarnecido de plata” y “un espadín con el puño de acero”.

Bajo el epígrafe de “Plata labrada” se inventarían diversos azafates (fuentes) de variados precios, una “pila de peso”, varios cubiertos, un “salero de camino”, dos salvillas (bandejas), pequeña y mediana, “un puño de espadín”, “cuatro candeleros de hechura de la moda” y “dos pares de espabiladeras, también de moda, que pesa todo 79 onzas”, tasado en 1.580 reales.

Entre el mobiliario aportado por la esposa, clasificado como “maderas y pinturas” aunque sólo se menciona un cuadro, aparecen “catorce florines (quizá florones) tallados y dorados”; “un San Pedro con marco tallado y dorado”; “dos espejos grandes con sus marcos de peral”; “dos papeleras acharoladas”; “doce sitios de estrado”, que valen 180 reales; “diez sillas claveteadas, a 30 reales cada una”; “otras seis nuevas con clavazón de ojo de buey”; “un escritorio embutido en hueso con su bufete”; “un bufete de nogal con sus barrotes de hierro”; “cinco taburetes de baqueta”; “una caja de brasero ochavada embutida en palosanto y dicha caja está con su bacía de azófar y su concha”, “dos mesas de charol”; “un cofre mediano aforrado en badana por fuera y por dentro en lienzo pintado”; “dos baúles forrados como el antecedente”; “un cofre grande, forrado en pellejo”; otro dos “de camino”, uno de ellos “forrado por dentro en lienzo pintado”; “un bufete de estrado con felpa encarnada”; “un cofre pequeño de maleta, forrado en lienzo”; “un espejo pequeño con el marco estañado” y “un arca de pinabete”.

El menaje de cocina –objetos de “cobre y metal”–, se componía de “cuatro bujías de metal fino, con una paleta, un velón de metal de cuatro mecheros, un almirez grande de metal, tres cazos de azófar, tres sartenes de hierro, un calentador de cobre, un perol grande de lo mismo, unas tenazas y un badil de hierro, dos planchas de lo mismo, y otra de azófar, hechura de Bilbao”; también una tartera de cobre, una sangradera de azófar, una olla de camino de cobre estañada, una romana pequeña, una docena de platos de peltre, un peso de pesar doblones, morillos de hierro, una jarra de cobre, una salvadera (vaso con arenilla que actúa como secante) y una obleera (vaso o caja para las obleas), las inevitables chocolateras, dos de cobre “la una grande y la otra mediana”, y las garrapiñeras, “una grande de peltre y otra de cobre”.

Como en el caso de su marido, doña Josefa poseía también antes de casarse un rico y colorido vestuario. Dos chupas (aquí será sinónimo de chaqueta, chaquetilla), una de ellas de “capuchina, fondo blanco, forrada en segrí blanco”, tasada en 500 reales y “otra de raso liso verdegay (verde claro) aforrada en tafetán encarnado, bordada de colores”, 420. Tres basquiñas, una “de tafetán doble negro forrada en tafetán doble”, “otra de damasco negro forrada en tafetán zenzino (sic)” y la tercera “de pelo de camello negro ya usada”. Cuatro guardapiés sueltos: “de persiana fondo blanco en tafetán zenzino encarnado”, de “tejido fondo blanco forrado en tafetán sencillo

blanco”, “de damasco avarillado forrado en tafetán encarnado” y el otro “(de) fondo musco (pardo oscuro) y flores blancas, forrado en tafetán verde”. Numerosas y de variados precios son las casacas: de persiana fondo nácar; “de persiana blanca, de rizo color de tabaco guarnecida con puntilla de seda y forrada en tafetán doble; de estampado verdegay guarnecida y forrada como la antecedente; de tela verde guarnecida con puntilla de oro fino y forrada en tafetán encarnado; de tela de oro, fondo blanco forrada en tafetán encarnado; de estampado negro y de terciopelo negro, forrada en tafetán del mismo color”. Algunas forman conjunto con otras piezas: “un vestido de casaca y basquiña de carro de oro de seda forrado en tafetán negro”, que valía 500 reales; otro semejante “de estampado negro forrado en tafetán doble blanco”, 530; “una casaca y guardapiés de media tapicería, de color de castaña, forrado en tafetán blanco”, 662; “una casaca y basquiña con nueve paños de terciopelo negro, forrada en tafetán blanco”, 739; y lo más costoso “otra casaca y guardapiés de tapicería color de aceituna, forrado en tafetán verde”, tasado nada menos que en 1.740 reales. Poseía también tres dengues: “de grana bordado de seda, de paño, bordado de seda y de media grana usado”; “una bata de raso blanco forrada en tafetán encarnado; dos mantos, de valor muy dispar, uno “de lustre guarnecido con su puntilla”, 120 y el otro “con puntilla”, que se estimaba solo en 4 reales; y diversos delanteros, que van desde “un devantal (sic) con su peto, manguito y pelerina” (especie de toquilla), tasado en 500 reales, a otros “de raso encarnado bordado de seda, de raso liso negro bordado de seda blanca y dos de tafetán blancos bordados de seda”, mucho más baratos. Muy rico debió ser también “un brial de raso liso color verde bordado”, que valía 600 reales. Se inventarían también “dos pares de velos de dos órdenes de encajes muy finos con sus tirillas correspondientes”, “seis camisas de tela muy delgada”, “seis pares de enaguas”, y tres abanicos, uno “de lámina con las varillas de marfil embutidas en nácar”, 300 reales, –¿quizá el de boda?–, otro “de baraja con una lámina buena” y el último “de dos láminas con varillas de marfil”.

Como ropa para ornato de la casa había “doce fundas de damasco carmesí con sus flecos blancos para los siales”; “un friso de tafetán doble carmesí que tiene diecinueve varas”; “una colcha de damasco carmesí cuasi nueva con cuatro paños”, “un dosel de damasco carmesí bordado de colores”; “siete cortinas de tafetán sencillo carmesí que tienen sesenta y cuatro varas”; “diez cortinas de bayeta verde que tienen treinta y tres varas”, “una colcha manchega nueva” y “una estera nueva fina, de doce varas de largo”. Aparte se inventaría la ropa blanca en la que se citan sábanas, almohadas, colchas, manteles, servilletas, cortinas y piezas enteras de diversas telas: beatilla, lino, estopa y “lienzo casero”.

El valor de los bienes de Josefa Calderón ascendía a 60.442 reales y 32 maravedís. Los esposos se dieron “por bien contentos y satisfechos” con el inventario y también “por pagados y entregados” por haber recibido todos los objetos. Ciertamente, al menos desde el punto de vista material, su vida en común parecía envidiable, la pena es que el matrimonio duró muy poco: la esposa murió al año siguiente, 1739. En el testamento que D. Joaquín de Abechuco hace el 1 de junio de 1757 dice estar casado en segundas nupcias y que de su primer matrimonio con D.^a Josefa no hubo hijos.



Tienda de especería. Grabado alemán siglo XVIII.

Inventario de una tienda

Quizá sería interesante ver otros objetos utilizados en la época, que en este caso aparecen en el inventario de una tienda propiedad de Matías Gómez Marañón, quien, viudo y a punto de casarse por segunda vez, quiere dejar constancia para su hijo de lo que tenía al contraer su primer matrimonio. El establecimiento comercial debía ser una especie de bazar con mercancías muy variadas que van desde los objetos de mercería, ferretería, moda y bisutería hasta los de alimentación.

Así, en cierto desorden, se anotan “hiladillos, balduques (cinta que se usa para atar legajos), botones, alfileres, hebillas medianas y grandes, guantes, abalorios, gargantillas de perlas bastas”, “medias negras a 6 reales cada par”, “ligas ordinarias”, cordones de seda, “higas de azabache”, “pendientes ordinarios”, “sortijas de vidrio” de tan solo tres reales, “palillos y molinillos”, dedales, “una caja de cerdas de zapatero”, “cajas ordinarias”, cañones (para encañonar vestidos), “un mazo”, corchetes, agujas “de hacer medias”, “de camuza”, de coser, botones, “dos millares de tachuelas, media libra de algodón, doce varas de encaje blanco”, cordones de hilo, “media resma de papel blanco”, y media “de estraza”, cuarenta y siete varas de galón de seda, “agujas de salmar”; diversas clases de hilo: “de colores, casero, gallego delgado, de guantero y calcetero”, “pesos y pesas” y “seda de colores”. Y lo más curioso: “Evangelios, seis pares”, que deben ser escapularios, –conocidos como detentes por servir de protección contra el demonio– que llevaban un papel con un fragmento del evangelio.

A granel se vendía: cola, a 25 reales la arroba; almidón, media arroba 10; pimienta, media arroba 11; alubias, media arroba 5; cominos, a dos reales celemín; orégano, al mismo precio; anís, a 3; garbanzos, a 3 y medio; clavo, 20 la media libra; azafrán, a 30; pimienta, a 7; canela, a 25 la libra; madre de clavo, a 8 y azúcar, a 2 reales libra. Todos los productos de la tienda, ascendían a 1.298 reales y 14 maravedís.

Se inventarían también los bienes “que señaló el dicho Matías, de madera y homenaje de casa, lo que hizo el dicho Santiago Prieto como maestro entallador”. Sólo voy a destacar lo más original: “un dosel con 6 relicarios, el uno de azabache con sus reliquias y otro con su marco de ébano, todo tasado en 15 reales”; “dos rosarios de Jerusalén con catorce piezas de lata”, en 45; “siete cuadros de diferentes efigies ordinarios, tasados todos ellos en 21 reales”; “una imagen de bulto” de la que nada más se dice, tasada en 100; “unos estantes y mostrador”, que serían de la tienda y “cuatro sillas de moda a 3 pesos cada una, 180 reales”. Quizá el propietario se dedicase también a la carpintería pues se inventarían diversas cantidades de maderas variadas: nogal, “madera de Soria”, es decir pino, y haya; además tres bancos, una prensa, un varlete (será burlete)” y “todas las herramientas”, tasadas en 60 reales.

La tienda. Luis Paret y Alcazar, 1772. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Inventarios *post mortem*

Es tanto o más habitual que la relación de los objetos que conforman las dotes, son los inventarios hechos a la muerte de una persona. Solían realizarse al día siguiente o pocos días después del fallecimiento, en la casa donde habitaba el difunto y en presencia de los albaceas designados por este. En bastantes ocasiones se acompañan de la tasación de los bienes, hecha por personas peritas en cada uno de los apartados que los integraban. En lo que toca a las obras de arte, la tasación no ofrece generalmente mucho interés pues es raro que se den nombres de artistas. Con frecuencia los objetos se vendían en almoneda pública, cuya celebración se anunciaba por el pregonero en los lugares más céntricos de la ciudad; a veces se menciona el nombre de los compradores. En algunos casos, el inventario se hace por estancias, lo que proporciona interesantes datos para saber cómo se organizaba la casa. Esto pasa, por ejemplo, al tasarse, en 1746, los bienes de D. Manuel Vallejo Calderón, caballero de Calatrava, regidor de la ciudad y “conservador de su Real Universidad”, en su casa de la calle Pedro Barrueco. Conocemos así que tenía muy diversas estancias, repartidas en dos pisos, bajo y alto. En el bajo se habla de: sala inmediata, antesala del cuarto bajo, cuarto antes de la despensa, despensa, sala de estrado, sala del cierzo, cuarto donde murió y oratorio; y en el piso alto, cuarto alto, primera pieza, cuarto de los libros, etc. Por cierto que en el cuarto de los libros había “un armario con dos medias puertas entrepañadas de nogal” y “otro estante con dos medias puertas con sus redes de alambre”. Lógicamente se inventarían también los libros, bastantes, en su mayoría religiosos. La tasación de la pintura, que hace el pintor Ignacio de Prado, no ofrece cosas de demasiado interés, siendo lo más destacado “seis láminas de cobre, a 40 reales cada una” y “una pintura de Jesús, María y José con marco dorado”, todas en el oratorio. En cambio tenía varias esculturas, lo que no es frecuente: “un niño de tres cuartos de vara de alto con peana dorada, valorado en 120 reales; una imagen de Ntra. Sra. del Carmen con peana, en 140; una Magdalena de tres cuartos, 150; otro de Santa Teresa” del mismo tamaño y al mismo precio y “trece láminas de medio relieve de alabastro de la Pasión de Cristo a 45 reales cada uno”.

Para concluir este acercamiento al interior de las casas, veamos lo que sucedió a la muerte de D.^a Manuela de la Puente y Palacios, mujer de Joseph de Ochagavía, “oficial de la pluma de la Real Chancillería”. El inventario de bienes, realizado el 2 de febrero de 1736, es muy detallado. Entre el mobiliario se consigna “el armazón de la cama de la difunta, que es de tablas de madera de haya, con dos colchones de terliz casi nuevos y un jergón de estopa nuevos” y “un doselico que está en la cabecera de la cama donde estaba la difunta, aforrado con una conclusión de tafetán pajizo”. Tenía también “otro armazón de cama de madera de la calle de Santiago, con sus cordeles y sobre ella otro colchón de terliz casi nuevo”, un cofre grande bajo y “un baúl de la calle de Santiago, con su cerradura y llave, aforrado por de fuera de pellejo con sus historias de madera, el cual habiéndose abierto, se halló estar aforrado por dentro de lienzo pintado, en el que se encontró 50 reales”.

Para vestir los suelos se anotan “una estera grande de estrado” más otras viejas y “media docena de ruedos” (esteras pequeñas redondas). Completan la decoración cortinas, espejos de marco negro y varios cuadros, al parecer de poca categoría: “cuatro cuadritos de lámina bordados en papel con sus vidrios encima, con marcos negros”, otro más pequeño en tela, dos de pintura en papel, otro más pequeño de tabla con la pintura de San Onofre, “un lienzo pintura del Niño Jesús con su marco negro de una vara poco menos de largo tres cuartos de ancho, pintura ordinaria” y una “Ntra. Sra. de los Dolores, marco dorado a listas, de media vara de largo, viejo”.

