

BOLETÍN

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN



BOLETÍN

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN





REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

Academia Asociada al Instituto
de España.

Integrada en la Confederación
Española de Centros de Estudios
Locales del C.S.I.C.

© Real Academia de Bellas
Artes de la Purísima
Concepción

Director

D. Luis Alberto Mingo Macías

Consejo de Redacción

D. Joaquín Díaz González

D. Antonio Corral Castanedo

D.^a M.^a Antonia Fernández del
Hoyo

Secretario

D. Jesús Urrea Fernández

EDITA

Real Academia de Bellas
Artes de la Purísima
Concepción

C/ del Rastro, s/n
47001 Valladolid

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

Imprime

Gráficas Andrés Martín, S. L.
Paraíso, 8. Valladolid

Comunicaciones

Javier López de Uribe y Laya, <i>La integración de las Artes, un reto histórico</i>	9
Nicolás García Tapia, <i>Valladolid subterráneo: «Las Esguevas»</i>	27
Manuel Pérez Olea, <i>Quevedo: el hombre a través de la obra</i>	33
José Carlos Brasas Egido, <i>En el IV Centenario de Juan de Arfe. Su vida y su obra en Valladolid</i>	59

Colaboraciones

M. ^a Antonia Fernández del Hoyo, <i>Notas sobre el Colegio de San Ambrosio de Valladolid</i>	77
Jesús Urrea Fernández, <i>Tordesillas en el siglo XVIII. Su Semana Santa</i>	97
Leticia M. ^a de Frutos Sastre, <i>Dos nuevos pasos procesionales de Felipe de Espinabete en la provincia de Segovia</i>	107
Juan Bautista Varela de Vega, <i>El violinista Pedro Escudero «El castrado» y su legado al Cabildo catedral de Valladolid</i>	113
Juan Bautista Varela de Vega, <i>La zarzuela Don Juan Tenorio</i>	121

Vida Académica

Ramiro F. Ruiz Medrano, <i>Patrimonio y Lengua. Del Olvido a la Memoria</i> (discurso de ingreso como Académico de Honor) y <i>Contestación de la Academia</i> , por Javier Arribas Rodríguez	137
Manuel José Cociña y Abella, <i>Luis de Salcedo y Azcona Arzobispo de Sevilla (1723-1741) y mecenas de las Bellas Artes</i>	151
Juan Bautista Varela de Vega, <i>Semblanza de Julián García Blanco</i>	173
Juan Bautista Varela de Vega, <i>Semblanza de Vicente Goicoechea</i>	177
Memoria del curso académico 2001-2002	181
Lista de Señores Académicos (a diciembre de 2003)	183



COMUNICACIONES

LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES, UN RETO HISTÓRICO

Javier López de Uribe y Laya

Todas las civilizaciones antiguas son un buen ejemplo, cada una con sus rasgos propios, de distintos modos de integración de las artes: desde el Egipto faraónico, donde conviven y se potencian mutuamente la arquitectura, la pintura y la escultura, hasta la Grecia clásica, donde las cualidades arquitectónicas del Partenón difícilmente pueden separarse y explicarse sin analizar la contribución de Fidias, el escultor, y su taller, y la de la pintura, puesto que el mármol del templo griego estaba pintado con fuertes y contrastados colores.

La arquitectura, no obstante, ha tenido desde los primeros tiempos un papel preponderante sobre las otras artes, que se consideraban complementarias porque se refería fundamentalmente a las creencias religiosas, al buscar un espacio para Dios. Tenía un fin determinado: acotar un lugar de culto.

En la Edad Media, por ejemplo, todo se dirige a un fin en la construcción de las catedrales: levantar con la mayor magnificencia posible la casa de Dios, la ciudad de Dios entre los hombres.

Existe en esa época una vinculación artesanal entre todas las artes. El maestro de obras es a la vez arquitecto y cantero;

sabe trabajar la piedra y enseña en los talleres a los aprendices, que se ejercitan también en la pintura, el vidrio, etc., pero todos los trabajos se supeditan a la concepción de la obra total que tiene el arquitecto medieval, aunque todavía no se llame así, sino maestro del taller. La construcción de una catedral es la empresa unitaria y colectiva de un pueblo. Es más: el principio generador que rige en una catedral es la unidad. Se trata de lograr la mayor perfección y unidad posible en una obra compleja, que requiere la colaboración de numerosos artesanos.

Se consiguen así las obras de arte quizá más unitarias y estructuradas, como puede verse estudiando la composición de las plantas, los alzados, las soluciones estructurales, etc. Parece que perviven en ellas las ideas clásicas de Aristóteles en su *Poética*, en la que establece que una obra de arte perfecta –aunque se esté refiriendo fundamentalmente al arte de la retórica, que era el más importante entonces– es aquella en la que nada falta y nada sobra, porque si algo se echara en falta o si algo fuese innecesario, ya no sería perfecta. Aristóteles añade también la idea de que la obra perfecta reclama la unidad, como se puede ver en los cuerpos vivos,

donde se relacionan del modo más conveniente las distintas partes entre sí, y cada una de las partes con el todo.

En la ciudad de Florencia, que se considera depositaria de la tradición antigua y mediterránea, se produce, en la primera mitad del s. XV, un fenómeno de valoración y apreciación de las bellas artes y de la función social del artista, hasta entonces únicamente considerado como un artesano, gracias al apoyo otorgado por las nuevas familias potentadas: los Médici, los Strozzi, los Pazzi... Los príncipes humanistas asumen el rol de promotores y protectores de las artes y de los artistas. El mecenazgo hace así su aparición, confiando en la capacidad individual frente a las reglas tradicionales del comportamiento colectivo, como en definitiva sostiene Leonardo Benevolo, en su *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Los artistas más importantes adquieren un prestigio individual que los sitúa socialmente por encima de los gremios, es decir, de las organizaciones colectivas. La fuente de inspiración en esos momentos es el arte clásico, tomado de las ruinas romanas.

En 1464 nace también en Florencia la Academia neo-platónica que, aunque no se puede considerar como una Academia dedicada a las Bellas Artes, por su inspiración en las ideas de Platón dará lugar a numerosos debates sobre los conceptos de verdad, bondad y belleza y sobre la síntesis entre todas ellas. Se busca el equilibrio, la armonía, la perfección. De hecho, la Academia será el foco y el motor ideológico del Renacimiento.

Brunelleschi inicia la serie de artistas totales que desarrollan su actividad en el campo de la arquitectura, de la escultura y de la pintura; a su vez, estas tres artes adquieren una superioridad cultural indiscutible, pasando a ser consideradas como

artes liberales, por encima de las artes manuales y técnicas, y diferenciándose claramente de ellas como actividades intelectuales y creadoras. Se comenzaba así el largo camino del reconocimiento de la unidad y de la autonomía del arte. El artista, por el prestigio que entonces adquiere, es libre para elegir los encargos e imponer sus condiciones. Alberti, que fue un humanista integral, escribirá su famoso tratado sobre la pintura, de la que llega a hacer el siguiente elogio:

«¿Quién duda de que la pintura sea maestra... de todas las cosas? Toma el arquitecto, si no me equivoco, del pintor, los arquivitros, las basas, los capiteles, las columnas, los frontispicios y todas las demás cosas similares; y con reglas y arte de pintor se rigen los artesanos, los escultores, todos los talleres y todos los oficios. No encontrarás ninguna obra artística, por modesta que sea, que no deba recurrir a la pintura, de tal manera que donde quiera que encuentres belleza puedes considerarla nacida de la pintura».

Pero Alberti ocupa también un destacadísimo lugar en la historia de la arquitectura, escribiendo *De re aedificatoria*, y en las matemáticas, escribiendo *Ludi mathematici* y otras obras, que tanto influirán con sus reglas geométricas de proporciones en la construcción. Durante todo un siglo, hasta Palladio, sus soluciones arquitectónicas fueron consideradas como normas.

La corte de Lorenzo de Médicis, el Magnífico, adquiere, en materia de arte, una indiscutible autoridad entre todas las cortes italianas, pero tras su muerte, se produce la marcha de algunos de sus artistas más destacados: así Leonardo y Sangallo marcharán a Milán, a la corte de los Sforza, y Verrochio irá a Venecia. Llevarán consigo una carga cultural capaz de



La gran esfinge de Gizeh en el valle del Nilo con la pirámide al fondo.

producir en todas partes importantes transformaciones.

Pero la convivencia entre la arquitectura, la escultura y la pintura no fue fácil, ni siquiera en ese siglo XV y en el primer cuarto del XVI, período que abarca la época dorada del Renacimiento. Inicialmente, la organización tridimensional de la nueva arquitectura excluye posibilidades de arte murario, por lo que Masaccio, Piero della Francesca, Filippo Lippi, Ghirlandaio y tantos otros importantes pintores realizan sus frescos en edificios medievales. Después, los colores al óleo y sobre lienzo transforman la técnica de la pintura, que frecuentemente toma sus motivos de temas arquitectónicos, representando lugares ideales y construcciones en los que adquiere notable importancia el dibujo geométrico y la perspectiva lineal para intentar reproducir la realidad.

La escultura aparece más ligada en esa época a la arquitectura, aunque tiene una finalidad decorativa en el conjunto de la obra, ocupándose de elaborar las basas, capiteles, cornisas, ménsulas y toda la decoración arquitectónica, cuya importancia va creciendo con el paso del tiempo, adueñándose de buena parte de los espacios murales.

De especial interés resulta el análisis que hace Alberti en su tratado *Della architettura* sobre los conceptos de ornamento y belleza. Dice Alberti:

«Qué cosa sea Belleza, y ornamento en sí mismo, y qué diferencia exista entre ambos conceptos, quizá pueda entenderse más claramente con el espíritu, puesto que yo con mis palabras, difícilmente podré explicarlo. Sin embargo, definiré brevemente la Belleza diciendo que es un concierto de todas las partes acomodadas

conjuntamente en proporción y armonía al lugar donde se encuentran; de tal manera, que no se pueda añadir, reducir o cambiar cosa alguna sin perjuicio. Es ella ciertamente algo grande y excelso. A conseguir la perfección aspiran, y dedican todas sus energías, las artes y el ingenio de los hombres, pero rara vez consigue nadie, ni siquiera la propia Naturaleza, que alguna cosa, terminada totalmente, sea del todo perfecta...

[El ornamento, en cambio] es una especie de luz complementaria de la belleza, casi una manera de evidenciarla. Por ello me parece manifiesto que la belleza es algo por sí mismo hermoso, difuso en toda forma bella, donde el ornamento parece ser algo pegadizo y añadido, más que natural o propiamente suyo.»

Por otra parte, Alberti considera que dentro del concepto de construcción están comprendidas todas aquellas técnicas capaces de modificar el ambiente de la vida humana, es decir, no sólo los edificios, sino también los carros, los molinos, los relojes, los acueductos, las máquinas de guerra y las fortificaciones. Denomina y clasifica entonces a la construcción como ciencia, y la sitúa en el género de las matemáticas.

De esta base de positivo intercambio conceptual participa después Leonardo, que sintetiza, en la famosa carta dirigida al Duque de Sforza, su grandiosa capacidad de trabajo en diez puntos, de los cuales nueve se refieren a la ingeniería militar y civil, y el último a su modo de hacer en el campo del arte –arquitectura, pintura y escultura– que considera como la síntesis de todos los demás conocimientos. Leonardo destacará, además, en sus estudios de anatomía y de mecánica. De hecho, la perspectiva, la anatomía y las formas clásicas son las tres aportaciones fundamentales de la nueva cultura.

Leonardo representa, en su época, la síntesis universal del saber práctico, y así se le reconoce en vida, aunque es en la pintura donde destaca sobremanera, como Bramante –con quien coincide en Milán– lo hace en arquitectura. Para Leonardo no existía nada en la naturaleza que no despertase su curiosidad y desafiara su inventiva. Regresa a Florencia en el año 1500, y allí encontrará a Miguel Angel Buonarroti y a Rafael. Mientras Leonardo pinta *La Gioconda*, Miguel Angel esculpe su *David*, dando así comienzo al largo período de discusiones y acusaciones recíprocas que se entablan entre ambos genios, a las que no es ajeno Maquiavelo, cuya influencia entre los gobernantes de la ciudad es muy importante. No hay que olvidar que Maquiavelo, además de fundador (sin proponérselo) de la Filosofía Política, historiador, diplomático, alto funcionario... era poeta, dramaturgo, músico, dibujante, estratega y técnico en logística, como corresponde a un intelectual superdotado del Renacimiento florentino.

El arte y los más destacados artistas son el centro de este sistema social que moviliza las mejores energías culturales de la época –para esos hombres nada parecía imposible– y que pronto se traslada a Roma.

Miguel Angel era un hombre profundamente religioso, que concibe la belleza física como un reflejo de la belleza espiritual y que considera, en palabras suyas, que «la pintura excelsa... es precisamente aquella que más se aproxima e imita la obra inmortal de Dios». Miguel Angel alcanza la más alta cima en el dominio del cuerpo humano. Son muy conocidas sus controversias y desacuerdos con el Papa Julio II, con motivo de los trabajos escultóricos para el mausoleo del Papa dentro de la nueva iglesia de San Pedro

encargada por Julio II a Bramante, y de sus trabajos pictóricos en los frescos de la Capilla Sixtina y de las estancias vaticanas, que se verán al final completadas con la aportación de Rafael, quien a su vez continuará la obra arquitectónica de Bramante, en colaboración con Sangallo y otros numerosos artistas.

Giorgio Vasari, también arquitecto y pintor, consejero artístico de Cosme I, que es considerado como el principal historiador y teórico del arte del Quinientos, refiriéndose al modo de actuar de Rafael, escribió:

«... de una manera espontánea, nuestros artífices, no sólo los de inferior condición, sino aquellos que tienen la pretensión de ser grandes (que muchos de esta clase produce nuestro arte) cuando trabajaban en compañía de Rafael, estaban unidos y en tal armonía, que todos sus malos humores se mitigaban al verle, y cualquier pensamiento que fuera bajo y vil, se olvidaba; esta unión no existió nunca en otro tiempo que no fuera el suyo».

Rafael murió en 1520, a los 37 años, un año después que Leonardo. El epitafio de su tumba en el Panteón de Roma dice así: «Esta es la tumba de Rafael; quien en vida hizo que la madre Naturaleza temiera ser vencida por él y, a cuya muerte, ella también murió».

La obra de estos geniales artistas, protegidos e impulsados en un ambiente cultural y artístico adecuado, es un ejemplo claro de interacción y unidad de las artes. Pero también comienzan ya a aparecer síntomas de disgregación.

Surge en el s. XVI el artista dedicado a un arte específico, el arquitecto como profesional distinto del pintor y del escultor. Palladio será conocido como el primero de ellos. Comienza también a

aparecer una teoría de la arquitectura, en manuales y tratados, distinta de la teoría de la pintura y de la teoría de la escultura. Las artes, por lo tanto, se hacen autónomas.

Y, además, comienza a valorarse la obra de arte con independencia de su fin, que antes era sólo religioso o al servicio del príncipe o soberano. Surge así la arquitectura profana (la villa, el palacio, el jardín, la fuente...), la pintura como ornato (también el retrato profano), y la escultura con fines decorativos y ornamentales (en una plaza o en el interior de una villa o palacio). De hecho, Florencia convierte la calle, la plaza, las loggias, en un museo al aire libre, en un paraíso de la escultura abierto a todo el mundo.

Todo ello conduce a la discusión sobre la primacía entre las tres artes.

Giorgio Vasari, en su famoso tratado titulado *Vidas de los más ilustres artistas, pintores, arquitectos y escultores, de Cimabue a nuestros días*, publicado en Florencia en el año 1550, pretende dirimir esta disputa al comienzo del libro, en el Paragone, sentenciando que las tres artes son iguales, tienen un mismo origen y un mismo padre que es el Dibujo; es decir, que Vasari pone el énfasis en que las tres artes tienen en común su concepción y su creatividad. Cada artista comienza a concebir o a plasmar su idea a través del dibujo sobre el papel. Y en ese dibujo, y a través de él, se aprecia la calidad del artista, su inventiva y originalidad.

Es a través de esta teoría del Dibujo como las tres artes se unifican, y es por medio de ella como se puede evaluar la grandeza de un artista sobre otro: por la calidad, belleza, expresión y corrección de sus dibujos.

La teoría del Dibujo (que nos habla tanto del dibujo como de la concepción o

inventiva de quien lo realiza) triunfa en el ámbito de la teoría del arte, y se convierte en pieza fundamental en la enseñanza del arte, que ya se comienza a realizar en las recién creadas Academias para artistas libres, que acabarán emancipándose poco a poco de los gremios y de los talleres artesanales: una de las primeras fue la famosa Accademia del Disegno, fundada por el mismo Vasari en Florencia en el año 1552, y que asume una función pedagógica y orientadora, agrupando a arquitectos, pintores y escultores, que así ven también elevado su status social, como explica Vicenç Furió en su *Sociología del Arte*.

En cualquier caso, y leyendo entre líneas las *Vidas* de Vasari, está claro que la arquitectura sigue siendo el gran arte (religioso, civil o profano) al que se supe-ditan y en el que se integran tanto la pintura como la escultura. Solamente hay que fijarse en San Pedro de Roma o en el Escorial, para comprobar que la armonía y la integración de las artes no es un irresoluble problema teórico, ni práctico, durante esta época, que constituye un período crucial de la historia de la cultura artística, transmitida al resto del mundo por Italia, «tierra por excelencia de la unidad de las Bellas Artes», como dice Alvar Aalto.

Parecida situación se da durante los ss. XVII y XVIII:

E. H. Gombrich sostiene en su *Historia del Arte* que «tras el completo desarrollo del estilo barroco, en el que todos los artistas colaboraron obteniendo algún efecto determinado, la pintura y la escultura, como artes independientes, decayeron en Italia y en toda la Europa Católica. En el siglo XVIII, los artistas italianos fueron principalmente soberbios decoradores de interiores, famosos en toda Europa por su habilidad en los estu-

cos y en sus grandes frescos, que podrían transformar cualquier salón de un castillo o de un monasterio en el escenario propicio para un fastuoso espectáculo».

El estilo barroco y sus derivaciones en el estilo rococó, que domina con sus ornamentaciones delicadas y sus colores exquisitos el diseño de interiores religiosos y profanos, viene a ser la consecuencia de la continua convergencia entre las distintas artes a partir de ciertas pautas o esquemas estilísticos, y su paulatina extensión o penetración en los más variados campos del diseño: mobiliario, artes decorativas, grabado, orfebrería, jardinería, tejidos de lana y seda, labores en cuero y de talla y taracea en madera, etc.

Esa especialización conducirá a un cierto alejamiento del público, que encuentra más asequibles y agradables otras manifestaciones artísticas, por su grado de participación en ellas. Es el caso, por ejemplo del teatro y de la música, que se muestran como mejores vehículos para la transmisión de sentimientos.

George Steiner, uno de los críticos literarios y analistas del arte y de la cultura más relevantes del s. XX, reconocido recientemente con el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades, dice en su obra *Errata: el examen de una vida*:

«Vivir la música», como la humanidad ha hecho desde sus comienzos, es habitar en un ámbito que, por su propia esencia, nos resulta extraño.

Y, sin embargo, es precisamente este ámbito el que ejerce sobre nosotros «una soberanía muy superior a la de cualquier otro arte» (Valéry). Es la música la que puede invadir y regir la psique humana con una fuerza de penetración comparable, tal vez, sólo a la de los narcóticos o a la del trance referido por los chamanes, los santos y los místicos. La música puede

volvemos locos y puede curar la mente enferma. Si puede ser «el alimento del amor», también puede abastecer los banquetes del odio. Una melodía, una cadencia momentánea, puede llegar a poseer nuestra conciencia, puede aferrarse a nuestro recuerdo, querámoslo o no, seamos o no conscientes de su hechizo, cuando, a menudo accidentalmente, lo oímos por primera vez. De repente, por así decir, «bulle en nuestra mente» y se niega a abandonarnos. El fragor de un coro de voces –los galeses en el rugby– provocan un sentimiento incomparable de comunidad fraternal; propician la oración colectiva y la meditación, paradójicamente acallada por su propio volumen. Pero cuando están ligadas a un himno nacional o guerrillero, al martilleo de una marcha militar, las mismas prácticas corales, en una clave idéntica, pueden desatar la disciplina ciega, la manía tribal y la furia colectiva. Un «solo» que se alza en la oscuridad o en la quietud de la mañana puede transmutar el espacio, la densidad, el curso del mundo. No es únicamente la «música barata», la cancioncilla facilona del cantante melódico, la melodía basura de la guitarra eléctrica, lo que nos rompe el corazón: es un lamento de Monteverdi, son los oboes en una cantata de Bach, es una balada de Chopin.»

Lo cierto es que la música poco tiene que ver (si no es en sentido metafórico) con los estilos en pintura, arquitectura y escultura. Pero la música tiene mucha importancia en esta historia, ya que los siglos XVIII y XIX verán crecer este arte que va a rivalizar y superar con creces –pensemos en Bach, Mozart o Beethoven– a medida que transcurre el tiempo, a las otras tres grandes artes, con las que sí se plantea un problema de integración, que será objeto de estudio y discusión académica en el s. XIX, cuando surgen los intentos de lograr la «obra de arte total»,

integrando las cuatro artes en una única obra, que algunos creían alcanzar a través de la ópera, una nueva forma de arte que entusiasma a la gente más cultivada.

Quizá convenga señalar que el problema de la integración de las artes es, realmente, un problema de la modernidad, que no se plantea como tal hasta el s. XIX, cuando ya existe una autonomía de cada disciplina artística y una completa emancipación de sus fines religiosos o de exaltación de las grandes Monarquías; y cuando, además, se produce el declive de la arquitectura, que hasta entonces había sido el arte que, asumiendo un indiscutido liderazgo, unificaba e integraba a la pintura y a la escultura en una única obra.

Los arquitectos buscan afanosamente un estilo adecuado para su época, produciéndose un continuo vaivén entre los estilos medievales y los *revivals* renacentistas, barrocos o neoclásicos. En definitiva, la arquitectura atraviesa un largo período de desorientación provocado por la ruptura de una larga tradición artística, que tuvo sus comienzos en el Renacimiento italiano, y que culminará en el eclecticismo de fin de siglo.

Hay más razones de fondo que provocan la decadencia y la ruptura entre las tres artes. Como es sabido, Hegel en sus *Lecciones de Estética* y en su *Filosofía de la Historia*, ofreció una cosmovisión de la historia de la cultura y de la civilización humana, en la que también incluía a la historia del arte.

Sus ideas estéticas suponen una modificación radical del pensamiento artístico. La arquitectura, en su esquema evolutivo según el cual el arte progresa de lo más material a lo más inmaterial y espiritual, pasa de un lugar preeminente a ocupar la posición más primitiva y de menor interés en la historia de la cultura, por ser el arte

más material. También la escultura y la pintura pierden protagonismo ante la música y la poesía.

Pero además, hay otra idea de Hegel que va a tener una gran importancia en todo el s. XIX. Para Hegel cada época humana tiene unas señas distintivas, ya que expresan o manifiestan el peculiar estado de Evolución del Espíritu; de ahí la conocida expresión de *Zeitgeist* o «Espíritu de la Época» que tanta importancia va a adquirir en los estudios de historia de la cultura y del arte. De acuerdo con estas ideas, el arte sería la manifestación del *Zeitgeist*, y cada nueva obra de arte debería expresar adecuadamente el «Espíritu de su época».

Esta es una de las ideas que presiden la continua experimentación artística en las últimas décadas del siglo, dando lugar a las vanguardias, en esa frenética búsqueda de un arte acorde con el «espíritu de la época», con la mentalidad del momento, o con los ideales de un hombre nuevo.

No es necesario insistir en que las ideas derivadas del pensamiento de Hegel produjeron un fuerte seísmo en aquella pacífica e indiscutida integración de las artes que se había dado en épocas anteriores.

Cada arte inicia continuos procesos de experimentación que dan origen a interpretaciones formales y estilísticas independientes entre sí, pero siempre encaminados a eliminar cualquier vestigio de historicismo, por lo que también desaparecerá el simbolismo. Hay que tener en cuenta que se habían venido sucediendo en el tiempo, a lo largo de este siglo XIX, el neoclasicismo, el neogoticismo y todos los ismos, que intentaban imitar lo mejor de todos los géneros del pasado, reutilizando en arquitectura —de manera heterogénea— columnas, pilastras, cornisas, entablamentos y molduras, o acudiendo a fuentes de inspiración como el arte del lejano oriente

en el caso del modernismo.

Todo ello genera un sentimiento de insatisfacción, que se expresa como rechazo de preocupaciones de estilo o adornos, de ornamentaciones y decoración, buscando una nueva y más veraz sensibilidad artística apoyada en bases sólidas.

Y llegamos así a la Revolución Industrial, que destruye las tradiciones: la producción industrial en masa, las producciones maquinistas y las fábricas sustituyen a la obra manual y al taller de artistas.

Con estos antecedentes, aparece un nuevo y gran modelo de integración de las artes que se realizó en la Bauhaus, donde se tantean nuevas formas abstractas, nuevos materiales, nuevos sistemas estructurales y nuevas formas de construir con total libertad, buscando la sinceridad como un deber moral, la sinceridad que el hombre moderno debe a su época: un artista sincero sería el que diseña, proyecta, esculpe o pinta del modo que él cree que debe hacerlo, y no sólo del modo que tendría más aceptación por su cliente o por el público. Por ejemplo, proyectar ahora una catedral gótica, en ese estilo, sería una falta de sinceridad. A nadie se le oculta la carga de subjetividad que reside en este planteamiento y el peligro de aislamiento y de falta de relación con el entorno al que puede conducir, al sobrevalorar el ego, la autoestima. En frase atribuida a Picasso: «Arte es lo que el artista dice que es arte».

En la Bauhaus, el planteamiento es de búsqueda de nuevos caminos en el arte a través de la pureza geométrica y la abstracción, pero trabajando en equipo, en anónima colaboración. Walter Gropius nunca hablará de «estilo», de «estilo histórico», ni siquiera de «estilo Bauhaus», aunque posteriormente los diseños producidos en sus talleres más importantes y



Festa degli Omaggi in Piazza della Signoria. Anónimo florentino. Galería degli Uffizi.

sus obras de arquitectura se conocerán como «estilo de la Bauhaus».

La Bauhaus se fundó en Weimar, en 1919, como una Escuela Superior de Bellas Artes y Oficios Artísticos moderna, aglutinadora de todas las propuestas de la vanguardia internacional, organizada en forma de talleres unificados para todas las especialidades artesanales, industriales y artísticas, bajo la primacía de la arquitectura. Su propio nombre «Bauhaus» signi-

fica «Casa de la construcción». Su primer director fue Walter Gropius. El título oficial que tenía era el de «Escuela de Diseño». En la introducción a su programa educativo se dice: *«Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura, escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como sím-*

bolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo».

Todos los artistas que se van incorporando como maestros (W. Kandinsky P. Klee, J. Itten, luego M. Breuer, etc.) participan de una misma idea y de un mismo empeño didáctico: el arte nace de dentro, no puede ser enseñado, pero sí se puede enseñar el artesanado, que no se diferencia sustancialmente de él: el artista es un artesano de un nivel superior. Por eso, los talleres de las tres disciplinas se organizan como un conjunto de maestros, oficiales y aprendices en busca de un lenguaje universal, en el que no existan fronteras entre el arte monumental y el decorativo. Se busca liberar las fuerzas creadoras de los aprendices, a través de prácticas con los materiales y las texturas y a través del estudio de las leyes plásticas. Teóricamente, la construcción aparece como el objetivo final de toda actividad creadora, a consecuencia del cual la pintura, junto con la escultura y las artes oficios y la artesanía, únicamente cumplían una función utilitaria como parte indisoluble de una gran obra de arte unitaria.

Pero comienzan los problemas:

Ese tipo de enseñanza introspectiva aísla a la Bauhaus del mundo exterior. No hay encargos suficientes sobre los que se pueda experimentar la formación recibida. Gropius atiende más su estudio privado de arquitectura que el taller, por lo que no existen apenas clases de arquitectura. Itten amplía las enseñanzas pictóricas que da en el curso preliminar previo a todos los talleres con su personal sistema teosófico y doctrinal basado en el esoterismo y la purificación espiritual y física mediante la relajación gimnástica como impulsores de la liberación psíquica y el desarrollo de la capacidad de creación.

Los conflictos creados terminarán con la salida de Itten a comienzos del año

1923 de la Bauhaus, y su sustitución por L. Moholy-Nagy. A partir de ese año, la Bauhaus va dejando de ser una escuela artesanal, buscando conscientemente la unión con la industria, y trasladando su sede de Weimar a Dessau, en edificio proyectado de acuerdo con su ideario.

Pero antes de continuar con ese segundo período de la Bauhaus, quizá convenga detenerse brevemente en la consideración de las corrientes artísticas que contribuyeron a la aparición de la Bauhaus.

Dice Collins en *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)* que «*la idea de que la regeneración de la arquitectura se debía conseguir por un contacto más cercano con las otras artes no era esencialmente revolucionaria. Lo nuevo, en 1920, era el carácter que se le había dado a la pintura y la escultura por parte de unos pocos artistas revolucionarios de la década anterior. Antes de 1910 sólo había habido dos clases de escultura, la escultura naturalista (representaciones del cuerpo humano, considerada como una rama de las «bellas artes»), y la escultura no representativa (objetos de uso diario, como cucharas, tenedores, cacharros, considerada como una rama de las «artes útiles»). Análogamente sólo había dos tipos de diseño bidimensional, la pintura naturalista (perspectivas de figuras, objetos naturales, paisajes) y los diseños no representativos (en adornos, tejidos, cerámica y otros objetos). La revolución ocurrió cuando Wasily Kandinsky, contemplando una de sus pinturas naturalistas cabeza abajo con una luz tenue, se sintió inspirado a pintar una serie de formas abstractas que no representaban nada en absoluto; era sobre todo el nacimiento de un arte no representativo que no tenía ningún fin práctico».* Kandinsky es además el autor del escrito «*De lo espi-*



Boceto para cartel (1923), por Herbert Bayer.



Schröder House (1924), por Gerrit Rietveld.
Utrecht (Holanda).

ritual en el arte», cuyos pasajes contienen la teoría de la abstracción. A partir de entonces, el arte se convierte en una emoción transmitida, en una experiencia estética que se puede expresar de cualquier forma en cuadros, esculturas, edificios, tejidos, etc. El arte del s. XX se caracteriza, como dice Nikos Stangos en el prefacio de *Conceptos del arte moderno* por «una riqueza, una complejidad, una contradicción y una reflexión en sí mismos enormes, comparado con el arte de los siglos anteriores», cuyo alimento estaba fuera, relacionado con lo externo y más unido a la naturaleza.

Prescindiendo de la actitud dadaísta que trata el arte como excusa para divertirse, los abstractos buscan la pureza en todas las ramas del arte.

Pureza que se manifiesta, en el caso de la arquitectura, en la máxima supresión

de la estructura y la búsqueda de superficies continuas, puras, lisas, blancas, eliminando, por lo tanto, cubiertas de tejas, cornisas, etc. Se le da la calidad de un quirófano. La forma pura es, en opinión de Hans Luckhardt, «aquella forma que, separada de todo lo que es decorativo, se pone de moda libremente por los elementos básicos de la línea recta, curva y libre, y sirve al propósito de cualquier expresión, sea un edificio religioso o una fábrica». Adolf Loos ya había dicho en 1908 que «la evolución de la cultura es proporcional a la desaparición del ornamento», y Tessenow en 1916 añadirá que «el ornamento es una expresión inevitable, involuntaria y consecuentemente inconsciente de lo que los arquitectos no quieren enseñar».

No deja de sorprender el hecho de que, probablemente, el factor desencadenante

de esta revolución fue la publicación en 1910, en Alemania, de una monografía que contenía los diseños en Norteamérica del arquitecto Frank Lloyd Wright, con sus elementos planos definidores del espacio tanto en vertical como en horizontal y su «rotura de la caja» en las esquinas, uniendo el espacio interior con el exterior. Todo ello influye poderosamente en el grupo holandés De Stijl, que explora gráficamente en la pintura las posibilidades estéticas de planos angulares definidores del espacio, continuando la descomposición bidimensional de objetos como guitarras, botellas y vasos que el cubismo había iniciado. Aparece así el neoplasticismo de Mondrian cuya geometría plana, a base de rectángulos y líneas, influirá a su vez en la arquitectura, especialmente en la obra de Dudok y de Mies van der Rohe y en el constructivismo ruso. Con ese esfuerzo conjunto de arquitectos, escultores y pintores se eliminan, a partir de los años 20, todos los vestigios del historicismo.

Otro artista neoplástico del movimiento «De Stijl», Gerrit Rietveld, ebanista de profesión, proyecta y realiza una silla formada también por listones y superficies planas pintadas con los colores primarios, que no busca la funcionalidad, sino el diseño, dando un papel preponderante al factor estético. En base a ese diseño, su amigo Schröder, en 1924, le pide que le construya su casa en Utrecht, con los mismos presupuestos de diseño básico abstracto.

La influencia de este hecho en Walter Gropius es importante, porque le lleva a intentar trasladar, en la Bauhaus, la teoría del diseño de muebles –que se amplía a otros materiales, como los tubos de acero– a la organización del espacio urbano, labor que continuaría fundamentalmente Marcel Breuer.

En el diseño y en la investigación de su aplicación a los nuevos materiales (el hormigón armado, el vidrio, el acero) se basa el trabajo en los talleres de la Bauhaus, esa gran fábrica donde la colaboración implica un respeto por los conocimientos peculiares que cada miembro del equipo aporta al trabajo: se diseñan, y se proponen como prototipos para su fabricación en serie, muebles de uso cotidiano, tejidos, vidrios, escenografías, pintura de paredes, tipografía, tecnología sobre maquinarias, productos eléctricos, fábricas. Se pretende que, una vez dominado el diseño, quede capacitado el diseñador para conseguir resultados idóneos tanto en el proyecto de un tubo de pasta de dientes como en el de un trasatlántico, haciendo innecesario un prolongado estudio especializado de las técnicas y materiales respectivos, en la creencia de que, si algo se proyecta para que responda a sus fines peculiares, podrá parecer bello por sí mismo. Se intentaba demostrar que el arte y la ingeniería no necesitaban seguir divorciados entre sí, estimulando a los aprendices a que pusieran en juego su imaginación; y que la regeneración de la arquitectura se debía conseguir por un contacto más cercano con las otras artes.

J. J. P. Oud, en su manifiesto *Sobre la arquitectura del futuro* (1921), dice que «una arquitectura creada por sí misma es al fin posible; las otras artes no son ya subordinadas, sino que trabajan orgánicamente con ella»: éste es el espíritu de la Bauhaus, el ideal de una completa fusión de la escultura abstracta, la pintura abstracta y la tecnología de la construcción. La interacción es mutua: Kandinsky se inspira en las estructuras de edificios, Mondrian pinta cierto número de cuadros titulados «*Fachada*» y Malevitch pinta

masas rectangulares abstractas tituladas «Arquitectónicas».