Con todo, lo más sabroso es el vestuario; otra dama preocupada por la moda. Lo integran varias basquiñas: “de tafetán doble negra aforrada toda ella en mitán azul, la que es casi nueva y redonda”; “de camelote color de cobre, con su ruedo (refuerzo por abajo) de mitán del mismo color, casi redonda” y “de lamparilla negra”. Poseía también cuatro guardapiés y otras tantas casacas, ambos muy llamativos. Los primeros eran: el uno “de gorgorán blanco y encarnado, de lana, con su ruedo en mitán dorado, casi nuevo”; otro encarnado, otro “de color de limón con ruedo azul”, y el último “con labores estampadas encarnadas en campo blanco con su ruedo en mitán dorado”. Elegantísimas parecen las casacas: una “de damasco negra aforrada en mitán azul, las faldillas delanteras en tafetán del mismo color y las vueltas de las mangas en gorgorán de seda azul”, complementada con “un peto hechizo (sic) para la misma casaca, por un lado de damasco negro y por el otro de gorgorán azul de seda”; otra “de color de cobre”, que haría juego con la basquiña de ese mismo color; otra “nueva de camelote color de yema de huevo, aforrada en mitán verde y las faldillas y ojeteras (parte del corsé o jubón donde van colocados los ojetes) en tafetán del mismo color, con su mantilla de seda blanca calada a las cantoneras, golpes y vueltas de las mangas”; la cuarta era “de paño color de teja, aforrada de mitán azul, bien tratada”. Se inventariaron asimismo: “una cotilla vieja, aforrada por la parte de afuera en tafetán encarnado y el peto de damasco pajizo”; “un manto de seda negro nuevo”, dos abantales (sic), el uno de tafetán negro y el otro lienzo pintado con flores azules, bien viejos”.

Pero casi lo más llamativo son los zapatos: unos eran “de moda de color de limón con su tacón encarnao (sic) de maderillo aforrado, casi nuevos” y “otro par de zapatos bajos de la misma moda, azules con el tacón encarnao”. Poseía también “medias de lana encarnada con los barulés (rollo que se hacía en la media revolviendo la parte de arriba) bordado de blanco, andadas”. Entre los complementos figuran “un manguito pequeño color negro bien tratado”, un par de guantes negros, otro par blanco y “tres abanicos, el uno de lámina con sus varillas, los otros dos ordinarios viejos”.

Con la herencia hubo sus más y sus menos pues aunque D.^a Manuela dejó por único heredero a su marido –no tuvo hijos–, sí tenía madre, que vivía en Segovia y asombrosamente no se había enterado de la muerte de su hija, y cuñados, todos los cuales parecen haber tenido algo que decir.

Por otra parte, el desconuelo del viudo de D.^a Manuela no debió durar mucho tiempo. Justo un año después, el 3 de febrero de 1737, Ochagavía comparece ante el escribano, “juntamente con Teresa de la Torre, moza soltera, natural de esta ciudad”,

ambos mayores de 25 años. Ella le demandó “por queja verbal... sobre que se halla encinta cerca de siete meses por cópula y diferentes actos carnales que con ella había tenido el enunciado... con el motivo de haber estado asistiéndole por criada diferente tiempo”, y también de que, a consecuencia de la denuncia, Ochagavía fue “puesto preso como al presente lo está en la cárcel real de esta corte”. Pero ahora, “para evitar litigio que podía ser muy dilatado”, y aconsejada por “personas celosas de la paz” –¡cómo no!– se vuelve atrás, acordando con su seductor un arreglo: él la tiene que entregar “inmediatamente 30 reales y desde hoy hasta el parto del póstumo o póstuma –iasombrosa denominación!– en cada semana 5 reales de plata. Pero “en el mismo día que haya salido a la luz el póstumo o póstuma de que se halla como lleva dicho totalmente embarazada, le ha de dar para el suplimiento de los gastos que se originasen 90 reales y un colchón viejo, y un cobertor azul viejo, sábana, almohada, sin incluir la demás ropa de cama que la tiene entregada cuando se salió de su casa”. Además se compromete a pagarle medio año “de la renta del cuarto en que al presente vive”. Con tan poca compensación, la infeliz muchacha “desiste y se aparta de la queja” y permite que él salga de prisión. Como se ve, la justicia era rápida para llevar al denunciado a la cárcel –era fácil ser apresado por cosas que hoy nos parecerían inconcebibles, como ser deudor– pero al fin, se inclinaba por el poderoso.



Zapatos femeninos. XVIII.

EPÍLOGO

No quisiera terminar esta aproximación a la intimidad de los vallisoletanos del XVIII, sin aludir a un “bien” que no aparece en los inventarios pero que no dejaba de ser –por mucho que ahora nos aterre– una propiedad más: los esclavos, que poseían personas de diversas profesiones, incluso clérigos. No es demasiado frecuente, pero sí aparecen en los protocolos de los siglos XVI a XVIII asuntos relacionados con ellos, a veces la denuncia porque alguno se ha escapado, pese a estar marcado en la cara, otras veces su liberación. Este el caso del documento titulado “Libertad de un esclavo” que D.^a María Claudia de Quevedo, viuda, otorga el 1 de abril de 1738, y que transcribo casi en su literalidad. La señora dice que “D. Lope de Quevedo, su padre, difunto, vecino que fue de esta ciudad, compró un esclavo que se llama

Joseph Faustino del África, al cual, por diversos motivos que tuvo, le presentó a Su Majestad (Dios le guarde) para que fuese a servir a sus Reales Galeras”. Es decir, que el padre, sin que se diga el motivo, entregó al esclavo a un terrible castigo. Tras la muerte del padre, “acudió la otorgante al Serenísimo Señor Infante Almirante General para que se le concediese la libertad”, lo que consiguió gracias a que existía un decreto real del año 1658, reinado de Carlos II, “por el que se manda que no se admitan en las galeras ningún esclavo cristiano por donación de sus dueños, sin que intervenga condenación formal con autoridad judicial”, aunque en este caso parece que el decreto no se acató. En consecuencia “se restituyó a la señora otorgante el dicho esclavo, como heredera que es y quedó” de su padre. Ahora ella, “por la parte que le puede tocar, desde luego por la presente escritura y en la manera que puede, concede libertad al dicho Joseph Faustino del África y le hace horro y libre de esclavitud para que como persona libre pueda disponer de su persona y bienes que tiene y tuviere en adelante, por testamento o en otra forma, tratar y contratar, ganando la vida en la forma que le tuviere más conveniencia, demandar y ser demandado, parecer en juicio y hacer todas las demás cosas que hacen y pueden hacer las personas libres, no sujetas a esclavitud... y se aparta del derecho que a él y a sus bienes... podía tener... sin que en adelante pueda tener dicha señora ni los suyos dominio ninguno sobre el referido esclavo. Y pide y suplica a cualquier justicia y jueces no le impidan dicha su libertad y se obliga de haberse firme esta escritura en todo tiempo”. Por fortuna en toda época hay personas, como doña María, de recta conciencia, pero estremece la existencia de una sociedad en la que su “generosidad” tuviese cabida.

Escena con esclavo negro. Azulejo valenciano, s. XVIII.



ANEXO

Glosario de telas y vestidos

- Alemanisco.** Género de piezas de mantelería, labradas al estilo de Alemania, haciendo cuadritos algo mayores que el gusanillo.
- Almilla.** Especie de jubón, con mangas o sin ellas, ajustado al cuerpo.
- Basquiña.** Saya, negra por lo común, que usan las mujeres sobre la ropa interior para salir a la calle.
- Bayeta.** Tela de lana, floja y poco tupida.
- Beatilla.** Tela de lino, delgada, clara y rala, con la que se hacían las tocas transparentes, a modo de velo y mantilla.
- Brial.** Vestido de seda u otras telas lujosas usado antiguamente por las mujeres que cubría desde los hombros hasta los pies.
- Camelote.** Tejido fuerte e impermeable, generalmente de lana.
- Carro de oro.** Tela tornasolada, muy fina, de lana, de la misma calidad que el camelote, fabricada en Bruselas y Flandes.
- Casaca.** "Vestidura ceñida al cuerpo, con mangas que llegan hasta la muñeca, y con faldones hasta las corvas. Suele ser prenda de uniforme". (Creo que la definición corresponde a la prenda masculina, pero las mujeres también vestían casacas).
- Chupa.** Parte del vestido que cubría el tronco del cuerpo, a veces con faldillas de la cintura abajo y con mangas ajustadas; se ponía generalmente debajo de la casaca.
- Cordoncillo.** Cada una de las listas o rayas angostas y algo abultadas que forma el tejido en algunas telas
- Cotilla.** Ajustador que usaban las mujeres, formado de lienzo o seda y de ballenas (imagino que algo parecido al corsé).
- Cotonía.** Tela hecha de hilo de algodón, ordinariamente blanca, con labores de realce o de gusanillo, o labrada de cordoncillo.
- Dengue.** Esclavina de paño, que llega hasta la mitad de la espalda, se cruza por el pecho, y las puntas se sujetan detrás del talle.
- Droguete.** Cierta género de tela de lana, listada de varios colores y generalmente con flores entre las listas.
- Escarlatina.** Tela especie de escarlata, de color más bajo y menos fino. (La escarlata es tejido de brocado de oro, color carmesí fino, menos subido que la grana).
- Escusalí o excusalí.** Delantal pequeño.
- Estopa.** Tela gruesa que se teje y fabrica con la hilaza de la estopa (que es la parte basta o gruesa del lino o del cáñamo, que queda en el rastrillo cuando se peina o rastrilla).
- Gorgorán.** Tela de seda con cordoncillo, sin otra labor por lo común, aunque también lo había listado y realzado.
- Guardapiés (brial).** Saya de seda que usaban las mujeres... que bajaba hasta los pies.
- Gusanillo.** Cierta género de labor menuda que se hace en los tejidos de lienzo y otras telas.
- Holandilla.** Lienzo teñido y prensado, usado generalmente para forros de vestidos.

- Lamparilla.** Tejido de lana delgado y ligero con el que se solían hacer vestidos y capas de verano.
- Lienco.** Tela que se fabrica de lino, cáñamo o algodón.
- Medias** (medias calzas porque las calzas eran algo que iba desde los pies hasta la cintura, lo que ahora llamaríamos, como siempre con palabra importada, pantis).
- Mitán.** Lienzo para forros de vestidos, holandeta, holandilla.
- Morlés.** Tela de lino, no muy fina, fabricada en Morlés, ciudad de Bretaña.
- Persiana.** Tela de seda con dibujo de flores grandes y diversidad de matices hechos en el mismo tejido.
- Primavera** (tela de primavera): tela de seda antigua sembrada y matizada con flores de varios colores, origen de su nombre.
- Ruedo.** Refuerzo con que se guarnecen interiormente por la parte inferior los vestidos.
- Serafina.** Tela de lana de un tejido muy semejante a la bayeta, aunque más tupido y abatanado, adornado con variedad de flores y otros dibujos".
- Tafetán.** Tela delgada de seda, muy tupida (Se usa mucho para forro, creo).
- Terliz.** tela fuerte de lino o algodón, por lo común de rayas o cuadros, y tejida con tres lizos (hilos fuertes que sirven de urdimbre).
- Traje.** Vestido completo de una persona. (Creo que es la acepción que corresponde; implica que tiene dos partes, falda y cuerpo, de la misma tela o que forman conjunto).
- Vuelo.** Amplitud y extensión de una vestidura en la parte que no se ajusta al cuerpo.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Protocolos, Legajos, 3.001, 3.084, 3.165, 3.179, 3.180, 3.307, 3.347, 3.393, 3.397, 3.415, 3.420, 3.422, 3.429, 3.442, 3.468, 3.516, 3.517, 3.526, 3.541 y 14.086.
- AMIGO VÁZQUEZ, L. (2010). *¡A la plaza! Regocijos taurinos en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII*. Sevilla, pp. 41, 95, 278, 281 y 389.
- BOEHNM, M. VON. (1928). *La Moda. Historia del traje en Europa*. T. IV Siglo XVIII, Madrid.
- CANESI ACEVEDO, M. (1996). *Historia de Valladolid (1750)*. Facsímil, Valladolid, Grupo Pinciano, 3 vols.
- DÁVILA CORONA, R. M.; DURÁN PUJOL, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (2004). *Diccionario histórico de telas y tejidos Castellano-Catalán*, Salamanca.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (2016). "Valladolid en 1738", en *Valladolid, 1738*, Catálogo de exposición (coord. E. Wattenberg García), Valladolid, pp. 11-24.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (1995). *Herencia y patrimonio familiar en la Castilla del Antiguo Régimen (1650-1834). Efectos socioeconómicos de la muerte y la partición de los bienes*, Valladolid.
- (1996) *Los castellanos y la muerte. Religiosidad y comportamientos colectivos en el Antiguo Régimen*, Valladolid, 1996.
- (1999) “Niveles de vida y de consumo. Aspectos de la cultura material en Valladolid. Siglo XVIII”, en *Valladolid. Historia de una Ciudad*, Valladolid, t. II, pp. 615-633.
- (1999) “Los bienes dotales en la ciudad de Valladolid, 1700-1850, en TORRAS J. y YUN, B. (dir.), *Consumo, condiciones de vida y comercialización. Cataluña y Castilla, siglos XVII-XIX*, Ávila, pp. 133-158.
- (2010) “La dote femenina: posibilidades de incremento del consumo al comienzo del ciclo familiar. Cultura material castellana comparada (1650-1850)”, en I. DOS GUIMARÄES SÁ y M. GARCÍA FERNÁNDEZ (dir.), *Portas adentro, comer, vestir, habitar (ss. XVI-XIX)*, Salamanca, pp.117-148.
- GARCÍA HURTADO, M. R. (ed.) (2009). *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid.
- LAVER, J. (1988). *Breve historia del traje y la moda*, Madrid.
- MARCOS MARTÍ, A. (1999). “Evolución de la población, comportamientos demográficos y formas de la familia en el Valladolid de la Ilustración”, en *Valladolid. Historia de una Ciudad*, Valladolid, t. II, pp. 403-432.
- PEÑA, M. (ed.) (2012). *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*, Madrid.
- PÉREZ, V. (1983). *Diario de Valladolid*, Edición facsímil, Valladolid.
- PÉREZ SAMPER, M. A. (2009). “La alimentación cotidiana en la España del siglo XVIII”, en *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, pp. 11-55.
- (2008) *Tiempos de reforma ilustrada. Informe sobre los gremios de Valladolid (1781)*, de José Colón de Larreátegui (ed. y estudio de L. Amigo Vázquez, M. García Fernández y R. Hernández García), Valladolid.
- SOBALER SECO, M. A. (2010). “Espacios femeninos en la Castilla del Antiguo Régimen. Cultura material y sociabilidad en el estrado”, en I. GUIMARÄES SÁ y M. GARCÍA FERNÁNDEZ (dir.), *Portas adentro, comer, vestir, habitar (ss. XVI-XIX)*, Salamanca, pp. 149-169.
- URREA, J. (1996). *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid.
- (1990) *Valladolid 1752 Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada* (Introducción de B. Bennassar), Madrid.
- VV. AA. (1984). *Valladolid en el siglo XVIII*, Historia de Valladolid. V, Ateneo de Valladolid.
- VV. AA. (2013). *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*. (M. García Fernández (dir.), Madrid.
- YUN CASALILLA, B. (1999). “Valladolid en Castilla. Economía y consumo”, en *Valladolid. Historia de una ciudad*, Valladolid, t. II, pp. 457-490.

Patrimonio de Valladolid emigrado

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ | Universidad de Valladolid

“Oídas las manifestaciones del Sr. Tesorero y no habiéndose recibido mejor oferta, el Excmo. Cabildo procedió con la autorización del Excmo. Prelado a la enajenación de la verja en las condiciones expresadas, consintiendo además con la venta por el mismo precio de una peseta quince céntimos el Kg. y cumplidas todas las formalidades canónicas en la venta de los dos púlpitos de lectura del antiguo presbiterio, de una colección de hierros sueltos e inservibles, a todo lo cual se incorporó el zócalo de piedra de Campaspero en que se encontraba la verja por la cantidad alzada de quinientas pesetas...”¹. De este modo resolvió el cabildo de la catedral de Valladolid en 1929 la venta de su gran reja de coro. Hoy se exhibe, totalmente descontextualizada y recortada en sus extremos, en una de las salas principales del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

No deja de provocar cierto sonrojo comparar el modo en el cual la obra fue liquidada, al peso, sin la menor consideración hacia su valía histórico-artística, con el recibimiento deparado por la institución neoyorquina, cuando en 1957 fue erigida en su actual emplazamiento: “MONUMENTAL WROUGHT IRON CHOIR SCREEN BEING ERECTED IN THE METROPOLITAN MUSEUM; CATHEDRAL GRILLE FROM VALLADOLID IS UNIQUE EXAMPLE OF SUCH WORK OUTSIDE SPAIN Due to an extraordinary decision of Spanish church authorities taken in the 1920’s, unusual circumstances have given New York City’s Metropolitan Museum of Art the opportunity to install within the building the immense wrought iron choir screen from the Cathedral of Valladolid”².

¹ ACV (Archivo de la Catedral de Valladolid), Libro de Actas Capitulares, 1929, Cabildo de 18 de abril de 1929.

² Metropolitan Museum of Art Archives, Watson Library, b18187869.



Reja de coro procedente de la catedral de Valladolid, atribuida a Rafael Amezúa, ca. 1763, en su actual ubicación en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (Foto www.metmuseum.org).

Puede que esta sea una de las pérdidas más conocidas, y sentidas, del patrimonio artístico vallisoletano, pero desde luego no es la única, la propia catedral había inaugurado el siglo XX con la venta de dos cuadros del Greco: *San Jerónimo* y *Retrato de un caballero de la casa de Leiva*, actualmente conservados en la Frick Collection de Nueva York y en el Montreal Museum of Fine Arts respectivamente.

Probablemente tales pérdidas, que pasaremos a abordar, y otras tantas de las que apenas nos restará margen de esbozar, permitan dibujar un tiempo, primeras décadas del siglo XX, caracterizado por un general desdén por el legado artístico, pese a la voluntad de ciertos descreídos clamando en la prensa, las academias o las Cortes por medidas efectivas que pusieran freno al progresivo despojo.

En esos años puede que la sociedad apenas se mostrara sensible a la obtención de algún provecho de tal legado, cuando las circunstancias así lo propiciaban. De ahí que fuera un periodo aciago para la venta y exportación de bienes artísticos, coincidiendo con la fuerte demanda de antigüedades españolas por parte del mercado de arte internacional, y de los coleccionistas norteamericanos en particular. Ahora bien, pensemos que tales negocios pudieron alcanzar un extraordinario dinamismo gracias a las mieses sembradas en la centuria precedente.

Durante el siglo XIX se asistió a múltiples desmanes para con la herencia artística, todo ello a resultas de los episodios que siguieron a la ocupación francesa primero, guerra de la Independencia después, así como a los sucesivos procesos desamortizadores. La vulnerabilidad de los antiguos centros religiosos, entonces privados de su originaria función, colocó en una situación de verdadero desamparo los bienes muebles por estos atesorados, expuestos las más de las veces a una previsible dispersión. Todo ello al tiempo que sus fábricas sucumbían a los bríos de una desmemoriada modernidad, donde se celebraba la mudanza de lo antiguo –concebido como un lastre para las sociedades modernas–, por amplias avenidas que saludaban la llegada del ferrocarril y de la ciudad contemporánea. A un tiempo, en el campo, los antiguos espacios monacales se reconvertían en fincas de estricto aprovechamiento agrícola y ganadero, cuando no en canteras baratas de materiales de construcción.

La apuesta institucional por revertir tales males emergió con fuerza en esos momentos, pues aunque pueda resultar un tanto contradictorio, lo cierto es que aquel desbarate de la herencia histórico-artística convivió con el desarrollo de la estructura administrativa llamada a su protección: academias, comisiones provinciales de monumentos, museos provinciales de bellas artes... En todo caso, la ausencia de una legislación fuerte destinada a la protección de la herencia cultural y principalmente el desinterés mayoritario de la sociedad, acabó firmando un incierto destino para buena parte del legado artístico del país y, como no podía ser de otro modo, de esta provincia de Valladolid.

En tan confuso tiempo cabe situar la pérdida para el patrimonio artístico de Valladolid de un amplísimo conjunto de obras, de las que, dadas las limitaciones de este estudio, apenas ilustraremos algunas de las más representativas.

Tablas del maestro de la colección Pacully

Procedentes del Monasterio de San Benito, en Madrid y en Worcester (Massachusetts)

Es el caso de unas tablas pintadas, hoy dispersas en diversas instituciones, nacionales e internacionales, y que según L. Rodríguez procedían de un tríptico-retablo del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, obra del llamado maestro de la Colección Pacully –un maestro de fines del siglo XV, denominado así por Angulo, en razón a la primera obra asignada a su taller: *La imposición de la casulla a san Ildefonso* (colección Aldus C. Higgins, Worcester, Massachusetts), que hasta 1903 formó parte de la colección del anticuario parisiense Emille Pacully–.



Los apóstoles Felipe, Bartolomé y Matías. Maestro de la colección Pacully, 1490-1500, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Según Rodríguez, Juan Alfonso de Logroño encargó hacer esta obra en Flandes con el propósito de destinarla a la capilla funeraria de su hermano, el Canciller de los Reyes Católicos: Alonso Sánchez de Logroño, fallecido en 1481. Dicha capilla estaba dedicada a San Ildefonso –la misma advocación que ofrecía el retablo en cuestión, por ser patrono del finado–³. Actualmente podemos encontrar testimonios de aquel desmembrado altar en el Museo Nacional de Escultura, donde se conservan dos tablas: *San Isidro y San Leandro* (ca. 1480-1490).

Mientras que la tabla central, antes citada, *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, sabemos que estuvo en poder del infante Don Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875), quien llegó a residir una temporada en Valladolid, fue entonces cuando hubo de salir de España y recalar en manos del anticuario Pacully. Por lo que se refiere a las tablas que conformaron la predela de dicho altar, actualmente se conservan en el Museo del Prado parte de las mismas: *Los apóstoles Felipe, Bartolomé y Matías* y *Los apóstoles Simón, Judas y Tomás*. Dichas pinturas fueron adquiridas por la pinacoteca nacional a José Luis Vilches Pérez en 1950 por 25.000 pesetas. Gracias a los estudios de Post y Angulo se pudieron identificar estas obras de la predela del retablo, que venían a conformar un apostolado completo enmarcado en un fondo arquitectónico; se trataba de tres tablas, la central, con los bustos de Cristo y seis apóstoles, se hallaba en una colección privada madrileña, y las laterales con grupos de tres após-

³ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *Historia del Monasterio de San Benito El Real de Valladolid. Valladolid*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1981. pp. 262, 272, 284 y fig. 32; MARCOS VILLÁN, M. Á. "San Isidoro de Sevilla", en: URREA FERNÁNDEZ, J. (dir), *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII (I)*, Madrid, 2001. pp. 35-38; MARCOS VILLÁN, M. Á., "San Isidoro y San Leandro, Arzobispos de Sevilla". *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección*, Madrid, 2009. pp. 62-63.

toles, son las referidas tablas que hoy conserva el Museo del Prado. De este modo pudo reconstruirse el aspecto original de este perdido altar.

Del maestro poco se sabe, pues no hay constancia de que residiera en Valladolid, como asimismo ocurre con el Maestro de los Reyes Católicos. Silva Maroto señaló, en este sentido, la gran dependencia del pintor con el estilo de los maestros de Brujas, en particular con Memling y Gérard David⁴. La hipótesis de que se tratara de un pintor flamenco activo en Brujas durante el último cuarto del siglo XV, con claros vínculos con Memling, fue apoyada por autores como Friedlander⁵, Martens⁶, o Vos⁷. El estudio antes citado de L. Rodríguez vino a ratificar la procedencia flamenca de la obra. Un retablo que se erige como un testimonio más del rico patrimonio del monasterio de San Benito ampliamente diezmado durante el siglo XIX⁸.

Desposorios de la Virgen, de Antonio Pereda

Procedente del convento capuchino de San José, en St. Sulpice, París

Otra obra de gran calidad, procedente del mismo entorno monacal, tan vulnerable a lo largo de aquella aciaga centuria es el lienzo del pintor vallisoletano Antonio de Pereda, *Los Desposorios de la Virgen*, que originalmente ornaba el altar mayor de la iglesia del convento capuchino de San José en Valladolid. El general francés Eblé lo trasladó a París hacia 1810-1811. Tras su muerte, su viuda lo regaló en 1843 a la iglesia parisina de San Sulpice donde actualmente se encuentra⁹. Como señaló Fernández del Hoyo en su estudio sobre los conventos desaparecidos de Valladolid, el de los padres Capuchinos atesoraba uno de los conjuntos pictóricos de mayor interés de la ciudad, integrado por obras de Alonso de Arco, Palomino y Diego

⁴ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "El retablo de San Ildefonso en el Museo de Bellas Artes de Valladolid", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 3, (1925), pp. 45-49; POST Ch., R., "The Pacully Master", *Gazette des Beaux-Arts*, 23/24, (1943), pp. 322, "El Maestro de la Colección Pacully", *Archivo Español de Arte (AEA)*, XXXII, 126, (1959), pp. 143-144; POST Ch. R., *A history of Spanish painting*, Cambridge, Harvard University Press, Nueva York, 1970, pp. 40; Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 616.

⁵ FRIEDLÄNDER, M. J., *Hans Memling & Gerard David (Part I)*, Leiden, 1971, p. 37, lám. 105.

⁶ MARTENS, D., *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruselas, 2010, pp. 108-116.

⁷ VOS, D. de, *Hans Memling. L'oeuvre complet*, París, 1994, p. 396.

⁸ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., ob. cit., pp. 262, 272, 284 y fig. 32. MARCOS VILLÁN, M. Á., ob. cit., 2001, pp. 35-38; MARCOS VILLÁN, M. Á., ob. cit., 2009, pp. 62-63.

⁹ GUINARD, P., "Los desposorios de la Virgen, en la iglesia de San Sulpicio de París", *AEA*, VII, (1931), pp. 31-35; GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 268.

Valentín Díaz¹⁰. Así lo describía Sangrador en su *Historia de Valladolid*: “El templo de los Capuchinos era, como todos los de esta orden, de pequeñas dimensiones; y se conservaban en él algunas pinturas de bastante mérito. Era la principal un cuadro de más de veintiséis pies de altura que ocupaba gran parte del retablo mayor, cuyo asunto era los Desposorios de Nuestra Señora, obra del distinguido pintor vallisoletano D. Antonio de Pereda. Al lado del evangelio había otro cuadro de la Anunciación, excelente por su bello colorido, y que era reputado por los inteligentes por una de las mejores producciones de D. Francisco de Solís. Próximo a este cuadro, había una pintura del estilo de Jordán, que representaba a San Antonio de Padua recibiendo el Niño de mano de la Virgen”¹¹.