A su vez, así como las formas angulosas de la nueva arquitectura se relacionan con el cubismo y con el neoplasticismo, sus formas estructurales provienen del constructivismo y sus formas sinuosas dinámicas del expresionismo.

La arquitectura y el arte abstracto se han influenciado recíprocamente.

Le Corbusier será el arquitecto-pintor-escultor por antonomasia que, buscando la pureza geométrica y la abstracción, elimina el ornamento e intenta conjugar las posibilidades que ofrece la tecnología, en sintonía con los ideales de la Bauhaus –aunque realmente no formó parte de ella– que buscan reunir las diversas formas de expresión artística en una obra de arte total.

La Bauhaus, en su segundo período, se continúa en Dessau desde 1925, donde, además de las artes de caballete, comienza por investigar e intentar la comercialización de prototipos y productos de diseño para la industria. Desaparecen los talleres de pintura al vidrio, el de escultura y el de cerámica, más vinculados a la artesanía de la época anterior; se mantienen otros como el de teatro, el de tejidos, el de metal, el de imprenta, aunque reconvirtiéndolo a taller de tipografía y publicidad, el de pintura mural reconvertido a producción de papeles pintados, el de mobiliario, que pasa de los diseños en madera a los de tubo de acero. Y aparecen otros nuevos, como el de fotografía y el de construcción, que desarrolla la arquitectura proyectada a base de volúmenes que articulan espacialmente los cubos y rectángulos con las superficies de colores elementales en el interior al modo neoplasticista, siempre huyendo de cualquier simetría, y contrastando en los exteriores

las grandes superficies acristaladas con otras revocadas en blanco.

Se incorporan M. Breuer y H. Meyer, que sucederá a Gropius tras su dimisión en 1928. En 1930 sería nombrado director L. Mies van der Rohe, quien inclinaría la balanza a favor de la arquitectura, la construcción y lo industrial en el conflicto que se había venido gestando en años anteriores con respecto a los ejercicios de creación artística libre y las investigaciones sobre el color y la forma que defendían los pintores Kandinsky y Klee. En 1932 era clausurada la Bauhaus por el nacional-socialismo, bajo la acusación de ser un centro bolchevique y marxista. Todavía intentó sobrevivir durante un año, en Berlín.

Durante sus años de existencia, como dice S. Marchán Fiz en *Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*: «la Bauhaus se había convertido, con razón o sin ella, en el sismógrafo del acontecer artístico internacional y en el paradigma de la nueva academia moderna». Durante un tiempo consiguió la ansiada unión de las artes, la artesanía y la industria, bajo las alas de una buena arquitectura. En 1997 fue declarada Patrimonio de la Humanidad.

Otro ejemplo a considerar, que nace para promocionar una adecuada y fructífera integración de las tres artes figurativas, lo tenemos en la Ciudad Universitaria de Caracas, proyectada en 1952 por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva. Precisamente en la zona de Rectorado, Paraninfo, Biblioteca y Plaza Cubierta, Villanueva se propone realizar lo que vino a denominar como la *Síntesis de las Artes*, integrando en su proyecto un conjunto selecto de obras de arte –pintura, mosaicos, esculturas– realizadas por diversos artistas nacionales y extranjeros para

aquellos lugares convenientemente elegidos.

El proyecto de la *Síntesis de las Artes* (inaugurado en 1954) obligaba al gobierno a destinar elevadas partidas presupuestarias destinadas a encargar y adquirir estas obras. Recordemos que entre muchos otros, participaron en el proyecto de la Ciudad Universitaria, Jean Arp, André Bloc, Alexander Calder, Fernand Léger, Baltasar Lobo o Víctor Vasarely.

El resultado final es algo único, ya que las obras se integran a la perfección con los espacios arquitectónicos y con los recintos exteriores que comunican entre sí los distintos edificios. De especial interés es el proyecto del Paraninfo, en el que Alexander Calder interviene decisivamente con sus *Nubes Acústicas*, conjugando el movimiento, la luz, el color, la forma y el sonido, en un mismo recinto arquitectónico. Las *Nubes Acústicas* de Calder trascienden la pura experiencia estética formal del concepto de escultura, para protagonizar y personalizar activamente el espacio arquitectónico y responder a la triada vitrubiana:

Utilitas – modulando la acústica en un espacio auditorio (paraninfo).

Firmitas – considerando la materialidad, movilidad y el soporte físico condicionado por el lugar y dimensión.

Venustas – armonización de: forma-idea, color-luz, símbolo-significación.

El proyecto *Síntesis de las Artes*, en la Universidad Central de Venezuela, actualmente Patrimonio de la Humanidad, nos muestra un camino correcto a seguir.

Habría que resaltar que la *Síntesis de las Artes* es un proyecto unitario. No es que Villanueva proyectase su arquitectura, para luego venir los pintores y escultores a insertar sus obras. Se trataba, por el contrario, de lograr una *síntesis* fructífera, desde los inicios del proceso creativo,

tanto del diseño arquitectónico, como de las creaciones pictóricas y escultóricas. Fue necesario un complejo proceso de retroalimentación (o *Feed-back*) en el que la arquitectura se proyectaba para albergar una estatua o un mural, a la vez que los pintores y escultores ajustaban sus creaciones para integrarlas de forma adecuada. Según Villanueva, el pintor, el escultor y el arquitecto «*en el fondo, los tres tocan la misma música*».

Qué buen ejemplo a seguir en contraste con tantas experiencias recientes, en las que se «adornan» espacios urbanos con esculturas inadecuadas por su escala o tema, ajenas por completo a las referencias arquitectónicas de los edificios que las rodean, o del mismo diseño urbano.

Pienso que las Academias, que en definitiva son lugares de reunión de personas en busca del diálogo y de la armonía, siguen teniendo ese sentido de orientación y de finalidad que muchas veces falta a los políticos, más pendientes de resolver problemas autogenerados en la propia administración, que de dar cauce a planteamientos artísticos integradores en un clima cultural coherente.

Bertrand Russell decía que «*gran parte de las dificultades por las que atraviesa el mundo se deben a que los ignorantes están completamente seguros, y los inteligentes llenos de dudas*».

Algo se ama en la medida en que se conoce. «*El amor es el ojo, y amar es ver*», decía ya en la Edad Media Ricardo de San Víctor. Pero si los cargos y encargos culturales se otorgaran preferentemente en función de dependencias políticas, o de otras afinidades que garanticen docilidad pero no idoneidad, difícilmente recibirían las bellas artes el trato y la atención que se merecen.

Por eso es tan necesario que las Academias, y en concreto las de Bellas Artes,



Iglesia de Notre Dame du Haut, por Le Corbusier. Ronchamps (Alta Saône).

augmenten su protagonismo como entidades consultoras de la administración del Estado, función que resulta de notable trascendencia en las circunstancias actuales, cuando van apareciendo, junto con algunos aciertos en la integración de las artes como el monasterio de Aránzazu o el *Peine de los Vientos* en San Sebastián, otras experiencias y ejemplos absolutamente reprobables, que sólo se entienden desde la ignorancia de quienes aprueban y el afán de protagonismo de quienes intervienen o proyectan, sustituyendo el genio por el ingenio y la creación artística por la ocurrencia.

No hay que olvidar que, desde la aparición de las vanguardias históricas antes citadas, e incluso antes, el Arte se ha separado de la Belleza. Crear belleza es sólo una de las muchas posibilidades que tiene hoy el artista: otras son la necesidad de proponer, sorprender e impactar, realizar lo insólito soslayando lo vulgar y

conseguir «instalaciones» y efectos que se diferencien de la llamada belleza natural convencional; se trata de crear algo nuevo, algo original, algo que cause una impresión mayor, y, a ser posible, una auténtica provocación.

Dice Gombrich, en la obra antes citada, que «*tras las dudas y tanteos del s. XIX, los arquitectos modernos han encontrado una base sólida. Saben qué es lo que tienen que hacer, y el público ha empezado a aceptar sus obras como algo natural. En pintura y escultura la crisis no ha superado aún el momento más peligroso. Pese a algunos experimentos esperanzadores, aún queda una infortunada grieta entre lo que se llama artes aplicadas o comerciales, que comprenden objetos de uso diario, y el arte puro de las exposiciones y galerías, que tantos encuentran tan difícil de entender*».

En lo que se refiere a la arquitectura, Carlos Ferrater, en su discurso de ingreso

en la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, celebrado el 21 de junio de 2001, titulado *Ornamento y transversalidad*, dice:

«El ornamento siempre ha sido motivo de controversia y cíclicamente ha ido apareciendo y reapareciendo en el panorama del debate cultural arquitectónico, en los diferentes momentos de la historia moderna y siempre de manera apasionada, en la que defensores y detractores han convertido el uso o la ausencia de la ornamentación, no solo en una consideración estética, sino en una cuestión ideológica o ética hasta llegar a convertirlo en ocasiones en dogma.

En cuanto a la transversalidad entre las artes, la posibilidad de interacción o integración entre ellas, el cruce de las diferentes disciplinas en el quehacer arquitectónico, ha sido el tema recurrente y en la actualidad, los principales ideólogos y críticos de la arquitectura insisten en la idea de que el mestizaje de las artes será la base de las arquitecturas que se desarrollarán en los próximos años.»

Algunas experiencias se vienen ya realizando en el tratamiento de la piel de los edificios, como la fachada del Instituto del Mundo Árabe, en París, y las Galerías Lafayette, en Berlín, de Jean Nouvel, los serigrafiados de los vidrios en la arquitectura de Herzog y de De Meuron, o el movimiento volumétrico-escultórico y tectónico de las fachadas del Museo Guggenheim, de Frank Gehry, en Bilbao. Se vuelven a incorporar las formas simbólicas globales, la analogía y la imagen en esta nueva era de la comunicación visual.

En ese contexto se debe valorar también la función orientadora de las Academias que, como herederas –en definitiva– del modelo florentino, ofrecen generosamente su potencial cultural

y artístico a la administración y, en definitiva, a la sociedad, proponiendo modelos y ayudándola a discernir; constituyendo, en definitiva, un grupo especialmente preparado para distinguir cuándo dentro de un determinado sistema formal se ha alcanzado un mayor grado de maestría.

Se trata de una tarea de notable importancia para evitar que la sociedad pueda caer en la indiferencia (el «todo vale») ante lo que se muestra, o en el recurso habitual de dar el manoseado calificativo de «referente» a cualquier nueva actuación u obra generalmente desprovista de función orientadora.

En cualquier caso, como opina Miquel Navarro –uno de los escultores españoles más innovadores y con más personalidad de la segunda mitad del siglo XX–, *«lo que es inadmisibile es que la gente que no está preparada se ponga a hacer esculturas. Es como si a mí, a estas alturas de la vida, me da por querer levantar puentes.* Navarro concluye afirmando que *«en estos tiempos que corren, donde todo el mundo está acelerado, se debería imponer la reflexión antes de ejecutar una obra».*

Rudolf Arnheim, en sus *Consideraciones sobre la educación artística*, insiste en que *«ver es pensar y pensar es ver».*

El arte, todas las artes, deben recuperar la función de embellecer la auténtica e integral existencia humana, y parece que ya hay síntomas de ello. El programa de las vanguardias, y el antihumanismo inherente a ellas, hace tiempo que agoniza.

La belleza está en las formas y todo lo hermoso embelesa, sugiere mundos de fantasía y abstracción. José Jiménez Lozano, Premio Cervantes de Literatura 2002, explica que el disfrute íntimo de esta belleza de lo realmente artístico, es un elemento más para combatir la deshu-



El peine de los vientos, por Eduardo Chillida. San Sebastián.

manización de nuestras vidas. Decía en una reciente conferencia que *«en las actuales circunstancias culturales, ese patrimonio y su exhibición en los museos cumple un papel de restauración de lo que en cada uno de nosotros destruyen cada día las imágenes banales o monstruosas que recibimos. La belleza es*

necesaria al hombre incluso para su supervivencia en cuanto tal».

Seguimos estando a tiempo de apreciar el esplendor de la belleza y su llamada a lo trascendente, aunque tengamos que decir con San Agustín en sus «Confesiones»: *«¡Tarde te amé, belleza tan antigua y tan nueva, tarde te amé!».*

VALLADOLID SUBTERRÁNEO: «LAS ESGUEVAS»

Nicolás García Tapia

Hay un Valladolid desconocido por debajo del suelo que pisamos. Este Valladolid subterráneo, oculto para la mayoría de los habitantes de la ciudad, reviste a veces un interés considerable. En unos casos, se trata de restos arqueológicos que nos hablan del origen y de la historia de la villa; en otros, son obras de ingeniería y de infraestructura urbana, túneles, desagües, canalizaciones eléctricas, abastecimiento de aguas, etc., sin las cuales los vallisoletanos no podrían subsistir: Es el Valladolid subterráneo o *soterrado*.

Precisamente, *soterramiento* es la palabra que se ha adoptado recientemente para designar el proyecto de túnel de ferrocarril que ha de sustituir a las actuales vías de superficie que atraviesan la ciudad de Valladolid. Soterrar es enterrar algo o ponerlo bajo tierra, y eso es lo que se hizo con gran parte de los primitivos brazos del Esgueva a mediados del siglo XIX, aunque el vocablo que entonces se utilizó fue el de «cubierta» o «cubrimiento». Ambas obras, la pasada del siglo XIX y la futura del XXI, tienen varios elementos en común: una frontera que dividía la ciudad (el río en un caso, la vía en otro) iba a ser puesta bajo tierra: se iba a «soterrar».

La historia es muy útil cuando se sacan conclusiones válidas que pueden ser trasladadas a otro contexto. Se han examinado para el proyecto de soterramiento del futuro ferrocarril muchos condicionantes, sobre todo los económicos. La solución tomada, que no vamos a discutir aquí, se ha hecho después de varios estudios técnicos, económicos, sociales, políticos, medioambientales, etc., pero, al menos que sepamos, no se ha tenido en cuenta la historia, ni las lecciones que otras obras del pasado, de envergadura similar para la ciudad, han podido deparar para ser aplicadas a la nueva situación urbana que el soterramiento del ferrocarril va a dejar en la ciudad.

Entre todas las obras de soterramiento urbano hay una que, por su envergadura y por la semejanza con el futuro proyecto de la ciudad, conviene resaltar: se trata de la obra del abovedamiento y cubrimiento del Esgueva. La «cubierta de las esguevas» (como se decía antes) tenía por misión, más que facilitar la comunicación entre las partes en que dividía el río la ciudad (pues existían numerosos puentes que salvaban el inconveniente), la de realizar una importante labor de saneamiento ya que, cada uno de los brazos del Es-

gueva, cumplía la poco grata función de servir de vertedero de las inmundicias que se arrojaban a sus aguas. De ahí creemos que proviene el nombre de «esgueva» (en femenino) que en la Edad Media era equivalente a un canal o curso natural empleado como cloaca. El ejemplo de las cercanas «esguevas» de Burgos, creadas en época medieval por San Lesmes para este fin, parece avalar el hecho de que los repobladores de Valladolid dieron a los brazos de «las esguevas» este nombre, precisamente por el uso que hicieron de ellas¹.

En todo caso, el crecimiento de la ciudad, con el aumento consiguiente de los deshechos urbanos, hizo que disminuyese la capacidad de arrastre de sus aguas y aumentase la concentración de contaminantes, con los problemas de olores y salubridad puestos de manifiesto en varias epidemias a lo largo de los siglos y el reflejo de duros testimonios de los visitantes de Valladolid hacia los brazos del río afluente del Pisuerga. Varios intentos para solucionar el problema, incluso un trasvase con bombeo Pisuerga-Esgueva en el siglo XVII, fracasaron rotundamente. Fue en el siglo XIX cuando se afrontó la solución a este problema.

Sólo haremos un breve resumen de las obras de cubrimiento de las esguevas, teniendo en cuenta que esta construcción subterránea ha sido tratada ya sobre todo por María Antonia Virgili² y se está haciendo un estudio histórico e hidráulico del conjunto por el ingeniero Carlos Domínguez.

Puede situarse el inicio del proyecto de las obras de saneamiento del Esgueva el

16 de noviembre de 1848, cuando el Ayuntamiento vallisoletano toma, después de una amplia discusión, la siguiente decisión:

«Que se cubra, si es posible, el ramal interior del río Esgueva, desde el puente llamado de Esgueva al de San Benito»³.

Este era el tramo más sujeto a lo que se denominaban «emanaciones pestíferas de las esguevas y miasmas fétidos» que eran foco de continuas infecciones, como bien sabían los médicos de Valladolid. La dirección de la obra se encomendó al arquitecto municipal Epifanio Martínez de Velasco y se comenzó por la calle de Portugalete, lo que según el regimiento vallisoletano «iba a contribuir a la obra de suntuosidad del edificio de la Catedral», valorando «la gran plazuela que iba a quedar en el sitio», sobre todo si se eliminaban o cambiaban de sitio los lavaderos que allí existían. Precisamente lo que se llamaba el «ornato público» junto con la «salubridad» son las razones que más preocuparon a los regidores vallisoletanos, quienes decidieron además consultar con el Cuerpo de Ingenieros Civiles y con la Real Academia de Nobles Artes de la Purísima Concepción ya que, como dicen, «en dicha clase de obras deberá estarse a lo más seguro, aunque sea lo más costoso». Seguridad, pues, por encima del coste es lo que se antepone en la obra, aunque no se olvidan las cuestiones económicas.

Hay, pues, otra razón que entra en juego: la financiación de las obras que, ya desde el inicio, están previstas en función de la venta de los terrenos liberados por el cubrimiento del Esgueva. Así, el 22 de

¹ Nicolás GARCÍA TAPIA, *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*, Salamanca, 1989

² M.^a Antonia VIRGILI BLANQUET, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*. Ayuntamiento de Valladolid, 1979.

³ Libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Valladolid (LAAV), 16 de noviembre de 1848.

enero de 1849 se establecen los tramos preferentes a cubrir de forma inmediata, que son el trozo intermedio entre los puentes de las Carnicerías y los Gallegos, el situado entre el puente de Platerías y el Val y cincuenta varas al lado opuesto de este último puente. La razón de esta preferencia es «la que siendo mucho más apreciados la situación de estos terrenos serán más pronto enajenados e indemnizado este Ayuntamiento de los gastos de las obras»⁴.

Al mismo tiempo se hacen las alineaciones de las calles adyacentes al cubrimiento del Esgueva, dando directrices sobre las anchuras mínimas de calles, según las normas del arquitecto municipal Epifanio Martínez de Velasco. A medida que avanza el abovedamiento, se van haciendo alcantarillas principales y secundarias que convergen al Esgueva ya soterrado, lo que indica que otra de las funciones de esta obra es la de receptora de aguas de lluvia y también de las aguas sucias de las casas, recomendando a los vecinos que tengan un cuarto adecuado y limpio para hacer sus necesidades, conectado a la red de alcantarillado. Se trataba de eliminar los molestos lanzamientos de agua sucia por las ventanas a la calle, al grito de ¡agua va! Todo esto se resume en el siguiente párrafo que registran las actas municipales:

«El desahogo y limpieza interior de las casas, el aumento de las condiciones sanitarias, tanto de las habitaciones como de la población y la satisfacción de esta necesidad de cultura, tan urgente, de un pueblo que tan legítimas aspiraciones alcanza, son compensaciones más que sufi-

cientos del pequeño sacrificio a que este pensamiento pudiera comprometer»⁵.

Valladolid entraba así en las ciudades modernas con servicios de alcantarillado adecuado que permitía un nuevo concepto de higiene personal, de acuerdo con los adelantos técnicos del siglo XIX, con la generalización del retrete y del inodoro inventado por el inglés Bramah. Grandes ciudades como Londres, París y Madrid, habían iniciado ya las obras de alcantarillado general. Pero no todo el mundo estaba de acuerdo: Un concejal vallisoletano se opuso a la obra del saneamiento de las esguevas con estas palabras:

«...basta observar el aire mefístico que se registra en las casas particulares donde hay [retretes] y de lo cual es testigo el pueblo de Madrid, donde los olores llegan hasta las bodegas y corrompen los vinos»⁶.

Pero las obras siguen adelante y el 6 de abril se hace un concurso para el proyecto de alcantarilla de la calle de Platerías con un premio de 2.000 reales para el ganador, que resultó ser el arquitecto Antonio Iturralde. El jurado estaba compuesto por los ingenieros jefes de los respectivos distritos militar y civil y por un académico de la Real Academia de Bellas Artes, don José Fernández Sierra⁷.

Algunos puentes del Esgueva se conservaron, como el de Platerías, incluidas las bóvedas adyacentes que servían de alojamiento a unas antiguas aceñas medievales, que formaban un conjunto con el edificio correspondiente de la calle. Se ha conseguido salvar el puente, pero desgraciadamente no las estructuras molinares, destruidas recientemente. Otros puentes hubo

⁴ LAAV, 22 de enero de 1849.

⁵ Idem, 20 de julio de 1849.

⁶ Idem, 9 de enero de 1854.

⁷ Idem, 6 de abril de 1854.

que derribar ya en el siglo XIX por su mal estado o porque estorbaban el correcto fluir de las aguas. Pero se tuvo cuidado en conservar las partes más significativas, como se hizo con el puente del Val donde había dos pedestales con la inscripción del nivel de las crecidas más importantes. Se tuvo cuidado de adosarlos a la bóveda para que la posteridad pudiese conocer los datos históricos del nivel del Esgueva en sus diferentes riadas⁸.

Las obras del cubrimiento de este tramo del brazo norte del Esgueva se dieron por concluidas a finales de 1854, y el 2 de enero del año siguiente se comprobó el perfecto funcionamiento del sistema hidráulico, pues la crecida de ese día no llegó a inundar las calles, causando muy escasos daños en las obras de las cubiertas que resistieron bien la presión de las aguas⁹. El éxito de esta realización, animó al Ayuntamiento a pensar en acometer las obras del llamado brazo exterior o sur del Esgueva.

El 19 de diciembre de 1856 el Ayuntamiento se propuso cubrir el llamado brazo derecho o sur, consultando de nuevo a la Real Academia de Bellas de Valladolid, pues existían dificultades técnicas en relación con el comportamiento hidrológico del Esgueva en su desembocadura con el Pisuerga; en caso de crecida de éste, el reflujo del nivel podría afectar a la futura estructura cubierta del brazo del Esgueva. La consulta se hizo en los siguientes términos:

«... En seguida se puso a votación si se aprobaba en todas sus partes el dictamen

de la comisión y resultó acordado afirmativamente, añadiendo que para prevenir todas las eventualidades con motivo de las avenidas de los ríos Pisuerga y Esgueva, se dirija el expediente a la Academia de Bellas Artes rogándole se sirva emitir su dictamen acerca de si las dimensiones del cauce cubierto pueden satisfacer o no todas las referidas eventualidades con lo demás que se le ofrezca en la parte facultativa del proyecto»¹⁰.

La Real Academia informó favorablemente al proyecto del arquitecto municipal y poco después se aprobó definitivamente el comienzo de las obras¹¹. La colaboración de la Real Academia se consideraba hasta tal punto necesaria para estos temas, que el 22 de enero de 1858 se firmó una declaración de confraternidad entre el Ayuntamiento y la Academia¹².

La financiación de las obras fue un capítulo importante, dado que el cubrimiento del brazo sur era más costoso y complejo que el del norte. Para ello se proyectó ceder al contratista los terrenos liberados del cubrimiento para dedicarlo a nuevas edificaciones. El 7 de marzo de 1862 surgió la idea de hacer un gran bulevar en el Rastro, lo que será después la calle de Miguel Iscar. Para ello se dieron normas al constructor, el cual «se sujetará a guardar la misma altura en todos los edificios que den hacia el bulevar o nueva calle [...] aumentando con las edificaciones la riqueza de la población, su comodidad y ornato»¹³. La aprobación fue unánime por el Ayuntamiento vallisoletano. También se discutió la alineación de la nueva calle

⁸ Idem, 3 de junio de 1850.

⁹ Idem, 2 de enero de 1855.

¹⁰ Idem, 19 de diciembre de 1856.

¹¹ Idem, 12 de enero de 1857.

¹² Idem, 22 de enero de 1858.

¹³ Idem, 7 de marzo de 1862

para que sea recta y sin ángulos y que el arco de Santiago no se vea de costado. Esta última condición no será posible y terminará derribándose este arco por acuerdo del 20 de junio de 1864¹⁴. Otra víctima del cubrimiento, esta vez en el brazo Norte, fue la iglesia del Val que se derribó en 1870 para regular el espacio y hacer un mercado¹⁵.

Durante varios años se hicieron obras en el brazo derecho, incluso con la participación de presidiarios, tanto para el encauzamiento como para la realización del cubrimiento del tramo del Rastro, zona esta última especialmente difícil.

Se conocía que en una de las casas del Rastro había vivido Cervantes, y el Ayuntamiento mandó hacer averiguaciones, deduciendo que se trataba del número 11 de la calle del Rastro que se decidió conservar, separándola de la alineación de la futura calle y dejando un espacio delante¹⁶.

El 8 de enero de 1867 se hizo un nuevo proyecto de ensanchamiento del puente del Rastro y se acordó la demolición del antiguo encauzamiento por el peligro que suponía para los ciudadanos el deslizamiento de las orillas del Esgueva. La obra de abovedamiento resultó muy compleja por las ruinas de molinos y edificios que substían en la zona¹⁷.

Durante varios años se hicieron obras en el brazo derecho, tanto para el encauzamiento como para el cubrimiento del tramo del Rastro, zona esta última, como hemos dicho, especialmente difícil y en la que se pusieron de manifiesto graves defectos de construcción. En la sesión del

17 de abril de 1871, el Ayuntamiento expresó su disgusto con el arquitecto municipal, don Antonio Ortiz de Urbina, por no haber entendido en la obra hasta el último momento y se le obligó a vigilar su construcción «sin consentir la intromisión de ninguna otra persona, aunque se halle adornada, a falta de caudal científico, con un optimismo laudable, pero que puede ser fatal para la administración»¹⁸. Es el eterno problema del intrusismo profesional, que se manifestó crudamente en relación con los arquitectos en el siglo XIX. Los defectos de este tramo de cubrimiento del Esgueva, ahora bajo la calle Miguel Iscar, a pesar de las sucesivas reparaciones, los seguimos padeciendo todavía hoy.

Las obras en el campillo de San Andrés serán mucho más rápidas, con los planos del arquitecto municipal Ruiz Sierra de 1873 y fueron terminadas en 1874. Las obras de cubrimiento prosiguieron hasta finales de siglo, y entonces, aunque faltaban aún tramos de las esguevas sin cubrir, se decide un nuevo plan de saneamiento integral de la ciudad, con la desviación del Esgueva, proyecto del arquitecto Uhagón¹⁹.

Este plan de saneamiento funciona aún en la actualidad y se ha completado hace poco con dos grandes túneles paralelos al río Pisuerga que convergen cerca de Simancas, donde vierten sus aguas, ya limpias, a este río. Es el nuevo Valladolid subterráneo.

Como vemos, Valladolid afrontó en el siglo XIX una de las obras más importantes de la ciudad, que sirvió para remo-

¹⁴ Idem, 20 de junio de 1864.

¹⁵ Idem, 12 de agosto de 1870.

¹⁶ Idem, 2 de mayo de 1862.

¹⁷ Idem, 8 de enero de 1867.

¹⁸ Idem, 15 de junio de 1873.

¹⁹ M.^a Antonia VIRGILI BLANQUET, o. cit., p. 106.

delarla y renovarla, creando nuevas calles y plazas, espacios para modernos mercados, como el de Portugalete, el del Val y el del Campillo, instalados en los terrenos recuperados gracias al cubrimiento de las esguevas y a la ordenación urbanística de la zona. Su importancia es comparable a la de otra obra que se hizo simultáneamente y que ahora se quiere cubrir: la de las vías del ferrocarril. El resultado, con todos sus defectos, fue positivo para Valladolid, aunque sólo sea considerando el saneamiento de la ciudad. Las esguevas cubiertas fueron el inicio de la actual red de alcantarillado y la modernidad de esta obra es indudable. Técnicamente hubo algunos fracasos, como en la zona del Rastro y se derribaron puentes, arcos y hasta alguna iglesia que posiblemente podría haberse salvado. Sin embargo, se conservaron y se pusieron en valor unas zonas que estaban degradadas y que ahora son el orgullo de la ciudad.

Ciertamente, podrían no haberse cubierto los brazos del Esgueva y hoy tendríamos quizás unas calles con canales en el centro de la ciudad que, una vez limpias, hubieran sido un nuevo atractivo urbanístico para Valladolid. Pero, hace siglo y medio, no había otra solución posible.

¿Qué podemos inferir de todo esto para el próximo soterramiento del ferrocarril en Valladolid? Técnicamente disponemos ahora de más medios que en el siglo XIX. Las tuneladoras permiten con rapidez y eficacia perforar el suelo, por lo que la obra no tendrá seguramente la dificultad técnica de la cubierta de las esguevas. El esfuerzo económico, aunque nos parezca ahora muy grande, es menor en relación con lo que se acometió hace siglo y medio, donde también se acudió a la venta del suelo liberado para la financiación de la obra, como se piensa hacer ahora con la gran operación especulativa de los terrenos liberados por los talleres ferroviarios.

Es indudable que el soterramiento del ferrocarril será una obra de ingeniería fundamental en la ciudad, como lo fue el cubrimiento de las esguevas. Entre ambas hay muchas semejanzas por lo que el estudio y conservación de este importante testimonio del Valladolid subterráneo, puede servir de guía para lo que se hará con la nueva ciudad que va a surgir sobre otra gran obra de ingeniería, la del ferrocarril que, como el Esgueva, va a quedar bajo tierra. Esperemos que no sea también sepultado en el olvido.

QUEVEDO: EL HOMBRE A TRAVÉS DE LA OBRA

Manuel Pérez Olea

I. QUEVEDO, EL «MAL CONOCIDO»

Alexis Carrel, con su célebre *L'homme, cet inconnu*, acuñó una fórmula, desgastada hoy por su uso y abuso, que recogía la frecuente paradoja de que seres y conceptos que damos por comunes y sabidos resultan, en verdad, perfectos desconocidos. Sobre ellos manejamos unas cuantas ideas manoseadas de una generación a otra y que nos dan la impresión de que tenemos un bagaje intelectual suficiente para llegar, a veces, a alardear de conocerlos a fondo, y así renunciar cómodamente a estudiarlos con más profundidad.

Ese desconocimiento, en lo que respecta a los seres humanos, es bastante común con nuestros clásicos. Solemos acercarnos a su obra, generalmente mucho menos de lo que ésta merece, pero no nos cuidamos de conocer a la persona que hay detrás de ella, como si fuera una máquina impersonal y ausente. Si dejamos de lado la enumeración de las obras que escribieron –o pintaron, o edificaron–, ¿qué podemos decir que sabemos realmente de Tirso de Molina, o de Calderón, o de tantos otros nombres excelsos de nuestra cultura? Ciertamente, casi ningun-

no de ellos dio grandes facilidades para ello. Con rarísimas excepciones, siguieron al pie de la letra la consigna de Pascal: *le moi est haïssable* y, si no odioso, hablar de ellos mismos les es cuando menos de mal gusto. Ninguno o casi ninguno cayó en el «estúpido empeño de hablar de sí», como reprochaba el autor de las Provinciales a Montaigne. La era de las memorias, autobiografías y recuerdos no nace hasta mucho después, y llega al colmo con la autosuficiencia pedante de los románticos que pregonan el papel del poeta como el iluminado con la mirada fija en los astros para conducir a la Humanidad, según pone A. de Vigny en boca de Chatterton. Apenas si recordamos, de Lope de Vega, en particular por *La Dorotea*, sus amoríos y su cinismo ocasional («el vulgo es necio y, pues lo paga, es justo / hablarle en necio para darle gusto»: axioma fielmente seguido por la televisión de nuestros días); o también esa letrilla que exasperaba a Unamuno: «manda amor en su fatiga / que se sienta y no se diga; / pero a mí más me contenta que se diga y no se sienta»). Excepción, aquí también, es Cervantes, el que más ha reflejado su intimidad y sus avatares vitales en su obra, y por eso también es el más próximo a no-

sotros, eso que solemos llamar el más «humano». Pero ello lo hace casi exclusivamente a través de Don Quijote, y al final no sabemos muy bien si es a Cervantes o al ingenioso hidalgo a quien estamos tratando. Casi, casi, ocurre con él lo que decía Eugenio d'Ors de Daniel de Foe: que no estamos muy seguros de si fue un oscuro autor que escribió un libro que todos conocemos, o un libro que nadie lee y que fue escrito por un famoso autor llamado Robinson Crusoe.

Pero con Quevedo el caso es más grave: la gravedad que va del desconocer al conocer equivocadamente; del saber poco al dar por buena una colección de errores y prejuicios. También aquí el propio personaje tiene su parte de responsabilidad: como luego veremos, Quevedo era un ser introvertido, verosíblemente acomplejado, receloso de su intimidad, con un acendrado pudor de sus sentimientos¹, y cuando nos los descubre, lo hace indirectamente, ocultándolos siempre con una ironía dolorosa y burlesca, como si no quisiera que tomásemos en serio sus confesiones. Frente a este hombre dolorido y sensible, todavía campea en la común opinión y también en mentes esclarecidas la imagen de un individuo chocarrero y soez, de un ingenio basado en el chiste fácil y en el juego de palabras atrevido, pero vulgar; y para ratificarlo, corren aún de boca en boca toda clase de dichos, acciones y escritos que nunca dijo, hizo o escribió, y que son generalmente burdas groserías inexplicable-

mente atribuidas al más elevado de nuestros ingenios. Por eso en Quevedo no se da el desconocimiento de su personalidad, sino la invención caracteriológica de alguien que nada tenía que ver con el original. Por eso, también todo intento de acercarnos al hombre Quevedo tiene que empezar inevitablemente con el desmantelamiento de aquella *communis opinio* tejida en torno de él y que a veces se remonta a sus propios e implacables enemigos en vida.

Para ello, lo mejor es acudir al puro dato estadístico. En la ya vieja edición de Astrana Marín de sus *Obras completas* en prosa, de las 1.565 páginas que la integran (¡sin contar las más de 300 de su Epistolario!) las que pudiéramos llamar propiamente festivas, sin más fin que la diversión y la risa, ocupan exactamente 115 páginas, y ello incluyendo dos obras que rebasan este carácter para entrar en la sátira social, con una proyección mucho más honda: la *Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella* (escrita en 1599, a los 19 años), que es un cuadro costumbrista de la realidad madrileña del momento, a lo Mesonero Romanos, o, aún mejor, a lo Vélez de Guevara; y el *Libro de todas las cosas y otras muchas más* (1627) que es una crítica feroz a las prácticas de una sociedad llena de supersticiones y entregada a la astrología, la quiromancia y toda clase de agüeros, desde una perspectiva de escepticismo racionalista hartamente infrecuente en aquellos días y cuyo modernismo es bien significativo².