González García-Valladolid relató en *Valladolid. Recuerdos y Grandezas*, los avatares sufridos por este convento. En su *Compendio Histórico-Descriptivo*, refiere: “A la supresión de las Comunidades en 1841, el convento, iglesia y huerta quedaron de propiedad del Ayuntamiento, quien dedicó la última a vivero. En 1856 se acordó cederle a la empresa del Ferrocarril del Norte, para que se instalase en sus terrenos la estación, lo cual hizo el año 1857, y en 1860 fueron derribados la iglesia y el convento”¹².

No se trata de la única obra del maestro vallisoletano Antonio Pereda que salió de las fronteras españolas durante tan turbulenta centuria. Véase, por ejemplo, la *Magdalena penitente* y el *Bodegón* que hoy forman parte del catálogo del Museo Estatal de Artes Plásticas A. S. Pushkin de Moscú, la primera ingresó en la colección en 1927 y la segunda en 1930¹³.

En realidad, no solo los extintos conventos vallisoletanos contribuyeron a nutrir ese creciente mercado internacional de pintura española entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, también aquellos en los que aún sonaban las campanas eran una inagotable fuente de provisión. Así hubo de producirse la salida de una tabla de *La Magdalena*, procedente del Colegio de los Ingleses, San Albano, que pasó al Museo de Worcester¹⁴. De igual modo y procedente del Convento de Santa Clara, la tabla de principios del siglo XVI que representaba a la Virgen con el niño en un trono, rodeada de una comunidad de religiosas con Santa Clara al frente y una familia, con cuatro medallones, fue vendida a principios del XX¹⁵.

¹⁰ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 48.

¹¹ SANGRADOR y VÍTORES, M., *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid*, 2 vols. Valladolid, 1851-1854, p. 294, cf.: FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., ob. cit., p. 637.

¹² GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C., *Valladolid. Sus Recuerdos y sus Grandezas*, 3 vols., Valladolid, 1900-1902; *Compendio histórico-descriptivo y guía general de Valladolid*, Valladolid, 1922, p. 129, cf.: FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., ob. cit., pp. 637-638.

¹³ KAYA, M., “Los desposorios de la Virgen, en la iglesia de San Sulpicio de París”, *AEA*, VII, (1931), pp. 31-35.

¹⁴ MAYER, A. L. “De pintura española”, *AEA*, XI, (1935), pp. 205-208.

¹⁵ AGAPITO y REVILLA, J., “Obra que hay que rescatar. La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid”, *BSEE*, 29, (1921), pp. 229-247.

Imposición de la Casulla a San Ildefonso, del Maestro de San Ildefonso

Procedente de la Catedral, en el Museo del Louvre de París

La colegiata vallisoletana acusó de igual modo los males que tan aciaga centuria deparó al legado histórico-artístico de la provincia, pues actualmente el museo del Louvre conserva una espectacular tabla pintada: *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, procedente de la capilla de la misma advocación en la antigua colegiata. Su autor sería un maestro activo en Castilla, en los últimos años del siglo XV, probablemente el conocido como Maestro de San Ildefonso. Bien es verdad que desde la adquisición de la obra por el museo parisino en 1904, su atribución ha sido motivo de debate, pues en los primeros momentos se creyó debida a Luis Dalmau, maestro flamenco español del siglo XV. Sin embargo, la tabla mantiene filiaciones con Castilla, así como grandes analogías con otras pinturas castellanas de la época. Todo lo cual llevó a reconsiderar su asignación, especialmente tras apreciar las semejanzas con las tablas de *San Atanasio* y *San Luis de Tolosa* que se conservan en el Museo Nacional de Escultura. Ahora bien, esta obra del Louvre, ofrece unas medidas difíciles de conjugar con esas pinturas del MNE, presumiblemente procedentes del convento de la Merced Calzada. La tabla del Louvre, por su parte, procedería



Imposición de la Casulla a S. Ildefonso, Maestro de San Ildefonso (activo en Castilla, Toledo y Valladolid, a fines del siglo XV), Musée du Louvre, París.



del retablo que presidía la capilla de San Ildefonso en la antigua colegiata de Valladolid, desmantelado en 1614 cuyo destino de las restantes tablas se desconoce¹⁶.

Del mismo maestro de San Ildefonso, las tablas correspondientes a San Pedro y San Pablo pasaron a la *National Statens Museum for Kunst*, Copenhague, Dinamarca, tras ser adquiridos en la venta de Richard von Kaufmann Samling en Berlín en 1917¹⁷.

Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, antiguo retablo de San Benito el Real

Procedente de San Román de Hornija, en el Museo del Prado, Madrid

Del monasterio de San Benito procedía, asimismo, el retablo del arzobispo Sancho de Rojas que hoy forma parte del catálogo del Museo del Prado. En este caso, la obra recaló en la pinacoteca en fechas más avanzadas; fue en 1928 cuando el historiador Manuel Gómez-Moreno llamó la atención sobre la presencia de unas valiosas tablas, de procedencia entonces desconocida, que se encontraban en la capilla del cementerio y en la parroquial de San Román de Hornija (Valladolid). A su juicio se hallaban expuestas a serios riesgos de desaparición, tanto por el deterioro sufrido merced al abandono, como por los rumores que circulaban en torno a su posible venta y previsible exportación del país.

Pese a las dudas que había entonces acerca de su origen, la obra ofrecía una pista definitiva: la aparición de la figura y escudo del arzobispo de Toledo a principios del siglo XV, Sancho de Rojas. En el catálogo del Museo del Prado de 1933, tras su adquisición por la pinacoteca, se insinuó la posibilidad de que se tratara del altar que coronó el espacio presbiterial del templo de San Benito de Valladolid con anterioridad a la monumental fábrica de Berruguete. Hipótesis que fue confirmada en

¹⁶ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid seguido del catálogo de pinturas y esculturas que existen en el Museo de esta ciudad. Valladolid*, 1843, p. 49. MARTÍ Y MONSÓ, J., "El arte antiguo español en algunos museos de París", *BSCE*, II, (1905-1906), pp. 187-192; AGAPITO Y REVILLA, J., *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico. Valladolid*, 1925-1943. pp. 58-62. MAYER, A. L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1942, p. 159; YARZA LUACES, J., "San Luis de Tolosa", en: URREA FERNÁNDEZ, J. (dir). *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII (I)*, Madrid, 2001, pp. 42-46; POST, Ch. R., *The Hispano-Flemish style in north-western Spain. A History of Spanish painting*, vol. IV, Nueva York, 1933. pp. 402-410; MARCOS VILLÁN, M. Á., "San Luis de Tolosa y San Atanasio Obispos", *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección*, Madrid, 2015, pp. 70-71; RESSORT, C., GERARD POWELL V., *Catalogue des écoles espagnole et portugaise*, Musée du Louvre, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, París, 2002.

¹⁷ GAYA NUÑO, J. A., ob. cit.; Statens Museum for Kunst, Copenhague, Denmark, Reference: KMS 338918



Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420, del monasterio de San Benito de Valladolid, procede de San Román de Hornija (Valladolid), Museo del Prado, Madrid.

1940 con la publicación del documento probatorio por Sánchez Cantón, gracias a la labor de Pedro Beroqui¹⁸. Según Pérez Sánchez, el altar sería obra de Rodríguez de Toledo, maestro que trabajó en Castilla en el primer cuarto del siglo XV¹⁹.

Lo cierto es que las diecinueve tablas y los medallones lobulados del banco, que ingresaron finalmente en el Prado, han despertado en todo momento grandes dudas respecto a la que hubo de ser su disposición primitiva. Sánchez Cantón llegó a plantearse la existencia de otras seis pinturas, hoy desaparecidas, que hubieron de

¹⁸ "El mismo Señor [Don Sancho de Rojas] hizo a su costa el primer retablo que tubo [sic] la capilla mayor del monasterio, el que aún dura este año de 1722, que está en la iglesia de San Román de Hornija y es de los mejores que permanecen de aquel tiempo". SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado", *AEA*, XIV, (1940), pp. 272-278.

completar el conjunto. La más conocida es la tabla central que representa a la Virgen, entre San Benito y San Bernardo, colocando la mitra al arzobispo Sancho de Rojas, mientras que el Niño Jesús corona al rey Fernando I de Aragón²⁰.

De la correspondencia mantenida entre Gómez-Moreno y Severiano Ballesteros, delegado provincial de Bellas Artes, durante los meses de octubre y noviembre de 1928²¹ es posible interpretar las circunstancias que propiciaron su traslado al Museo del Prado. El historiador se encontraba especialmente preocupado por la posible venta de las tablas²², pues los rumores apuntaban al interés del anticuario Emilio Quirós sobre las mismas. Es más, temía posibles reacciones de rechazo de los propios lugareños, alentadas por aquel, cuando los operarios llegaran a la localidad para proceder al desmontaje y traslado de las tablas con destino al Museo del Prado²³. A ello se añadía la difícil relación que en todo momento se mantuvo con el vicario de la diócesis de Zamora, a la cual pertenecía Peñaflor de Hornija, y con el cabildo de aquella catedral, de los que el historiador no se fiaba en absoluto, pues temía que abortaran o dificultaran la operación; de ahí que requiriera la mediación del delegado provincial de Bellas Artes²⁴. Y no poco acertado estuvo en ello pues, con el acuerdo ya cerrado, el Vicario trató de conseguir después mayor cantidad por las obras que la que en principio se había negociado para su venta al Estado: 20.000 pesetas. La reacción de Gómez-Moreno entonces fue airada²⁵.

En cualquier caso, el profesor no cejó en su empeño y, a fin de evitar problemas, amenazó con airear el asunto²⁶, sabedor que las autoridades eclesiásticas iban a

¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Escuela española", en VV. AA., *El Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 20-23.

²⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., ob. cit., pp. 272-278. POST, CH. R., ob. cit., IV, pp. 649-652.

²¹ AHZA [Archivo Histórico de Zamora], Comisión de Monumentos de Zamora, C.4, 6/3, cf.: MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 304-309.

²² "Mucho le agradezco su gestión en el asunto de San Román de Hornija, que ahora espero habremos de acometer con buen éxito, gracias a su participación: Es cosa que me tenía sobre ascuas, temiendo la venta, cuyos indicios andaban rondándonos". *Ibidem*.

²³ "Pudiera suceder que el tal Quirós despechado promueva alboroto en el pueblo. Si puede haber sospecha de ello aunque sea remota, díganlo por telégrafo, y el duque de Alba, presidente del Patronato [del Museo del Prado] hará que de Valladolid vayan las parejas de la guardia civil que hagan falta o de policía si así conviene mejor". *Ibidem*.

²⁴ "Ahora veremos si el Cabildo no mete la pata...", Carta de Manuel Gómez Moreno dirigida a Severiano Ballesteros, delegado provincial de Bellas Artes con fecha 26 de octubre de 1928, AHZA Comisión de Monumentos de Zamora, C.4, 6/3. *Ibidem*.

²⁵ "Acabo de contestar la carta del Sr. Vicario, y como éste seguramente se la dará a leer excuso el repetírsela, pero desde luego sepa, que doy a esa nueva oferta el valor que tiene y que V. le reconoce, es decir, que se hace para reventar el negocio como en chamarilería se dice, y como se hace siempre que se puede: ya se lo avisé aquí cuando hablamos", AHZA, Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, C. 4, 6/3. "un retablo y una tabla propiedad de la parroquia de San Román de Hornija y valorado en 20.000 pesetas". Palabra de 24 de octubre de 1928, ACZA, *Libro de Actas Capitulares 215, 1922-193*, p. 452, MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio...*, pp. 304-309.

²⁶ "Creo que esto es bastante para que el asunto se prosiga con la corrección debida: pero si hay tropiezos de mal gusto lo menos que podremos hacer es dar publicidad a esta correspondencia". *Ibidem*.

procurar evitar a toda costa la mala prensa. Así fue, pues las obras llegaron finalmente a Madrid sin problema. Gómez-Moreno llegó a congratularse de que el trato se hubiera cerrado directamente con el Museo del Prado y no con el Ministerio de Instrucción Pública, pues, en este caso, le resultaban dudosas las posibilidades de éxito de la operación²⁷. El historiador se mostró dispuesto a librar, incluso de su propio bolsillo, la suma correspondiente a la señal sobre el precio total de las obras a fin de evitar problemas²⁸.

Fue así como, con el propósito de evitar su venta en el mercado de arte antiguo y previsible exportación, buena parte de las tablas de dicho retablo pasaron a engrosar los fondos del Museo del Prado²⁹.

San Jerónimo y retrato de Caballero de la Casa de Leiva, de El Greco

Procedentes de la catedral de Valladolid, en Nueva York y Montreal

Años antes de la venta de la monumental reja de coro, a comienzos de 1904, el cabildo de la catedral vallisoletana liquidó dos lienzos de El Greco: *Retrato de un caballero de la Casa de Leiva* (1580-1586), actualmente en el Museo of Fine Arts de Montreal, y un *San Jerónimo* (1590-1600), hoy en la Frick Collection de Nueva York³⁰. Una operación que llegó a ser motivo de debate y polémica en los foros públicos.

²⁷ "Esto de tratar directamente con el Museo y no con las oficinas del Estado, tiene la enorme ventaja de la sencillez de tramitación, pues de lo contrario..., sospecho que ya iré V. enterándose de cómo las gasta el Ministerio de Instrucción Pública...", AHZA, Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, C. 4, 6/3. Cfr. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio...*, pp. 304-309.

²⁸ "...como al buen pagador no le duelen prendas, yo puedo ofrecer el pago en el pueblo mismo o ahí en Zamora una vez en estado de facturación la mercancía y desde luego, inmediatamente lo que se desee en señal, que será de mi bolsillo para simplificar los trámites", AHZA, Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, C. 4, 6/3.

²⁹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La pintura trecentista en Toledo", *AEA*, 7, (1931), pp. 272, 273; POST, Ch. R., ob. cit., pp. 649-652; TORMO Y MONZO, E., Conferencia en el Museo del Prado el 26 de Enero de 1934, Diario Informaciones, Madrid, 1934/01/26; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "El retablo viejo de san Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado", *AEA*, 14, (1940/1941), pp. 272-278; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos de los Reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, lám.70; LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos, 1953, p. 91; PORTÚS, J., *La Colección de Pintura Española en el Museo del Prado*, Madrid, Edilupa, 2003, p. 25; HERRÁEZ ORTEGA, M. V., Castilla, "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de D. Sancho de Rojas", *Goya*, 334, (2011), pp. 5-119; SILVA MAROTO, P., "Las prácticas artísticas de los pintores "hispanoflamencos" en la Corona de Castilla en el siglo XV", *Boletín del Museo del Prado*, XXXII, (2014), pp. 122-147.

³⁰ MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 290-298.

El primero de los lienzos se trataba de un retrato muy semejante a una de las obras emblemáticas del maestro cretense: *El caballero de la mano en el pecho*. Debía de encontrarse en ese momento en un pésimo estado de conservación, al menos eso es lo que señaló Cossío en 1908³¹. Por lo que a San Jerónimo se refiere, actualmente en la Frick Collection de Nueva York³², se trata de una de las cinco versiones del santo como cardenal atribuidas al Greco³³, la procedente de la catedral vallisoletana se considera la más antigua, y es la única que aparece firmada³⁴.

A mediados de febrero de 1904 el cabildo creó una comisión para tratar la venta de algunos objetos artísticos, dado el interés mostrado por varios anticuarios³⁵; apenas un mes después resolvió: "Respecto a la venta de antigüedades que por ahora sólo se mandan los dos retratos del Greco más no con cantidad inferior a 25.000 pesetas". Efectivamente, una revisión de las cuentas de la catedral correspondientes al mismo



El Greco, *Retrato de caballero de la Casa de Leiva*, 1580-1585, procedente de la Catedral de Valladolid, Montreal, Museum of Fine Arts.

³¹ COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, 1908, pp. 401-402. BOROBIA, M., "Retrato de un caballero de la Casa de Leiva", en: ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, [Catálogo de la exposición Museo Thyssen Bornemisza, 3 de febrero a 16 de mayo de 1999], Madrid, 1999, núm. 28.

³² KOSS, E. (ed.), *The Frick Collection. Handbook of paintings*, Nueva York, The Frick Collection, 2004, p. 85.

³³ *San Jerónimo* de El Greco en el Metropolitan Museum of Art, San Jerónimo de la Colección Robert Lehman, en la colección José Várez-Fisa de Madrid, otro en la National Gallery de Londres, y una pequeña versión en el Museo Bonnat de Bayona.

³⁴ BROWN, J. (dir.), *El Greco. Themes and Variations*, [Catálogo de la exposición, 15 de mayo-29 de julio de 2001], Nueva York, 2001, pp. 28-30.

³⁵ "Se dio cuenta de algunas proposiciones presentadas por varios anticuarios que deseaban comprar objetos antiguos y el Cabildo acordó nombrar una comisión compuesta de los Sres. Arcediano, San Román y Fabriquero que informándose del valor que puedan tener dichos objetos trate este asunto y de cuenta al cabildo", sesión del Cabildo de la Catedral de Valladolid, 15 de febrero de 1904, firmaron como Deán Dr. José Hospital y como Secretario D. Manuel de Castro, ACV [Archivo de la Catedral de Valladolid], *Libro de Actas Capitulares, 1901-1913*, p. 67 v; cf.: MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 290-298.

año, nos ofrece el dato de la operación: “7^a. Idem. veinticinco mil pesetas de la venta de dos cuadros que se dice son del Greco... 25.000 pesetas”³⁶.

El objetivo de la venta era obtener recursos con los que hacer frente a los pagos por el nuevo órgano. De hecho, ambos asuntos aparecen parejos en la documentación analizada³⁷, pues junto a las 25.000 ptas. engrosadas por la venta de los cuadros, se hacía constar, asimismo, las 26.500 que ese mismo año fueron entregadas a Amezúa por el segundo y último plazo de la construcción del citado órgano³⁸.

Aunque la expresada documentación no revela detalles acerca de los compradores, lo cierto es que la viva polémica que se despertó en los ambientes culturales vallisoletanos, cuando se tuvo noticia de la operación, permitió desvelar al nombre de algunos de sus protagonistas. Brasas Egado³⁹ abordó el eco de tal operación en los ambientes culturales de la ciudad. Gracias a su estudio, sabemos que fue un tema intensamente debatido en la Academia de la Purísima, cuyo presidente, Joaquín Álvarez Taladriz, junto con su hijo, el también académico Ángel María Álvarez Taladriz, dejaron patente la indignación de la corporación, y así fue difundida en los diarios locales, como *La Libertad*. El mismo diario en el que el arzobispo José María Cos llegó a negar los hechos⁴⁰. Si bien, no le resultó difícil a Joaquín Álvarez Taladriz rebatir tales afirmaciones, pues el abogado y coleccionista hizo valer su conocimiento del ambiente de anticuarios, desde donde habían llegado las noticias fehacientes de la venta. Tras varias ofertas barajadas, como la de Chicote, coleccionista y anticuario de Valladolid, que llegó a ofrecer “3.000 duros” por las obras, el negocio fue cerrado con el comerciante extranjero Emile Parés, que según sus afirmaciones tenía entregadas 5.000 ptas. del total de las 25.000 firmadas con el cabildo⁴¹.

Por todo ello, la Academia dirigió una comunicación formal al arzobispado de Valladolid, si bien este respondió justificando la venta: con ella se pretendía pagar el

³⁶ ACV, Año 1904, Cuentas de Cabildo, Mesa Capitular, Fondo de funerales y Colegio de Niños de Coro. Cuentas de Fábrica que presentan los Sres. Contadores Capitulares en el año 1904. [Capítulo dedicado a ingresos].

³⁷ Desde mayo de 1902 se venía contemplando la necesidad de obras en los órganos. En cabildo extraordinario de 17 de julio de 1902: “Se dio seguidamente lectura del doble presupuesto de reforma del órgano que presenta el Sr. Amezúa, el cabildo optó por el presupuesto importante treinta mil pesetas...” De hecho, en la misma sesión del cabildo en que se decide la venta de los Grecos, se resuelve también que la misma comisión valore el asunto del órgano: “...y que la Comisión nombrada para estos asuntos estudie la manera de la nueva proposición del órgano que hace el constructor Sr. Amezúa e informe al Cabildo” ACV, Libro de Actas Capitulares, 1901-1913, p. 68.

³⁸ ACV, Año 1904, Cuentas de Cabildo, Mesa Capitular, Fondo de funerales y Colegio de Niños de Coro. Cuentas de Fábrica que presentan los Sres. Contadores Capitulares en el año 1904. [Capítulo dedicado a gastos].

³⁹ BRASAS EGIDO, J. C., “Crónica de una pérdida irreparable del patrimonio artístico vallisoletano. La venta de dos cuadros del Greco que pertenecieron a la Catedral y la intervención de la Real Academia de Bellas artes de la Purísima Concepción”, *BRAP* [Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción], 28, (1993), pp. 119-127.

⁴⁰ BRASAS EGIDO, J. C., ob. cit., pp. 120-121, “Joyas artísticas. Los cuadros del Greco. ¿Una venta?” *La Libertad*, 11 y 13 de junio de 1904.

⁴¹ *Ibidem*.

órgano adquirido por la catedral, algo que no convenció a los más críticos, que censuraron tan poco razonable intercambio. Ángel María Taladriz llegó a explicar en *La Libertad* la naturaleza de las obras liquidadas y el carácter ilegal de la venta, pues a su juicio suponía un abuso por parte de las autoridades capitulares para con los deudos de las obras. Cabe señalar que este era un tema especialmente complejo para la legislación del momento, dadas las amplias prerrogativas de los propietarios.

Los diarios madrileños se hicieron eco de la polémica despertada en Valladolid al hilo de esta enajenación y aprovecharon la ocasión para lanzar sus dardos contra el citado marco legislativo, que en ningún caso suponía un obstáculo para todos aquellos que desearan proseguir con este tipo de negocios. Los titulares de prensa resultaron especialmente incisivos, se habló del *Saco de España*, de *Tierra de Conquista...*⁴² Los diarios abordaron el problema económico, cultural y la falta de concienciación social que existía tras esta pérdida continua de vestigios histórico-artísticos, además de llamar la atención sobre la inaplazable necesidad de poner coto a la salida sistemática de tesoros culturales del país⁴³.

Todas estas cuestiones fueron debatidas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el ponente del informe sobre la venta de los Grecos de Valladolid fue Martí y Monso. Este consideró que, a pesar de la activa intervención de la academia vallisoletana para censurar la operación, sus razones no dejaban de ser “puramente morales” puesto que la Iglesia tenía pleno derecho para llevar a cabo las enajenaciones. García Alix rebatió los argumentos de Martí y Monso⁴⁴. En opinión de aquel, aun contemplando las prerrogativas de la Iglesia respecto a sus bienes, esta actitud era más que cuestionable, teniendo presente que los medios de financiación de aquella estaban íntimamente ligados a las arcas del Estado. Es decir, la venta efectuada por la catedral de Valladolid, y la polémica subsiguiente, puso sobre la mesa los problemas claves que presentaba la normativa en vigor sobre tesoro artístico, y, con ello, surgió la demanda de una reforma necesaria de la misma.

Ante la sucesión de críticas, el cabildo optó por recurrir igualmente a la prensa para lavar su nombre y defender una actuación que era, en su opinión, totalmente lícita. El canónigo archivero y bibliotecario Manuel de Castro Alonso increpó desde las páginas de *La Libertad* la actitud de Álvarez Taladriz: “¿Por ventura tiene alguna autoridad o jurisdicción para decirle que no puede vender lo que es perfectamente suyo aún atreverse a negarle el derecho de propiedad de dichos cuadros?”⁴⁵. Además, a

⁴² “Saqueo artístico”, *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1904, p.1.

⁴³ S. A., “Arte y Artistas. Filón que se agota” *El Heraldo de Madrid*, 14 de junio de 1904, p. 1.; S. A., “Saqueo artístico” *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1904, p. 1.

⁴⁴ “El Sr. García Alix contestó al Sr. Martí y Monsó [...] Declaró primero que los monumentos, las estatuas, cuadros y tallas antiguas, las joyas arqueológicas diversas constituyen un caudal nacional de la historia de la Patria de expresión de su genialidad artística de reflejos de su espíritu que no puede pasar a manos extranjeras”, RASF [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Libro de Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1903-1906, 3/105, Sesión 20 de junio de 1904, pp. 322-324.

⁴⁵ CASTRO, M. de, “Los cuadros del Greco. La verdad”, *La Libertad*, 17 de junio de 1904, Cfr. BRASAS EGIDO, J. C., ob. cit., p. 124.



El Greco, *San Jerónimo*, 1590-1600, procedente de la catedral de Valladolid, The Frick Collection, Nueva York.

juicio del canónigo, la venta tenía una justificación: obtener dinero para la adquisición del órgano, que era necesario y para lo cual no se disponía de fondos y, en definitiva, ¿no era acaso la música arte también?, pues no era preciso, a su modo de ver, mostrar tanta preocupación. Y en caso extremo, el Estado podía haber adquirido, en su opinión, los lienzos y haberlos destinado al museo de la ciudad, el canónigo zanjó su exposición con un argumento realmente singular: “del Greco se conservan en España multitud de obras”.

Respecto al precio, el canónigo no albergaba ninguna duda, era más de lo que cualquier perito había otorgado por ellos; muchos extranjeros y españoles se habían pasado a verlos, incluso el director del Museo Municipal de Barcelona⁴⁶. Según las noticias que circularon en la prensa, el asunto era conocido desde hacía meses y se había anunciado públicamente: “Un fotógrafo se encargó entonces de sacar reproducciones, prohibiéndose obtener otras copias que no fueran las indicadas. Estas se enviaron a comerciantes y anticuarios del extranjero, solicitándose, con autorización legal, la compra de tales inestimables joyas artísticas”⁴⁷. Efectivamente, dicho fotógrafo hubo de ser Moreno, quien mantenía una estrecha relación con los ambientes de anticuarios y coleccionistas del momento. El archivo Moreno, conservado en la fototeca del IPCE, cuenta con fotografías de ambos lienzos realizadas a instancias del Marqués de la Vega-Inclán. Es decir, fue este quien hubo de encargar las instantáneas a fin de procurar la venta de los citados lienzos. Es preciso recordar que Benigno de la Vega Inclán i Flaquer, Marqués de la Vega-Inclán, nacido en Valladolid, además de ser el impulsor de la Casa del Greco en Toledo, así como de la Casa Cervantes de Valladolid, fue uno de los mayores marchantes de su tiempo, gracias a cuya labor salieron del país notables lienzos del cretense, así como de otros maestros de la pintura española⁴⁸.

Varios artistas catalanes mostraron su interés por los *Grecos* de la catedral, entre ellos Utrillo, director de la revista *Forma*, y agente al servicio de importantes coleccionistas⁴⁹. Tras la venta por el cabildo a Parés, las obras pasaron a V. Boudariat, un marchante parisino, quien a su vez las vendió a MM. Trotti & Cía. El embajador francés en España entre 1902 y 1907, Jules Cambon, dijo que trató de comprar “el Cardenal” para el Louvre. El acuerdo sobre las pinturas entre Trotti y M. Knoedler & Company, que tenía oficinas en París, Londres y Nueva York, permitió que las obras fueran embarcadas con destino a Nueva York, junto con otras como el *Octaviano Canevari* de Van Dyck y *Mrs. Cruikshand* de Raeburn. Estas últimas junto con el *San Jerónimo* fueron adquiridas por Henry Clay Frick. La documentación de la firma de antigüedades Knoedler & Co. se muestra reveladora en este sentido: la obra, que aparece consignada en sus libros como “Cardenal Quiroga”, sin citar su procedencia de la catedral vallisoletana, fue adquirida el 20 de septiembre de 1905 a Lawrie & Company’s Galleries (Londres) por 130.000 francos, y vendida a H. C. Frick el 18 de diciembre de ese año por 150.000 dólares⁵⁰. De ahí que en la actualidad el *San Jerónimo* procedente de la catedral de Valladolid adorne las salas de la

⁴⁶ *Ibidem*, p. 124

⁴⁷ BORRÁS, “Los cuadros del Greco”, *El Heraldo de Madrid*, 15 de junio de 1904, p. 1.