¹ Había vacilado bastante en esta descripción psicológica de Quevedo, tan contrapuesta a la habitual, aunque a ella me había conducido con razones cada vez más poderosas mi progresivo acercamiento al autor. Con gran alegría he encontrado, una vez pronunciada esta conferencia, que a idéntica conclusión llegó hace ya tiempo Francisco Ayala en «Para una semblanza de Quevedo», Madrid, 1968, en donde, según lo resume Luisa López Grigera en su edición crítica de *La hora de todos y la fortuna con seso*, el autor «intenta descubrir la psicología profunda del autor a través de su obra, que paradójicamente se podría resumir en timidez y pudor» (Clásicos Castalia, núm. 67, pág. 10).

² «Todas las rayas que vieres en las manos, ¡oh curioso lector!, significan que la mano se dobla por la palma y no por arriba, y que se dobla por las junturas (...) Y así, había de haber, si fuera verdad (como hay quirománticos), nalguimánticos, y frontimánticos, y codimánticos, y pescuecimánticos, y piedimánticos».

De otra parte, si examinamos la cronología de esas obras, vemos que la mayor parte de ellas pertenecen a la juventud de Quevedo y que todas –con una sola excepción³– son anteriores a 1609.

En la obra poética llegamos a resultados similares. Las poesías que Astrana clasifica como propiamente burlescas ocupan unas 60 páginas de un total de 830. Hay, desde luego, muchas otras llenas de humor, generalmente ácido, satíricas y costumbristas sobre todo. Pero aquí ya Quevedo no es ese payaso que quiere hacernos reír a través de sus chanzas: en ellas, si sabemos leerlas, encontraremos el mensaje personal de Quevedo, su reacción ante una sociedad que le resultaba deleznable e hipócrita y que le pagaba a cambio con la más enconada hostilidad. Descubrimos más la intimidad de Quevedo a través de esas obras que de sus biógrafos. Aunque por la pista falsa de su aparente intrascendencia ingeniosa se hayan extraviado en ocasiones mentalidades de las que cabía esperar mayor finura interpretativa.

Porque esa imagen del Quevedo de chiste fácil y gracia gorda no es, por desgracia, exclusiva del «vulgo necio»; ni lo es pensar que lo más importante y abundante de su obra radica ahí. Hace muchos años me llamó la atención una nota de Unamuno al pie de uno de su *Rosario de Sonetos Líricos*, comentando el último de sus versos: «y así se me fraguó sangre de Jugo» (Jugo era el apellido de los ances-

tros de don Miguel por vía materna y a ellos va dedicado el soneto). Don Miguel se cree en la obligación de precisar: «Protesto de que en el último verso no he querido hacer un retruécano. El retruécano me parece la forma más baja del ingenio o, por mejor decir, la forma favorita de los más bajos ingenios. Su afición a él es una de las cosas que más me impide reconciliarme con el gran Quevedo»⁴. Menos mal que no le regatea a don Francisco su condición de grande; pero como se deduce, condena sin remisión la afición de Quevedo a «la forma favorita de los más bajos ingenios», sin pararse siquiera a pensar que hay retruécanos y retruécanos y que no cabe condenar sin ser oído –en este caso, leído–, con atención. Para empezar, y como vemos ya que es usual con Quevedo, el juicio condenatorio recae exclusivamente en un sector muy parcial de su obra: pocos retruécanos se hallarán no ya en sus obras ascéticas, políticas o incluso en las crítico-literarias, sino en otras tan «divertidas» como *El Buscón*, *Los Sueños* o *La Hora de Todos*. Pero es que, además, Quevedo, cuando hace uso no ya del retruécano, sino del chiste decididamente malo, casi nunca es por el puro deseo de hacer una gracia tonta. Un ejemplo bastará para probarlo, y lo tomaremos de ese dramático romance escrito en plena madurez (1627, a los 46-47 años), que tanto Astrana como Bleuca consideran inequívocamente autobiográfico⁵ y que

³ La excepción es *Cosas más corrientes de Madrid y que más se usan* (1634) que es significativamente, por decirlo con expresión actual, un *remake* de la *Vida de la Corte...*, hecho treinta y cinco años después.

⁴ Ed. A. Aguado, Madrid, 1950, pág. 159.

⁵ Astrana: «Este romance, amargo y sombrío, aunque puesto en boca ajena, yo lo considero autobiográfico. Fabio es indudablemente el mismo Quevedo» (O.C., *Verso*, pág. 311); Bleuca: «Quevedo es capaz de escribir... sobre lo divino y humano, comenzando por él mismo, burlándose con amargura hasta de su propia imagen» (y transcribe el romance en cuestión (*Poesía original completa*, Planeta, pág. XXVIII). No compartimos lo de «burlándose»: para nosotros, Quevedo nos está abriendo su más honda intimidad, pero rehuye la confesión peripatética y la encubre con su peculiar lenguaje para que solamente el que se acerque a él con ánimo de comprenderle llegue a penetrar en todo su sentido. Los demás, que se queden en la chanza superficial.

comienza: «Parióme adrede mi madre...». En él hay cosas tan tremendas como: «Murieron al fin mis padres; / Dios en el Cielo los tenga / porque no vengan acá / y a engendrar más hijos vengan»; o la propia situación del momento: el poeta Fabio está cantando inútilmente «a los balcones y rejas / de Aminta, que aun de olvidarle / le han dicho que no se acuerda» (¿cabe más denigrante desdén?). Todo en ese romance es gráfico y en manos de un romántico hubiera sido una elegía lamentable. Pero Quevedo no quiere escribir un llanto patético, y en medio de esa confesión de desgracias («no hay camino que no yerre / ni juego donde no pierda / ni amigo que no me engañe / ni enemigo que no tenga») entrevera otras que no por ciertas dejan de ser cómicas, ya en su expresión («Tal ventura desde entonces / me dejaron los planetas / que puede servir de tinta / según ha sido de negra»), o en la situación («Aguarda hasta que yo pase / si ha de caerse una teja»), y para aliviar la tensión en otro caso excesiva, recurre al juego de palabras aparentemente banal e indigno de su genio, pero empleado exactamente en el momento y en la forma precisas, agrandando con una risa fácil la tragedia del protagonista: «Bien sé que apenas soy algo / mas tú, de puro discreta, / viéndome con tantas faltas, / que estoy preñado sospechas», e igual el chiste malo al que antes nos referíamos: «y viendo que mi desgracia / no dio lugar a que fuera / como otros, tu pretendiente/ vine a ser tu pretenmuela». A través de esa mueca que mueve a risa, como el payaso típico que encubre su drama personal provocando la carcajada del espectador, Quevedo

nos muestra, pudorosamente desnuda, su alma llena de amargura, esa amargura, «jugo sutil y exquisito», que extraía La Rochefoucauld de la sabiduría, según Eugenio D'Ors, o ya al final de sus días ese mismo renunciamiento franciscano a las falacias de la vida que apreciaban tan justamente Boschot, primero, y Girdlestone y Einstein después, en las últimas obras de Mozart.

Todo ello nos incita a acercarnos más a ese hombre desconcertante que esconde y a la vez desvela el inmenso atractivo de un espíritu genial y, por ello mismo, fácilmente incomprendido. En una de sus últimas entrevistas, hasta un admirador y profundo conocedor de Quevedo, Jorge Luis Borges, decía cosas como ésta: «Yo he admirado mucho a Quevedo, y lo admiro; pero, en cambio, Cervantes y Alonso Quijano⁶, que quiso ser Don Quijote y lo fue alguna vez, éstos son amigos personales míos. Es otra cosa, una relación de amistad que no se establece con Quevedo. Nadie se siente amigo de Quevedo, pero usted puede admirarlo». Retendremos estas palabras para más tarde.

II. QUEVEDO: UN «FUERA DE SERIE»

La primera sensación que sentimos al encontrarnos frente a la vida y la obra de Quevedo es la de hallarnos ante algo descomunal, fuera de toda norma, esto es, enorme: por su existencia, por sus dotes intelectuales, por el legado que nos dejó. Él, más que nadie, merece el apodo de «monstruo de la Naturaleza».

⁶ Obsérvese que también para Borges, Cervantes es inseparable de su creación; la fusión entre Don Quijote y su autor es completa, como señalábamos antes. Evidentemente se tiene que ser a la vez amigo de los dos. Nadie pretendería ser amigo de Persiles o de Segismunda. (La entrevista está parcialmente reproducida en el diario *El Mundo* de 13 de febrero de 2001).

Todos saben que en Alcalá adquirió una sólida formación humanística, que completó con sus estudios de Teología en Valladolid, que conocía el latín, el griego, el hebreo, el francés, el italiano... Pero una cosa es «saber» y otra es «manejar»; bien está traducir del italiano el *Rómulo* del marqués Malvezzi, o del francés la *Introducción a la Vida devota* de Francisco de Sales (aún no santificado), o del latín algunas de las *Epístolas* de Séneca en el más puro castellano; pero otra cosa es «poner en español con consonantes», esto es, en verso, la Doctrina de Epícteto, o del mismo griego ser el traductor también en verso de Anacreonte «con paráfrasis y comentarios según el original griego más corregido con declaración de lugares dificultosos», que en algunos lugares, según Astrana, «si bien con rima y en metro nada semejante al original, aventaja en mucho Quevedo al propio Anacreonte»; o traducir del hebreo fragmentos del *Cantar de Cantares* con hallazgos tan modernos en su poético erotismo como:

Mientras el Rey estuvo recostado
en mi blando regazo, tierno amante,
el aire en suavidad dejó bañado
mi nardo, que mi Rey hizo flagrante;
y el trascender de olor un haz tan breve
al reclinarse en mí el Rey lo debe...

Agréguese a ello su inmensa capacidad de lectura que le dotó de unos conocimientos literarios absolutamente inigualados y le permitió estar en contacto con

los mayores ingenios de su época, comenzando con su tan admirado Justo Lipsio. No podemos detenernos en su biblioteca de más de cinco mil volúmenes, o en su mesa con dos tornos para leer mientras comía o su «mesa con ruedas para estudiar en la cama» de que nos habla su sobriño. Permítaseme tan sólo una observación: Quevedo es el único, que yo sepa, de todos nuestros clásicos, que conoce, a más de la poesía petrarquista italiana, la poesía francesa del siglo XVI y en concreto ese gran movimiento poético que fue la Pléyade. Así el famoso Soneto, de fecha dudosa, «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!», traducción directa del de Du Bellay «Nouveau venu qui cherches Rome en Rome» y que aquí también mejora, especialmente en el final, al original⁷. También conocía a un poeta secundario de la Pléyade, Remy Belleau, cuya traducción de Anacreonte manejó y del que tradujo, claro es que en verso, algunos Epigramas. Mucho más próximo a Ronsard se encuentra, por ejemplo, el «Idilio» dedicado a Casilina que a Anacreonte, que pudiera quizás ser fuente común; en cuando al Soneto «Que al más valeroso león puede hacer daño una sabandija y beneficio otra», está al menos parcialmente inspirado en la célebre Epístola de Clément Marot a su amigo Lyon⁸.

Todo lo anterior es, sin embargo, una fracción insignificante de una vida que, hasta la caída del duque de Osuna, es de-

⁷ Hay opiniones diversas sobre las fuentes últimas de ambas obras. Bleuca (op. cit., págs. 260-61) cita un epigrama del humanista polaco Sep Srański, pero éste, publicado en 1608, no es verosímil que inspirase a Du Bellay que murió en 1560, a menos que se trate (las coincidencias en los versos finales es absoluta) del mismo epigrama latino anónimo recogido en una recopilación veneciana hacia 1544. Parece que Quevedo, tomando como modelo a Du Bellay, coincidió con este autor en utilizar a Propertio como fuente común de inspiración, por ejemplo en la *Roma antigua y moderna*, silva que según Astrana es «una de sus mejores poesías».

⁸ Hay algo más que coincidencia fortuita entre el terceto: «por otra parte, aquel ratón, royendo / le quita la prisión que no ha podido / quitarse, muy león y muy horrendo» y el ratón de Marot que acude a «secourir le lion secourable», al que dice: «Tais-toi, lion lié; par moi seras maintenant delié...», etc.

cir, hasta los cuarenta y cinco años aproximadamente, está dedicada a la aventura, a la intriga palaciega, a las lides de capa y espada... y a ir construyendo una de las más grandiosas obras de la literatura castellana, de cuyas dimensiones ya hemos dado alguna referencia. Obra inmensa en cantidad como en calidad, de la que incluso quienes la hemos dedicado tantas horas estamos muy lejos de poder abarcarla en toda su extensión y complejidad. Con razón dice Blecua que Quevedo es capaz de escribir sobre todo lo divino y lo humano: desde la glosa a la vida de San Pablo *La caída para levantarse* o la *Declamación de Jesucristo al Padre Eterno*, a la *Tasa de las hermanitas del pecar*, escrita por el *Fiel de las Putas*. Y en todas deja la impronta de su genio: por ejemplo, los *Grandes anales de quince días* es, posiblemente, la primera obra española de periodismo político. Detengámonos un momento, por su especial significado, en su única novela que es, a la vez, la cumbre de la narrativa picaresca española. En principio, no es más que esto último: una novela picaresca más, aunque sea la de más categoría literaria. Como tal, puede incluirse en la condena, tan certera en lo genérico como injusta en este caso, que hace Marañón de esta clase de literatura⁹: el de ser «la glorificación ingeniosa de sus fechorías (del pícaro) y, por lo tanto, el arte de hacerlas simpáticas». Algo que sobrevive en nuestros días, como se demostró no hace mucho en la acogida popular que tuvo la serie televisiva *Juncal*, historia de un pícaro de hoy, espléndidamente interpretada, cier-

tamente, por Francisco Rabal. La crítica moderna, sin embargo, señala cómo *El Buscón* es, precisamente, el punto de inflexión capital en este género. Después del *Lazarillo*, del *Guzmán de Alfarache* o de *La pícaro Justina*, publicados entre 1555 y 1605, *El Buscón* (1610-1625) «supone un nuevo enfoque: el aventurero quevediano, irremediabilmente prisionero de su picardía, es un ser marcado desde su nacimiento por una abyección de la que no puede escaparse (...). El libro es una condena ejemplar del pícaro, sin reflexión edificante alguna que le acompañe. A partir del *Buscón*, la novela picaresca española abandona su problemática particular: o es el relato de las aventuras de un pícaro obcecado en su ruina moral, o no es sino una sucesión de aventuras más o menos graciosas en la que el héroe ya no es el pícaro, sino un hombre de bien al que sirve»¹⁰. Salas Barbadillo y Vicente Espinel serían los prototipos de cada una de esta dualidad. Lo cierto es que Quevedo no siente la menor simpatía por su personaje, quien, al revés que el *Lazarillo*, fracasa en todas sus empresas y acaba huyendo miserablemente a las Indias en donde, nos avisa su creador anunciando una continuación que no llegó a escribir, «fuéme peor, como v.m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres». Para Quevedo, su antihéroe no es el personaje central de la novela: lo es la sociedad española, cuya corrupción y decadencia describe a través de las andanzas de Don Pablos, para alzarse contra ella y censurarla con la mis-

⁹ En su Prólogo al *Lazarillo de Tormes*, col. Austral, núm. 156. Según este autor, en la novela picaresca aprendió «el gran Quevedo, ejemplo insigne de todas las excelsitudes del pensamiento, pero también de esa secta... del literato ilustre que por serlo, se cree dispensado de las normas del respeto y de la medida sociales».

¹⁰ Por todos, Maurice Molho, art. «Roman Picaresque» en *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14, pág. 672 y ss.

ma acritud y desesperanza con que lo hizo, obsesionadamente, a lo largo de toda su vida.

Si pasamos ahora de la prosa a la poesía, nos encontramos con la misma sensación de desmesura inabarcable, de la que se conoce apenas lo de «érase un hombre a una nariz pegado» o la «mujer puntiguda con enaguas» («Si eres campana, ¿dónde está el badajo?»). Más adelante nos referiremos a su poesía amorosa, y no insistiremos en los romances, letrillas, sátiras, jácaras e invectivas literarias porque solamente unos pocos ejemplos nos llevaría todo el tiempo de que disponemos. Una vez más nos contentaremos con algún botón de muestra, extraído de la parte de su poesía –la moral y religiosa– que casi nadie cita: como el Soneto «sobre esta palabra que dijo Jesucristo en la Cruz: «Tengo sed»», que empieza:

Dice que tiene sed siendo bebida,
con voz de amor y de misterios llena;
ayer bebida se ofreció en la Cena,
hoy tiene sed de muerte quien es Vida.

o el conmovedor soneto «A una iglesia muy pobre y oscura con una lámpara de barro», que termina:

Crezcan en tu pobreza los raudales
que den alegre luz a Dios severo,
y se verá en tu afecto cuánto vales.

Y todo ello –verso y prosa– escrito con el dominio máximo de nuestro idioma, que nadie conoció y manejó como Quevedo¹¹. Que era un «fuera de serie»,

¿quién podrá dudarle? Excepcionales son su formación, su cultura, su ingenio, su capacidad de trabajo, su vitalidad, sus conocimientos. Un hombre así habría de ser, por fuerza, un triunfador. Un triunfador que bien podría tener como lema esa Sentencia suya, de tanta actualidad: «El sabio dominará los astros». Y sin embargo...

III. EL PASIVO DE QUEVEDO

Y sin embargo, la trayectoria vital de Quevedo es la de un absoluto fracasado. Lo veremos con detalle más adelante. Lo que aquí hemos de preguntarnos es cómo fue posible ese desastre; qué fuerzas contrarias llegaron a contrarrestar tantos dones tan espléndidos.

Existen, por lo menos, cuatro fundamentales: su extracción social; su falta de fortuna; su físico poco agraciado; y su verbo maligno. Quevedo procedía de los Gómez de Quevedo, de acrisolada hidalguía cántabra. Todos sabemos que su padre, don Pedro Gómez de Quevedo, era secretario de la reina Ana, cuarta esposa de Felipe II; y su madre, María de Santibáñez, dama de honor de la infanta Clara Eugenia. Huérfano de padre con seis años no cumplidos, Quevedo fue segundón de la familia hasta la muerte de su hermano mayor hacia 1593. La infancia de Quevedo no parece haber estado desprovista de bienes materiales; pero podemos imaginar lo que su existencia en la Corte pudo

¹¹ Todavía en 1963, J. M. Cohen, en su Introducción a la traducción inglesa de los *Sueños*, reprochaba a Quevedo su «excesiva educación», su «falta de espíritu analítico» y «la desigualdad de su obra, en la que buena parte de su poesía y de su prosa es apresurada e imperfecta». El anónimo recensionista de la obra (en «The Times Literay Supplement» de 31 de mayo de ese año), replicaba, entre otras cosas: «Quevedo es uno de los más grandes escritores españoles. Nadie supo utilizar los recursos del idioma como él; nadie ha podido como él decir tanto en tan pocas palabras». Y con fina ironía, añadía: «Es lamentable que Quevedo no tuviese a su lado al Sr. Cohen para que no gastara su tiempo leyendo tanta filosofía y teología y se dedicara, en cambio, a pulir su prosa y su poesía para alcanzar un nivel auténtico de modernidad».

influir en él desde niño: con los ojos muy abiertos de su precoz inteligencia, podría contemplar el mundo deleznable de intrigas, bajezas, falsedades y traiciones de las que era espectador, sin poder nunca pensar en llegar a ser actor por no pertenecer a la gran nobleza. Se veía obligado a pagar reverencia y humildad a unos personajes que se creían, por su alcurnia, de una raza superior, altivos y desdeñosos con quienes no fueran sus semejantes, pero de una incuria intelectual y moral que desmentía cruelmente esa falsa superioridad. Como un telón de fondo, esta sociología cortesana está permanentemente presente en toda la obra política y moral de Quevedo. De niño como de grande, Quevedo se sublevaba contra tanto privilegio sin razón, contra tanta soberbia desdeñosa hacia quienes, como él, no pertenecían a esa casta injustamente dominante. Muchos años después, ya a las puertas de la muerte, Quevedo dedica su *Vida de Marco Bruto*, una de sus últimas y más elaboradas obras, a don Rodrigo Díaz de Vivar, Duque del Infantado, y ya en la dedicatoria llena de deferencia y humildad, se cree el autor en el deber de decir: «Señor, no presumo que vuecelencia leerá este libro; prométome lo recibirá». Pues ni eso siquiera: la dedicatoria lleva fecha de 4 de agosto de 1644; y el 5 de junio del año siguiente —a tres meses de su muerte— se queja el autor a su último amigo don Francisco de Oviedo de que, en relación con un favor pedido, no esperaba del señor duque que hiciese con él «otra cosa que la que hizo cuando le dediqué el Marco Bruto y se le di: que aún no me dijo que Dios me diese salud ni que la había leído». Astrana pone, con razón, en paralelo esta actitud con la del Duque de Béjar y Cervantes, treinta años atrás. Pero Quevedo, de niño y de grande, hubo de sufrir en lo más íntimo de su ser esa injus-

ticia permanente de una clase social tan soberbia como parásita.

Falto de nobleza para codearse con los grandes, Quevedo estaba falto igualmente de ese fundamento universal de libertad que ha sido siempre la riqueza. Sin duda ello constituyó una de las razones del desprecio profundo que Quevedo sintió siempre por el dinero. Es una broma amarga la tan conocida «es mi casa solariega / más solariega que otras; / pues, por no tener tejados / la da el sol a todas horas»; pero es lo cierto que cuando Quevedo acudió a tomar posesión de la casa infanzona en el lugar, hoy inhabitado, de Cereceda, en el valle cántabro de Toranzo, no quedaban sino las paredes. En cuanto a los réditos del censo redimido igualmente heredado en la Torre de Juan Abad, los primeros documentos del pleito entablado con esta villa datan de 1611 y siguió siendo fuente de conflictos incluso después de la transacción suscrita en mayo de 1631. Si «poderoso caballero es don Dinero», don Francisco estuvo permanentemente corto de él, incluso cuando, como mano derecha del duque de Osuna, hubo de manejar cuantiosas sumas para fines nada éticos (para dejar a los Señores del Concejo «untados como carros»), sin lucrarse cuando le hubiera resultado tan fácil hacerlo. Y es que Quevedo, más que despreciar, aborrecía el dinero, como una de las causas primeras del triste estado de corrupción de la sociedad en que había de desenvolverse. Tendremos ocasión de volver sobre ello, pero no estará de más transcribir aquí lo que pone en boca de los indios de Chile a un capitán holandés que les incita a traficar con ellos: «Los cristianos dicen que el cielo castigó a las Indias porque adoraban a los ídolos; y los indios decimos que el cielo ha de castigar a los cristianos porque adoran a las Indias. Pensáis que lleváis oro y

plata y lleváis invidia de buen color y miseria preciosa». El oro de las Indias como elemento corruptor de la sociedad española para beneficio de esos «ginoveses» que compraban a sus madres el amor de las españolas: nadie antes que nuestro autor lo denunció con tanta energía y tanto fundamento¹².

Sin rango social, sin fortuna, Quevedo estaba además íntimamente afectado por un físico poco agraciado. El espléndido estudio psicológico que es su conocido retrato, atribuido a Velázquez y que bien merece serlo, nos muestra una mirada llena de inteligencia y una sonrisa mordaz, pero todo él revela una introversión marcada y un apenas disimulado escepticismo, bajo una frente poderosa propia de una mente excepcional. Sus facciones no puede decirse que fueran particularmente agraciadas, y menos con el defecto, grave en aquella época, de ser barbirrojo. A su fuerte miopía, fruto sin duda de sus muchas lecturas tempranas, que corregía con los lentes a los que dio su nombre, había que agregar su estatura media y sus pies zambos que le hacía cojear de modo ridículo y aparatoso¹³. En una corte cruel y deslenguada o en los cenáculos literarios aún más feroces, entonces y siempre, las burlas sobre su físico eran un cómodo refugio al que se acogían quienes no podían replicar a su ingenio y agudeza de otro modo. Gómez de la Serna ha glosado con gracia el acierto con el que Ruiz de Alarcón —«hombre entre paréntesis» por su doble joroba— supo responder a la letrilla que le dedica Quevedo con el cruel estribillo de «Corcovilla», respondiéndole con el de «Pata-coja»¹⁴. Si sumamos aho-

ra los tres factores que llevamos enunciados —posición social subordinada, impetuosidad, falta de atractivo físico— comprenderemos enseguida que Quevedo no tenía precisamente un atractivo poderoso sobre las damas de su entorno, y ya veremos lo importante que para él era la mujer y el amor y lo mucho que una y otro le hicieron padecer.

Pero si nuestro hombre no tenía culpa en todo lo anterior, hay que reconocer que su carácter y su manera de producirse en sociedad tampoco ayudaban mucho a su éxito. A partir, especialmente de la segunda mitad de su vida, cuando todas sus esperanzas de medro político-social se vinieron abajo con la caída del duque de Osuna, pero ya antes también, Quevedo fue un rebelde que, a partir de unas convicciones morales profundas, vivió permanentemente a contracorriente de validos y ministros, de la Corte y de la sociedad que le tocó vivir; y, por desgacia para él y para fortuna nuestra, manejaba como nadie el idioma y tenía una lengua tan aguda como su pluma. Él sabía por experiencia, por activa y por pasiva, que «no hay colmillo de jabalí que tal navajada dé como la pluma», y se pasó la vida dando y recibiendo navajadas arteras. Astrana y Marín recoge doscientas cincuenta páginas de apretada tipografía de lo que él llama «inectivas» contra Quevedo y es lógico suponer que fueran muchas más las escritas y que desconocemos las verbales. La primera de ellas es de Góngora y está datada en 1603; una de las últimas (1639) es la de Fray Diego Niseno con ocasión de las honras fúnebres de Juan Pérez de Montalbán, y todavía en ella aparece la

¹² *La hora de todos y la fortuna con seso*, cap. XXXVI.

¹³ Lo que hace aún más sorprendente y extraordinario el común aserto de haber sido un excelente espadachín en su juventud.

¹⁴ Ramón Gómez de la Serna, *Quevedo*, Espasa-Calpe, Col. Austral, núm. 1171.

cojera de don Francisco¹⁵. Sean suficientes como ejemplo de lo que se escribió sobre Quevedo las ochenta páginas de Luis Pacheco de Narváez en 1639¹⁶ y aun de éstas, baste con transcribir el título: *El Tribunal de la Justa Venganza, erigido contra los escritos de don Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonías, bachiller en suciedades, catedrático de vicios y proto-diablo entre los hombres.*

La guerra literaria es cruenta en malignidades escritas o verbales, pero rara vez trasciende a esferas mayores. Mucho más caro le costó a don Francisco a lo largo de su vida el uso de su lengua mordaz y su pluma «navajada de jabalí» en la esfera política. Las biografías de Quevedo, a las que por obvias razones de tiempo hemos de remitirnos, son una sucesión de persecuciones, juicios, exilios, condenas y perdones y casi todo ello obedece a esa sola causa, salvo quizás en los primeros años juveniles en los que no resulta fácil distinguir lo que fueron hechos reales y lo que es leyenda o simplemente calumnia. Naturalmente el cenit de esos episodios lo constituye la cruelísima prisión en San Marcos, de diciembre de 1639 a junio de 1643, cuando Quevedo era ya un anciano (para la época) de sesenta años. La motivación clásica de este encierro decretado por Olivares y refrendado por el rey es el famoso memorial a Felipe IV que comienza «católica, sacra y real majestad» y en la que se refleja la obsesión trágica

de Quevedo en todos esos años: la implacable decadencia de España y la penosa situación social: «Perdieron su esfuerzo pechos españoles / porque se sustentan de tronchos de coles... Familias sin pan y viudas sin tocas / esperan hambrientas, y mudas sus bocas... Al labrador triste le venden su arado / y os labran de hierro un balcón sobrado...», etc. Igual pudiera ser el motivo *El Padre nuestro glosado*, también de 1639, una obra maestra de ingenio al servicio de una poesía social *avant la lettre* («Mira, rey, que ya tenemos / el cordel a la garganta/, y que la opresión es tanta / que aun quejarnos no podemos...») o alguna chanza como la famosa —un ejemplo más de Quevedo diciendo en broma algo que tenía lacerado su corazón— dirigida al rey: «Vuestra Majestad es como el hoyo, que cuanta más tierra le quitan, más grande le hacen», un chiste quizás nacido del sentir popular antes que del ingenio de Quevedo. Pero la prisión de San Marcos merece que nos detengamos algo más, pues el motivo oficial fue, según el Conde-duque, de «infiel y enemigo del gobierno y murmurador dél, y últimamente por confidente de Francia y correspondiente de franceses». Esta gravísima acusación, jamás demostrada ni siquiera por indicios, le merece a un historiador tan escrupuloso como Elliot al menos el beneficio de la duda, aún reconociendo que ni puede ni podrá verosímilmente probarse jamás¹⁷. Más grave aún, Blecuca lo acepta acríticamente, sin

¹⁵ Ciertamente crueles y tan regocijantes como la que hace de la canción al santuario de Montserrat de aquél, contenida en la *Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde, en lo qué, ni se sabe ni él lo sabe* (1632).

¹⁶ Famoso espadachín y maestro de esgrima, adversario acérrimo de Quevedo desde muchos años atrás. A la obra de Niseno achacan algunos cierto papel en la prisión de Quevedo a finales de ese año.

¹⁷ «Que el sinuoso, corrosivo y amargado Quevedo hubiera podido ver en la Francia de Luis XIII un posible instrumento para derrocar a un válido tirano que estaba llevando a su país a la destrucción no es totalmente contrario a su carácter» (J. H. Elliot, *The Count-Duke of Olivares*, Yale University Press, 1988, pág. 558). Blecuca cita al escrito anterior de este mismo autor, «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1972 (Blecuca, op. cit., pág. XXV).

una sola reserva. Como reconoce el propio Elliot, que Quevedo era enemigo del gobierno y murmuraba «dél», era conocido de todos y no hay que demostrarlo. Que era confidente de Francia y que, como sugiere Elliot, auspiciara la venida de Luis XIII y de quien había sido su bestia negra consuetudinaria, Richelieu, para poner fin a los males de España, está tan lejos del pensamiento y de los sentimientos de Quevedo, de su reflexión sobre la decadencia de España y de los remedios que proponía, antes y después de su prisión en San Marcos, que resulta absolutamente inverosímil. La coletilla de «últimamente por confidente de Francia...», etc. tiene todo el aspecto de una calumnia oficial para quitarse de en medio (con ánimo de dejarle morir en San Marcos, confesadamente por parte de Olivares) a un enemigo particularmente molesto, justificando con una falacia de pura invención un crimen de Estado de inaudita crueldad. ¿Desde cuándo son creíbles las explicaciones oficiales de las arbitrariedades del poder? Calumnia, que algo queda: tres siglos y medio después de esa acusación (a la que no siguió actuación alguna –y mucho menos un juicio– que intentara siquiera sacar pruebas a luz), uno de los mejores historiadores de ese momento histórico español duda si creerla o no¹⁸. Quevedo sigue pagando, hoy, el pecado de su ingenio, de su audacia y de su inquebrantable honestidad frente a los políticos de su época.

IV. LA ÉTICA DE QUEVEDO

Quevedo era hombre profundamente religioso, como hemos visto al hablar, si quiera muy de pasada, de su obra poética y ascética. Lo que nos importa aquí es comprobar que la religión de Quevedo era una religión hondamente sentida, esto es, informadora de su vida y asidero último en sus desgracias, y no una simple fuente de inspiración literaria, como en tantos otros contemporáneos nos parece percibir. La confianza en Dios es su último refugio, y así reprehende «la insolencia de los que se atreven a preguntar a Dios las causas por que obra y deja de obrar»¹⁹. Pero es en sus *Sentencias* donde más testimonios encontramos de esta aceptación de la voluntad divina, especialmente en la lucha contra el infortunio. «Padecer en esta vida mortal es necesidad de nuestra naturaleza; pero padecer por el amor de Jesús, es el mayor bien que puede darnos la gracia en esta vida miserable». Cuando llegan los tristes años finales, a los que volveremos enseguida, los dos baluartes en que ampara su extraordinaria altura moral es la confianza en los designios de Dios y su –discutido– sentido estoico de la vida. «En las avenidas de Dios, el dejarse llevar del agua es la más segura navegación»; y, sobre todo: «No hay espectáculo más digno de la atención divina que la lucha de un pecho generoso con la adversidad»²⁰.

Pero Quevedo parece deslindar en su actitud vital lo que corresponde a la religión y a la fe, como camino de salvación, y lo que corresponde a la ética personal, a

¹⁸ Más correcto parece afirmar, como hace el anónimo redactor de la entrada «Quevedo» en la Enciclopedia Universal de la Cultura, Madrid, 1996, que «parece ser que razones de Estado hicieron de Quevedo el chivo expiatorio» en una situación crítica en que todo se iba de las manos al otrora omnipotente Conde-Duque.

¹⁹ Soneto, ed. Blecua, pág. 133.