⁴⁸ MENÉNDEZ ROBLES, M. L., *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2007; KAGAN, R., “El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español ¿protector o expoliador?” en: SOCÍAS BATET, I. y GKOZGKOU, D., *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, pp. 193-203.

⁴⁹ “Saqueo artístico”, *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1904, p. 1.

⁵⁰ The Getty Research Institute, Knoedler Book 5, Stock no. 10802, p. 112. Row 12.



Fotografías de los dos lienzos, realizadas a instancias del Marqués de la Vega-Inclán. Archivo Moreno, Fototeca del Instituto Patrimonio Cultural de España.

institución que nació al amparo de la exquisita colección del magnate del acero: la Frick Collection de Nueva York⁵¹.

Por su parte, *El retrato de un caballero de la Casa de Leyva*, tras recalar en M. Knoedler & Co., de Nueva York en 1905, pasó a la colección Sir William Van Horne en 1906. En la actualidad, desde 1945, es conservado por el Montreal Museum of Fine Arts, donde fue donado por Adaline Van Horne Bequest⁵².

Durante aquellos primeros años del siglo XX salieron del país un importante número de obras del Greco. Proceso en el cual mucho tuvo que ver la difusión de su obra a través de las exposiciones organizadas por José Villegas en el Museo del Prado o el marqués de Vega Inclán en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de otra suerte de intereses, que hicieron que tanto marchantes, coleccionistas e incluso artistas e historiadores participaran activamente del intenso negocio con obras del cretense⁵³.

⁵¹ WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela*, II, Madrid, 1976, p. 143, Cfr. BRASAS EGIDO, J. C. *Crónica de una pérdida...*, p. 122.

⁵² ÁLVAREZ LOPERA, J., ob. cit., p. 366, núm. catálogo 28.

⁵³ ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987, p. 152. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "Cuando el negocio del arte y la mudanza del gusto juegan el destino de las obras de arte: El Greco", en: ZALAMA, M. Á, MARTÍNEZ RUIZ, M. J. y PASCUAL MOLINA, J. F., *El legado de las obras de arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

Retablo

Procedente de Fuentes de Duero, hoy en Springfield, Massachusetts

El arzobispado de Valladolid inició expediente para la enajenación del retablo de la filial de Fuentes en 1927, tras recibir la expresa petición para ello del cura párroco de Tudela de Duero⁵⁴. El altar fue descrito como “obra escultórica, curiosa y meritísima por su hechura y composición”⁵⁵, compuesto por escenas de la vida de Cristo y de escuela flamenca. La tasación realizada por el perito le había otorgado un valor de 15.000 pesetas.

En los libros de fábrica de la parroquia aparece citado un primitivo retablo que ornaba la capilla mayor (en la actualidad sustituido por uno de factura neoclásica) procedente de la iglesia parroquial de Santiago de Fuentes de Duero: “Visitó el altar y capilla mayor [...] y en él un retablo de talla menuda y qu’es la iglesia de la invocación del Sr. Santiago y la capilla mayor y entierro della de la fábrica e yglesia y ninguno tiene en ella propiedad alguna”⁵⁶.

Se trataba de un tríptico de madera policromada y dorada, que en algún momento dispuso de portezuelas de madera pintadas que permitían cerrarlo e ilustraba, en su conjunto, distintos momentos de la infancia de Cristo. Se le relaciona con la fecha de 1492 y mantiene una estrecha relación con los talleres de Bruselas, de los que reproduce modelos del segundo tercio del siglo XV, a pesar de las diferencias, que desde luego son apreciables entre ambos repertorios⁵⁷.

Los argumentos en pro de la enajenación fueron claros: la necesidad de recursos para acometer obras de reparación y consolidación de la cubierta y cúpula del templo parroquial, que amenazaban grave y pronta ruina. Con lo cual, esta venta se contempló como una manera fácil de obtener fondos. Además, en el informe del arzobispado no constaba en documento alguno que el retablo hubiera sido costeado por donaciones o limosnas de particulares ni de la feligresía. Se suponía, por tanto, que podía proceder de alguno de los extinguidos monasterios de las cercanías⁵⁸.

Según la documentación diocesana, se acudió previamente al Ministerio de Gracia y Justicia, además de procurar la habitual autorización canónica de la Santa Sede, antes de proceder a la liquidación. Si bien no hemos podido constatar referencias paralelas sobre tal transacción en la Comisión Provincial de Monumentos de

⁵⁴ Carta de Petición al Ministerio de Gracia y Justicia ADV, *Libro Copiador o Libro Registro, 1902-1943*, año 1927, 23 octubre.

⁵⁵ ADV. *Libro Copiador o Libro Registro, 1902-1943* (carta suelta, en el interior del libro).

⁵⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Valladolid*, Valladolid, 1973, pp. 38-39.

⁵⁷ ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 330-331.

⁵⁸ “... que no consta en documento alguno que el dicho retablo haya sido costeado por donaciones o limosnas de particulares ni de la feligresía siendo la más fundada la suposición de que procede de algunos de los antiguos y extinguidos monasterios que alimentaban en esas cercanías” ADV, *Libro copiador o Libro Registro, 1902-1943*, año 1927, 23 de octubre.



Retablo procedente de Fuentes de Duero, ca. 1490, Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts.

Valladolid ni en las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia. Tras su venta, el tríptico circuló durante un tiempo por los circuitos comerciales internacionales, por ejemplo en la colección De Store en París, hasta que recaló en el Museum of Fine Arts de Springfield, Massachusetts, donde actualmente se exhibe⁵⁹.

⁵⁹ ROOSVAL, J., "Retables d'origine neerlandaise dans les pays nordiques". *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, t. III, 1933, p. 138 ; "Accessions of American and Canadian Museums. October-December, 1962, *The Art Quarterly*, t. XXVI, núm. 1, pp. 81-90. Cfr. ARA GIL, J., *Escultura gótica...*, p. 330.

Reja de coro

Catedral de Valladolid en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En los primeros días de 1923, a iniciativa del arzobispo Gandásegui, fue expuesta la conveniencia de emprender obras que modernizaran el aspecto de la Catedral y la necesidad de obtener recursos para llevarla a cabo. A lo largo de toda aquella década tuvieron lugar sucesivas ventas de bienes histórico-artísticos en la Catedral de Valladolid que culminaron con la liquidación de su monumental reja de coro⁶⁰. La obra se debía a Rafael Amezúa, de Elorrio, y hacia 1763⁶¹ hubo de ser completada.

La remoción del templo atendía, en primer lugar, a la supresión del coro bajo que se encontraba en el segundo tramo de la nave central, con el objeto de conseguir mayor luz y espaciosidad para el severo núcleo central de la iglesia. Posteriormente se procuraría la construcción sobre la puerta principal de un coro alto, donde se instalaría el órgano. Mientras, el extremo opuesto del templo, el presbiterio, cobraría nuevo protagonismo, no sólo con la eliminación de obstáculos a su perspectiva visual, sino ornándolo con la vieja sillería con la que contaba el templo, previa restauración de la misma. Por último, la reforma contemplaba la erección de un nuevo y suntuoso altar en el antepresbiterio⁶².

Tras diversas liquidaciones realizadas con el propósito de obtener recursos con los que financiar tal reforma (cantorales, alfombra tipo turco...)⁶³, en abril de 1929 se inició la operación que llevaría a la liquidación de la reja del coro. Se había recibido una oferta sobre la base de una peseta el kilogramo. Al día siguiente la comisión encargada de la operación informó de la posibilidad de obtener una peseta y quince céntimos, concediendo cinco céntimos por kilo al agente intermediario⁶⁴, precio por el que se acordó la venta: "El Excmo. Cabildo aprobó la gestión de la Comisión y acordó enajenar la expresada verja a una peseta quince céntimos kilogramo, previa tasación pericial y demás formalidades canónicas"⁶⁵. Unas condiciones que se estimaron muy ventajosas, pues la tasación pericial encargada por el cabildo valoró la obra en ochenta o noventa céntimos el kilo⁶⁶.

⁶⁰ MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 309-318.

⁶¹ URREA, J., "A new date for the choir screen from Valladolid", *Metropolitan Museum Journal*, 13, (1978), pp. 143-147.

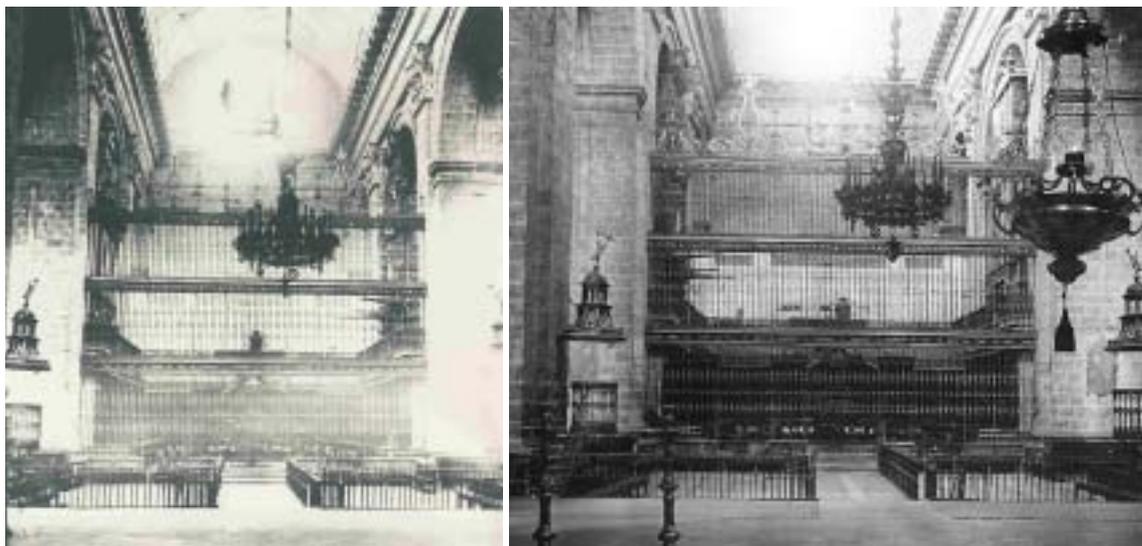
⁶² ACV, Actas de Sesiones del Cabildo de Valladolid, 1923.

⁶³ MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 309-318.

⁶⁴ "Reunidos en Cabildo extraordinario [...] El Sr. Magistral expuso las gestiones hechas por la Comisión para la venta de la reja del Coro, habiendo llegado a obtener el precio de una peseta quince céntimos por Kg. de las que había que dar cinco céntimos por Kg. al agente intermediario [...] Deán Ildefonso López Gómez, secretario Gregorio Mastruey", ADV, Actas de sesiones del Cabildo de Valladolid, 15 de abril de 1929.

⁶⁵ ADV, *Ibidem*, Cabildo 18 de abril de 1929.

⁶⁶ "...a diez y ocho de Abril de mil novecientos veintinueve [...] El Sr. Tesorero manifestó que se había recibido dictamen escrito del maestro herrero cerrajero Sr. Cid de esta ciudad, valorando la verja en ochenta o noventa céntimos el Kg." ADV, *Ibidem*.



La Reja en su emplazamiento original en la Catedral. Atribuida a Rafael Amezúa, ca. 1763,

Por el mismo precio acordado de una peseta y quince céntimos el kilogramo el comprador obtenía, además, dos púlpitos de lectura del antiguo presbiterio, una “colección de hierros sueltos e inservibles” y el zócalo de piedra de Campaspero en el que se encontraba la verja, todo por “la cantidad alzada de quinientas pesetas”⁶⁷. El negocio fue cerrado por Arthur Byne (1884-1935), agente en España del magnate norteamericano William Randolph Hearst (1863-1951), quien desde hacía algún tiempo venía persiguiendo la adquisición de una gran reja para su principal cliente⁶⁸. El 25 de abril de 1929 informó a Julia Morgan, arquitecta del magnate, de que la transacción estaba zanjada⁶⁹, cuando aún no había cerrado la operación, algo por otro lado habitual en los negocios de Byne con Hearst, quien se servía de tales tretas a fin de evitar un posible cambio de opinión de su cliente. Así fue en este caso, pues hábilmente colocó en manos del magnate una pieza que este nunca supo bien qué hacer con ella, principalmente por sus grandes dimensiones. La propia arquitecta de Hearst

⁶⁷ “Habiéndose elevado al Excmo. Prelado solicitando su autorización. Oídas las manifestaciones del Sr. Tesorero y no habiéndose recibido mejor oferta, el Excmo. Cabildo procedió con la autorización del Excmo. Prelado a la enajenación de la verja en las condiciones expresadas, consintiendo además con la venta por el mismo precio de una peseta quince céntimos el Kg. Y cumplidas todas las formalidades canónicas en la venta de los dos púlpitos de lectura del antiguo presbiterio, de una colección de hierros sueltos e inservibles, a todo lo cual se incorporó el zócalo de piedra de Campaspero en que se encontraba la verja por la cantidad alzada de quinientas pesetas...”, MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 309-318.

⁶⁸ MERINO DE CÁCERES, J. M., “La reja de la Catedral de Valladolid en Norteamérica” *BSAA* [Boletín del Seminario de Arte y Arqueología], LIII, 1987, pp 446-453. MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst “El gran acaparador”*, Madrid, Catedra, 2012, pp. 504-511.

⁶⁹ *ibidem*.

afirmó: “you have me lying awake nights imagining what on earth to do to house a 40×50 iron reja!”⁷⁰. Pese a ello, en un telegrama fechado 26 de abril Byne recibió la orden de envío: “envíe gran reja techo Sahagún escalera Mallorca = enviaré inmediatamente trece mil y diez mil al mes durante tres meses”⁷¹.

La obra fue recibida en Nueva York, aunque sin gran entusiasmo en ese momento, pues no llegó a salir de los almacenes del Southern Boulevard del Bronx, como otras tantas piezas adquiridas por Hearst que jamás llegó a desembalar. Años después, en 1956, pasó a engrosar los fondos del Metropolitan Museum de Nueva York, donde figura como donación de la Fundación Randolph Hearst. En 1957 la institución celebraba la incorporación de una obra de estas características, gracias a lo que se estimaba una extraordinaria decisión del cabildo de la catedral vallisolemana al desprenderse en los años veinte de una obra tan espectacular⁷².

Hubo oportunidad de recuperar la pieza en ese mismo año de 1957, en el marco de las negociaciones entre el Estado español y la institución neoyorquina para la adquisición por el Metropolitan del ábside de San Martín de Fuentidueña (Segovia), una de las ofertas barajadas fue el intercambio de este por la reja de la catedral⁷³. La propuesta finalmente aceptada fue el trueque del ábside por una serie de paneles con escenas cinégeticas –exportados los años veinte– procedentes de San Baudelio de Berlanga, que pasaron entonces a engrosar los fondos del Museo del Prado; con lo cual, la reja de Valladolid perdió aquella singular oportunidad de retornar a España.

Vestigios del palacio de Curiel

Procedentes de Curiel de Duero, en Segovia, Madrid y San Simeón (California)

La estampa que ofrecía el castillo-palacio de Curiel a comienzos del siglo XX era realmente desoladora, pues de este modo lo describían los excursionistas: “Tristes ruinas del casi desaparecido castillete de Curiel [...] Apenas si hay vestigios [...] ¡Qué

⁷⁰ Carta de Julia Morgan a Byne fechada el 29 de abril de 1929, cf.: RODRÍGUEZ THIESSEN, V., *Byne and Stapley: Scholars, Dealers, and Collectors of Decorative Arts*, Cooper Hewitt National Design Museum, Master Program in the History of Decorative Arts, 1998, p. 30.

⁷¹ MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., p. 451.

⁷² “MONUMENTAL WROUGHT IRON CHOIR SCREEN BEING ERECTED IN THE METROPOLITAN MUSEUM; CATHEDRAL GRILLE FROM VALLADOLID IS UNIQUE EXAMPLE OF SUCH WORK OUTSIDE SPAIN Due to an extraordinary decision of Spanish church authorities taken in the 1920's, unusual circumstances have given New York City's Metropolitan Museum of Art the opportunity to install within the building the immense wrought iron choir screen from the Cathedral of Valladolid...”, Metropolitan Museum of Art Archives, Watson Library, b18187869.

⁷³ MERINO DE CÁCERES, J. M., “El “elginismo” en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental”, *Revista de Extremadura*, núm. 2, mayo-agosto, 1990, pp 39-70.

contraste entre aquella preciosidad y las estancias convertidas en no muy pulcros palomares [...] y el techo de la segunda galería todo él casi destruido por las aguas, astilladas las polícromas tablas, agrietados los muros, derruyéndose, pulverizándose!”⁷⁴. Todo ello a pesar de que Gaya Nuño lo describió como uno de los palacios más enteros y mejor conservados que había llegado a saludar el siglo XX⁷⁵, así como uno de los ejemplos más interesantes del modelo castillo-palacio mudéjar en Castilla y León⁷⁶. Mandado construir por Diego López de Estúñiga, Justicia Mayor de Castilla por Juan I, sobre la puerta principal figuraba una inscripción según la cual se dio la fecha de 1410 como momento de finalización de las obras⁷⁷; su fundador hubo de habitarlo hasta 1412.

El conjunto pasó a manos de la casa ducal de Osuna, que a causa de la bancarrota hubo de venderlo en 1860. Entonces fue adquirido por Indalecio Martínez Alcubilla⁷⁸. Es preciso recurrir a las descripciones de este, así como a las fotografías editadas por Francisco Antón para hacernos una idea más precisa del aspecto del conjunto a principios del siglo XX. Su aspecto exterior resultaba sobrio, sin embargo su interior mostraba tres salones ricamente ornados; el más importante estaba cubierto con un rico artesanado y decorado con yeserías⁷⁹.

Con Martínez Alcubilla tuvieron lugar las primeras ventas de muebles y el desmonte de algunas de sus estancias. En mayo de 1920, cuando fue visitado por Fernando García Piñel, el palacio se encontraba prácticamente íntegro “aunque en completo abandono; faltos de reparación los tejados, pudriéndose por ellos las maderas de las armaduras...”⁸⁰. Todo ello a pesar de que el propietario no desaprovechó ocasión para elogiar y divulgar la valía y mérito artístico del palacio⁸¹, aunque su interés no fuera otro que vender tales tesoros. De ahí su insistencia en la necesidad que los museos nacionales tenían de riquezas de las características de

⁷⁴ HERNÁNDEZ Y ALEJANDRO, F., “Curiel y su palacio”, *BSCE*, 49, (1907), pp.1-3; MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., pp. 319-324.

⁷⁵ GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, pp.120-124. Madrid, 1961. ORTEGA RUBIO, J., *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, t. II, Valladolid, 1895, p. 266; ESCRIBANO, F. *Peñafilel, notas históricas*, Valladolid, 1966, pp.123-125, ANTÓN, F., “El palacio de Curiel”, *La Esfera*, 19 de enero de 1918.

⁷⁶ COBOS GUERRA, F. y CASTRO FERNÁNDEZ, J. J., *Castillos y Fortalezas: Castilla y León*, León, 1998, p. 97.

⁷⁷ “ESTA OBRA MANDO FACER DIEGO LOPES STUÑIGA JUSTICIA MAYOR DEL REY... VILLA E ACABOSE EN EL ANNO DEL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO DE MIL E CCCC E X ANNOS”. En 1397 el castillo-palacio debía estar en proceso de construcción y en 1417 ya se hace referencia a “las casas que labró en la villa de Curiel, con el palomar, huertas y heredades”, COBOS GUERRA, F. y CASTRO FERNÁNDEZ, J. J., ob. cit., p. 97.

⁷⁸ VALDIVIESO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*. Tomo VIII. Antiguo Partido Judicial de Peñafilel. Valladolid, 1975, pp. 88-89.

⁷⁹ GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española...*, pp.121-124.

⁸⁰ GARCÍA PIÑEL, F., “El castillo de Curiel de los Ajos”, *Arquitectura*, (1920), pp. 185-188.

⁸¹ MARTÍNEZ ALCUBILLA, I., *Memoria histórica descriptiva del antiguo Palacio-Fortaleza de Curiel*, Valladolid, 1866, p. 8.

los artesonados, frisos, etc. de Curiel. Es más, procuró que algunas piezas fueran examinadas por los académicos a fin de procurar su adquisición⁸². Pero lo cierto es que sus llamadas de atención al Estado, a través de la Real Academia de la Historia, no obtuvieron la respuesta esperada⁸³. Tal vez por ello Martínez Alcubilla procuró la venta del palacio a un particular: Agustín Yagüe⁸⁴, quien completó el desmantelamiento del conjunto. A fines de septiembre de 1920 se encontraba ya en el pueblo y comenzó entonces un derribo que se prolongó durante dos meses y medio. Del desmonte de techos, artesonados, etc. se obtuvieron 180 m³ de madera, buena parte de la cual eran piezas de extraordinaria calidad: labrada y aún con restos de policromía⁸⁵. Algunos de los materiales pasaron a Peñafiel desde cuya estación fueron facturados a Valencia. Allí, uno de los destinos ofrecidos a las piezas resultantes serían nuevas y modernas construcciones. En el propio Curiel fueron vendidas hasta 3.800 arrobas de madera como astillas, y parte de ellas también estaban policromadas.

El despojo fue incluso publicitado, pues el propietario publicó un anuncio en *El Norte de Castilla* durante un mes en el cual se ofertaron los materiales procedentes del palacio de Curiel: “VENTA. Procedente del derribo del Palacio de Curiel, se venden en dicha villa: maderas, puertas, ventanas, rejas y columnas de piedra. Para más detalles, dirigirse a don Agustín Yagüe, Hotel Moderno. Peñafiel”⁸⁶. Lo cierto es que, aunque hoy en día pueda llamar la atención, en aquel momento dicho anuncio se publicó sin que provocara una resupuesta por parte de las instancias implicadas en la defensa y protección de la riqueza monumental.

El conde de las Almenas, importante coleccionista madrileño, que liquidó parte importante de su colección en 1927 en Nueva York⁸⁷, se hizo con las columnas de piedra del patio. El anticuario madrileño Lafora –quien tenía estrechos vínculos con el mercado internacional de antigüedades– se hizo con artesonados y fragmentos de madera policromada en buen estado. A este último probablemente

⁸² *Ibidem*, p. 17.

⁸³ “... Fijemos nuestra vista en los países extranjeros y especialmente en Francia e Inglaterra que custodian con gran esmero y cuidado sus antiguos monumentos y procuran enriquecer sus museos con preciosidades artísticas de todos géneros, recogiendo y pagando con estimación antiguallas que nunca debieron salir de nuestra patria...”, MARTÍNEZ ALCUBILLA, I., ob. cit., pp. 20-21.

⁸⁴ García Piñel habla de Agustín Yagüe de Valencia, Valdivieso de Agustín Yagüe de Valladolid y Gaya Nuño de Agustín Yagüe de Valladolid, también.

⁸⁵ Si atendemos a las descripciones de los artesonados del palacio: “En el segundo cuerpo hay grandes salones con artesonados antiguos, y algunos de ellos tienen tabloneros de pinturas en las escocías de los techos, otros pintados en arabesco, y uno destinado a pajar en el portal, a la izquierda según se entra, con preciosísimas molduras de yeso, que aún hoy son dignas de admiración. [...] los Lope de Zúñiga arreglaron luego el tercer cuerpo del edificio como se deja conocer; y en el cual hicieron un magnífico salón artesonado de 58 pies de largo por 24 de ancho, donde resplandece el lujo de aquel tiempo, especialmente en pinturas, en los frisos, con alegorías a diferentes objetos...”, MARTÍNEZ ALCUBILLA, I., ob. cit., p. 11.

⁸⁶ *El Norte de Castilla*, 2 de noviembre de 1920, p. 3.

⁸⁷ MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Luces y sombras del coleccionismo artístico en las primeras décadas del siglo XX”, *Goya*, 307-308, (2005), pp. 281-294.



Palacio de Los Zúñiga, en Curiel del Duero (Valladolid). Foto Leopoldo Torres, realizada entre 1920/1936. Colección de Fotografías APAG, www.alhambra-patronato.es.

debamos la exportación de uno de los artesonados que pasó a formar parte de la colección Hearst, en San Simeón (California) y la venta en 1961 al alcázar de Segovia de otro semejante reconstruido en la “sala del vizconde de Altamira” también procedente de Curiel⁸⁸.

Hemos de tener en cuenta que los techos y artesonados mudéjares fueron piezas muy demandadas en EE. UU. en estos años, pues además de su belleza, resultaban fácilmente desmontables y transportables⁸⁹. De ahí que fueran muchos los techos vendidos en España en esos años con objeto de satisfacer el ávido mercado norteamericano, tal destino halló, asimismo, el artesonado del convento de San Bernardino de Cuenca de Campos (Valladolid), vendido al anticuario palentino Arcadio Torres, quien solía operar al servicio de otros anticuarios y marchantes internacionales, como Arthur Byne, marchante en España de W. R. Hearst⁹⁰.

⁸⁸ MERINO DE CÁCERES, J. M., “El Elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental” *Revista de Extremadura*, 2, (1990), p. 64.

⁸⁹ MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., 649-676.

⁹⁰ PÉREZ CALVO, A., *Cuenca de Campos ayer*, Diputación de Valladolid, 2003, p. 111. Podría tratarse del “CAMPOS CEILING” Citado en la documentación de W. R. Hearst. Techo vendido por Arthur Byne a Hearst el 20 de junio de 1930 por 12.000 \$ y llevado a Nueva York en enero de 1931. A la residencia de Hearst en San Simeón llegó parte de ese techo y se empleó en la “Study Library”, el resto hubo de quedar en los almacenes del Bronx. MERINO DE CÁCERES, J. M y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., p. 656. Techo nº 22.



Alizar (arriba) y fragmento de alizar comprado por el Estado en 2014. Los dos proceden del Castillo-Palacio de Curiel de Duero, 1301-1400, Museo Arqueológico Nacional.

Por lo que se refiere a los paneles de yeserías, la práctica totalidad fueron destruidas. Las piezas adquiridas por el conde de las Almenas, José M.^a de Palacio y Abarzuza, pasaron a su suntuosa finca de Canto del Pico en Torrelodones (Madrid), una edificación que fue comenzada ese mismo año, 1920. En el expediente promovido por el conde para que la citada finca adquiriese el rango de monumento nacional, aparecen descritos los despojos de Curiel: “En el zaguán, las columnas góticas, con sus capiteles, son las del derribado Castillo de Curiel, numerosas (y las sobrantes del lote, aprovechadas a lo largo de la carreterita interior de la finca, dedicadas cual monumentos a la memoria de Isabel la Católica, Cervantes y Velázquez)...”⁹¹. Es probable que algunos restos de artesanados que ornaban la finca procedieran de Curiel, a juzgar por las semejanzas que guardaban algunas vigas pintadas con los restos del castillo que se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional⁹². En definitiva, algunos de los vestigios del antiguo palacio se dispersaron entre Madrid (MAN y la finca Canto del Pico en Torrelodones), Segovia (Alcázar), Barcelona y el castillo en San Simeón (California, Estados Unidos)⁹³.