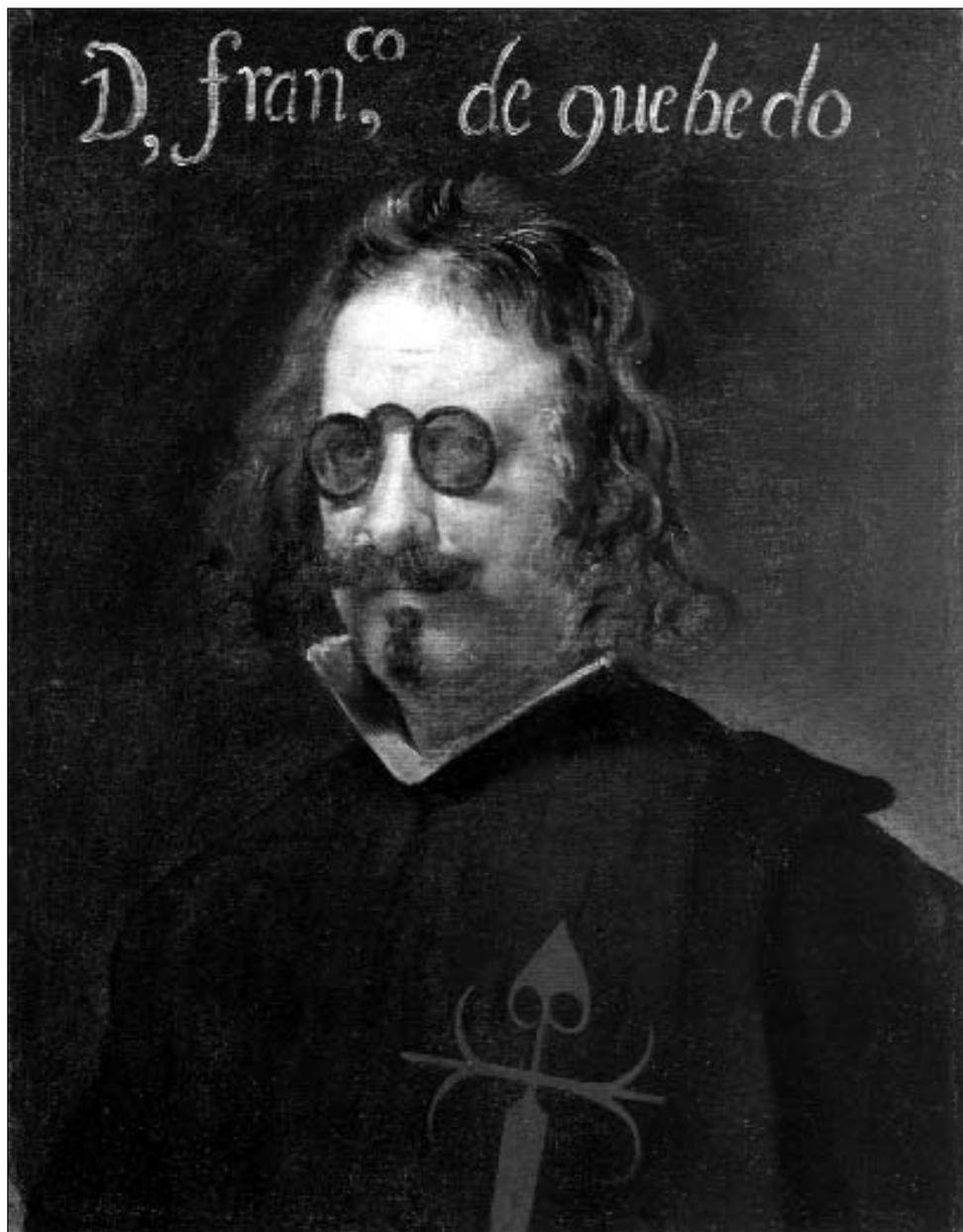
²⁰ *Sentencias*, 1122, 1104 y 1176, ed. Astrana.

la postura del hombre que lucha contra el mal que corrompe a los hombres y a la sociedad, y a lo que consagra su denodado esfuerzo; lucha en la que la fe religiosa ocupa un lugar muy secundario, detrás de unas convicciones morales profundas de las que nunca abdicó y para las que no busca una justificación en la fe y en todo lo que la acompaña. Durante algún tiempo traté de discernir, a partir de los escritos del propio Quevedo, cuáles eran los pilares básicos de esa solidez moral que le acompañó toda su vida y de forma ejemplar en los últimos veinte años, hasta que caí en la cuenta de que él mismo los había formulado en una obra reveladora, a la que se ha prestado menos atención de lo que merece, y cuyo título es ya significativo. Escrita hacia 1635, esto es, hacia los cincuenta y cinco años de su vida, la *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitud, soberbia y avaricia* nos descubre la esencia última de la moral quevediana, lo que son, para él, los cuatro jinetes del Apocalipsis; y humildemente nos aclara desde la primera página que «escribo de las cuatro pestes del mundo no como médico, sino como enfermo que las ha padecido». La envidia es la primera de las pestes, «vientre de los pecados», «enemigo doméstico (que) no bate los muros de la carne, no conquista las fortificaciones de los miembros; sólo combate los alcázares del corazón y antes que las entrañas lo sientan, captiva y lleva en prisión la misma alma»; envidia que corrompe con disfraces arteros lo más sagrado para Quevedo: la justicia, la amistad, la fidelidad, la familia: «Grande invidia anda desconocida en los palacios con nombre de alabanza, con rebozo de respeto; en los tribunales, con nombre de interpretación y de medio; mucha en los padres, con semblante de gobierno; mucha en los hijos en figura de

obediencia». «El hombre o ha de ser invidioso u invidiado, y los más lo son invidiados y invidiosos, y al que no fuera invidioso, cuando no tenga otra cosa que le invidien, le invidiarán el no serlo... El invidioso es adúltero de los bienes, pues deja los propios por los ajenos»; y lo más grave es que «ninguno invidia en otro la virtud... invidian al virtuoso no la virtud, sino la alabanza que le dan, la paz de que goza, el crédito que tiene, el respeto que le tienen».

Quevedo fue en vida evidente objeto de envidia y, pues lo reconoce, tampoco fue inmune a ella. La padeció, ciertamente, de parte de sus cofrades literarios. Con más seguridad la vería en la Corte, y en ese caso «la invidia de Cortes se ha de vencer huyendo». «Semejante al gusano en roer a sordas, gusano en la bajeza, al fin animal de corrupción» (*Sentencias*, 882), ese disfraz de celo con que la envidia infecciona a la amistad anuncia ya lo que La Rochefoucauld escribiría pocos lustros después: que siempre hay algo en la desgracia de los amigos que no nos acaba de disgustar del todo.

La «segunda peste del mundo» es la ingratitud, y para Quevedo no es preciso ir muy lejos para demostrar que es una peste esencial al ser humano: ¿qué mayor prueba que su comportamiento para con Dios? «Y no sólo lo es (la razón humana) y lo fue como Criador, sino aún más ensangrentado y cruelmente como a Redentor». Todo el drama grandioso de la Redención es, al final, la apoteosis de la ingratitud. Pero aquí Quevedo, aunque no lo diga, tiene presente sin duda un ejemplo mucho más próximo en el tiempo y a su persona: el triste fin del duque de Osuna, en quien puso en su día todas las esperanzas para la gobernación de España y a quien se pagaron sus servicios con el deshonor y la cárcel, hasta morir en ella en 1624 –hechos



Don Francisco Quevedo, por Diego Velázquez. Madrid. Instituto Valencia de Don Juan.

todos ellos que marcan de algún modo una cesura trascendental en la vida de Quevedo²¹. La ingratitud de la Corte y del monarca para con el duque fue un severo golpe para él, y hacía falta mucha audacia y mucha lealtad para hacer público a la muerte de aquél el famoso soneto a la «Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en prisión» cuyo primer cuarteto es una descarada acusación de ingratitud a toda la nación:

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Es la tercera peste la soberbia, y aquí también hubo de padecerla Quevedo de los grandes y poderosos, como ya vimos en la dedicatoria al Duque del Infantado «que aun no me dijo que Dios me diese salud». La soberbia, que la teología hace madre de todos los pecados; que es «apetito desordenado de excelencia» según Santo Tomás y que es el pecado que por definición nos aparta de Dios y «por esto es sumamente a Dios aborrecible». «Muy enfermizos son de aqueste achaque de soberbia los que mandan y los que pueden sobre todos, porque tienen aquella grandeza que la soberbia quiere y a que anhe-la y hace anhelar». Pecado, por otra parte, que siempre ha definido una de las constantes del alma española y, desde luego, de sus clases altas y que está a la base de tanto escrito contemporáneo de Quevedo en el que, cerrando los ojos a la evidencia más notoria, proclama a España y a su rey hijos predilectos de Dios y mensajeros escogidos de su palabra.

Con la avaricia llegamos a la cuarta peste, bien entendido que no se trata del sentido hoy usual de no gastar, sino del «desordenado amor de tener», como lo define Santo Tomás y que caracteriza como nada a nuestra actual sociedad consumista. Ya vimos el odio de Quevedo hacia el dinero, y el dinero es precisamente lo que estimula a la avaricia y corroe a todos los estratos de la sociedad. Esta crítica del poder corruptor del dinero y del afán de poseer es tan continua en Quevedo que llevaría un volumen entero transcribir las veces que aparece: pero recuérdese que, aquí también, son las instituciones y los sentimientos más sagrados para Quevedo los que se le aparecen prostituidos por el poderoso caballero. Así la justicia: y recordemos ese episodio fabuloso de *La hora de todos* en que unos magistrados estaban votando una sentencia, y el «que estaba como comprado, brujo untado, alegó leyes torcidas que pudieran arder en un candil y trajo a su voto al dormido y al tonto y al malvado», dejando en solitario al único docto y virtuoso; bien es verdad que a la hora de decir «fallamos que debemos condenar y condenamos» les pilló la «hora con seso» y pronunciaron «fallamos que debemos condenarnos y nos condenamos»: y así fue. Incontables son los ejemplos de corrupción del amor, convertido en pura transacción venal, que revela la podredumbre de los sentimientos («por angelito creía, doncella / que almas guardabas: / y eras araña que andabas / tras la pobre mosca mía»), del amor filial («los hijos aman a los padres hasta que caen en la cuenta de que son sus herederos») y no digamos de la fidelidad con-

²¹ No ha sido objeto el Duque de la atención a que es acreedor, salvo, y aun así muy incompletamente, en su aventura veneciana, y aun menos en su psicología y en su ordenación de su ambición de poder. Uno de los estudios aún más completos, cuyo conocimiento agradezco a mi culto amigo Clementino Calvo Ramírez, sigue siendo el de Emilio Beladíez, *Osuna el Grande (El duque de las empresas)*, Ed. Alhambra, Madrid, 1954.

yugal; casi basta abrir por cualquier página una obra de Quevedo para topar con alguno. De paso, y una vez más, sepamos descubrir detrás de la expresión llena de ingenio y de chispa del autor algo más que una pura chanza: así cuando pone en boca de una mujer: «Mi marido, aunque es chiquito / al mayor de otra mujer / le lleva del pelo arriba / dos dedos puestos en pie», o en la del marido consentido: «Díceme, don Jerónimo, que dices / que me pones los cuernos con Ginesa; / yo digo que me pones casa y mesa / y en la mesa, capones y perdices», Quevedo está buscando algo más que una sonrisa: nos está expresando, con su peculiar lenguaje, la amargura de comprobar una realidad social que acepta sin inmutarse algo que a él le subleva profundamente. Quevedo está muy lejos de tomar a broma aquello con lo que, aparentemente, gasta bromas.

Por último, y si me fuese permitido enmendarle la plana a don Francisco, yo añadiría a sus cuatro pestes una quinta, que él no incluyó en su catálogo, pero que aparece a lo largo de toda esa obra, impregnándolas a todas las demás pestes; y no sólo en ella: me refiero a la hipocresía. La repulsa a la hipocresía, que suele ir de la mano de la envidia, la soberbia y la injusticia, y los hipócritas, son una constante en la obra de Quevedo, y no puedo por menos de remitirme a las *Sentencias* que a ello dedica²² y que merecen la justa observación de Astrana Marín: «estas sentencias contra los hipócritas adquirieren un vuelo tan soberano, que para hallarles equivalencia en otras literaturas, habría que acudir a lo mejor de lo mejor de Shakespeare». Transcribiré tan sólo una parte de una de ellas: la hipocresía «es la última

individualización de la malicia, porque quieren (los hipócritas) que el bien sirva de instrumento para el mal, de modo que en ellos la misma bondad aparente y el mismo mal interior es la suma maldad. De aquí que el hipócrita avariento es el que habla contra la avaricia; el ambicioso desprecia con las palabras las honras, no porque ellos abominen de sus defectos, sino porque nadie pueda medrar con los vicios sino ellos. Muchos parecen buenos y justos, mostrándose celosos del bien público, y después le destruyen». Quizás Quevedo no incluyera esta peste entre las otras cuatro porque fue, seguramente, la única de la que no pudo hablar «como enfermo que la ha padecido».

V. ESPAÑA COMO MISIÓN

A través de casi toda la obra (y, tal vez aún más, de la vida) de Quevedo aparece una constante obsesiva: salvar a España de la decadencia en la que se hunde inexorablemente. Cuando muere Felipe II, es fama que dijo a su sucesor: «Ahora vos tomaréis el reino y lo echaréis todo a perder». Cierto o no, Quevedo, tan pronto como en 1609, escribe *La España defendida y los tiempos de ahora* que es un grito ya angustiado de alarma por la ruina hacia la que se dirige España y que la soberbia y fatuidad de sus rectores y el arbitrio y la popular creencia supersticiosa en la especial protección de que gozábamos por parte de la Providencia, impedirían percibir a casi todos. «Al fin se ve en estado España, por nuestros pecados, que a no intervenir rey tan santo y tan justo y honesto y ministros tan conformes a la virtud... desesperara a las mellas del tiem-

²² Especialmente las 369 a 374, ed. Astrana, págs. 924-925.

po poderla traer a peor estado». Pero las esperanzas –si aún las había y no eran tributo sumiso de cortesano– en el monarca y sus ministros, lejos de confirmarse, se iban desvaneciendo día a día. Salvar a España de su triste destino es la misión de Quevedo, y toda su teoría política, mal estudiada y peor comprendida²³, es, fundamentalmente, una teoría de regeneración política y social de la España de su tiempo. Quevedo nunca cuestiona a la monarquía como institución, pero sí al rey como titular de poderes sin freno ni condiciones. En varios momentos insiste Quevedo en los límites del poder real de forma contundente: la primera obligación del monarca es escoger buenos consejeros y obedecerles, y se apresura a añadir: «No altere a príncipes el término de obedecer, pues no hay poder en la tierra que no esté sujeto a la razón natural y a las leyes divinas y humanas»; y para mayor claridad añade: «Tiene el príncipe poder sobre las leyes de hacerlas y abrogarlas; digo sobre las civiles, no sobre las naturales y de las gentes; y así, no puede sino el tirano quitarme por su albedrío lo que me concedió el derecho natural de las gentes»²⁴. Recordemos que esto se escribe no más de un cuarto de siglo antes de que Hobbes consagrara, con la doctrina del *princeps legibus solutus*, los fundamentos filosóficos del absolutismo real. Pero en Quevedo se encuentran principios cuya modernidad nos asombra tanto como nos

duele el comprobar aún que, por desgracia, rigen más en el papel que en la realidad. Por ejemplo, en su afirmación de la independencia de los órganos judiciales respecto del poder: «Mal puede juzgar un juez que tiene a la vista del juicio la autoridad o voluntad de su príncipe como idea de lo que hay que juzgar». ¡Qué tremenda y triste actualidad tienen estas palabras!; o la formulación, en términos inequívocos que no van a repetirse hasta la revolución francesa, de la libertad de expresión: «Miserable estado de un reino cuando los pareceres no se atreven a salir en público con los nombres de los autores. Más miserable el que de tal es causa»²⁵, y ello porque «las más veces son buenas las razones del pueblo y juicios ciertos: *vox populi vox dei*»²⁶.

Junto a sus consejeros –y de aquí la teoría que elabora Quevedo sobre la función del valido y sus relaciones con el rey, que ya sola requeriría un extenso volumen– el rey tiene que buscar las medidas de reforma que pongan fin al naufragio de la nave española. Ya a finales del reinado de Felipe III se sentía la urgencia de esas medidas. Recuérdese que en 1618, el rey solicita la *Gran Consulta* al Consejo de Castilla, que redactara en nombre del Consejo don Diego Corral y Arellano y sobre la que escribiera una extensa e interesantísima glosa (a despecho de su afición a la erudición de dudosa procedencia) Pedro Fernández de Nava-

²³ Baste citar como ejemplo de exposición oportunista y sectaria del pensamiento político de Quevedo el trabajo «La Monarquía de Quevedo», del P. Osvaldo Lira, en el núm. 27-28 (1946) de la *Revista de Estudios Políticos*, págs. 1-46.

²⁴ *Sentencias*, núms. 927 y 333.

²⁵ *Sentencias*, núms. 871 y 888. Coherentemente, en la S. 681: «Venturoso el reino cuyo rey quiere saber las quejas de los suyos y las causas dellas. Más venturoso el que de tal es causa».

²⁶ *Sentencias*, 889. Nótese que Quevedo distingue lo que, con terminología moderna, llamaríamos la opinión pública auténtica de la manipulada: porque «el pueblo tiene mucho de niño en el natural, en el dejarse llevar por bienes y halagos dondequiera» (S. 671). Por eso, en la conducta privada «no está en más nuestro acertar que en no imitar al pueblo» (S. 1194) –hoy, por ejemplo, rehuendo los programas televisivos de mayor audiencia.

rete²⁷. En 1625, Quevedo, en su *Epístola censoria* al Conde-duque recién llegado al poder, recoge algunas de las medidas del Consejo de Castilla, entre las que figuran la despoblación de Castilla, el exceso de gastos de la Corte (lo que hoy llamaríamos la restricción del gasto público), o el injusto reparto territorial y social de las cargas fiscales. *Nihil novum sub sole!* No cabe duda de que Quevedo coincidía en un todo con la dramática sentencia con que terminaba el Consejo de Castilla su consulta: «la enfermedad es gravísima, incurable con remedios ordinarios. Los amargos suelen ser los saludables para los enfermos».

No estaba, pues, solo Quevedo en su angustia por el futuro de España, ni tampoco en que no se le escuchara. Como en seguida veremos, la decadencia convertida ya en ruina y disgregación de España fue la máxima amargura entre las que asediaron el final de sus días.

VI. QUEVEDO, EL AMOR, LA MUJER

Si se me permite, siquiera sea por despejar tristezas, una incursión humorística, recordaré que de uno de sus personajes decía Jardiel Poncela que le apodaban «Perico Espasa», entre otras razones, porque era un poco pesado y a veces daba datos curiosos sobre las cosas. Una de es-

tas curiosidades es, sin duda, lo que la conocida *Enciclopedia* dice sobre el amor y la poesía amorosa en Quevedo: «Gustó –se lee en ella– el deleite antes que el amor y éste parece que (acaso por la fuerza y tiranía de algún doloroso desengaño), no le inspiró poesías de alta emoción sentimental», lo que por otra parte no puede extrañar puesto que Quevedo fue poeta «por comezón de su época, en la que hacían versos desde el rey hasta los ciegos... Don Francisco no dio importancia a este género literario que no pasaba de ser para él un desahogo y una distracción»²⁸. Lo que hay que leer...

Ciertamente, la mujer sale con frecuencia malparada de las obras de Quevedo. Pero, una vez más, hay que saber leer a Quevedo y no quedarse en su deslumbrante ingenio para no profundizar en su pensamiento. La fina sensibilidad de Jesús Fernández Santos me ahorrará muchas palabras: «En este mundo, en este sueño en donde «es cada sombra un enemigo armado», no faltan las mujeres. Como cumplido intelectual, las llegó a idealizar tanto, las fue creando tan a su medida, que llegó a detestarlas justamente por contraste entre la realidad de lo que se le daba y lo que, al mismo tiempo, apetecía». No caben palabras más justas: Quevedo pasó su vida buscando a una mujer ideal y tropezaba con la voluble, la infiel, y sobre todo –ya lo hemos visto– la venal. No sabemos muy bien quién se esconde

²⁷ *Conservación de Monarquías y Discursos Políticos*, 1621, con numerosas ediciones posteriores. Sobre ella, vid. M. Pérez Olea, «Una reforma administrativa en el Siglo XVII: La Gran Consulta del Consejo de Castilla a Felipe III», en *Libro homenaje a don Luis Jordana de Pozas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1966, vol. II, págs. 588 y ss.

²⁸ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa-Calpe, vol. 48, voz *Quevedo*, págs. 1052 y 1061 respectivamente. Cito por la primera edición e ignoro si tan pintorescas afirmaciones se han rectificado después. Claro que esto es sólo la ratificación por la propia *Enciclopedia* de lo que ella misma afirma, con más exactitud, algo después: «Doloroso es decir que don Francisco de Quevedo, acaso el más grande de los ingenios españoles... aun no ha sido comprendido por nuestro pueblo. Contados son los hombres de letras que le conocen bien...»; incluidos, a lo que se ve, los redactores de la *Enciclopedia*.

detrás de esa Aminta o de esa Cloris a las que dedica poesías, y tampoco importa demasiado. Pero sí encontró –o creyó encontrar– alguna vez ese ideal encarnado: en la muy noble y casada doña Luisa de la Cerda, de la que estuvo tan perdida como platónicamente enamorado (este hombre del que se nos dice que sólo perseguía el deleite) nada menos que veintidós años y a la que dedicó el más bello poemario, los sesenta y cinco sonetos más hermosos que haya consagrado a su amada poeta alguno en la lengua castellana²⁹. Habría que leer uno por uno estos sonetos, lo que en esta ocasión es obviamente imposible, para apreciar el ciclo de ese larguísimo amor que, como todo amor auténtico, está entreverado por la pasión, la desesperación y la muerte:

Hoy cumple amor en mis ardientes venas
veinte y dos años, Lisi, y no parece
que pasa día por él; y siempre crece
el fuego contra mí, y en mí las penas...
(Soneto LXIV)

... Del vientre a la prisión vine en naciendo;
de la prisión iré al sepulcro amando
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo...
(Soneto XLVIII)

y a la muerte de la amada, «laméntase, muerta Lisi, de la vida que le impide seguirla» (Soneto LXV)

... quiere el Tiempo engañarme lisonjero
llamando vida dilatar la muerte,
siendo morir el tiempo que la espero.
Celosa debo de tener la suerte,
pues viendo, ¡oh Lisi!, que por verte muero,
con la vida me estorba el poder verte.

cuando el poeta había anticipado su propia muerte en unos versos que, por una vez, están en todos los corazones:

... alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.
(Soneto XLV)

Para ser versos escritos «por distracción» y sin «alta emoción sentimental», hay que reconocer que no están mal del todo.

Alguien podría objetar que en persona tan intelectual como Quevedo, el sentimiento amoroso reflejado en sus poesías podría ser producto de su facultad creadora más que de su íntima sensibilidad. Pero en otras ocasiones, en acotaciones hechas para sí mismo más que para ser leídas, como son sus *Sentencias*, nos deja ver Quevedo hasta qué punto conoció el amor. El amor y su cortejo: las penas de la pasión, de los celos y del engaño; y también su irracional poder, como cuando dice:

«El amor es ponzoña que luego se derrama por las venas, yerba que luego prende en las entrañas, pasmo que luego torpece los miembros, landre que luego mata los corazones y fin que da fin de todos los cuerdos. No sé lo que digo, aunque siento lo que quiero decir; porque jamás blasoné de amor con la lengua, que no estuviese muy lastimado lo interior del ánimo».

O también, en tonos que no superará el más romántico de nuestros escritores (pero con auténtico sentimiento):

²⁹ Naturalmente no insinuamos que en el resto de la obra poética amorosa de Quevedo no se alcancen alturas similares, porque, como dice Blecua, Quevedo «es también uno de los poetas amorosos más intensos de nuestra historia literaria y su poesía ofrece a su vez una autenticidad indudable» (op. cit., pág. XIX). La cita de Fernández Santos está extraída de «Quevedo a cara o cruz», artículo publicado en *El País* (17 de septiembre de 1980) con motivo del IV centenario del nacimiento.

«¡Ah, amor! ¡Quién pudiera desengañar al mundo de tu engaño! En ti veo juntos cuantos males esparció nuestra miseria en todo el resto de la naturaleza (...) ¡Oh amor, cuchillo de las vidas, tormento de las almas, a los principios alegre, en los medios penoso y trágico en los fines! ¡Sólo quien no te conoce te desea y sólo en causa de mis daños te tenga!»

Y en tocante a los celos y al engaño:

«De la rabiosa pasión de los celos, ¿quién podrá hablar sino quien la padece? Y aunque la padezca, ¿quién la podrá explicar, llamarla furiosa locura, confuso infierno, increíble verdugo del corazón? No son hiperbólicos encarecimientos: tales extremos causa y tormentos tales». «No hay amor sin engaño. El engaño es el veneno de las purgas, que es forzoso pasarle y disimularle. En fin, sin amor no hay vivir, y sin engaño no hay amor»³⁰.

A quien así sentía la pasión amorosa, ¿cómo puede acusársele de misoginia? Si, como él mismo dice, la «medida cierta del amor humano se toma de lo que cada uno padece por su compañero», si en otro momento afirma que «nadie reprehende con tanta fuerza callando como una mujer honesta», no puede pensarse que Quevedo condenara sin más a las mujeres. Por el contrario, era tan elevado el concepto que tenía de la mujer ideal, que sus diatribas van dirigidas no contra la mujer como tal, sino a la mujer como la hace una sociedad grosera y corrompida. A la mujer afecta de alguna de las «cuatro pestes», o de la hipocresía –su constante denuncia de la mujer vieja que se finge niña, de los afeites y demás engaños– y, sobre todo, de los dos defectos más graves con que tropezaba Quevedo en las mujeres de su entorno: la inconstancia

(«Comúnmente las viudas se consuelan pronto y en el testamento del marido hacen ellas la escritura del sucesor») y especialmente, y ya lo vimos, la venalidad. Que por dinero puedan venderse las dos cosas más sagradas, quizás, para él, la Justicia y la mujer, le es una permanente fuente de indignación. Que el oro del genovés consiga lo que no alcanza la devoción y el afecto le resulta la peor de las iniquidades. Que el poderoso caballero don Dinero haga risibles los esfuerzos del pobre marido «que se mudaba cada día por guardar a su mujer» no es, aquí también, una simple chanza. Y que el amor pueda reducirse a una simple transacción, algo que le lleva a condenar –como Sor Juana Inés de la Cruz en sus célebres rondallas– primero, al que compra; luego, al dinero que lo permite; después, al acto y al placer que así se consigue; y por último, y sólo por último, a la mujer que se vende. Con todo el frescor de su pluma irritada lo dice en los cuartetos de un Soneto inédito hasta mediados del siglo pasado:

«Puto es el hombre que de putas fía,
y puto el que sus gustos apetece,
puto es el estipendio que se ofrece
en pago de su puta compañía.

Puto es el gusto, y puta la alegría
que el rato putaril nos encarece;
y yo diré que es puto a quien parece
que no sois puta vos, señora mía».

Lo cierto es que la biografía de Quevedo es una biografía sin mujeres –la tan adorada Lisi no fue, al cabo, sino un prolongado suspiro–. Muerta su madre, de sus dos hermanas (otras dos murieron de niñas) solamente las pesquisas de los biógrafos nos dan noticia; en el *Epistolario*

³⁰ *Sentencias*, 1111, 1140, 1165 y 644 respectivamente (ed. Astrana, *Obras completas*, Aguilar, 1945).

de Quevedo apenas si aparece algún sobriño. Enigma que nadie podrá esclarecer fue su tardío matrimonio –en 1634, a los 53 años– con una viuda que parece haber sido de armas tomar, con hijos mayores que rechazaban al padrastro. No más de unos meses convivió Quevedo con doña Esperanza de Mendoza, señora de Cetina, y se sospecha que la boda fue un amaño de amigos no se sabe si bien intencionados, entre los que se cita a la esposa del Conde-Duque. Lo cierto es que esa boda que no fue por amor y tampoco por interés casi ni se menciona en toda su obra, y habla mucho de Quevedo el que no se lea en ella una sola línea de reproche o censuras para quien fue su tan fugaz como poco grato cónyuge. Con quince años de retraso, Quevedo sintió en su carne lo que había escrito en 1619 en el soneto: «hastío de un casado al tercer día»: «mujer que dura un mes, se vuelve plaga».

Claro está que sin mujer, tampoco conoció la paternidad, al menos reconocidamente pues es posible que se le quisiera adjudicar algún hijo, del que se sacudió con desenfado: «Yo, el menor padre de todos / los que hicieron este niño / que concebisteis a escote / entre más de veinticinco» –escribía en 1613–; o, como en la conocida Epístola del Caballero de la Tenaza, años antes: «Díceme vuesa merced que está preñada, y lo creo, porque el ejercicio que vuesa merced tiene no es para menos... Dame vuesa merced a entender que tiene prendas mías en la barriga, y podía ser, si no ha digerido los dulces que se me ha merendado... Señora mía, si yo quisiera ser padre, en mi mano ha estado hacerme fraile y ermitaño...». Lo cierto es que sin familia, sin mujer, sin

hijos, el destino reservaba a Quevedo la soledad. «Siempre habrá soledad para los que sean dignos de ella», ha dicho un escritor francés; y en la soledad de su genio fracasado encontramos al Quevedo más noble y más admirable.

VII. EL FINAL DE QUEVEDO

Porque la trayectoria vital de ese hombre genial, al que en algún momento vimos destinado a los mayores triunfos, no es otra que la de un inmenso fracaso. Con el agravante, para él particularmente trágico, de que a su fracaso personal se unía algo que le importaba mucho más que su propio destino: el fracaso al parecer definitivo de España, el gran amor de su vida.

No es difícil imaginar lo que el Quevedo quebrantado de sus últimos años debía sentir al hacer, como hacemos todos, el balance de su existencia. Balance que puede resumirse en unas pocas líneas. Fracaso en su carrera política, al apostar por el caballo equivocado –el duque de Osuna– para encontrarse a una edad ya avanzada para la época –los cuarenta y tantos años– descabalgado y malquisto. Fracaso, después, en su acercamiento inicial al Conde-Duque de Olivares, quien le hizo concebir esperanzas, tanto en la gobernación del país como en lo personal, cruelmente desmentidas. Fracaso como cortesano de monarcas bienintencionados, pero incapaces de adoptar uno solo de los «remedios amargos» que eran necesarios y que se apartaban cada vez más de las reglas del buen gobernar que con tan exquisito cuidado plasmaba Quevedo³¹; y él mismo, y no siempre sin causa,

³¹ Elliot, en el *Conde-Duque...* cit. define a Quevedo como «el típico intelectual desengañado de la política», pero ello no es hacer justicia a quien nada tuvo de típico ni de intelectual, en el sentido moderno de la pala-

rodeado de envidiosos, ingratos, y enemigos, hipócritas unos y declarados otros, tanto en la vida de Corte como en la literaria. De su vida privada acabamos de hablar: sin familia, con un matrimonio con todos los caracteres de una farsa, sin hijos, y sin fortuna, enredado en costosísimo y dilatado pleito con sus convecinos, de todo lo cual apenas si deja una queja o un relato³². De la soledad fría de su casa de La Torre de Juan Abad, muerto en 1644 uno de sus pocos amigos, Juan de Espinosa, ha de huir en el rigurosísimo y último invierno de su vida a Villanueva de los Infantes, según escribe a quien era ya prácticamente su único correspondiente, don Francisco de Oviedo. «La porfía de mis enfermedades y lo vigoroso de este invierno me obligaron a pasarme a Villanueva de los Infantes». «Mejor acogida he hallado en Villanueva que en mi lugar, más compañía y mejor abrigo...». «Yo quedo con un emplasto en el cerebro y media espalda y bizmados los dos hombros por falta del movimiento de los brazos...». El día de San Marcos, 25 de abril, «unos vómitos le redujeron a tanta flaqueza que no le daba el médico diez horas de vida»; recibió la extremaunción y aún

vivió unos meses más, lo suficiente para aprender la muerte del Conde-Duque: y la altura moral de Quevedo se refleja en la única expresión con que se refiere a quien quiso encerrarle de por vida: «Señor don Francisco; ¡secretos de Dios grandes son! Yo, que estuve muerto día de San Marcos, viví para ver el fin de un hombre que decía había de ver el mío en cadenas»: ni un solo reproche más³³.

Pero, según dijimos, la amargura de ese fracaso suyo, de su soledad, su abandono y sus flaquezas, contaban menos para Quevedo que el trágico declinar de España en paralelo al de su existencia. Cuando, en 1641, aún preso en San Marcos, Manuel de Vasconcelos pone en duda la legitimidad del acceso al trono de Portugal de Felipe II, y, con ello, del reinado de sus sucesores, Quevedo no duda en escribir un opúsculo en el que se descifra «el alevoso manifiesto con que previno el levantamiento del duque de Berganza con el reino de Portugal». Cuando los catalanes se alzan contra la corona, con la ayuda del francés, lanza uno de sus más desafortunados escritos, también desde la cárcel: *La rebelión de Barcelona no es por el güevo ni es por el fuero*³⁴, con frases que

bra. El pensamiento político de Quevedo está aún pendiente de una elaboración doctrinal seria que, por ejemplo, no se limite a la glosa de su *Política de Dios y Gobierno de Cristo*, que es su obra doctrinal más elaborada, pero en la que no queda reflejada lo que pudiera llamarse la *praxis* política de Quevedo, tal y como se plasma, por ejemplo, en sus *Sentencias* (y también en otro tipo de escritos aparentemente alejados de lo político como, por ejemplo, *La hora de todos*), algunas de ellas citadas más arriba. E incluso las glosas de la *Política de Dios* suelen limitarse a su primera parte, escrita entre 1617 y 1626, postergando la segunda mucho más interesante, en diez años posterior bajo el título ahora, tan expresivo como inadvertido, de *Política de Dios, Gobierno de Cristo y Tiranía de Satanás*. Astrana Marín cita una edición de esta segunda parte en 1641, pero ha de advertirse que las «Aprobaciones» son de 1652 y 1655 y en esta última se lee que al censor le encomendaron «censurar esta obra póstuma suya que no llegó a conocer padre», contradicción que Astrana no explica, salvo que la edición anterior se refiriera a la primera parte de la obra, a la que Quevedo hubiera añadido el tercer miembro del título.

³² Por excepción, la carta de 22 de mayo de 1645, año de su muerte y recién recuperado de una enfermedad que le puso a sus puertas: «Tras todos mis trabajos, un criado mío, de dos que truje, que se llamaba Diego de Lugo, gallego de nación, viéndome en el estado miserable de mi salud, me robó casi cuanto tenía, y el dinero particularmente, que había menester harto».

³³ Cartas de 8, 17 y 22 de enero y 1 de agosto de 1645. La narración de su enfermedad el día de San Marcos, en carta de don Florencio de Vera al mismo don Francisco de Oviedo de 2 de mayo.

³⁴ Esta exasperada reacción de Quevedo hace aún más inverosímil la especie de que cuatro años atrás estuviera conjurando con franceses contra el Conde-Duque.

no suenan demasiado a pretérito en nuestros oídos: «El rey nuestro Señor nunca quiso quitarles (a los catalanes) la libertad de sus privilegios; moderar, sí, como señor y padre, la insolencia de que por tenerlos usaban». «Privilegios que no los alegan como los tienen, sino como los quieren: y esto es concederse privilegios». Se esperaba, con la pérdida de Portugal y la rebelión de Cataluña, la sublevación de Andalucía, y esta disolución de España la seguía Quevedo, al borde de la muerte, con una desconsolada avidez: «estando ya arredrado el ataúd, —escribe en abril de 1645 a su corresponsal— vivo en Madrid y en todas partes con las noticias que me da». No ciertamente que no esperase desde antiguo la desaparición del imperio: de 1629 es ese espléndido y doloroso vaticinio «y es más fácil, oh España, en muchos modos / que a lo que todos les quitaste sola / te puedan a ti sola quitar todos»; o la insumisión de los holandeses «que por merced del mar pisan la tierra en unos andrajos de suelo que la hurtan por detrás de unos montones de arena que llaman diques, rebeldes a Dios en la fe y a su rey en el vasallaje...»³⁵. Pero eso eran dominios de la corona, no partes de España; no tierras e hijos de los que poder decir: «señor don Francisco, en tanto que en Cataluña quedare un solo catalán y piedras en los campos desiertos, hemos de tener enemigos y guerra»³⁶. Años de desesperanza ante una España asaltada por todas partes, vencida por todas partes como un viejo león herido de

muerte y rodeado de carroñeros. Dieciocho días antes de su muerte escribía a don Francisco de Oviedo lo que tengo para mí como el párrafo más estremecedor de toda la Historia de España: «Muy malas nuevas escriben de todas partes y muy rematadas; y lo peor es que todos las esperaban así. Esto, señor don Francisco, ni sé si se va acabando ni si se acabó: Dios lo sabe; que hay muchas cosas que, pareciendo que existen y tienen ser, no son nada sino un vocablo y una figura». Don Francisco de Quevedo sentía que se moriría a la par que su España. España no murió, pero aún hoy hay quien quisiera verla reducida a un vocablo y a una figura.

VIII. SOBRE EL ESTOICISMO DE QUEVEDO

Quizá no sean impertinentes unas últimas palabras sobre el estoicismo de Quevedo, aunque puedan parecer superfluas una vez descrita su trayectoria vital y la trágica secuencia de sus últimos años, en los que apenas exhala una queja sobre todos sus males, que no esconde pero que tampoco exhibe ni magnifica³⁷. «Téngase esperanza en lo que se desea y, con eso, súfrase lo que sucediere»: Quevedo practicó esa sentencia suya en medio de sus males con una serenidad verdaderamente propia de la doctrina estoica, hacia la que profesó una adhesión que era algo más que una mera admiración de palabra. Sin embargo, hasta este rasgo se le regateaba

³⁵ *La hora de todos...*, núm XXVIII.

³⁶ Carta de 12 de febrero de 1645.

³⁷ Todas las comparaciones son odiosas y la siguiente no es excepción, pero no resisto la tentación de comparar el *Epistolario* de Quevedo en sus últimos años, donde se nos aparece con un señorío, una aceptación del destino y una entereza que nos admiran y conmueven, con las cartas de Góngora también de sus últimos años, importunando a propios y extraños con sus lamentos, sus peticiones de favores, su continua demanda de bienes y dineros, sus intrigas para alcanzar una pensión y demás miserias, que en todo caso no parece pudieran alcanzar las de nuestro hombre años después.

por propios y extraños, por diversas razones que resume Henry Méchoulan³⁸ en las tres siguientes: lo primero, porque no se puede conciliar un sentimiento religioso profundo con la doctrina estoica, y esto es ya de entrada una petición de principio hartamente discutible. Ya hemos dicho —y claro está que esto exigiría un estudio monográfico— cómo Quevedo vivía la fe religiosa y, a la vez, inspiraba su vida en unas creencias éticas cuyas últimas raíces se hundían en el estoicismo: el problema de la salvación del alma y el problema del comportamiento existencial tenían, para Quevedo, sus espacios propios; la fe resolvía el primero; la moral estoica, el segundo. Una lectura despasionada de su obra —y no de fragmentos malévolamente elegidos— conduce a esa conclusión inequívocamente. Basta con leer *De los remedios de cualquiera fortuna*, espléndidas glosas al pensamiento de Séneca, admirables en su fondo como en su espléndida forma, escritas en 1633. La segunda de las afirmaciones contra el estoicismo de Quevedo parte de que la doctrina estoica es el triunfo de la razón, y Quevedo «es todo menos un hombre de razón. Es un hombre devoto y procaz capaz de defender a la vez el patronazgo de Santiago y complacerse en detallar las desgracias del ojo del culo». Aquí sí que nos encontramos con el triunfo de la sinrazón. Aquí aparentemente no valen ni la glosa de Séneca, ni la *Recomendación y decencia de la doctrina estoica*, ni las continuas apelaciones al estoicismo en las *Sentencias*, o en sus *Epístolas*, ni el ejemplo de su vida en constante lucha por la adversidad; no: el

estoicismo es incompatible, se nos dice, con que, en una circunstancia histórica concreta, defienda Quevedo a Santiago sobre Santa Teresa como patrón de España (¿qué tiene eso que ver con el estoicismo?) y sobre todo —¡ah!, sobre todo— porque al Quevedo esencial hay que buscarlo en las cuatro páginas —sí, cuatro páginas de más de las mil quinientas— de las *Gracias y desgracias del ojo del culo* (1609), la obra capital, por lo visto, de don Francisco. Esto no tendría más importancia si fuera simplemente una ponencia más de uno de tantos Congresos que por ahí se celebran. Pero lo grave es que el ínclito Sr. Méchoulan se inspira para sus lucubraciones, en un pensador moderno y progresista como don Enrique Tierno Galván, a quien la obra de Quevedo le merece este comentario global: «Hay en el brutal regocijo con que Quevedo maneja la palabrota un fondo de desesperación y de dolor tan profundo, que se adivina un odio a sí mismo, la irremediable disconformidad de un consigo mismo que alivia sumiéndose en el mundo de las palabrotas, la injuria obscena y la referencia brutal a las funciones fisiológicas inferiores»³⁹. Lo menos que puede decirse es que el autor de este juicio leyó a Quevedo sin el menor conocimiento de la cronología de sus obras. Ciertamente que hay dolor en la obra de Quevedo, y repulsa a una sociedad corrupta e inmoral; y hay desesperación, casi exclusivamente en su ansiedad por el destino de España; y hay, lo hemos visto certeramente apuntado por Francisco Ayala⁴⁰ una reflexión sobre sí mismo, tímida y pudorosa, en la que el odio está

³⁸ «Quevedo stoïcien?», en *Le stoïcisme aux XVI et XVII siècles*, Actes du Colloque Cerphi, Université de Caen, *Cahiers de Philosophie Politique et juridique*, núm. 25, 1994, págs. 81 y ss.

³⁹ «Quevedo», en *Francisco de Quevedo*, ed. por Gonzalo Soberano, Madrid, 1978, p. 32.

⁴⁰ Vid. *supra*, nota 1.

totalmente ausente. Pero de toda esa obra suya está exenta la palabrota –distinta de un lenguaje que sabe llamar al pan, pan, lo que es muy diferente. Y en cuanto a obsceno, puede decirse que ningún literato de su época lo es menos que Quevedo, que es exquisito en su precisión terminológica y podrá no vacilar en el uso de un vocablo determinado, pero jamás busca la obscenidad por la obscenidad. Lo de las «funciones fisiológicas inferiores», como no sea en el graciosísimo romance sobre el «ridículo suceso del trueco de dos medicinas»⁴¹, uno de los más divertidos de la lengua española, no sabemos muy bien a qué se refería el Sr. Tierno Galván, que parece ser uno más de los tantos que juzgan a Quevedo por las cien primeras páginas de sus *Obras Completas*.

Nos queda aún un tercer motivo para negar el estoicismo de Quevedo, y éste más comúnmente compartido y no de la propiedad exclusiva del Sr. Méchoulan: las cartas escritas desde su prisión de San Marcos al rey y a su valido suplicando libertad. Parece ser que se reprocha a Quevedo, un hombre de cincuenta y nueve años cumplidos y sin más crimen que la malquerencia de Olivares, el que escribiera cosas tan deleznable como ésta: «Señor, un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión, a 7 de diciembre, víspera de la Concepción de Nuestra Señora, a las diez y media de la noche. Fui traído en el rigor del invierno, sin capa y sin una camisa, de sesenta y un años⁴², a este Convento Real de San Marcos, donde he estado todo este tiempo en rigurosísima

prisión, enfermo con tres heridas que, con los fríos y la vecindad de un río que tengo en la cabecera, se me han cancerado, y por falta de cirujano, no sin piedad me las han visto cauterizar con mis propias manos...», etc.⁴³. O, un año después y al mismo destinatario: «Si no es la esperanza en V.^a Ex.^a, todo me falta: la salud, el sustento, la reputación. Ciego del ojo izquierdo, tullido y cancerado, ya no es vida la mía, sino prolijidad de la muerte». Está claro que un estoico auténtico no se comporta así; un estoico de veras, como Séneca por ejemplo, «hollados los más elementales principios de su filosofía moral, humana y severa, ejerce la usura, adquiere fincas en casi todas las regiones de Italia y provincias, acopia una fortuna de quinientos millones de sextercios; se hacen famosos su mobiliario, sus jardines, sus recepciones»⁴⁴ y cuando las cosas vienen mal dadas, se acoge al escapismo, tal vez heroico pero escapismo al fin, del suicidio. Es lástima, para empezar, que se cree la impresión de que Quevedo escribiera tan sólo esas dos cartas en su prisión: hay que leerlas todas y lo mucho más que allí escribió y admirarse de cómo, en esas condiciones, proseguía incansable su obra; y es indignante que frente a las transcritas, se olviden otras como la que concluye con este párrafo, por lo visto nada estoico: «¡Dichoso aquel que cuando el mundo está titubeando para desquiciarse, pisa, como yo, el lugar donde han de pisarle y donde ha de caer! Ya se tienden las insignias de la muerte por todo mi rostro; tiempo es de prevenir buen recibimiento al postrero día. Llegue, pues, que pues no

⁴¹ Blecua, op. cit., pág. 1004.

⁴² 61 años tenía al escribir esta carta; 59 al ser aprehendido.

⁴³ Carta de 7 de octubre de 1641.

⁴⁴ Miquel Dolç, cit. por Adolfo Muñoz Alonso, «La sinceridad de Séneca», publicado en *Los domingos de Arriba*, 1956.

puedo apartarle, no he de temerle; sólo conviene prevenirle; llevárame, mas ¡no me arrancará! Desembaracemos los odios y dejemos ociosa la envidia; harto tiempo he sido golosina a su hambre: ya es tiempo de obligarla a que mude a otra parte su gula, pues sólo ha quedado de mí lo que a los trabajos ha sobrado, de asco, no de hartos»⁴⁵.

Pero, además, a quienes censuran eso que juzgan debilidad indigna, el mismo Quevedo les daba respuesta anticipada: «Bien sé que hay algunos hombres, que tienen más de prudencia dura que fuerte, los cuales no quieren que el sabio tenga dolor; estos tales dan a entender que nunca han caído en semejantes casos; que a haberles sucedido a ellos, la fortuna los hubiera quitado esta soberbia y presuntuosa sabiduría, y mal de su grado, invites de los cabezones y al rodapelo, les obligara a confesar una evidente y conocida verdad; como lo es, que un hombre, por muy sabio, cuerdo y prudente que sea y de partes relevantes, está sujeto a tristezas, dolores y desconsuelos; pues, como dice Séneca, no sentir cada cual sus males no es de hombre, sino de bestia...»⁴⁶. A despecho de pedantes inconsistentes, si con algo no es incompatible el estoicismo es con ser, como diría Unamuno, nada menos que todo un hombre; con sus penas y con sus dolores inclusive.

IX. DESPEDIDA

Seguramente tenemos ya olvidada aquella frase de Borges, «nadie se siente amigo de Quevedo». ¿Podemos estar de acuerdo con esta afirmación, ahora, que le hemos visto enamorado, tímido, pudoroso, sufriendo por su país, rebelde con su entorno, estoico en sus padeceres, genial siempre y siempre solo? «Vivamos la modernidad de Quevedo mientras por toda España yerma de letras siguen lloviendo sangres y cuchillos», decía recientemente Francisco Umbral. Vivámosla, sí, y sea Quevedo permanente maestro nuestro. Pero démosle también, a cambio, además de inagotable admiración por su obra, algo de lo que tan poco tuvo a lo largo de toda su vida: amistad generosa, simpatía, afecto. Si algo puede justificar mi osadía de haberles hecho perder unos minutos de una bella tarde de primavera vallisoletana, será sin duda el intentar hacer revivir a ese genio que desde la soledad de su altura intelectual, pero también de su grandeza moral, tanto nos ha enriquecido a todos; y hacer que todos, esta tarde y siempre, nos sintamos sus amigos. Ese ha sido mi solo intento. Y si no lo he alcanzado, sírvame al menos de atenuante la letrilla de don Francisco:

Yo he hecho lo que he podido,
Fortuna lo que ha querido.

⁴⁵ Carta CLXVII, en Astrana Marín. Es del año 1641, pero de fecha incierta.

⁴⁶ *Sentencias*, 136. Por otra parte, el estoicismo de Quevedo corresponde a los tiempos amargos que le tocó vivir. No se olvide que la doctrina estoica es, para Julián Marías, precisamente una doctrina «para tiempos duros, una moral de aguante», basada en el conocimiento implacable de una realidad que, como ninguno, supo percibir, comprender y padecer.

EN EL IV CENTENARIO DE JUAN DE ARFE. SU VIDA Y OBRA EN VALLADOLID

José Carlos Brasas Egido

Como es sabido, la vida y actividad de Juan de Arfe a lo largo de los 68 años de su existencia se repartió entre diversas poblaciones: León –lugar de su nacimiento–, Valladolid, Sevilla, Burgos, Segovia y Madrid fundamentalmente..., pero fue sin embargo la segunda de estas ciudades el principal escenario de su trayectoria vital y profesional.

Una parte muy considerable de la biografía y la carrera de Juan de Arfe transcurrió en esa población castellana, por entonces una de las urbes más importantes de la Península y uno de los grandes centros de producción artística del renacimiento en España. En concreto, Arfe residió en Valladolid aproximadamente 34 años –la mitad de su vida–. No en vano Sánchez Cantón en su libro *Los Arfe* al glosar la biografía de Juan de Arfe se refiere a Valladolid como «su segunda patria».

En Valladolid tuvo lugar su formación; allí comenzó su andadura y desplegó luego buena parte de su intensa actividad –realizó dos de sus más célebres custodias: las de las catedrales de Ávila y Valladolid–, y además, dejó en ella una huella y una influencia extraordinarias para la evolución de la platería castellana

desde el pleno renacimiento al manierismo clasicista y los inicios del barroco.

Nacido en León en 1535, se cree que hacia 1547 se traslada con el hogar paterno a Valladolid. El año anterior la familia aún vivía en León donde su padre Antonio de Arfe había vendido importantes propiedades, en concreto las casas que había heredado de su padre Enrique de Arfe. Así pues Juan de Arfe contaba tan sólo con doce años de edad cuando vino a la entonces villa del Pisuega (pues no recibió el título de ciudad hasta 1596, título que le otorgó Felipe II, monarca que había nacido en ella en 1527).

En Valladolid y siendo aún un niño tuvo lugar su aprendizaje en el taller paterno. Poco después, en los primeros años de la década de los cincuenta, Antonio de Arfe realizaba en su taller de la Corredera de San Pablo la que fue su mejor obra de su etapa vallisoletana, la custodia de la iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco, una de las piezas maestras de la orfebrería plateresca. Su realización coincide con los años de formación de Juan de Arfe. Creo, incluso, que no es del todo aventurado suponer que el propio Juan de Arfe –por entonces muchacho de unos dieciséis o

diecisiete años— pudiera haber trabajado como ayudante de su padre en esta obra que, años más tarde, mencionaría en la *Varia Commensuración* al elogiar a su progenitor como el introductor en la platería española de la nueva manera renacentista, «el romano».

¿Cómo era Valladolid cuando llega Juan de Arfe procedente de su ciudad natal? Valladolid era entonces una ciudad en alza, en expansión, un núcleo urbano floreciente que se había convertido ya en uno de los centros artísticos más importantes de España. Sede ocasionalmente de la Corte, el poder y la riqueza tanto del estamento nobiliario como del clero, explican la importancia y desarrollo que tuvieron en la ciudad las distintas artes, y más en concreto, las artes decorativas y suntuarias, y dentro de ellas la platería, tanto civil como religiosa. Era ya, una de las poblaciones españolas que contaba con mayor número de plateros (57 aparecen censados en el año 1561), artífices que no se limitaban a atender la considerable demanda local sino que frecuentemente trabajaban para otros puntos del país, singularmente del norte, como Asturias y Galicia.

La platería contaba además con una sólida y arraigada tradición, ya que se había convertido en una de las principales actividades artísticas desde la etapa del tardogótico, y más en concreto a partir del reinado de los Reyes Católicos. Fue entonces cuando se inició el extraordinario esplendor de la platería vallisoletana, que se mantuvo floreciente hasta pasados los comienzos del siglo XVII. Documentalmente se conoce un número muy considerable de plateros de fines del siglo XV y comienzos del XVI, algunos de los cuales aparecen vinculados a la Corte y más en concreto a la reina Isabel la Católica. De entre los plateros activos por

esos años destacó especialmente Pedro de Ribadeo, que fue el más representativo de la platería tardogótica vallisoletana y autor de obras opulentas y deslumbrantes.

Adentrado el siglo XVI y más en concreto a mediados de la centuria —momento en que se asienta la familia Arfe—, Valladolid es sin duda el foco más importante de la platería en tierras castellano-leonesas. Es significativo el traslado de Antonio de Arfe desde León a Valladolid, como lo había sido, y por los mismos motivos, los de otros artistas de otras especialidades. Recordemos, el caso de Juan de Juni, así como los ejemplos de otros maestros, principalmente escultores, que desde Burgos, Palencia o León marcharon a residir y trabajar en Valladolid, convertida por esos años en uno de los principales centros artísticos del renacimiento español.

Pues bien, en Valladolid, donde radicaba entonces el más importante mercado de orfebrería de Castilla y León, Antonio de Arfe, que, como se ha mencionado, vivía y tenía su obrador en la Corredera de San Pablo, una de las calles más señoriales de la ciudad, pronto alcanza extraordinario prestigio como ponen de manifiesto los encargos que recibe de la más selecta clientela, tanto de la nobleza como del alto clero. Ocupado en Valladolid principalmente en obras de platería civil, trabajó para los condes de Benavente, los duques de Urueña, del Infantado, de Medina de Rioseco y de Alba, para don Álvaro de Mendoza, obispo primero de Ávila y luego de Palencia, que, en su calidad de presidente de la Chancillería, residía en Valladolid, etc.

Tras realizar su aprendizaje e independizarse del taller paterno, Juan de Arfe inicia su carrera profesional. No se conforma con un aprendizaje meramente



Detalle del basamento de la custodia de la catedral de Ávila.

artesanal. Vamos a ver enseguida cómo se trata de un artista excepcional, culto, un humanista –la clase de artista característico del renacimiento–, un orfebre con preocupaciones intelectuales y teóricas, que llegará a ser uno de los más importantes tratadistas del arte español. Y así, según noticias recogidas por Ceán Bermúdez, «después de haber estudiado en su casa los sólidos principios del dibujo, que su padre le había enseñado, así como de la simetría del cuerpo humano..., para asegurarse en estas ciencias», aproximadamente hacia 1555, viajó a Salamanca donde estudió anatomía con el doctor Cosme de Medina, médico del hospital del Estudio y catedrático de esa disciplina en la Universidad. Se supone –siguiendo también a Ceán– que pasó asimismo a Toledo a «medir las proporciones que Bigarny y Berruguete habían dado a sus figuras» y a Madrid para estudiar las que daba a las suyas Gaspar Becerra.

En 1562, cuando contaba 27 años de edad contrae matrimonio en Valladolid con Ana María Martínez de Carrión, hija y nieta de plateros de oro (Melchor Martínez y Alonso Gutiérrez el Viejo, marcador de la villa de Valladolid). Tenemos noticias de las excelentes relaciones que existieron entre el artífice y sus suegros, que aparecen junto a él en contratos y diferentes actos jurídicos mientras residió en Valladolid. Del matrimonio nació al año siguiente su única hija: Germana que, andando el tiempo –concretamente en marzo de 1592–, casaría con el platero burgalés Lesmes Fernández del Moral, con el que Juan de Arfe mantuvo relaciones de extraordinaria colaboración y amistad.

En Valladolid Juan de Arfe vivió en la calle de la Costanilla, en plena Platería, en casas propias. No tenemos noticias de

los primeros trabajos que hubo de realizar en esos años como artista independiente, hasta 1564 en que se compromete a hacer la que fue su primera obra importante: la custodia de la catedral de Ávila.

La realización de la misma le ocupa hasta 1570, año en que la tenía terminada en Valladolid, si bien no la entregó hasta el 18 de junio de 1571, según figura en el basamento junto a la firma del platero.

Por entonces –exactamente un año más tarde– vio la luz en Valladolid la primera obra que publicó Juan de Arfe como tratadista, el *Quilatador de Plata, Oro y Piedras*. Se trata de un libro de carácter eminentemente técnico que pone de manifiesto su preparación en materia de pesos y medidas, aleaciones, piedras preciosas y todo lo relativo al arte de ensayar metales, conocimientos y experiencia que le valdrían en 1595 el nombramiento de ensayador mayor de la Casa de la Moneda de Segovia.

Unos años después, y según los datos biográficos que se conocen del artista, debió de abandonar la población castellana, –concretamente hasta 1578– en que figura como testigo en un contrato de aprendizaje en la Corte. En todo caso esta estancia en Madrid –como observa Cruz Valdovinos– debió de ser breve, ya que en el mes de marzo de 1579 estaba de nuevo en la villa del Pisuerga.

Sin embargo, poco después lo vemos trasladarse a Sevilla, por lo menos desde enero de 1580, ya que su permanencia en esta ciudad era condición exigida por el cabildo hispalense según el contrato que suscribe entonces para labrar la monumental custodia catedralicia, pieza que será su obra maestra y una de las más grandes creaciones de la orfebrería nacional (según palabras de su autor: «la mayor y mejor pieza de plata que deste género se sabe»). En su realización, Juan

de Arfe empleó ocho años, etapa muy fructífera y enriquecedora que coincide con la edición de la *Varia Commensuración para la Escultura y la Arquitectura* y en la que el artista, vivió en estrecho contacto con el ambiente humanista y cosmopolita que caracterizó a la capital andaluza en esos años.

Transcurrido ese período sevillano, regresa a Valladolid. En el mes de enero de 1588 ratifica la escritura que en su nombre había firmado con el cabildo catedralicio unos meses antes su amigo el platero vallisoletano José de Madrid para labrar la custodia de esa ciudad, obra que debería entregar un mes antes del Corpus de 1590.

Esta nueva etapa vallisoletana duró tres años escasos, ya que a fines de ese último año, lo vemos ya en la documentación como estante en Burgos, aunque vecino aún de Valladolid. En efecto, en mayo de 1588 había contratado en Burgos la custodia de su catedral obligándose a trasladarse a aquella ciudad para su realización. En Burgos residió casi cinco años, viviendo en casa de su yerno y desde entonces su principal colaborador Lesmes Fernández del Moral.

En Burgos, además de hacer la custodia y otras obras para la catedral, en 1592 realizó también otra custodia de asiento para el convento del Carmen extramuros de Valladolid, identificada por el profesor Cruz Valdovinos con la conservada actualmente en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

De Burgos, se establece a partir de 1595 en Segovia donde ese año toma posesión del cargo de ensayador mayor de la Casa de la Moneda de esa ciudad. Se trata de una estancia de muy corta duración, ya que la proximidad de la Corte le lleva a Madrid, abandonando definitivamente la ciudad del Acueducto

en noviembre de 1596 al ser llamado por Felipe II para trabajar en El Escorial.

Según el testimonio que en 1603 dio su viuda, residiendo en San Lorenzo o bien en Madrid permaneció los años finales de siglo, en los que trabajó para el Monasterio por mandato del rey (como colaborador de Pompeo Leoni en los sepulcros reales del Escorial y realizando 64 bustos relicarios de cobre para el monasterio). Reside en Madrid hasta agosto de 1600, para luego volver nuevamente a Valladolid, ciudad que va a vivir ahora, desde comienzos de 1601, su época dorada y su momento de mayor esplendor al haber establecido en ella la capitalidad el nuevo monarca y convertirse por tanto en asiento de la Corona y la Corte.

Así pues, a comienzos de la nueva centuria aparece una vez más nuestro artista en Valladolid, una ciudad por entonces vital y pujante, en la que trabaja para el todopoderoso valido del rey, el duque de Lerma. En concreto, en competencia con Pompeo Leoni, a comienzos de marzo de 1602 presenta las condiciones para ejecutar en tres años las estatuas sepulcrales de los duques de Lerma y sus tíos los arzobispos de Sevilla y Toledo, cuyos modelos escultóricos en yeso había dado en 1601 el escultor milanés. Destinadas a la capilla mayor del convento de San Pablo, se trataba de un ambicioso conjunto claramente inspirado en las tumbas reales de El Escorial. A Juan de Arfe se le atribuye la estatua del arzobispo sevillano don Cristóbal de Rojas, que sería concluida años después de su muerte por su yerno Lesmes Fernández del Moral, e instalada finalmente en la Colegiata de Lerma, donde fue enterrado el prelado.

No obstante, en mayo de 1602, Juan de Arfe estaba ya de regreso en Madrid para hacerse cargo precisamente de la fundición en bronce de los citados sepulcros de

los Lerma, su última gran empresa, ya que la muerte le sorprende al año siguiente. En efecto, el 1 de abril de 1603, el insigne escultor de plata y oro muere en Madrid, concretamente, en las casas de Jacome Trezo, en la Red de San Luis.

Hasta aquí, pues, los datos biográficos y noticias familiares de Juan de Arfe en relación con esos años vividos en Valladolid. Sin embargo, con ser importantes por lo que a la biografía del artista se refiere esa larga permanencia y esa actividad en la ciudad castellana, la trascendencia de Juan de Arfe en el panorama artístico vallisoletano no se limitó a la realización de algunas de sus principales obras, sino que además su labor dejó profunda huella y contribuyó a fortalecer y consolidar la platería vallisoletana, reafirmando en su papel de centro difusor e influyente dentro del panorama de la orfebrería nacional en los momentos finales del renacimiento.

En Valladolid, además, Arfe creó escuela. Aunque documentalmente apenas han llegado hasta nosotros datos sobre sus ayudantes —aprendices y oficiales—, es indudable que hubo de contar con un importante taller. Así, entre otros, se sospecha que la figura más sobresaliente de la platería vallisoletana de la segunda mitad del siglo XVI, Juan de Benavente (1535-1610), fue colaborador suyo, ayudándole en su primera gran obra: la custodia de Ávila.

Juan de Benavente, que fue durante quince años aprendiz y oficial de Antonio de Arfe, aparece a lo largo de su carrera estrechamente vinculado a los Arfe, sobre todo con Juan, de quien debió de ser amigo y condiscípulo. Tras su probable colaboración en la custodia abulense, posteriormente se encargaría de labrar la custodia de la sede palentina por encargo del mismo obispo, don Álvaro de

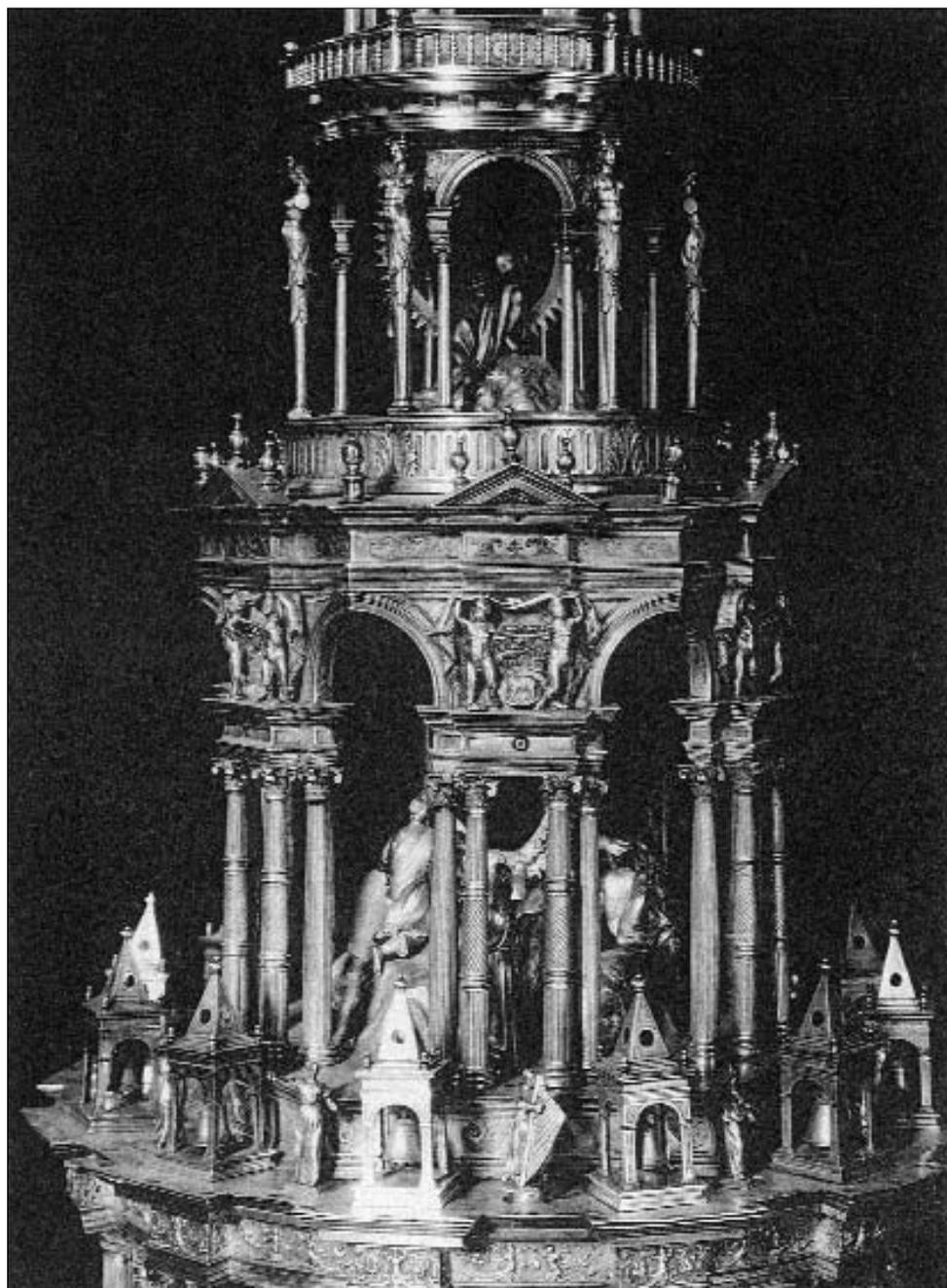
Mendoza, cuando fue trasladado desde Ávila a Palencia. No obstante su originalidad, el estilo de Juan de Benavente es claramente deudor del de Arfe, como pone de relieve la custodia de la catedral palentina y otras piezas de gran calidad que nos han llegado de su mano.

Otro aspecto igualmente interesante en referencia a esos años vividos en Valladolid y que confirma el ascendiente alcanzado por Juan de Arfe entre los artífices locales fueron las buenas relaciones y la vinculación con la cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy, que agrupaba a los plateros de la villa desde 1452. No sólo ingresó en la corporación, sino que ocupó en ella los dos cargos principales: el de mayordomo, en 1567 y el de alcalde en 1570, actuando igualmente como apoderado de la cofradía en diversos asuntos.

Por último, esas relaciones no se limitaron al marco de su propio oficio y gremio, sino que también tenemos noticias de la amistad que mantuvo con algunos de los más renombrados artistas que por entonces vivían y trabajaban en la ciudad, tanto escultores como pintores. Así, figura como testigo en la escritura de dos retablos que contrató para el monasterio jerónimo de Prado, en Valladolid, el escultor Esteban Jordán o bien aparece como padrino en el bautizo de los hijos del pintor vallisoletano Gregorio Martínez.

Tras esta revisión a los datos biográficos que se conocen de Juan de Arfe en Valladolid, se aborda a continuación el análisis y estudio de las obras que realizó el artista durante esa etapa vallisoletana.

Ya he apuntado la posibilidad de que desempeñara el papel de ayudante en la obra paterna de la custodia de Medina de Rioseco. El recuerdo e influencia de esta custodia, tanto desde el punto de vista



Detalle de la custodia de la catedral de Ávila.

arquitectónico como decorativo, está presente en su primera obra importante: la custodia de la catedral de Ávila. Si bien no deja de ser una hipótesis, creo que no es aventurado suponer su participación en la custodia de Medina de Rioseco, sobre todo en el magnífico grupo, muy manierista y berruguetesco, de los cuatro levitas portando el Arca de la Alianza precedidos por la esbelta y movida figura del rey David tocando el arpa.

Sin embargo, al no tener ninguna referencia documental que avale tal suposición, nuestro estudio debe comenzar con la primera obra importante que con certeza salió de su taller como artista independiente: la ya mencionada custodia de asiento de la catedral de Ávila.

Fue contratada por Juan de Arfe en Valladolid el 8 de noviembre de 1564, presentando ante el cabildo un modelo de madera y una traza dibujada en pergamino. Para su realización se entregó al platero leonés la plata vieja que había en la catedral, previamente pesada por Diego de Alviz marcador de la ciudad de Ávila. Era éste el procedimiento habitual: el aprovechamiento del material procedente de piezas antiguas y deshechadas, aparte lógicamente de la entrega de la plata nueva en barras. El mismo Juan de Arfe lo menciona en la 2.^a edición del *Quilataador*, cuando se refiere a «muchas piezas que he deshecho y fundido para hacer las custodias que he hecho...». En este caso se fundieron «una cruz grande con su macolla, un relicario de Santa Lucía y unas palabras de la Consagración con dos ángeles».

El 11 de mayo de 1570 la tenía ya terminada, como se desprende de la carta que escribió al cabildo indicando que la custodia se debía marcar, clavar y montar en Ávila y no en Valladolid. Juan de Arfe entregó la obra el 18 de junio de

1571, año que figura en el basamento de la custodia junto con su firma grabada en bellos caracteres. («*Ioannes de Arphe legion'Faciebat hoc opus An 1571*»: «Juan de Arfe, leonés, hacía esta obra en el año 1571»).

Labrada en plata en su color, mide 1,65 metros de altura y pesaba originalmente casi 64 kg. El artista percibió por su trabajo la elevada cifra de un millón, novecientos siete mil, cuatrocientos tres y medio maravedís.

Como es frecuente en las grandes custodias de asiento, en ella se desarrolla todo un complejo programa catequético que en este caso, además de la exaltación de la Eucaristía, ilustra la historia de la Salvación haciendo referencia a la advocación del templo abulense: la iglesia catedral de San Salvador. Es innecesario recordar que los programas iconográficos y su disposición eran siempre impuestos al platero. Nada extraño, por otra parte, si se tiene en cuenta que se trata de obras realizadas en plena época de la Contrarreforma, con lo que ello supone de no dejar nada en este tema al arbitrio del artista. Lamentablemente no se conoce quién o quiénes dictaron las indicaciones iconográficas. Y lo mismo sucede con la custodia de la catedral de Valladolid. Sólo se sabe quién fue el inspirador del programa de la custodia de Sevilla, el canónigo don Francisco Pacheco, tío del pintor y tratadista homónimo, maestro y suegro de Velázquez. En el caso de la custodia de Ávila, no obstante, se sospecha que el inspirador fuese el receptor de la fábrica, el canónigo Andrés Belorado.

De estructura arquitectónica, la custodia adopta la forma de una esbelta torre de seis cuerpos superpuestos y de proporciones decrecientes, cuerpos en los que alternan la planta hexagonal y circular. En ellos Arfe utiliza con singular conoci-

miento y maestría los diferentes órdenes: jónico, corintio y compuesto en los tres primeros, seguidos de hermas en el cuarto y de balaustres y pilastras en el quinto y sexto, respectivamente.