Según Gaya Nuño: “Un palacio morisco del porte y calidad del de Curiel, no hubiera debido permanecer ignorado por las altas esferas de la política española de Bellas Artes. Pero, aún admitiendo semejante ignorancia, el hecho del derribo, en

⁹¹ RASF, leg. 10-2/5, Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la declaración de monumento histórico artístico de la finca Canto del Pico, Torrelodones (Madrid) promovido por su propietario. 4 de julio de 1929.

⁹² Donde se conserva, por ejemplo un alizar bajo medieval procedente de la fortaleza de Curiel.

⁹³ MERINO DE CÁCERES, J. M., “El Elginismo...”, pp. 39-70.

tiempos ya tan recientes como los años 1919 y 1920, imposible de consumarse sin conocimiento de toda clase de autoridades vallisoletanas, debiera haber sido parado a tiempo, con toda la firmeza y aún dureza que el caso exigía. Pero nadie deseó enterarse, y el monumento no conoció ni siquiera la suerte de emigrar al extranjero. Sus dueños se hubieran lucrado con ello, pero eran demasiado toscos para imaginar dicha fuente de ingresos”⁹⁴.

El desconcertante silencio administrativo e institucional respecto a lo acaecido en Curiel halló contestación en la prensa, desde donde se censuró la inacción de la Comisión Provincial de Monumentos⁹⁵. Tras ser duramente señalada, esta argumentó su imposibilidad de actuación, los múltiples obstáculos que debía superar, la incomoda posición en medio de numerosos frentes y otros tantos intereses, así como su capacidad operativa harto limitada; finalmente la Comisión Provincial de Monumentos resolvió presentar la dimisión en pleno el 22 de marzo de 1920⁹⁶. En el horizonte, quedarían las ruinas del antiguo palacio de Curiel como memoria y crónica de un triste pillaje.

Relieve del monasterio de La Armedilla

Procedente de Cogeces del Monte, en el Spencer Museum of Art, Kansas

Entre el amplio catálogo del Spencer Museum of Art de la Universidad de Kansas se halla un interesante relieve que ilustra el tema de la *Lamentación de Cristo*, una pieza de los primeros años del siglo XVI procedente, según Gillerman⁹⁷, del tímpano de la iglesia del desaparecido monasterio jerónimo de la Armedilla, sito en la localidad vallisoletana de Cogeces del Monte. La pieza perteneció a la colección de W. R. Hearst antes de pasar a manos de Edward R. Lubin de Nueva York en 1963. Arthur Byne fue el responsable de su venta y exportación a EE. UU. a fines de los años veinte. Gillerman señala que el escurridizo agente compró el tímpano a un tal Jiménez de Segovia en 1928 y seis años después se lo vendió a Hearst.

⁹⁴ GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española...*, p. 124.

⁹⁵ “Un periódico local al dar cuenta de la destrucción del castillo de Curiel censura a esta Comisión por el abandono y ruina de este monumento que no es imputable a ella pues en varias ocasiones se ha ocupado de este asunto pero la falta de elementos con que cuenta, el no haber sido atendida [...] y consultas que ha hecho a la Superioridad y al ser de propiedad particular según manifestó en una sesión el vocal Sr. Revilla hizo desistir de volver a insistir en tal asunto”. AHPV, S.H. Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid, sesión de 26 de Abril de 1921, fol. 119 v.

⁹⁶ AHPV, S. H. 274, Libro 5º, nº 397, sesión extraordinaria de 22 de marzo de 1920.

⁹⁷ GILLERMAN, D., *Gothic Sculpture in America. The Museum of the Midwest*, Turnhout, 2001, pp. 120-122.

El relieve, realizado sobre tres bloques de piedra, tiene seis figuras: La Virgen acogiendo sobre su regazo el cuerpo de su hijo muerto, un cuerpo en este caso excesivamente rígido, aunque con una cuidada descripción anatómica y especial detallismo en la consecución de los pliegues del paño de pureza. Flanqueando el grupo central aparecen en los extremos María Magdalena y San Juan Evangelista, mientras que en un segundo plano, y a menor escala, asoman los cuerpos de José de Arimatea y Nicodemo. La factura de la obra resulta próxima al círculo de maestros que trabajaron entre Burgos, Valladolid y Aranda de Duero a principios del siglo XVI.

Aunque su procedencia era completamente desconocida cuando llegó al museo de Kansas en 1963, algunas pistas apuntaban hacia el extinto monasterio vallisoletano. En el empaquetado original figuraba la marca: "VAL" (¿Valladolid?) y en los papeles de exportación aparecía "Segov", diócesis a la cual pertenecía el citado monasterio.

A través de las descripciones e imágenes publicadas por Antón en 1923 de las ruinas de La Armedilla, se reconocen dos portadas, una de ellas, la occidental, habría contado con un relieve figurado, desaparecido poco antes de la edición de su trabajo; camino semejante siguió el resto de la portada poco tiempo después, justo cuando se dispuso su traslado a la Casa Cervantes de Valladolid. El otro portal descrito por Antón no contaba con tímpano. Gillerman señaló las concordancias entre las medidas del portal y las del relieve del museo de Kansas. En su opinión, no ha de sorprender en exceso cierta disonancia entre los toques italianizantes que se descubren en el arco y la raigambre puramente gótica del relieve, pues es una combinación que no resulta extraña en aquellos años y fácilmente reconocible en otras empresas artísticas acometidas por don Francisco de la Cueva, duque de Albuquerque y señor de Cuéllar, quien fuera patrono del citado monasterio. Por otra parte, el tema La Lamentación es común hallarlo en otras portadas de la misma época, es el caso de la iglesia de la Santa Cruz de Segovia o de la Cartuja de Miraflores en Burgos, por citar algunos



El relieve en su emplazamiento original. Foto Francisco Antón. *Boletín de la sociedad española de excursiones*, diciembre de 1923.

ejemplos próximos; todo lo cual parece establecer el nexo preciso entre ambos vestigios de La Armedilla expuestos hoy en contextos tan lejanos⁹⁸.

La venta de este relieve hubo de tener lugar por los mismo años en los que el marqués de la Vega-Inclán negoció con el obispado de Segovia –diócesis a la que pertenecía Cogeces del Monte–, el traslado del arco de piedra del monasterio para destinarlo al jardín de la Casa-museo de Cervantes en Valladolid⁹⁹.

Tengamos presente que ésta, junto con la Casa del Greco en Toledo, fueron los dos grandes legados de Vega-Inclán, y contó para ello con el apoyo no sólo del monarca, Alfonso XIII –con quien mantuvo una estrecha amistad–, sino también con el de relevantes mecenas, y a su vez coleccionistas, como Archer M. Huntington.



Lamentación sobre Cristo muerto, relieve procedente del monasterio de La Armedilla, Cogeces del Monte, en el Spencer Museum of Art, Kansas.

Relieves del monasterio de la Santa Espina

Procedentes de Castromonte, en el Museo Marès de Barcelona

Tras la Guerra Civil, el periodo de autarquía deparó una nueva etapa de amenazas sobre la integridad del patrimonio artístico; en este momento el mal fundamental fueron las ventas, silenciosas las más de las veces, producidas por toda la geografía castellano-leonesa. Los templos del medio rural se convirtieron en espacios especialmente atractivos para chamarileros, anticuarios e incluso coleccionistas, prestos a recorrer los pueblos a la caza de pequeños tesoros que párrocos o lugareños tuvieran a bien liquidar. Una práctica que, por otra parte, no era nueva, si bien alentada

⁹⁸ Véase: GILLERMAN, D., ob. cit., pp. 121-122.

⁹⁹ Véase: MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "Ruinas históricas reconstruidas en jardines públicos a comienzos del siglo XX. Circunstancias que propiciaron su traslado y los problemas de su nueva ubicación", en: RIVERA BLANCO, J. (coord.), *III Congreso Internacional de Restauración "Restaurar la Memoria": Los criterios restauración de Bienes Culturales: tradición y nuevas tecnologías*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 475-494. MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., pp. 554-556, HERGUEDAS, M., "El traslado de obras de arte para su conservación. La portada de nuestra señora de la Armedilla", en: ZALAMA, M. Á., MARTÍNEZ RUIZ, M. J. y PASCUAL MOLINA, J. F. ob. cit.

por la precaria situación económica. Fue un periodo provechoso para ciertos coleccionistas como Frederic Marès que, tal y como narra en sus memorias, dedicaba el periodo estival a recorrer los pueblos castellanos en busca de piezas para su colección. De tan provechosos viajes da buena cuenta su colección, hoy Museo Marès de

Barcelona. Aunque también cabe señalar que algunas de las piezas más notables, procedentes de Valladolid, conservadas en el citado museo, no deben su presencia allí a tales andanzas, sino a la adquisición fuera de nuestras fronteras de piezas que hacía tiempo circulaban en el mercado de arte antiguo internacional.

Cuatro grandes relieves de alabastro, obra de Manuel Álvarez (ca. 1570-1576) procedentes del monasterio de La Santa Espina (Castromonte, Valladolid), habían sido vendidas al anticuario parisino F. Schutz en 1907. Federico Marès se propuso la adquisición de este notable conjunto en los años cincuenta. En aquel momento la salida de capitales del país ofrecía serias dificultades, y aunque su propósito en este caso era repatriar unas obras de arte vendidas y exportadas años atrás, hubo de afrontar diversas complicaciones para llevar a buen fin la operación. Un comerciante español de frutas le ayudó con el problema de las divisas, la propia galería Schutz con los trámites burocráticos, pues se hizo constar en el expediente: “los cuatro relieves son restituidos a España, graciosamente a Monsieur Marès por los servicios prestados a su dueño durante la guerra de 1939-1945”¹⁰⁰ y, por último, el Director General de Bellas Artes, Gallego y Burín,

con las trabas presentadas en la aduana de Port-Bou, por donde los relieves entraron nuevamente en España. Las obras no regresaron a su emplazamiento originario, sino que pasaron a engrosar los fondos de la gran colección Marès, hoy en día Museo Marès de Barcelona¹⁰¹.



Manuel Álvarez, *Presentación de la Virgen en el Templo*, procede del Monasterio de la Santa Espina, Castromonte, ca. 1570-1576, Museu Frederic Marès, Barcelona.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 332.

¹⁰¹ MARÈS, F., *ob. cit.*, pp. 330-332.

No son estas las únicas obras vallisoletanas llegadas a ese museo. Descubrimos en él, por ejemplo, un crucifijo de cuatro clavos, del siglo XIII, procedente de Medina de Rioseco¹⁰². También un relieve en madera policromada con la representación de los cuatro evangelistas, del siglo XVI, de semejante origen¹⁰³. De Tordehumos proceden unas grandes columnas, talladas y policromadas, con los escudos del Cardenal Mendoza, por Lorenzo Vázquez, pertenecientes al antiguo retablo mayor del desaparecido convento de Santa Clara¹⁰⁴. Cabe señalar, de igual modo, un altorrelieve representando la *Adoración de los Magos*, obra de Pedro de la Cuadra, en madera policromada, del siglo XVII, original del convento cisterciense priorato Bernardo de San Andrés (obispado de Palencia y provincia de Valladolid)¹⁰⁵. Así como otras tantas piezas castellanas que forman parte del catálogo de dicho museo, de las cuales no hay pistas documentales que faciliten su asignación, pero cuya factura y estilo las acercan al entorno histórico-artístico de esta provincia¹⁰⁶.

Es difícil hablar de todas estas obras, y otras tantas que podrían citarse, como parte integrante del patrimonio cultural de Valladolid. Desde luego en otro tiempo fue así, más hoy tal apelación seguramente resulte extraña; cabría asumirla acompañada de ciertos calificativos: patrimonio emigrado, perdido... Allá donde tales vestigios se encuentran hoy, y donde de un modo u otro se les trata de insuflar nueva vida, conservan parte del entorno cultural que los vió nacer. Del mismo modo, su vacío marca en nuestro legado histórico-artístico una impronta poco disimulable. Son elocuentes testimonios de lo que en un tiempo no tan lejano dejamos perder. Constituyen presencias de numerosas ausencias, cuya memoria hemos de cuidar a fin de mostrar las heridas que la incuria, el provecho o el desinterés de una sociedad pueden ocasionar. Se nos ofrecen, además, como recuerdo del celo que exige preservar todo aquello que recibimos en herencia y aún tenemos la fortuna de conservar.

¹⁰² *Catálogo del Museo Marès*, Barcelona, 1979, núm. ref. 777.

¹⁰³ *Ibidem*, ref. 1887.

¹⁰⁴ *Ibidem*, núm. ref. 1872-1873.

¹⁰⁵ *Ibidem*, núm. ref. 1922.

¹⁰⁶ De igual modo, durante el proceso de catalogación de la colección, se consignó la probable ascendencia vallisoletana de diversas piezas, como: un crucifijo de tres clavos, en madera policromada, del siglo XIV, procedente de Tierra de Campos; un crucifijo del XIV, crucifijo del taller de los Colonia, se supone de Alejo de Vahía, madera policromada, siglo XV-XVI, así como un San Joaquín y Santa Ana del círculo de Gregorio Fernández, siglo XVII, *Ibidem*, núm. ref. 1922. 1989-90.

Siendo miércoles 24 de enero de 2018,
festividad de San Francisco de Sales
-doctor de la Iglesia-, se terminó de
imprimir en los talleres de la imprenta
municipal de Valladolid.

ISBN 978-84-16678-22-8-0



9 788416 678220



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de
Valladolid