La custodia de Ávila es la más acorde a la figura que Arfe representó en el folio 38 de la *Varia*, no sólo por las proporciones sino también por los cuerpos que combinan plantas hexagonales y circulares. En ella vemos la aplicación práctica de la teoría desarrollada en su tratado, cuando Arfe prescribe que la custodia de asiento ha de seguir la proporción dupla sexquiáltera, es decir, dos a cinco, comparando la altura con el diámetro o medida máxima del basamento, tanto en el total como en cada uno de los cuerpos.

El basamento sobre el que se asienta la custodia se decora con treinta bajorrelieves con escenas del Génesis, concretamente seis de la historia de Abraham y veinticuatro relativos a la historia de Moisés y el Éxodo del pueblo israelita. Abraham y Moisés figuran como conductores del pueblo escogido por Dios, para que de él naciera el Mesías.

Sobre esta base se eleva el primer cuerpo, un templete compuesto por seis arcos de medio punto rebajados que apoyan en seis pequeñas torres de columnas jónicas. Estas torrecillas de las esquinas son un motivo adoptado de las custodias de su padre, como vemos en las que Antonio de Arfe hizo para Santiago de Compostela y Medina de Rioseco. En el interior de este primer cuerpo se dispone el espléndido grupo escultórico en bulto redondo del Sacrificio de Isaac, en el momento en que el patriarca se dispone a degollar a su hijo e interviene un ángel para impedirlo, el cual se aparece en pleno vuelo suspendido del intradós de la bóveda del pabellón. Como es sabido, el sacrificio ofrecido por Abraham del cual

su hijo Isaac es la víctima simboliza para los cristianos la prefiguración eucarística del sacrificio de Cristo encarnado, pero además, así como Dios salvó a Isaac a través de la aparición del ángel, la escena bíblica simboliza y prefigura también la Salvación del género humano por Jesucristo, aludiendo por ello a la titularidad del templo.

Juan de Arfe ha representado con admirable perfección escultórica el momento en que Abraham levanta el cuchillo para degollar a su hijo arrodillado. Se desconoce la fuente que le sirvió de inspiración para la escena, que, como era habitual, sería seguramente un grabado. Se ha apuntado cierta inspiración en la pintura del mismo tema que en 1541 realizó en la tribuna de la catedral de Pisa Giovanni Antonio Bazzi, llamado Il Sodoma, si bien hay que decir que apenas existe parecido entre ambas obras.

La calidad y maestría de este conjunto escultórico confirma ya, a pesar de tratarse de una realización de juventud, la alta consideración que el propio Juan de Arfe, orgulloso, se atribuía a sí mismo, cuando años después se denomina «escultor de plata y oro».

Alrededor de este primer cuerpo y dentro de las torrecillas angulares antes mencionadas se disponen seis elegantes figuras alegóricas de Virtudes con sus atributos, tres teologales y tres cardinales (falta la Templanza). Se ha omitido expresamente la virtud de la Templanza para indicar que no puede haber medida para amar a Cristo y apeteer la Eucaristía, hay que amarle y desearle sin medida. Encima de las torrecillas, y en el interior de pequeños templetos rematados con jarrones con costillas, pirámides y bolas herrerianas se alojan seis figurillas de Sibilas portando libros. Como se sabe, en el renacimiento es frecuente la repre-

sentación de las Sibilas o profetisas paganas, por lo general entremezcladas o emparejadas con los Profetas que anuncian la venida de Cristo (Recuérdense las vigorosas figuras pintadas por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina). Aquí, en la custodia de Ávila, aparecen con idéntico significado: simbolizan el anhelo pagano de la venida y redención de Cristo.

Precisamente delante del basamento del segundo cuerpo se hallan seis pequeñas figuras de Profetas, sentados en sendos bancos, justo encima de la clave de los seis arcos del cuerpo primero de la custodia. Son tipos corpulentos con largas barbas, que visten túnica y manto. Entre ellos, vemos ángeles niños también sentados. Sobre el respaldo del sitial de algunos de los profetas se distinguen claramente las marcas del contraste Alonso Gutiérrez Villoldo (**A** que cobija una **o/GREz**) y el punzón de Valladolid, formado por cinco gallardetes ondeando a diestra.

El segundo cuerpo es de orden corintio y planta circular. En los intercolumnios se disponen las excelentes imágenes de los doce Apóstoles vueltos de espaldas y en derredor del Santísimo que se venera en un viril barroco de rayos, labrado en plata dorada y pedrería. La colocación de los Apóstoles alrededor del Santísimo, al que rinden culto, es una clara evocación del momento en que Cristo instituye la Eucaristía después de cenar con sus discípulos. En los pedestales de las columnas se representan cuarenta y ocho relieves de Santos.

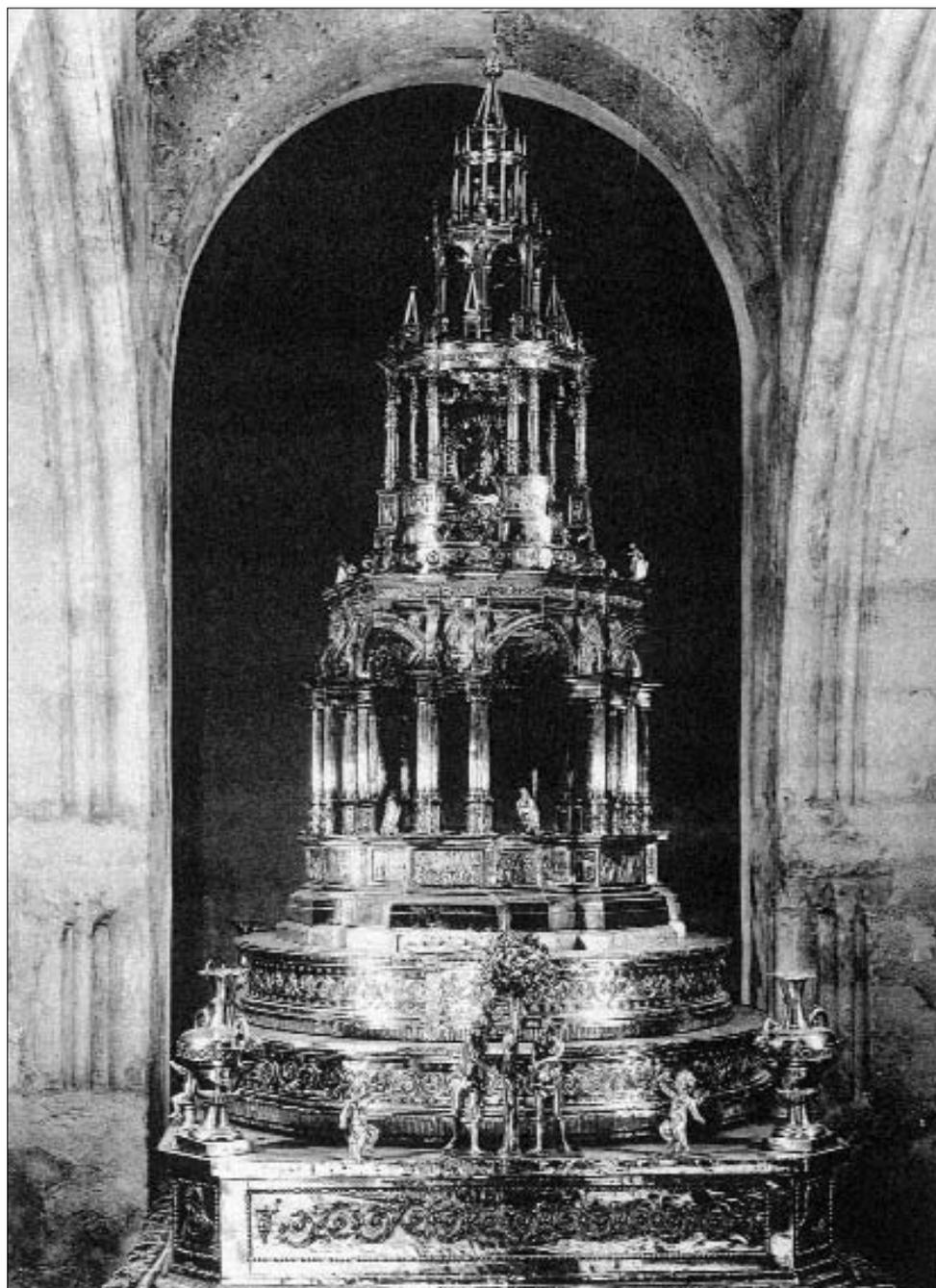
De planta hexagonal, el tercer cuerpo lo forman seis arcos esquinados (también denominados de clave quebrada), solución manierista que volverá a utilizar años más tarde en la custodia de Valladolid. Esos arcos apoyan en columnas de orden compuesto, sobre cuyo enta-

blamento figura el escudo de la catedral sostenido por angelitos (león y cordero del Apocalipsis). En su interior este cuerpo aloja la escena de la Transfiguración de Cristo, misterio que hace referencia nuevamente a la advocación de la catedral. En derredor del basamento de este tercer cuerpo se disponen doce templetes, a modo de minúsculas capillas de planta cuadrada cubiertas con chapiteles. Contienen en su interior pequeñas campanas que suenan durante la procesión del Corpus, invitando a todos a venerar al Santísimo Sacramento. Flanqueandólos se ven de nuevo pequeñas figuras de ángeles, en este caso, tocando instrumentos musicales.

Sobre el tercer cuerpo se alzan otros tres más pequeños y decrecientes. El cuarto, cuyo entablamento sostienen elegantes hermas o cariátides manieristas, contiene en su interior la figura de Dios Padre bendiciendo y con el globo terráqueo. El quinto, se halla rodeado de una balaustrada y de él pende en su interior una campana, mientras que finalmente el sexto y último –un minúsculo templete– remata en cruz terminal con Crucifijo.

Si la custodia abulense es todavía una obra de juventud que presenta aún primorosa decoración plateresca, especialmente en su primer cuerpo donde abundan las ricas labores de cincel, la custodia de Valladolid, que Juan de Arfe realiza veinte años después, se nos muestra ya como una obra de madurez, una pieza mucho más sobria y depurada, respondiendo en su diseño, proporciones y severa arquitectura al nuevo estilo que el propio artista contribuyó decisivamente a imponer y difundir.

Fue contratada en Valladolid en nombre de Juan de Arfe en octubre de 1587 por el platero José de Madrid, cuando Arfe aún permanecía en Sevilla trabajando en la



Custodia de la catedral de Valladolid.

monumental custodia de la catedral hispalense.

De plata en su color, mide 1,67 m. En la escritura de obligación se especifica el peso en marcos de la custodia —equivalente a casi 65 kg.— Arfe se obligó a terminarla un mes antes del Corpus de 1590. El 3 de agosto de ese año otorgó carta de pago, en la que afirma haber recibido por ella un millón, quinientos dieciocho mil, noventa y dos maravedís. Es muy similar en sus dimensiones, peso y número de estatuillas y relieves a la de Ávila, por lo que se ha sugerido la posibilidad de que el cabildo vallisoletano deseara emular la custodia de la catedral abulense.

No se aprecian marcas en ella, pero lleva grabada en el basamento del cuerpo bajo la firma del artista, junto a la fecha de terminación: «*Joan de Arphe i Villaña. MDXC*».

La custodia de la catedral de Valladolid se distingue por su armoniosa arquitectura y sobriedad ornamental, así como por la elegancia de sus líneas y proporciones. Es una obra que responde ya plenamente a ese nuevo ideal de pureza de la estética clasicista que Juan de Arfe y otros grandes plateros de su generación impusieron en la orfebrería española de fines del siglo XVI. Curiosamente, ese clasicismo, siglos después sería muy elogiado por los viajeros ilustrados cuando visiten la catedral vallisoletana, como Antonio Ponz e Isidoro Bosarte, al tiempo que rechazaron con los más duros improperios la plata barroca conservada en el templo.

Los grutescos y temas decorativos renacentistas ceden paulatinamente su lugar a un tipo de decoración manierista que se concreta en el predominio de lo arquitectónico y en un gusto creciente por los motivos geométricos y las superficies lisas. Por lo que se refiere a las figuras y

escenas en relieve, las representaciones se acomodan cada vez más a un canon de extremada esbeltez y elegancia, de evidente inspiración en la pintura y el grabado manieristas.

La custodia de Valladolid adopta la forma de una torre de cuatro cuerpos, en los que, como en Ávila, alternan la planta hexagonal y circular. En ellos se suceden los órdenes jónico, corintio, compuesto y toscano.

El cuerpo inferior, de planta hexagonal estrellada, presenta, sobre un basamento, seis grupos de a cuatro de esbeltas columnas, jónicas, sobre plintos cilíndricos adornados con grutescos. En ellas apean arcos de medio punto de clave quebrada o «en ángulo», original solución que —como acabamos de ver— ya había adoptado Juan de Arfe en la custodia de Ávila. El pedestal o asiento de este primer cuerpo se decora con treinta relieves apaisados de temas del Antiguo Testamento, episodios relativos a las historias de Abraham, Isaac, Moisés, David, Salomón y Elías fundamentalmente, todos ellos con escenas que prefiguran el sacramento de la Eucaristía. Las composiciones de estos relieves no son en absoluto creación original de Arfe y su inspiración en grabados de biblias ilustradas de la época es evidente. En ellos predomina el protagonismo de las figuras que destacan y se recartan sobre fondos y paisajes muy sumarios.

Por otra parte, como observa la profesora Sanz Serrano, son muy similares a los que ornamentan el basamento del segundo cuerpo de la custodia sevillana (véase por ejemplo el de los sacrificios de Caín y Abel). Con respecto a estos relieves, en el contrato se indica que «las historias que van en el basamento primero serán más de medio relieve por razón de que se puedan gozar de lejos y han de ser

las historias que por el cabildo o sus diputados se le señalaren».

Dentro de este primer cuerpo iría el magnífico grupo escultórico de bulto completo y considerable tamaño de Adán y Eva a los lados del árbol del Paraíso, desnudos de serena belleza que acreditan las dotes de Arfe en el dominio de las proporciones del cuerpo humano, tema éste de la correcta representación anatómica que fue objeto de amplio estudio por parte del artista en su libro *Varia commensuración*. Por otra parte, si bien presenta variantes, el grupo parece inspirado en un célebre grabado de Durero, fechado en 1504. La presencia de Adán y Eva se justifica aquí, al simbolizar a la humanidad pecadora y salvada por la acción redentora del sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía. Teniendo en cuenta el lugar tan destacado que ocupaban, en el centro de la custodia, llama la atención el tratamiento tan sensual y el realismo, no obstante idealizado, de los cuerpos de Adán y Eva, concebidos con una clara exaltación renacentista de la belleza del desnudo.

Modernamente se alteró la disposición de los grupos escultóricos en la custodia. Y así, las pequeñas figuras de santos arrodillados y en actitud de adoración que aparecen hoy en este primer cuerpo irían en el segundo, donde a buen seguro se dispondría el viril original en lugar de la Asunción que lo ocupa actualmente. Este segundo cuerpo es un templete circular formado por doce columnas de orden corintio, decoradas en su fuste con estrías helicoidales y temas de grutescos. En los plintos figuran relieves con escenas del Nuevo Testamento que hacen referencia a la Eucaristía. En éste y en los dos cuerpos restantes Arfe utiliza elementos de clara procedencia escurialense, como son las pirámides rematadas en bolas.

El tercer cuerpo, de planta hexagonal y también, como en el primero con arcos esquinados o de clave quebrada, debió de alojar la Asunción del cuerpo inferior. Su presencia en la custodia se explica por ser la advocación de la catedral de Valladolid. Rodeando este cuerpo, en el que Arfe emplea pilastras con columnas de orden compuesto adosadas, vemos pequeñas figuras de mujeres tocando instrumentos musicales en grupos de a dos alternando con pirámides.

El último cuerpo es circular, a manera de pequeño templete bramantesco, y está formado por veintidós columnas toscanas sobre alto plinto. En su interior se aloja una campana, cual minúsculo campanario. Finalmente, la custodia se remata con una pirámide calada, a modo de esbelto chapitel, terminada en esfera y cruz.

Además de estas dos grandes piezas, no cabe duda de que Juan de Arfe hubo de realizar otras obras menores durante esos años en que residió y trabajó en Valladolid. Sin embargo, lamentablemente, no se ha localizado ninguna otra obra que se sepa con seguridad saliese de su taller en esta ciudad, si bien se le ha atribuido alguna pieza, atendiendo a la excepcional calidad de la misma, concretamente un hostiario que se conservó hasta hace algunos años en el convento vallisoletano de Nuestra Señora de la Laura y que le asignó el profesor Cruz Valdovinos.

Se trata seguramente de un joyero perteneciente a la fundadora del convento —doña María de Toledo y Colona, duquesa de Alba—, que se transformó en hostiario, añadiéndole la tapa y el pie. Como es sabido fue habitual dar un uso religioso a objetos de origen profano, en razón de su riqueza material. En su superficie se representan bellísimos relieves mitológicos, entre los cuales parece figurar Penélope tejiendo ante el telar. La esposa

del héroe Odiseo era símbolo de paciencia y fidelidad.

Con todo, se sabe por la documentación publicada, que durante esta larga etapa trabajó para importantes clientes, tanto de la nobleza como de la iglesia, clientela entre la que se encontraban los propios monarcas Felipe II y Felipe III y el Duque de Lerma.

Por lo que respecta a su principal comitente: la Iglesia, hay que recordar que en 1592 realizó para el convento vallisoletano del Carmen extramuros, otra custodia procesional de asiento, que se creía perdida, y que en 1977 fue identificada por Cruz Valdovinos con la que, procedente de los fondos de la Desamortización, se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

Fue contratada en nombre del artista, ausente entonces en Burgos, por el escultor Esteban Jordán, amigo de Arfe. La obra se realizó en Burgos, si bien se marcó en Valladolid con el punzón de localidad de la villa, el de su contraste Alonso Gutiérrez Villoldo y el anagrama de Arfe con las iniciales de su nombre y apellido (I.A.), signatura que utilizó habitualmente y vemos también en sus tratados el *Quilatador* y la *Varia*.

Consta de tres cuerpos de planta hexagonal y comparada con las de Ávila y Valladolid es más pequeña de tamaño, pues mide 1,12 m. de altura. La custodia, tanto en su arquitectura como en sus relieves y decoración, revela de forma bien patente el cambio de estilo que se observa en la platería española a fines del siglo XVI, por lo que es un buen ejemplo de ese ideal de sobriedad y clasicismo que se adueña de la orfebrería y de las demás artes durante el reinado de Felipe II y continúa vigente durante buena parte de la centuria siguiente.

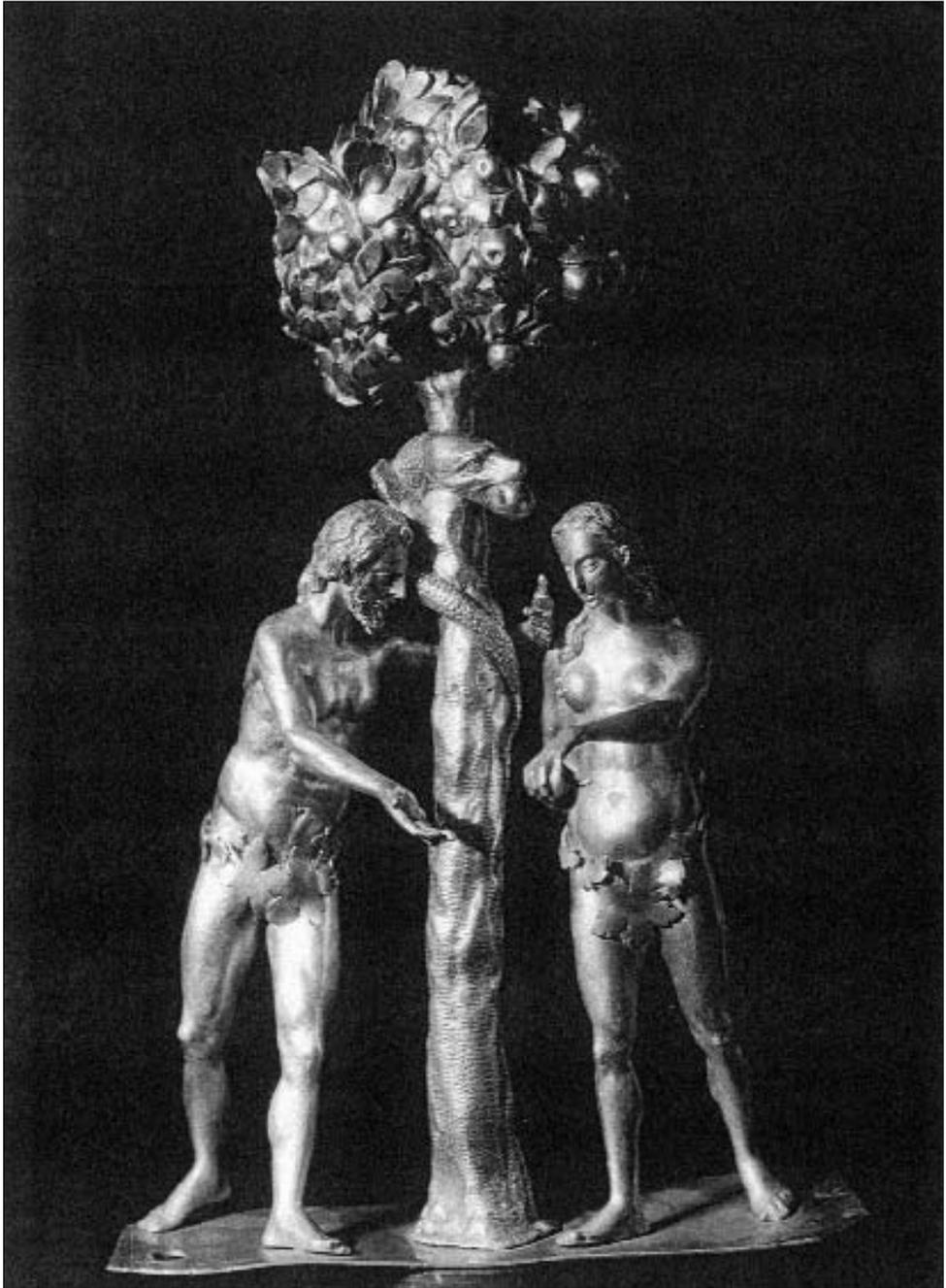
La profusión ornamental renacentista desaparece para dejar paso a la severidad

y sencillez arquitectónica. La abundancia de relieves y estatuillas se reemplaza poco a poco por el rigor y la claridad estructural, así como por la elegancia y pureza del diseño. La custodia, además de pirámides con bolas, presenta la novedad de utilizar tempranamente espejos ovalados y esmaltados, como se aprecia en el basamento y en el pedestal del viril.

Por lo que respecta a otras piezas de iglesia, podemos hacernos una idea de cómo pudo ser una cruz procesional labrada por Juan de Arfe en Valladolid a través del ejemplar conservado en la iglesia parroquial de Simancas. Esta magnífica pieza fue contratada en 1592 por los hermanos Francisco y Bernabé de Soria, plateros vecinos de Valladolid. En la escritura de contrato se obligaban a que el pie o macolla de la cruz se haría conforme al pie de la cruz que había realizado Juan de Arfe para el monasterio del Carmen de la entonces villa castellana.

A diferencia del árbol de la cruz, más recargado y cuyo diseño fue creación de los hermanos Soria, el pie o castillete es ya muy sobrio en sus líneas y ornato, acusando con nitidez el gusto por la arquitectura escurialense en su elegante diseño. Se compone de doble cuerpo hexagonal con apóstoles en nichos en el superior, pero en óvalos con cartelas en el inferior, además de frontones en todas las caras.

Esta obra y otras que se han perdido pero que se conocen por la documentación de la época, ponen de manifiesto la impronta tan considerable que dejó Juan de Arfe en la platería, no sólo vallisoletana o castellana sino de todo el país. A su esplendor y desarrollo contribuyó en gran medida este excepcional orfebre, Juan de Arfe, leonés de nacimiento pero, muy estrechamente vinculado a la historia y el arte de la ciudad de Valladolid.



Adán y Eva. Detalle de la custodia de la catedral de Valladolid.

BIBLIOGRAFÍA

- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. Reedición. Akal Ediciones, Madrid, 2001.
- MARTÍ Y MONSO, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, 1898-1910.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan, «La custodia de la catedral de Ávila», *B.S.C.E.*, 1909-1910, pp. 142-146.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los Arfe. Escultores de plata y oro*, Madrid, 1920.
- ORBANEJA, María del Carmen, «Papeletas de orfebrería castellana. La custodia de la Catedral de Valladolid», *B.S.A.A.*, 1932-1933, pp. 227-246.
- GARCÍA MARTÍN, María Josefa, «Papeletas de orfebrería castellana. Juan de Arfe y la custodia de Ávila», *B.S.A.A.*, 1942, pp. 257-268.
- TRENS, Manuel, *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952.
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, 1963.
- BONET CORREA, Antonio, «Prólogo» en la edición facsímil de la *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, Madrid, 1974.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «La custodia de Juan de Arfe del Museo de Santa Cruz de Toledo», *A.E.A.*, tomo L, Núm 197 (1977), pp. 9-29.
- SANZ SERRANO, María Jesús, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, 1978.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «Platería», en A. BONET CORREA (Coordinador), *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 94-96.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, «El platero Juan de Arfe y Villafañe», *Iberjoya*, Núm. Especial, Diciembre, 1983, pp. 3-22. Sin duda el mejor y más completo estudio sobre Juan de Arfe.
- HERNMARCK, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987.
- DE LA CRUZ VAQUERO, Antonio y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Nicolás, *La custodia del Corpus de Ávila*, Ávila, 1993.
- AA.VV., *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Catálogo de la Exposición, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999. Véanse los textos firmados por María Victoria HERRÁEZ ORTEGA, Julián BLÁNQUEZ CHAMORRO y José Carlos BRASAS EGIDO.



COLABORACIONES

NOTAS SOBRE EL COLEGIO DE SAN AMBROSIO DE VALLADOLID

M.^a Antonia Fernández del Hoyo

Muchos de los numerosos edificios religiosos que situaron a Valladolid en un lugar destacado entre las ciudades españolas de marcado carácter levítico desaparecieron a consecuencia de las sucesivas desamortizaciones, ocurridas especialmente durante la primera mitad del siglo XIX. Otros, por fortuna, se mantuvieron en pie pero despojados de su primitiva función, aquella para la que fueron establecidos, padeciendo las diversas vicisitudes derivadas de su nuevo destino y viéndose, en la mayoría de los casos, mutilados en su integridad arquitectónica. Un ejemplo en cierto modo paradigmático pese a sus peculiaridades —el abandono de su uso original se produjo en la segunda mitad del XVIII— lo proporciona el

edificio del Colegio jesuita de San Ambrosio, de Valladolid, que subsiste parcialmente en la calle denominada actualmente del Santuario. En este estudio se tratan algunos aspectos de su historia arquitectónica.

El Colegio de San Ambrosio fue el segundo de los establecimientos que la todavía joven y desde luego arrolladora Compañía de Jesús fundó en Valladolid¹. Lo hizo en 1567 ocupando diversas casas contiguas, sitas en la calle del Salvador (hoy del Santuario) perteneciente a la parroquia de San Esteban, que los jesuitas adquirieron a la familia Cuadra Avellaneda primero y luego a los López de Calatayud². Posteriormente, en 1595 el Colegio se refundó, podría decirse, desde el punto

¹ Sin pretender agotar todo lo escrito acerca del Colegio menciono las publicaciones más relevantes en el aspecto histórico-artístico, especialmente, las más modernas, que recogen la bibliografía anterior: VV.AA., (E. Álvarez director), *El Santuario Nacional de la Gran Promesa*, Valladolid, 1963; J. J. Martín González y J. Urrea Fernández, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, I, «Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, XIV», Diputación de Valladolid, 1985; J. J. Martín González y F. J. de la Plaza Santiago, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, II, «Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, XIV», Diputación de Valladolid, 1987; M. J. Redondo Cantera, «El edificio durante los siglos XVII y XVIII», en *Historia de la Universidad de Valladolid*, T. II, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1989, pp. 663 y 664. Aportación fundamental para la historia del Colegio es la Tesis Doctoral de J. Burrieza «El poder de la enseñanza y el sermón: presencia de la Compañía de Jesús en el ámbito geográfico de Valladolid (1545-1767)», Universidad de Valladolid, 2003 (en vías de publicación), a quien agradezco la posibilidad de su consulta.

² Cfr. J. Urrea, *Arquitectura y Nobleza. Casa y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 74-75.

de vista económico gracias al patronazgo de Don Diego Romano, arzobispo de Tlaxcala (Nueva España) y emparentado con la familia de San Ignacio a través de su cuñada Doña Margarita de Loyola, que lo dotó con 7.000 ducados³.

Desde muy temprano el Colegio de San Ambrosio tuvo una notable implantación en la ciudad a través de algunos de sus religiosos, especialmente del padre Luis de la Puente (1554-1624), que fue rector y vicerrector en diversas ocasiones y, sobre todo, ejerció una gran influencia por la dirección espiritual de algunas figuras fundamentales de su época, como Marina de Escobar y Luisa de Carvajal; relevante fue también la figura del hermano Jerónimo Benete (1629-1707), muy discreto como pintor pero notable en el ejercicio de la caridad. Ya en los años 30 del siglo XVIII, otro jesuita, el padre Francisco Bernardo de Hoyos (1711-1735) hizo de este Colegio el gran centro de devoción al Corazón de Jesús tras las milagrosa visión que aseguró haber tenido en mayo de 1733, siendo aún novicio, circunstancia que condicionaría el futuro del edificio.

Pero especialmente relevante fue la labor educativa del Colegio⁴. En efecto, la cercanía entre éste y la Universidad no era solamente urbana sino también fun-

cional pues San Ambrosio fue siempre entre todos los establecimientos jesuitas de la ciudad el de más clara dedicación académica y su vinculación con la principal institución docente un empeño muy temprano y, con vaivenes, mantenido durante toda su existencia. Entre 1576 y 1591 los jesuitas de San Ambrosio impartieron enseñanzas universitarias correspondientes a los estudios de Gramática, y posteriormente de Teología –a los que asistían los colegiales Ingleses desde su establecimiento en 1589– y Artes. Tras la ruptura con la Universidad y otros intentos fallidos en la primera mitad del XVII, a partir de 1659 la cátedra y regencia de Gramática pasó definitivamente al Colegio hasta la expulsión. Pero fue especialmente el siglo XVIII cuando San Ambrosio incrementó su papel en la enseñanza de la Teología convirtiéndose en uno de los principales centros académicos de los jesuitas en Castilla⁵.

Tan fecunda trayectoria histórica se interrumpió bruscamente por el decreto de abolición de la Compañía de Jesús en los reinos de España, la Pragmática Sanción, promulgado por Carlos III el 2 de abril de 1767. En su cumplimiento el día 3 –como relata Ventura Pérez– «amanecieron cercados de soldados los tres cole-

³ Acerca de este patronazgo Cfr. L. Fernández Martín, S. J., «Raíces loyoleas del Colegio de San Ambrosio de Valladolid», en *Nueva Miscelánea Vallisoletana*, Graphcus, Valladolid, 1998, pp. 17-52.

⁴ Tal como pone de manifiesto el Padre Isla: «Este Colegio de San Ambrosio estaba destinado únicamente para las funciones del magisterio, y, por lo mismo, compuesto únicamente de maestros y discípulos, unos y otros escogidos entre los más hábiles; circunstancia que le hacía tan conocido como respetado de todos los hombres sabios de España». Citado en *El Santuario...*, p. 57.

⁵ Este aspecto ha sido tratado por M. Torremocha («Los estudiantes, los estudios y los grados»), en *Historia de la Universidad de Valladolid*, Valladolid, 1989, T. I, p. 96; y «Presencia jesuítica en la Universidad de Valladolid», *Actas del Congreso Internacional 400 años de los Jesuitas en Córdoba*, Rosario – Argentina, 1999, pp. 421-443; R. M. González Martínez («Catedráticos y Cátedras») en *Historia de la Universidad de Valladolid*, I, pp. 150-154. J. Burrieza Sánchez, «Los jesuitas y la Universidad de Valladolid (los jesuitas, maestros de gramática en la Universidad de Valladolid en los siglos XVI y XVII)», *Actas del Congreso Internacional 400 años de los Jesuitas en Córdoba*, T. II, pp. 31-61; «Las cátedras 'pro religione' en la Universidad de Valladolid», *Revista de Historia Moderna*, 20 (2002), pp. 149-186; también *Ob. cit.*, en nota 1 (pp. 856-981), donde se recoge toda la bibliografía anterior.



El Colegio de San Ambrosio (foto E. Laurent. 1924).

gios de padres de la Compañía de Jesús, de que causó mucha admiración a toda la ciudad, sin saber el motivo habiéndoles tomado la noche antes el corregidor y otros dos jueces, cada uno en su colegio, las llaves de todo, sin dejarles a los religiosos más que el claustro, hasta que el sábado 4 del dicho, a las siete de la mañana, en calesas y mulas, los despacharon a todos; sólo quedaron dos enfermos y el procurador de cada colegio para hacer inventarios de todos sus bienes...». Tal rapidez y nocturnidad causó el asombro de los vallisoletanos; como apostilla el citado diarista «Fue día triste para esta ciudad, y algunos observaron que el día 2 por la tarde se cubrió el cielo y tronó con

unos truenos vehementes, a modo de trompeta; el día 3, que fue viernes de Lázaro, se cantó el Evangelio en que lloró Jesús, y los religiosos estuvieron reclusos, y el sábado 4, cuando salieron, se cubrió la iglesia de luto por la ceremonia de la Dominica de Pasión»⁶. Por lo que atañe concretamente a San Ambrosio, el Padre Isla refiere cómo 50 soldados de caballería rodearon el edificio mientras que casi 100 infantes lo ocuparon; vivían en él 39 jesuitas que lo abandonaron al día siguiente, 4 de abril, a las 3 de la madrugada.

Tras la expulsión el edificio de San Ambrosio se destinó a distintos fines, algunos sucesivos en el tiempo, coexis-

⁶ Ventura Pérez, *Diario de Valladolid*, Ed. Grupo Pinciano, Valladolid, 1983, p. 405.

tentes otros en las distintas zonas en que se dividió el conjunto. Para estudiar su viabilidad se realizaron diversos estudios arquitectónicos y se levantaron planos que reflejan la distribución del edificio. Ya era conocida la planta general firmada por el arquitecto Manuel Godoy el 18 de abril de 1771 con motivo de instalación del Colegio de Escoceses⁷, pero permanecían inéditos los dibujos realizados el 1 de enero de 1770 por el maestro de obras Antolín Rodríguez⁸ cuando se acariciaba la idea de trasladar a San Ambrosio el Hospital de Santa María de Esgueva. En esta ocasión, además de un plano de conjunto muy similar al de Godoy, Rodríguez diseñó la planta y el alzado de la obra hecha pocos años antes para los llamados Generales⁹. A partir de estos documentos gráficos pretendo reflexionar sobre la arquitectura de San Ambrosio.

Efectivamente, en paralelo a su desarrollo espiritual e intelectual, y para mejor servirlo, el Colegio de San Ambrosio fue desarrollando su arquitectura, añadiendo a las casas sobre las que primitivamente se asentó los edificios necesarios. Los mencionados planos del siglo XVIII sirven para obtener una visión de conjunto de las distintas zonas que integraban su estructura, reconocible aún en lo que subsiste pese a la mutilación sufrida. De Este a Oeste se situaban la iglesia principal y la Capilla de la Congregación de la Concepción; segui-

damente el núcleo de edificios conventuales propiamente dichos, integrado a su vez por un gran cuerpo perpendicular a la iglesia en el que se incluyen la capilla del Relicario y el refectorio entre otras muchas estancias, y otro cuerpo de menores dimensiones, paralelo a la calle, además de jardín, corral y dependencias auxiliares, entre ellas un pozo de nieve; y en el extremo más al Oeste, lindando con el Hospital de San Antón, la zona destinada a estudios que se hizo de nueva planta en el siglo XVIII.

Por lo que se refiere a la iglesia, es muy poco lo documentado sobre su construcción, que debió ser lenta¹⁰. En su *Historia* Antolínez afirma: «La iglesia que hoy tiene es de prestado, se va labrando la principal, y la tiene dotada Don Jerónimo Roman (sic), obispo que fue de Tlascalala, en la Nueva España, natural de Valladolid. Yace sepultado en la dicha iglesia con tumba levantada. En esta iglesia está enterrado, al lado del Evangelio y en un nicho en alto, el venerable Padre Luis de la Puente... Falleció en 16 de febrero de 1624»¹¹. El dato acerca de la construcción del nuevo templo podría ser esclarecedor si no fuese por la imposibilidad actual de precisar la fecha en que Antolínez escribe, en todo caso entre 1625 y 1638. La traza –que sigue en lo esencial el modelo jesuítico– debe atribuirse a Francisco de Praves, el último de los grandes maestros del

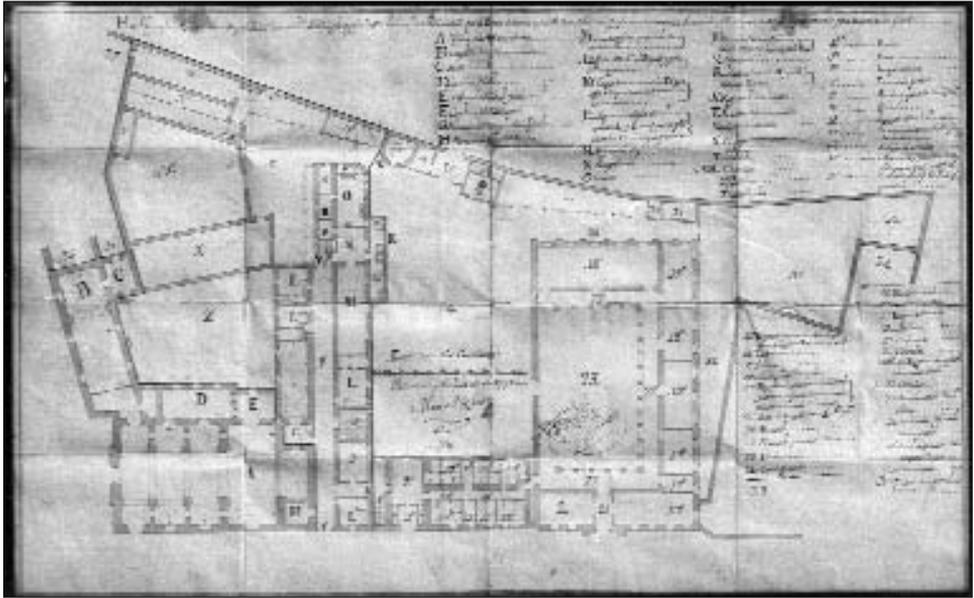
⁷ M. Taylor, *The scots college in Spain*, Valladolid, 1971.

⁸ Acerca de Manuel Godoy y de Antolín Rodríguez (+1789), de dilatada y densa trayectoria profesional y sin duda el maestro de obras más destacado en su tiempo, cfr. M. J. Redondo Cantera («La situación profesional de la arquitectura y los arquitectos en Valladolid durante el reinado de Carlos III», en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, 1992, T. II, pp. 53-62), que recoge la bibliografía anterior.

⁹ La documentación que ahora apporto se guarda en el Archivo Municipal de Valladolid, Sección Hospital de Esgueva, Caja 328, leg. 35, 158; Caja 338, leg. 39, 106 y Caja 347, leg. 43-185. Agradezco al personal del citado Archivo su ayuda y amabilidad. Mi especial gratitud a Miguel Ángel de Benito a quien debo el conocimiento del alzado dibujado por Antolín Rodríguez.

¹⁰ Cfr. J. J. Martín González y J. Urrea Fernández, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, I, «Cátalogo Monumental de la Provincia de Valladolid, XIV», Diputación de Valladolid, 1985.

¹¹ J. Antolínez de Burgos, *Historia de Valladolid*, Ed. de J. Ortega Rubio, Valladolid, 1887, p. 329.



Planta general del Colegio de San Ambrosio, por Manuel Godoy (1771).

clasicismo vallisoletano, con cuyo estilo conviene, especialmente en la fachada, muy próxima a la de la parroquia de San Martín que se terminó en 1621¹². Tras la muerte de éste (1637) otros maestros se encargarían de su continuación. En 1648 se hacía el tejado del cuerpo de la iglesia, siendo maestro mayor de ella Nicolás Bueno –seguramente el arquitecto más relevante del momento en la ciudad– pero hasta 1665 no se abriría al culto¹³. No se puede creer a Canesi que retrasa la construcción hasta 1690. La sacristía se dispone paralela a la nave del evangelio.

La función asignada a la iglesia tras la expulsión respondía a lo solicitado por los

obispos: dedicar los templos de los jesuitas a uso parroquial. Aunque desde 1769 estaba decidido¹⁴, no fue hasta el 18 de noviembre de 1775 cuando la parroquia de San Esteban, cuyo edificio, muy próximo, se hallaba ruinoso, se trasladó a la iglesia de San Ambrosio, que se consideraba espacio adecuado «por su hermosura, adorno y capacidad»¹⁵. Entre las modificaciones que el templo experimentó con su cambio de titulación están la sustitución de los escudos de la Compañía por las armas reales –la parroquia se llamó de San Esteban el Real como señal de la protección de la corona– y del cuadro de San Ambrosio que presidía el retablo mayor

¹² Así lo estiman J. J. Martín González (*Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967, pp. 63-66) y A. Bustamante García, (*La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983, pp. 472-476).

¹³ J. Burrieza, «El poder de la enseñanza...».

¹⁴ Una Real Cédula de 21 de agosto de 1769 destinaba la iglesia a parroquia bajo patronato real.

¹⁵ J. Burrieza, *Ob. cit.*, p. 315. Noticias acerca de la iglesia, convertida ya en parroquia en A. Ponz, *Viaje de España*, (1783), T. XI., Ed. Grupo Pinciano, Valladolid, 1993, pp. 90-91.

por una imagen de San Esteban¹⁶. El 27 de octubre de 1869 un formidable incendio, quizá provocado, destruyó prácticamente todo el mobiliario del templo, cuyo interior se restauró inmediatamente¹⁷. La última transformación se realizó entre 1936 y 1941, año este último en que perdió su función parroquial convirtiéndose en Basílica Santuario Nacional de la Gran Promesa, dedicado al culto del Sagrado Corazón, integrado dentro del proyectado Alcázar de Cristo Rey¹⁸.

La capilla de la Congregación de la Inmaculada Concepción –que en 1783 formaría parte del Colegio de Escoceses– es de una sola nave, cuyo eje discurre paralelo a la actual calle de Alonso Pesquera (antes de San Esteban), dividida en cinco tramos más el presbiterio y coro alto a los pies. Se cubre con bóveda de cañón con lunetos y cúpula rebajada en la capilla mayor, y posee sacristía propia. Se ignora la fecha en que se inició su construcción que por su estilo convendría con el segundo cuarto del XVII¹⁹ pero sí parece que, como es frecuente en la arquitectura religiosa vallisoletana, la obra se ejecutó en dos etapas. En efecto, en noviembre de 1680 los maestros de obras Juan Tejedor Lozano y Francisco García, su sobrino, se concertaron con los «congregantes de la

congregación de la Purísima Concepción de Nuestra Señora sita en el colegio de San Ambrosio de la Compañía de Jesús» que «tienen empezada la fábrica de la capilla de la dicha congregación y han acordado acabarla» en hacerlo conforme a las condiciones que seguidamente se estipularon²⁰. Se trataba, en primer lugar, de hacer la armadura del tejado de la capilla mayor y una linterna con ocho ventanas, «las cuatro abiertas y las cuatro cerradas», con «la proposición de ancho y alto que corresponde a la media naranja»; se cubría de pizarra y se remataba con «su bola dorada y su cruz del modo y tamaño que está en la iglesia de San Ambrosio»²¹. Al colocar el tejado habían de «reparar las tejas que se hubieren lastimado del cuerpo de la capilla».

Otras condiciones atañen a la decoración interior: guarnecer de yeso las pechinas y media naranja, así como «los cuatro arcos torales y los machones hasta abajo y las tres paredes de la capilla mayor», en cuyas paredes se abrirían «dos ventanas a cada lado la suya»; en el cuerpo de la iglesia se habían de «cerrar cuatro bóvedas de ladrillo sobrepuesto con sus arcos dobles y lunetos», enyesarlas «y hacer sus aristas y en los planos de en medio «seis recuadros corridos hasta abajo en-

¹⁶ Cfr. J. J. Martín González y J. Urrea, *Ob. cit.*, pp. 320, 335-337. Se puede añadir que en enero de 1789, la fábrica de la parroquia, reunida para elegir nuevo mayordomo, tomó, entre otros, los siguientes acuerdos: que «se levante desde la capilla mayor abajo todo lo embaldosado que tiene en el día la iglesia... y se pongan sepulturas lineales con adoquines para su mayor permanencia»; vender los hacheros viejos y hacer otros nuevos; «que para impedir los daños que causan las personas que se pasan por el tejado de la torre de dicha iglesia, se arregle dicha torre en la forma que se tenga por más conveniente». Siempre que «antes de todo ello se repare la iglesia de todo lo que necesite para su permanencia y conservación». AHPV, Prot., leg. 4052, fols. 19 y ss.

¹⁷ C. González García-Valladolid (*Valladolid. Recuerdos y Grandezas*, T. III, Valladolid, 1902, pp. 397-402) da noticia de la iglesia antes y después del incendio. Cfr. J. J. Martín González y J. Urrea, *Ob. cit.*, pp. 337-339.

¹⁸ Cfr. VV.AA., (E. Álvarez, director), *El Santuario Nacional de la Gran Promesa*.

¹⁹ J. J. Martín González y F. J. de la Plaza Santiago, *Ob. cit.*, p. 308.

²⁰ AHPV, Prot., leg. 2399. El legajo se halla en muy mal estado por lo que no se puede precisar la fecha del contrato ni el plazo exacto en que debería finalizarse la obra (1681) ni la cantidad que percibirían por ella.

²¹ La capilla carece actualmente de linterna, bien porque no se llegó a hacer o porque se desmontó, y la cúpula es ciega.

tretejiendo jesuses y marías en sus bóvedas coronadas con sus rayos de relieves»; además «abrir cuatro ventanas y si bastaren dos, una a cada lado».

Igualmente tenían que fabricar «un coro con su cielo raso y una escalera con su puerta para salir al coro y un cimientio y división para el coro» y «abrir una puerta en el corredor de arriba por donde se entre». Toda la obra se blanquearía con yeso de Corcos y se solaría «con baldosas de pie en cuadro»; se construirían dos gradas de piedra para el altar mayor, que había de ser «de yeso y madera y su peana de madera con sus molduras», y un pedestal para el retablo dejando en él una puerta para la sacristía; por fin harían «para los altares de los lados... dos arcos de yeso y ladrillo». El trabajo estaba sujeto a la opinión de los peritos en el arte, añadiendo lo que ellos juzgaren preciso para su «seguridad, utilidad, proporción y hermosura» sin que supusiera incremento en el precio, que se estipula en más de 13.000 reales. De todo lo anterior puede deducirse que la obra consistía en el cerramiento exterior de la cabecera de la capilla —mientras que en el cuerpo de la misma estaría ya cerrado tiempo atrás— y al abovedamiento interior de todo el espacio. La dificultad reside en precisar cuánto tiempo estuvo la construcción detenida antes de 1680.

Sigue siendo asimismo desconocido casi todo lo referente a la arquitectura de las zonas destinadas a vivienda y estudio durante los siglos XVI y XVII, aunque es evidente que el relicario y el refectorio están muy próximos estilísticamente a la capilla de la Concepción. Por otra parte,

en el conjunto de patios se conserva una zapata que lleva la fecha de 1675 lo que, junto con el dato de que al contratarse la obra de la capilla, cinco años más tarde, existían en el corral materiales de construcción puede significar que por esas fechas se trabajó en esa zona. Seguramente parte de lo entonces hecho quedaría modificado cuando se dio nuevo uso a estos espacios después de la expulsión.

Por Real Cédula de 25 de agosto de 1769 se ordenó reunir allí el Hospital de Santa María de Esgueva y el de los Convalecientes, titulado del Rosario. No obstante, estudios más profundos realizados en los meses siguientes demostraron que ni la infraestructura ni la economía hacían viable el proyecto, de modo que en julio de 1770 el Hospital renunció a instalarse en San Ambrosio. En consecuencia se planteó de nuevo el destino que debería darse a esa parte del edificio y pareció conveniente aprovecharlo para mayor desahogo e independencia de los maestros de gramática y de los del Convictorio, instalados ya entonces en la zona más al oeste, separando la entrada de ambos estudios. Sin embargo por esas mismas fechas se planteó la solicitud del Rector del Seminario de Escoceses de Madrid, don Juan Geddes, que deseaba trasladarlo a Valladolid. Su petición fue acogida favorablemente y una nueva Real Cédula de 21 de abril de 1771 concedió a esta institución el espacio que había rechazado el Hospital de Esgueva y que muy pronto se manifestó insuficiente, permitiéndosele en los años siguientes ocupar diversas dependencias²², aunque no debieron hacerse reformas sustanciales.

²² Entre ellas la capilla de la Congregación y «el lienzo de enmedio con el patio y oficinas que se hallaban separadas del nuevo edificio donde estaban los Reales Estudios», todo ello según plano y declaraciones del arquitecto y académico Francisco Álvarez Benavides, que no se ha encontrado. Cfr. J. J. Martín González y F. J. de la Plaza Santiago, *Monumentos religiosos...*, pp. 316-319. También AHPV, Prot., leg. 4052.

Una reflexión más profunda merece la ampliación arquitectónica que en la primera mitad del XVIII se llevó a cabo en la zona oeste del Colegio –reflejada en la documentación gráfica que ahora se da a conocer– respondiendo a la necesidad de adaptar su edificio al notable incremento que los estudios de Teología experimentaron por entonces. En efecto, entre 1717 y 1767 los jesuitas españoles poseyeron además de una cátedra propia de Prima de Teología, fundada por Francisco Navarrete Ladrón de Guevara, arzobispo de Burgos, otra en régimen «pro universitate», titulada de Suárez, que se creó en 1743 en virtud de una provisión Real.

Canesi –que por otra parte equivoca algunos datos antiguos acerca del Colegio pero aquí merece más crédito por haberlo vivido– alude a ello en dos ocasiones; la primera para resaltar la labor docente que desarrollan los jesuitas: «...con dinero que aplicó de Indias el Arzobispo de Burgos, en las casas que habían comprado del mayorazgo de Calatayud, a que coadyubó con mucho dinero el rey D. Felipe V, renovaron los estudios desde febrero de 1739 (sic); haciendo los generales mucho más capaces para conveniencia de los licenciados con otras obras propias de su cuidado y desde que se introdujeron han ganado el mayor aprecio y estimación de toda la gente principal de Valladolid...»; la segunda refiriéndose a la inauguración de la obra: «Por los años de 1736 (sic) ensancharon los estudios de este colegio, fabricando una obra magnífica: concluida el de 40 los estudiantes teólogos sacaron un victor el día 22 de diciembre, una mojigan-

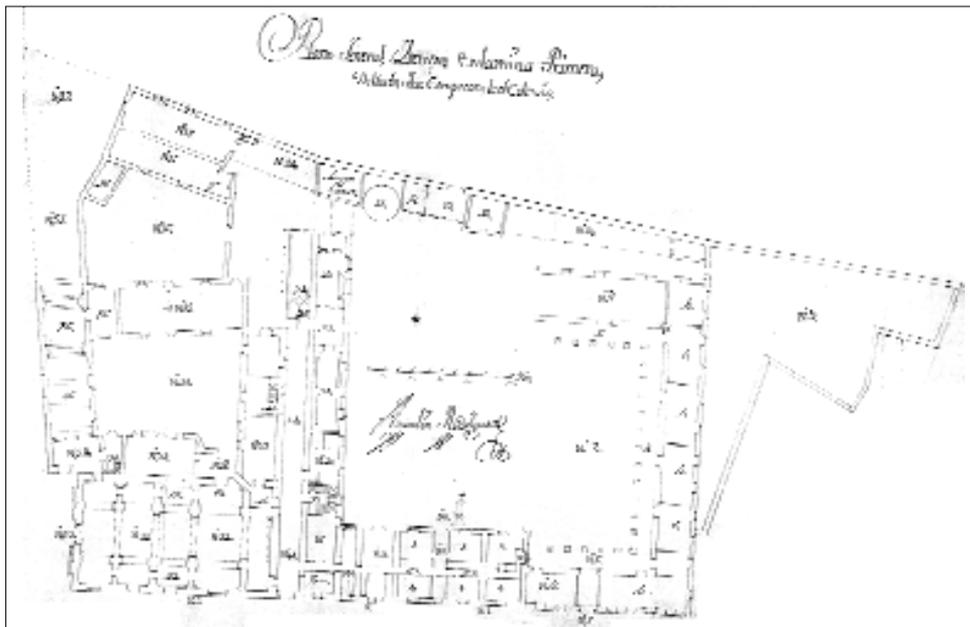
ga muy graciosa y por la noche comedia a que se siguieron las fiestas de iglesia muy solemnes»²³.

Más sustancioso, como casi siempre, resulta el relato del también contemporáneo Ventura Pérez: «Año de 1740, día 22 de Diciembre, se acabaron los generales de San Ambrosio, su claustro y fachada en que el día de San Ambrosio se colocaron sus efigies; estos santos los ejecutó Pedro Vaamonde, maestro escultor; la de San Ambrosio es de alabastro, y la sacó de unos fundadores que estaban en la capilla mayor de Santa María de la Antigua, y la cabeza de San Luis: El dicho día 22 hubo en San Ambrosio su fiesta de iglesia con S. M. patente, y sermón a San Luis Gonzaga, que le costearon los estudiantes. Por la tarde salieron en mojiganga todos disfrazados ridículamente; iban haciendo los locos en un carro; los vizcaínos en otro carro llevaban un borrico en su cama con sábanas y sus almohadas; le iban tomando el pulso, recetando y echándole una ayuda; detrás iban de militar, a caballo, todos los teólogos, con bandas encarnadas, y enjaezados los caballos, y un Jesús en el pecho, uno vestido de mujer, con su palma en la mano, significando la teología, y delante llevaban a San Luis, de estatura natural, con su roquete, y alrededor muchos niños vestidos de ángeles, con sus hachas y su música. El día segundo de Pascua volvieron a salir, y porque llovió no prosiguieron. Precedieron sus entremeses, loa, auto y actos de conclusiones, en que presidió el padre Vastarrica»²⁴.

A través del testimonio de ambos se puede precisar, al final de la década de 1730, la fecha de construcción de la parte

²³ M. Canesi Acevedo, *Historia de Valladolid*, T. III, Cap. IX, ed. Grupo Pinciano, Valladolid, 1996, pp. 377-378; y 393.

²⁴ V. Pérez, *Ob. cit.*, pp. 182-183.



Plano general y terreno del Colegio de San Ambrosio, por Antolín Rodríguez (1770).

más moderna de San Ambrosio²⁵; hay que lamentar, sin embargo, que ninguno de los dos proporcione el nombre del arquitecto responsable de la obra. El nuevo edificio, se articulaba en tres crujías dispuestas en torno a un patio rectangular, cerrado en tres de sus lados y abierto por el cuarto, que lindaba con el corral de la zona conventual. Presentaba hacia la calle del Salvador (hoy Santuario) una sobria fachada de dos cuerpos, destacando en altura la monumental portada columnada.

La planta general de Antolín Rodríguez: «Plano general y terreno en lámina

primera del todo que comprende el Colegio», refleja la situación y utilidad de cada uno de los edificios de San Ambrosio al comenzar 1770 y no difiere en mucho de la que poco más de un año después haría Manuel Godoy, de mayor precisión en el dibujo. Se acompaña de una memoria explicativa: «Razón individual, por partes, del estado en que se halla oy al presente, el Plano Horizontal, que comprende el todo de las ofizinas que obtenían los padres espulsos de la Compañía, en el Colegio de Sn. Ambrosio en esta ciudad, lo que se difiere en la forma sufre. con la nueva deligneazon. de havitaziones ¿divi-

²⁵ En 1739 el Colegio obtuvo del Ayuntamiento la cesión de un fragmento de vía pública para regularizar la construcción por la parte de atrás, que daba a la Ronda de San Antón (actual calle de José María Lacort). Cfr. M. D. Merino Beato, *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII, T. II, Siglo XVIII*, Valladolid, 1990, p. 230.

didas? en tres salas de enfermerías todo preciso para la mozi3n que se pretende de un hospital»²⁶.

Un segundo dise1o titulado «Primera L3mina. Planta y superficie plano que ocupa la nueva obra de estudios, y aposentos de los Padres espulsos de la Compa1a sita en el Colejio de Sn. Ambrosio, por la que se demuestra el compartimiento de los Jenerales de estudios, patio y claustro bajo», no es sino una ampliaci3n del extremo oeste de la planta general correspondiente al edificio de aulas erigido en el XVIII. Una construcci3n forma por tres cruj3as en forma de U, cuyo lado largo med3a aproximadamente 255 pies (71'40 m) mientras que los cuerpos cortos, perpendiculares al primero, ten3an unos 125 pies (35 m), aunque su anchura era dispar. Se originaba en el centro un claustro con 13 pilares en el lado largo por 6 en los cortos, separados entre s3 por 10 pies (2'80 m).

Finalmente el dibujo rotulado como «Segunda L3mina. Por el presente dise1o se demuestra el perfil interior de el patio de toda la obra nueva, con las secciones de los 3ngulos a una y otra mano de las que se evidencia las alturas y estancias de las cruj3as, y piezas que comprenden el total de la obra, y en estas se allan baridos aposentos y avitaciones que ocupaban dhos espulsos. Vallad. y enero 1 de 1770. Antol3n Rodr3guez», es, sin duda, de gran inter3s por cuanto permite conocer la realidad arquitect3nica del desaparecido edificio.

Se elevaba 3ste en cuatro pisos aunque los tres primeros, que formaban un claus-

tro con el soportal y los pasillos de tr3nsito, avanzaban respecto al cuarto, claramente retranqueado. Se determinaba 3s un per3metro interior claustral y otro exterior que albergaba las dependencias 3tiles. Al primer cuerpo del claustro, formado por pilares cuadrados con capitel toscano sobre los que apeaban arcos de medio punto peraltado –12 en el lado largo y 6 en los cortos– daban las puertas de acceso a las aulas. Segundo y tercer cuerpo se abren con ventanas rasgadas, de escueta molduraci3n cl3sica, tantas como arcos forman el p3rtico. Son estos dos pisos de muy diferente altura, notablemente bajo el tercero, contrastando m3s por ello con el cuarto, una galer3a continua de arcos rebajados sobre pilares –hasta veinte arcos se cuentan en la cruj3a central– que es, sin duda, lo m3s interesante del conjunto. La secci3n de las alas laterales permite apreciar su diferente anchura, siendo considerablemente m3s estrecho el cuerpo norte, correspondiente a la fachada. respecto de su opuesto, al sur.

La extrema sobriedad de la arquitectura del edificio de los Estudios se apoya en el repertorio formal del clasicismo vallisoletano que desde las 3ltimas d3cadas del siglo XVI no hab3a dejado de utilizarse, con hitos notables en el XVII, como el de las Huelgas Reales en el que Francisco de Praves rompe con la disposici3n de claustro alto con arquer3as, sustituy3ndolo por ventanas. Se podr3an recordar algunos de los desaparecidos, como el de la Trinidad Calzada o el claustro grande de la Merced Calzada²⁷ y otros que subsisten: claustro de la Hospeder3a

²⁶ AMV, Hospital de Esgueva, Caja 338, leg. 39, 106. Falta sin embargo otro plano general que reflejaba las modificaciones propuestas para la instalaci3n del Hospital de Esgueva, tal como se explica en la memoria que le acompa1aba.

²⁷ Cfr. M. A. Fern3ndez del Hoyo, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, 1998.

de San Benito el Real, claustro de las Bulas del monasterio de Prado, etc. De todos ellos, no obstante difiere por la solución del último cuerpo.

Aunque el alzado de Rodríguez no se acompaña de una descripción de las estancias situadas en los distintos pisos, algo puede colegirse de lo anotado en las representaciones en planta, especialmente, de la firmada por Godoy, más detallada. En torno al patio y abiertas al tránsito del claustro bajo se disponían las aulas de los llamados «Generales», diversas en tamaño, destacando el «Aula grande de teología» situada en la crujía sur. Godoy explica algo de lo que se levantaba sobre ellas: encima del aula sita a la izquierda de la entrada principal había «seis aposentos»; a la derecha y en toda la crujía larga estaban las aulas «pequeñas y encima la librería y sobre ésta —dice— puede hacerse mucha vivienda con sólo divisiones». Así pues, todas las clases estarían en la planta baja mientras que en la primera se situaba la biblioteca y el segundo piso, extraordinariamente bajo de techumbre, podría corresponder a un espacio continuo, ¿acaso destinado a dormitorios?

Quizás algo pueda aclarar a este respecto la noticia de Ventura Seco, fechada en julio de 1762 antes por tanto de la expulsión de los jesuitas, con ocasión de la llegada a Valladolid de doce batallones franceses, tropas aliadas en la guerra que España mantenía con Inglaterra y Portugal, que se alojaron en muchos conventos y algunas casas particulares. En San Ambrosio se hospedaron el regimiento de Royarbesu (sic), compuesto por 1.700 hombres, y parte del regimiento de Artois. A propó-

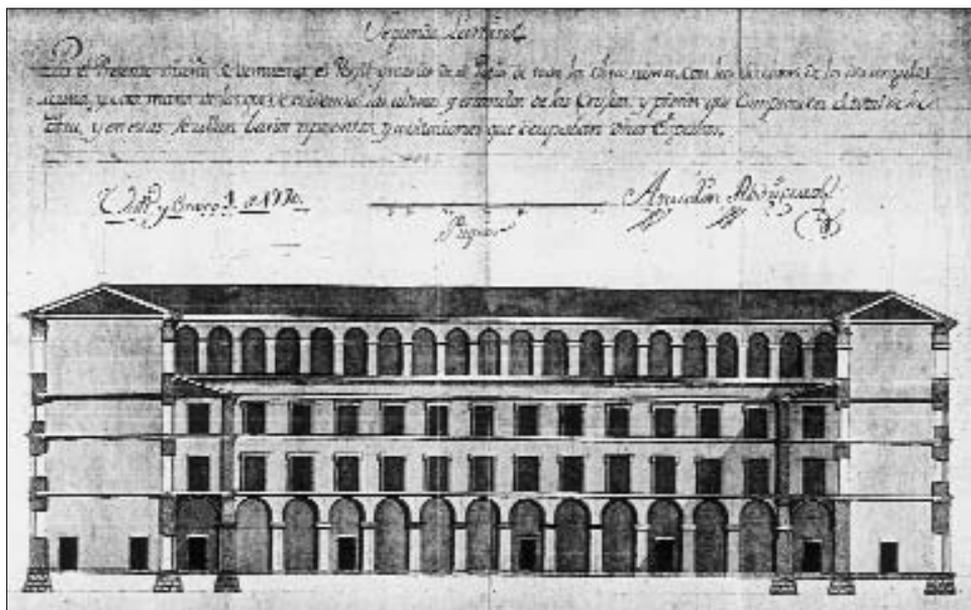
sito de los batallones de Cantabria y Lasarre dice el diarista: «Se alojaron en San Pablo en el claustro alto y subían por fuera con una escalera que habían hecho por cima (sic) de la botica. Así en este convento como en los demás hicieron sus tabiques y divisiones, de manera que no se trataban con los religiosos, y en San Ambrosio los alojaron en los generales de los estudios y pusieron otra escalera en el patio para subir a las viviendas altas»²⁸. Parece lógico que se refiera a la tercera altura y no al último cuyo acceso mediante escalera exterior se antoja muy difícil.

En todo caso la disposición de este último cuerpo a modo de galería, evocadora de edificios renacentistas, —en última instancia se podría evocar el edificio llamado «de las Azoteas», perteneciente al conjunto de San Gregorio— cuenta con numerosos precedentes en la arquitectura conventual vallisoletana aunque los ejemplos más evidentes hayan desaparecido a consecuencia de la Desamortización. A través de grabados se puede recordar cómo el convento de Nuestra Señora del Consuelo, de carmelitas descalzas, que estuvo sito en el terreno que hoy ocupa el Cementerio Municipal, por eso llamado también del Carmen, y cuya iglesia subsiste, poseyó un cuerpo edificado rematado en un a modo de mirador o paseador que se asomaba a la campiña circundante²⁹. Igualmente el desaparecido colegio agustino de San Gabriel, contiguo y adscrito al convento de San Agustín, se asomaba al río, en la zona que se convertiría en el llamado Espolón Nuevo, más tarde las Moreras, mediante un cuerpo saliente formado por arquerías³⁰.

²⁸ Ventura Pérez, *Ob. cit.*, pp. 355-357.

²⁹ M. A. Fernández del Hoyo, *Ob. cit.*, pp. 393 y 401.

³⁰ En 1761, cuando el arquitecto Manuel Godoy contratava con el Colegio de San Gabriel la reparación de una pared del cuarto de celdas, se mencionan «las vistas» y «el torreón de las vistas». Cfr. J. M. Parrado del Olmo, «Algunos datos inéditos del arquitecto Manuel Godoy», *BSAA*, LV, 1989, pp. 472-778.



Perfil interior del patio de la obra nueva de los Generales, por Antón Rodríguez (1770).

Después de la salida de los jesuitas se consideró oportuno que el edificio continuase cumpliendo su función docente. En consecuencia, por decisión del Real Consejo reunido el 30 de septiembre de 1768 se estableció en el Colegio «la enseñanza de gramática y retórica, con un preceptor mayor y dos menores, y la de primeras letras, con dos maestros, uno para enseñar a leer y el otro a escribir»³¹. Así lo consigna Ventura Pérez: «En este año de 1769 se dieron principio los estudios de gramática y primeras letras en los generales de San Ambrosio, colegio que fue de los regulares de la Compañía de Jesús. Se dio principio el día 10 de abril de dicho año»³². Pero además de esta enseñanza

primaria se instalaron allí también los estudios del llamado Convictorio Carolino, institución, vinculada en parte a la Universidad, dedicada a la enseñanza de latinidad y retórica, lenguas griega y hebrea, además de medicina y matemáticas³³.

La Universidad, sin embargo, pretendía un más claro aprovechamiento para sí del edificio de los Estudios Generales. Ya en junio de 1771 una provisión del Real Consejo de Castilla mandó «que las cátedras de gramática de que se habían apoderado los Regulares de dicho Colegio de San Ambrosio, se restituyesen a dicha Universidad con todas las rentas que tuviesen», aunque las enseñanzas continuarían impartiendo en el Colegio «interin se pro-

³¹ Todos los datos se contienen en el documento que en 1789 entregaría el edificio a la Universidad. Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, leg. 4052, fols. 335 y ss.

³² Ventura Pérez, *Ob. cit.*, p. 426.

³³ Cfr. M. J. Redondo Cantera, *Ob. cit.*, p. 663.

porcionase en la Universidad buque capaz»³⁴. Sin embargo, tal propósito no se cumpliría. En 1785, la Universidad, que en 1773 había obtenido también la concesión de los fondos bibliográficos del Colegio, solicitó formalmente el uso de los Generales de éste por falta de aulas en su edificio³⁵. Se comprometía a dedicarlo únicamente a fines docentes, a entregar a la Junta de Temporalidades, encargada de los bienes incautados a los jesuitas, «cualesquiera pinturas, adornos, muebles y vidrieras» que contuviera, a «hacer cerrar todas las comunicaciones con los demás destinos» dados al Colegio, y a sufragar «todos los gastos que se causen en reparar la parte que S. M. concede del edificio». Tres años habrían de pasar todavía hasta que en noviembre de 1788 se le concediera de manera oficial. El 16 de abril siguiente Gabriel Mozo³⁶, alarife y maestro de obras titular de la ciudad, reconoció la parte del edificio cedido «en el que existen los reales estudios y Escuelas de leer y escribir, y se advirtió estar cerradas las comunicaciones que tenía... con los demás destinos... exceptuando tan solamente la comunicación que tiene el sitio donde se halla el aljibe». Asimismo se mandó que Mozo «demostrase en plan el edificio del

Colegio que se cede a la Universidad». Por fin, el 14 de septiembre de 1789 la Universidad tomó la posesión³⁷ de «la parte del colegio que tuvieron los exjesuitas, llamado de San Ambrosio, que no está destinada, para que se trasladen a ella las cátedras de Filosofía, Estética y Retórica», en el «estado que se hallan los Reales Estudios, con su pajar y corrales, a reserva del pozo de nieve de que usan dichas Temporalidades»³⁸.

No obstante, el plano que acompaña esta escritura³⁹, firmado efectivamente por Gabriel Mozo, no se limita a representar el estado del edificio de los Generales al recibirlo la Universidad sino también las obras «que se deberán ejecutar para su perfecto destino y manejo», tal como se especifica en la declaración que el alarife hizo el 28 de abril de 1788. Lo proyectado, que se representa en el plano en tinta roja y la letra H, consiste en un cuerpo alargado, en simetría con el ya existente, soportado por sus 13 pilares necesarios para cerrar el claustro por el Este. Se buscaba con ello lograr la «uniformidad y conclusión de oficinas de estudios». Por otra parte, en lo ya construido Mozo detectó la existencia de «algunas quebras y resentimientos en sus pisos y tejados»,

³⁴ AHPV, Prot., leg. 4052.

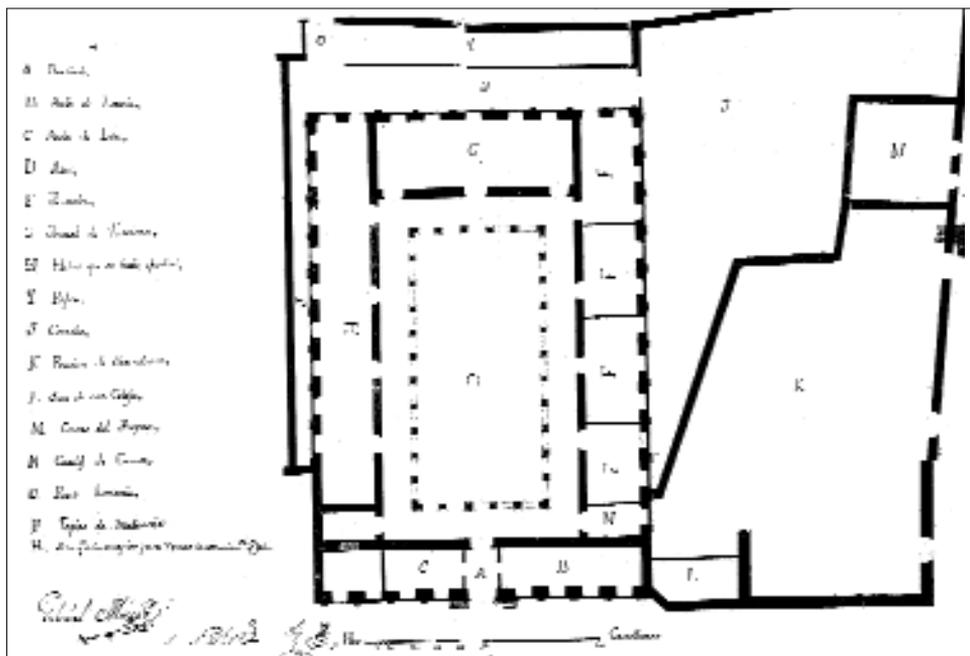
³⁵ M. J. Redondo, «El edificio de la Universidad...», pp. 658-659 y 663-664. También, AHPV, leg. 4052.

³⁶ Sobre Mozo, cfr. M. D. Merino Beato, *Ob. cit.*, p. 280

³⁷ Como era habitual en esta clase de diligencias se cumplió el ritual y «...estando a la Puerta principal que da a la calle pública, el nominado señor alcalde mayor, y corregidor interino, y por dicho empleo comisionado de Temporalidades, tomó de la mano a los referidos Sr. Vicerrector y Doctores, y... les introdujo en dichos Reales estudios, y sus Generales, que se hallan en el primer piso, y enseguida en el primero y segundo tránsito, sus aposentos y azotea, por todos los cuales se pasearon, abrieron y cerraron sus puertas e hicieron otros actos de posesión, recogiendo a su poder y disposición todas las llaves... y enseguida les introdujo dicho señor en los pajares y corrales, paseándose por ellos y recogiendo así bien sus llaves». ...». AHPV, Leg. 4052, fol. 363.

³⁸ Un mes antes, los días 7 y 8 de agosto de 1789, D. Félix Pérez Sanz, administrador de las Temporalidades, acompañado del escribano de las mismas, José Pascual Illana, habían recogido «las pinturas, libros y papeles que existían en el colegio que fue de San Ambrosio y general grande, que se trasladaron por el maestro Bernardo Redondo y varios operarios al colegio que fue de San Ignacio y su procuración, habiéndose formado lista de dichas pinturas y muebles en cuya operación se ocupó el dicho maestro y operarios otros varios días...». *Ibidem*, fol. 353.

³⁹ AHPV, P. y D., Carpeta 6, n.º 48. (Inserto originalmente en Leg. 4052, entre fols. 334-335).



Plano de los Generales de San Ambrosio, por Gabriel Mozo (1788).

estando «el último piso sin guarniciones de yesos en sus paredes».

Efectivamente, una vez recibido el edificio, la Universidad, además de las reparaciones obligadas, se planteó la posibilidad de su restauración y ampliación, pero como los presupuestos presentados para ello excedieran las posibilidades de la Institución, solicitó al Rey su propiedad con ánimo de venderlo e invertir su producto en acrecentar su propio edificio por la calle de la Librería. Finalmente se optó por una solución que hoy parece, cuando menos, un tanto descabellada: derribar los cuerpos superiores y financiar la obra con la venta de los escombros. Así en 1797 se inicia el derribo de la azotea –seguramente el cuerpo de arquerías– y del piso superior. Tras muchas

vicisitudes, en octubre de 1798 se terminaba de adaptar el edificio⁴⁰, a costa desde luego de perder en buena medida su valor arquitectónico.

Muy similar, sin embargo, a lo que debió ser el piso de galería desaparecido es el último cuerpo del edificio existente hoy al otro lado del corral grande, en la parte ocupada hasta fecha reciente por el Colegio de Escoceses. Situado enfrente de los desaparecidos Generales tiene aproximadamente la misma disposición en altura: planta baja, dos pisos y el de galería, en este caso un mirador de siete arcos –más ancho el central– por el lado sur, seis –por estar cerrado en el centro– en el norte, y tres en los lados este y oeste. No se ha documentado su construcción que no estaría muy alejada en el tiempo.

⁴⁰ Cfr. M. J. Redondo Cantera, «El edificio de la Universidad...», pp. 663-664.

Finalmente lo que quedaba de los estudios de San Ambrosio llegaría a tener un uso militar. Todavía instalada en él la Universidad, en la década de 1790, los militares ocuparon algunas dependencias auxiliares lo que se incrementó al comenzar la siguiente centuria, en los turbulentos tiempos que preceden a la Guerra de Independencia y durante ella⁴¹. En 1809 se habilitó para hospital, como otros edificios vallisoletanos⁴². Después pasaría a ser Parque de Artillería y Cuartel de Infantería. En 1861 se dice que «pueden alojarse en él de 500 a 600 hombres, y está clasificado como de bueno»⁴³. Pese que al comienzo de la década de 1880 se realizaban obras en el edificio, costeadas en parte por el Ayuntamiento⁴⁴, su progresivo deterioro hizo que en 1886 sufriese una ruina parcial⁴⁵. En 1900 se describe teniendo «en el interior de un patio desahogado, galería baja con pilastras de piedra y ladrillo, y piso principal»⁴⁶.

De todo el edificio dieciochesco únicamente la portada subsiste. La opinión de Ponz sobre ella es demoledora: «La portada, que daba ingreso a las escuelas que hubo en la casa adjunta, cuando era Colegio, es una disparatada mezcla de columnas dóricas debaxo, jónicas encima (sic), sin oficio, ni significación, en que cierta-

mente se malgastó mucha piedra, y dinero, y se dio una miserable idea de juicio arquitectónico, lo que en Valladolid es menos disculpable que en otra parte, porque tiene más cosas de buena arquitectura que ninguna otra ciudad de España...»⁴⁷.

No mucho más benevolente fue García Valladolid, en 1900, al describir el entonces cuartel: «... Últimamente su fachada ha sufrido la impropia modificación de convertir en balcón la hornacina central del segundo cuerpo, y en ventana la del tercero, para lo cual se han quitado las estatuas de San Ambrosio y de San Luis Gonzaga que las ocupaban, con cuya reforma resalta aún más el mediano gusto que presidió la ejecución de esta fachada»⁴⁸.

En realidad la portada, que tiene afinidad con otras que por la misma época se hacían en Valladolid –Monasterios de Nuestra Señora de Prado y Comendadoras de Santa Cruz (luego Las Francesas) o parroquia de Matapozuelos, entre otras y que se definen por el juego de columnas, difiere de ellas notablemente no sólo al invertir la clásica superposición de órdenes colocando en el piso bajo el orden jónico –algo que Ponz detectó aunque al describirla se confundiera– sino también porque carece de claridad estructural y

⁴¹ En 1801 el Rector de la Universidad denunció la desaparición de maderas y otros utensilios de los corrales de San Ambrosio y en 1804 el Ayuntamiento determinó buscar un nuevo lugar para impartir la enseñanza primaria porque el Regimiento de la princesa había ocupado la escuela de San Ambrosio. AMV., Leg. 631, exp. 34 y Leg. 99, exp. 210.

⁴² Hilarión Sancho, «Diario de Valladolid», en *Valladolid. Diarios curiosos (1807-1841)*, Ed. facsímil, Grupo Pinciano, Valladolid, 1989, p. 33.

⁴³ D. Alcalde Prieto y R. Gallardo, *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*, Valladolid, 1861, p. 327.

⁴⁴ A ellas se refieren varios expedientes del Archivo Municipal.

⁴⁵ Años después, en 1893, la prensa apuntaba la conveniencia de que las tropas lo desalojasen teniendo en cuenta que en él se almacenaba material de guerra. J. M. Ortega del Río, *El siglo que cambió la ciudad. Noticias artísticas de la prensa vallisoletana del XIX*, Valladolid, 2000, pp. 254-255.

⁴⁶ C. González García-Valladolid, *Valladolid. Recuerdos y Grandezas*, I, Valladolid, 1900, p. 518. J. Agapito y Revilla (*Las Calles de Valladolid, Valladolid*, 1937, p. 403) escribe: ha servido de cuartel y parque de Artillería lo que se destinó a claustro y estudios, y se incendió en la madrugada del 19 de julio de 1927».

⁴⁷ A. Ponz, *Ob. cit.*, p. 91.

⁴⁸ C. González García-Valladolid, *Ob. cit.*, T. I, Valladolid, 1900, p. 518.



Los generales de San Ambrosio hacia 1960.

porque el desplazamiento de los volúmenes hacia los extremos, buscando el efecto de perspectiva, resulta poco convincente. Si a esto se añaden la falta de armonía de los distintos elementos decorativos que se acumulan en la calle central, podría suponerse que su desconocido autor manejó uno o varios grabados no demasiado bien interpretados.

La portada encontraría un uso más adecuado ya que desde 1940 se encuentra instalada en el cuerpo de edificio que une el Colegio de Santa Cruz con su antigua Hospedería, manteniendo así su carácter universitario⁴⁹. En ella no se repusieron

las esculturas que la adornaban. Se desconoce el paradero de la que representaba a San Luis en tanto que la estatua, en alabastro, de San Ambrosio se guarda en el convento de Agustinos Filipinos. Es obra de Pedro Bahamonde⁵⁰ pero como Ventura Pérez relata el escultor aprovechó las efigies «de unos fundadores que estaban en la capilla mayor de Santa María de la Antigua, y la cabeza de San Luis». Tiene que referirse al Doctor Zumel, alcalde mayor de Villalpando (Zamora) y a doña Catalina de Estrada su mujer, cuyos bultos funerarios de alabastro realizó Juan de Juni para su entierro

⁴⁹ J. J. Martín González, «El actual Colegio Mayor de Santa Cruz», en *Historia de la Universidad de Valladolid*, Valladolid, 1989, T. II, p. 741.

⁵⁰ J. J. Martín González, «Una atribución a Pedro de Bahamonde», *BSAA*, XXIX, 1963, p. 263; y «El actual Colegio...». Sobre Bahamonde cfr. J. M. Parrado del Olmo, «Precisiones sobre los Bahamonde», *BSAA*, LV, 1989, pp. 343-363.

en la capilla mayor de la iglesia de Santa María de la Antigua⁵¹.

El oscuro –por poco documentado– panorama de la arquitectura vallisoletana en la primera mitad del XVIII⁵² impide aventurar siquiera quién pudo ser el autor del edificio de los Estudios Generales de San Ambrosio y su fachada. Ninguno de los arquitectos del momento: Manuel Serrano y Matías Machuca, quizá las figuras de mayor entidad, o los frailes arquitectos como el carmelita Fray Pedro de la Visitación, el jerónimo Fray Antonio de San José Pontones y los benedictinos Fray Pedro Martínez y Fray Juan Ascondo puede relacionarse al presente, directa o indirectamente, con la obra de san Ambrosio. Se podría tener en cuenta, aunque no sea un dato decisivo, que en 1725 Matías Machuca trabajaba para los jesuitas, dando trazas y condiciones para el arreglo de la media naranja y la linterna del Colegio de los Ingleses⁵³, pero su muerte en 1736 parece contradecirlo a no ser que otro maestro trabajase por sus trazas. Tras ellos está un buen número de maestros de obras, entre los que podría destacar Manuel Morante, cuyas capacidades como tracicistas restan por dilucidar.

La madrugada del 19 de julio de 1927 se declaró un incendio en el cuartel que lo arruinó en gran medida, destruyendo totalmente la parte ocupada por el parque de artillería⁵⁴. Años después, en

1935, el Ramo de Guerra cedería el uso de lo restante al Ayuntamiento, que sobre su solar y otros colindantes adquiridos a tal fin determinó edificar allí el Parque de Bomberos y Policía Urbana. Aunque se trató de evitar, el derribo del edificio era un hecho del que se lamentaba la prensa en enero de 1938. A instancias de la Obra del Santuario Nacional de la Gran Promesa, se logró en 1943 que la Ciudad desistiera en la construcción del parque de bomberos. Finalmente, tras años de largas negociaciones, el Ministerio de Hacienda cedió a la Archidiócesis el solar de lo que había sido cuartel de San Ambrosio, que tenía una superficie de 3.444 metros cuadrados, para que se integrara en el proyectado Alcázar de Cristo Rey⁵⁵.

Así de compleja fue la trayectoria de uno de tantos edificios de Valladolid, desaparecidos por una u otra causa, en nombre de una u otra idea, en busca de una u otra utilidad o provecho; algo que, por desgracia, sigue todavía sucediendo.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Municipal de Valladolid, Hospital de Esgueva, Caja 328, Leg. 35, 158; Caja 338, Leg. 39, 106 y Caja 347, Leg. 43-185.

Primera Lámina. Planta y superficie plano que ocupa la nueva obra de estudios, y aposentos de los Padres espulsos de la Compañía sita en el Colegio de Sn. Ambrosio, por la que se demuestra el compartimiento

⁵¹ Cfr. M. A. Fernández del Hoyo, «Datos para la biografía de Juan de Juni», *BSAA*, LVII, 1991, pp. 333-340.

⁵² Para la arquitectura de este período cfr. la J. J. Martín González, *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, Valladolid, 1967 y J. C. Brasas Egido, «Arquitectura y urbanismo del siglo XVIII», en *Valladolid en el siglo XVIII*, Historia de Valladolid –V, Ed. Ateneo, Valladolid, 1984, pp. 291-315.

⁵³ J. C. Brasas Egido, «Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII», *BSAA*, LV, 1984, p. 465).

⁵⁴ *Diario Regional*, 20-VII-1927 y *El Norte de Castilla*, 20-VII-1927 (con fotos).

⁵⁵ El Arzobispado tuvo que comprar al Ayuntamiento los edificios comenzados a edificar y los contiguos adquiridos. Cfr. *El Santuario Nacional...*, pp. 63 y ss.

**de los jenerales de estudios, patio y claustro
bajo:**

- N.º 1 Entrada Pral y fachada
- N.º 2 Pilastras y arcos
- N.º 3 Jenerales
- N.º 4 Puertas
- N.º 5 bentanas
- N.º 6 Patio

Vallid. y enero 1 de 1770

Antolín Rodríguez

**Segunda Lámina. Por el presente diseño se demuestra el perfil ynterior de el patio de toda la obra nueva, con las secciones de los dos ángulos a una y otra mano de las que se evidencia las alturas y estancias de las cru-
jias y piezas que comprenden el total de la obra, y en estas se allan barios aposentos y avitaciones que ocupaban dhos espulsos.**

Valld. y Enero 1 de 1770

Antolín Rodríguez

Al primero de los planos acompaña una «Razón individual, por partes, del estado en que se halla hoy al presente, el plano horizontal, que comprende el todo de las oficinas que obtenían los padres expulsos de la Compañía, en el Colegio de Sn Ambrosio en esta ziuudad lo que se difiere en la forma ¿siguiente? con la nueva deligneación de habitaciones ¿divididas? en tres salas de enfermerías todo precisso para la moción que se pretende de un hospital

- N.º 1 Calle Rl de Sn Ambrosio y portería Pl. de dho Colexio
- N.º 2 Tránsito sobre mano dra que da comunicación a distintos aposentos. Pieza de Procuración y salida a los Jenerales de la obra nueva de estudios
- N.º 3 Tránsito y salida al corralón para carros y pozo
- N.º 4 los zitados haposentos
- N.º 5 Jenerales y puerta principal de los estudios
- N.º 6 Claustro de dhos jenerales
- N.º 7 Patio
- N.º 8 Jeneral de teolojía
- N.º 9 Cortinal o sembradía
- N.º 10 Covertizo para leña y maderas
- N.º 11 Aljive

- N.º 12 Vendedoro del vino y puertas de carros
- N.º 13 Pozo de nieve y lugar común
- N.º 14 Otro cubierto y puertas de carros con escaleras para paneras altas y quartos de labranza
- N.º 15 Quadras y paneras vajas
- N.º 16 Corral de gallinas y gallinero, según dha P.^a lámina por ¿mano? izqda
- N.º 17 Tránsito y escalera que da subida a la segunda y tercera habitación
- N.º 18 Capilla de ejercitantes y enfrente una pieza para utensilios de dicha capilla
- N.º 19 Escalera principal del colegio
- N.º 20 Pieza o cuarto rectoral
- N.º 21 Refectorio
- N.º 22 De Profundis
- N.º 23 Cocina y alacenas
- N.º 24 Tránsito a dichas piezas y otras oficinas de aposentos altos y bajos que sirven por la escalera del

N.º 25

Y se advierte desde el n.º 22 hay bodega para vino y sigue su línea por bajo hasta la calle

- N.º 26 Entrada a la Iglesia
- N.º 27 Capilla del relicario y encima de esta y siguiente a ella se hallan los aposentos que se citan al n.º 25
- N.º 28 Antesacristía y lavatorio
- N.º 29 Sacristía
- N.º 30 Jardín
- N.º 31 Entra (sic) a la capilla Mayor
- N.º 32 Yglesia y capillas
- N.º 33 Puerta Principal
- N.º 34 Antecapilla a la de Nuestra Señora de la Concepción de congrengentes
- N.º 35 Escalera al coro de dicha capilla
- N.º 36 Capilla y sacristía de ella

Las dos líneas de puntos N.º 37 es terreno que ocupan varias casas particulares así de dichos espulsos como de vecinos

Desafortunadamente el plano en que se reflejaban las modificaciones precisas para acondicionar el Colegio como Hospital se ha perdido (al menos no se encuentra entre la documentación de Hospital de Esgueva) pero se conservan las explicaciones:

Hecho cargo muy poner (sic) del expresado estado en lámina primera según y como en ella se demuestran sus oficinas y hacer o dis-

poner en ellas y demás estancias la cómoda habitación para el hospital que se pretende con las oficinas necesarias a los sirvientes, hago demostración por láminas para la comprensión íntegra de ello en esta forma:

Mobiliario y disposición de nueva obra en el P.º plano de lámina P.^a

A. Puerta y portería del nuevo hospital
B. Habitación del llamador o del portero del vino y bizcochos para los enfermos

C. Escalera principal que sube a la segunda y tercera estancia de habitaciones de sirvientes y enfermeros

D. vivienda del cocinero con espensas al norte, cocina y lo necesario a su servicio

E. Puerta, tránsito y escalera que sube a la vivienda que se destina proyectada en segunda y tercera estancia para el mayordomo

F. Capilla y sala de los caballeros

G. Archivo de los papeles y libros

H. Archivo de caudales con toda seguridad

Y Puerta y tránsito que da paso a la Iglesia y otras piezas que van declaradas en el Plano general al n.º 24 el 25 a su escalera

J. Piezas para cantina, carboneras y útiles a cualquier destino así para sirvientes como para los pobres

Declárase por pruestas (sic) las demás oficinas de cobertizos cuadras paneras y corrales a dicho hospital según y como se demuestra en dicha tercera estancia las piezas del n.º 19 espensa para dicho mayordomo y la del n.º 20 para tener los lienzos y lana nueva para los colchones, para la lana y oreo de ella de los colchones viejos el torreón y pieza ropería que va citada y en tercero palno se demuestra con los nos. 21. Las demás sobrantes altas y bajas y con su galería sobre la sacristía se pudieran destinar a la convalecencia de los pobres

Disposición de obra en segunda estancia:

K. Desembarco de la escalera principal
L. Vivienda del cirujano
M. desembarco de escalera a la vivienda del mayordomo que se determinan sus piezas por los números siguientes

N.º 1 Antesala

N.º 2 Sala

N.º 3 Pieza de labor o dormitorio

N.º 4 Otra pieza al norte

N.º 5 Capilla para los santos sacramentos

N.º 6 Pieza al destino que más convenga

N.º 7 Galería y paso a las enfermerías

N.º 8 Sala de repartir las comidas los caballeros a los pobres

N.º 9 Hornachas para lumbre donde los platos son? calientes cualesquier alimento o medicina para los pobres y comida de ellos

N.º 10 La escalera a las galerías altas para colgar y guardar las ropas de los enfermos así limpia como sucia

N.º 11 Sala de hombres donde caben cómodamente 30 camas con sus alcobas

N.º 12 Galería de mujeres dividida con la letra A y su puerta

N.º 13 Vivienda de la madre mayor

N.º 14 Sala de mujeres en la que caben cómodamente 28 camas con su alcoba

N.º 15 Escalera para el amayor (sic) subir a guardar las ropas de los enfermos y tender otras

Por la ventana de esta enfermería que se demuestra con la letra B se ha de verter todas aguas para la limpieza al corral N.º 16. Igualmente por la sala de hombres N.º 17.

Vista la disposición de capilla y escalera para bajar y poner en ella los difuntos, el camposanto se puede hacer en el cortinal citado N.º 18. Antolín Rodríguez

TORDESILLAS EN EL SIGLO XVIII: SU SEMANA SANTA*

Jesús Urrea

El contexto sociológico o ambiental de la localidad de Tordesillas en el que se movían, a lo largo del siglo XVIII, las cofradías penitenciales de la Vera Cruz, Nuestra Señora de las Angustias y del Santo Sepulcro, propietarias de un importante historiado de figuras con las que organizaban sus procesiones de Semana Santa, reconstruyendo con ellas los episodios más representativos de la pasión y muerte de Cristo, constituyó la base de la devoción y el recogimiento de los lugareños, que participaban como penitentes o hermanos de luz de manera activa o como meros espectadores de lo que sucedía a su alrededor durante la Semana Santa¹.

La cofradía de la Vera Cruz, sacaba en procesión su devotísimo «*Cristo de las Batallas*», lacerante escultura de mediados del siglo XVI que se veneraba entonces en su ermita situada al otro lado del puente sobre el Duero, y disponía además de otros tres pasos: el que representa el episodio de «*la Oración de Jesús en el huerto de los olivos*», fabricado a media-

dos del siglo XVII simplificando la composición del paso que la cofradía de la Vera Cruz de Valladolid encomendó a Andrés Solanes, en 1629, y los que representaban las figuras de «*Cristo atado a la columna*» y «*Jesús cargado con su cruz*» que, por haberse deteriorado o por distintos motivos, se sustituyeron a mediados del siglo XVIII por otros de similar contenido.

La de las Angustias volcaba toda su devoción sobre el grupo escultórico de la «*Piedad*», que el artista palentino Adrián Álvarez había hecho en Valladolid en 1589; la del Santo Sepulcro tenía en la representación de «*Cristo yacente*» su escultura titular, mientras que una magnífica urna funeraria, fechada en 1659, servía para depositar en su interior una escultura de «*Crucificado*» cuyos brazos se habían convertido en articulables para poderlo utilizar durante la ceremonia del desenclavo o descendimiento de la cruz.

Pero, ¿quiénes eran los que cargaban con los pasos, alumbraban con hachas la

* Este texto sirvió de base al pregón de la Semana Santa de 2001 que pronuncié, por amable invitación de la Junta Local de Cofradías, en la iglesia parroquial de San Pedro de Tordesillas.

¹ Sobre esta manifestación religiosa y artística cfr. VV.AA., *Tordesillas a través de su Semana Santa*, Diputación de Valladolid, Valladolid, 2000.

procesión o se flagelaban públicamente como demostración de su penitencia o arrepentimiento? Sin duda, el perfil humano de la población que integraba Tordesillas no se diferenciaría mucho del de otras localidades vecinas: los mismos oficios, idéntica religiosidad y similar organización administrativa; variaría el número de oficios, la intensidad en las devociones y la mayor o menor presencia de las clases dirigentes. De ahí que no esté de más averiguar la composición humana de Tordesillas al iniciarse el siglo XVIII por haber gravitado sobre ella el peso de una tradición religiosa que ha sobrevivido hasta nuestros días.

En 6 de noviembre de 1714 el licenciado D. Miguel de Arenzana, abogado de los Reales Consejos, Corregidor de Tordesillas y su jurisdicción, ordenó que se pudiese en ejecución la voluntad expresada por el Rey Felipe V de confeccionar una lista o vecindario que comprendiese todos los que vivían en la villa, hombres y mujeres, casados y solteros, con distinción de sus calidades y estados. La encuesta se inició el día 9 y se concluyó el 20 del referido mes, resultando haberse alistado 380 personas de todos los estados consideradas como útiles para todo género de contribuciones y clasificados de la siguiente manera, comenzando por los más distinguidos:

Treinta y ocho clérigos, entre curas párrocos, beneficiados de preste, evangelio, epístola y grados, distribuidos entre las seis iglesias parroquiales (Santa María, San Pedro, Santiago, San Miguel, San Antolín y San Juan) con las que entonces Tordesillas contaba para la asistencia del culto divino y cuidado de sus feligreses. Ocho regidores perpetuos, trece hijodalgo, dos familiares del Santo Oficio de la Inquisición, un abogado, seis escribanos del número y Ayuntamiento, dos procuradores de causas, un maestro de primeras

letras, cuatro cirujanos y barberos, dos boticarios, seis sacristanes y un organista.

A continuación se censaron: 2 pintores, 3 confiteros, 2 cereros, 8 tenderos, 5 arrieros tratantes, 21 labradores, 4 hortelanos, 2 carreteros, 2 herreros, 3 cerrajeros, 3 herradores, 10 pastores de oficio, 16 albañiles y carpinteros, 3 maestros de cantería, 2 molineros, 16 sastres, 3 trasquiladores, 12 maestros de obra prima, 13 zapateros de viejo, 6 curtidores, 6 oficiales de curtidores, 3 zurradores, 4 cedaceiros, 3 boteros, 3 tejedores, 4 cardadores, 3 canteros, 7 alfareros, 2 pasteleros, 8 mesoneros, 4 ganapanes, 4 tablajeros y sirvientes de las carnicerías, 60 jornaleros del campo y obras; además de los que tenían como oficio el de platero, tintorero, gorrero, empedrador, calderero, hojalatero, cestero, calcetero, guarnicionero, albardero, sombrerero y polvorista. El listado finalizaba con 18 viudas, 6 solteras y 10 vecinos todos los cuales se mantenían de sus agencias, es decir negocios.

A todos estos vecinos había que sumar: 12 religiosos dominicos que vivían en su convento de Nuestra Señora del Rosario; otros 33 religiosos descalzos, alcantarinos o dieguitos, en el convento de San Francisco; 34 monjas profesas de coro y velo en el Real convento de Santa Clara y 26 religiosas en el convento de Comendadoras de San Juan de Jerusalén.

La beneficencia de la villa se distribuía entre los hospitales titulados de Misericordia, destinado a recogimiento de pobres mendicantes, en el que existía también un cuarto de enfermería para los moribundos; el hospital que erigió el arcipreste Juan González para albergue de los peregrinos que transitaban por la villa; y el destinado a la curación de pobres enfermos, hombres y mujeres, fundado y dotado por la infanta D.^a Beatriz hija del rey Dionís de Portugal.

Este vecindario continuó estimándose como válido por la Intendencia de Valladolid el 21 de febrero de 1747² y sería sumamente orientador para aquéllos que pusieron en marcha, tres años después, la elaboración de la más impresionante averiguación de personas y bienes que jamás se hubiese realizado anteriormente en estos territorios, lo que daría en llamarse el *Catastro* del marqués de la Ensenada, sirviendo la localidad de Tordesillas como experiencia piloto³. En 1750 se censaron 611 vecinos, de los cuales 49 eran sacerdotes y 89 religiosos, estimándose la población total entre 2.564 ó 2.700 almas.

Por entonces ya no residía en el pueblo ningún integrante de la nobleza, aunque algunos disponían de suntuosas vivien-

das, que ocasionalmente habitaban a su paso por la villa o con motivo de venir a supervisar la marcha de sus propiedades en el campo: El conde de Polentinos, vecino de Valladolid, disponía de casa en la calle y parroquia de San Pedro⁴; el conde Mora, avecindado en Madrid, tenía casa en el corro y parroquia de Santa María⁵; el marqués de Villanueva de Duero, asimismo vecino de Madrid, poseía su casa en la calle y parroquia de Santa María⁶; el marqués de Gallegos de Huebra, que residía por entonces en Arévalo, gozaba de una casa en la calle San Antolín⁷; la casa del marqués de Inicio, vecino de León, se hallaba en la calle de San Antonio abad, dentro de la parroquia de Santa María⁸; el marqués de Sirgadas, vecino de Jerez, la tenía, arruinada, en la calle y parroquia de

² Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Sección Histórica, leg. 172.

³ VV.AA., *Tordesillas 1750. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, 1994.

⁴ Su casa principal, que utilizaba, disponía de vivienda alta y baja, lagar y panera. Medía 40 varas de frente y las mismas de fondo (33,20 x 33,20 m.). Confrontaba con la iglesia parroquial de San Pedro y por otro lado con solar de casas del marqués de las Sirgadas, vecino de Jerez. Su alquiler se reguló en 330 reales al año.

En la misma calle y parroquia disponía de otra casa provista de vivienda alta y caballeriza. Medía 5 varas de frente y 13 de fondo (4,15 x 10,79 m.). Confrontaba con casa de don Nicolás Caballero y con otra de Manuel Venter. Su alquiler se estimó en 88 reales. Además poseía otra casa en la calle de la Parra, parroquia de Santa María, con vivienda alta, panera, caballeriza, corrales y pozo. Medía 27 varas de frente y 34 de fondo (22,41 x 28,22 m.) y confrontaba con casa de Manuel de San Martín y con otra de herederos de D. Bernardo de la Fuente. Se hallaba alquilada en 66 reales. También era propietario de un mesón en la Plaza pública.

⁵ Su casa principal disponía de vivienda alta y baja, paneras, corral, caballeriza, pozo y herreñal. Medía 46 varas de frente y 59 de fondo (38,18 x 48,97 m.) y confrontaba con casa de D. José Vázquez. Su alquiler se reguló en 140 reales.

En la calle y parroquia de San Antolín poseía otra casa provista de vivienda alta y baja, corral, patio, y bodegón sin vastos. Medía 20 varas y media de frente y 32 de fondo (17 x 26,56 m.). Confrontaba con casa del marqués de Gallegos y con calle de las cocinas. Se reguló su alquiler en 220 reales.

⁶ Sobre su vivienda cfr. J. Urrea, «Noticia Histórico Artística de Villanueva de Duero», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 35, 2000, pp. 95-126.

⁷ La casa principal disponía de vivienda alta y baja, caballeriza, pajar, paneras, corral, pozo y bodega. Medía 14 varas de frente y 70 de fondo (11,62 x 58,10 m.) y confrontaba con casa de Manuel de Ávila y con otra del conde de Mora. Su alquiler se reguló en 300 reales.

Poseía además otra casa unida a la antecedente con vivienda baja y portal, de 7 varas de frente y 10 de fondo (5,81 x 8,30 m.), regulada su alquiler en 55 reales, que confronta con otra de Manuel de Ávila; y otra más en la calle de San Antolín, con vivienda baja y alta, caballeriza, pozo, lagar y bodega. Medía 22 varas de frente y 39 y media de fondo (18,26 x 33 m.) y confrontaba con casa del presbítero D. Manuel Gordo y con otra de D. Tiburcio Francos, vecinos de Nava del Rey. Se vendió a Nicolás Rum.

⁸ Su casa, que utilizaba, disponía de vivienda baja y alta, corrales y bodega. Medía 15 varas y media de frente y 35 y media de fondo (12,45 x 29,05 m.) y confrontaba con casa de D. José Nieto y con otra de herederos de D.^a Antonia Lozano. Su alquiler se reguló en 250 rs. Además poseía las aceñas llamadas de la Zofraguilla.

San Pedro paraje en el que también se hallaba la del marqués de Villatoya, asimismo residente en Jerez⁹.

Al tiempo que resulta interesante conocer la composición de la población que habitaba Tordesillas, también se puede aportar puntual noticia sobre la conducta social o las costumbres morales de los habitantes de la villa en aquel siglo. Como es sabido, por reales leyes se ordenaba que, cada vez que las Justicias tomaren posesión de sus empleos, se publicase el «Auto de buen gobierno», para el buen orden de los individuos de esta república y buena administración de justicia, y que cada cuatro meses, se reconociesen los pesos, varas, medidas, títulos y cartas de examen, con el fin de procurar el buen funcionamiento económico del pueblo. El 23 de noviembre de 1753, D. Manuel de Prado, abogado de los Reales Consejos, Corregidor y Capitán a guerra por S.M., mandó a todos los vecinos estantes y habitantes de Tordesillas que cada uno, por lo que le tocara, guardase y cumplierse los siguientes preceptos y capítulos bajo riguroso apercibimiento de multas, prisión o azotes, según procediese en cada caso:

Que ninguna persona de cualquier estado y calidad que sea, diga blasfemias, ni jure el nombre de Dios nuestro Señor, ni de la Virgen Santa María su madre y señora nuestra, ni cosa sagrada.

Que ninguna persona esté amancebada, ni sea alcahuete ni hechicero y los que lo fueren salgan de toda esta jurisdicción dentro del tercer día, pena de azotes.

Que ninguna persona use del juego de naipes, taba, dados ni otros de los prohibidos en tabernas ni otros sitios, así en público como en secreto.

Que luego que hayan dado las 10 de la noche se cierren todas las tabernas para evitar los desordenes.

Que ninguna persona después de la campana tañida a la queda, que en el invierno es a las nueve y en el verano a las diez de la noche, salga de ronda ni anden en cuadrilla por las calles con armas de fuego, blancas ni otras de las prohibidas por la Real Pragmática.

Que con pretexto, ni motivo alguno tengan bailes, ni fiestas en las calles públicas por los graves perjuicios que de ello se ocasionan.

Que ninguna persona pueda comprar ni tome de hijos de familia, mozo ni moza de servicio la más leve cosa por ligera y tenue que sea.

Que ningún platero, mercader, ni otra persona, compre ni tome en empeño alhaja alguna que no sea de persona conocida y en caso de haber alguna sospecha sigilosamente darán parte a dicho señor corregidor para providenciar en justicia lo que convenga.

Que todos los vecinos y moradores de esta villa, cada uno por lo que así toca, tengan limpias las calles y portadas de sus pertenencias y no arrojen aguas fétidas, basura ni inmundicia por ellas y las ventanas y hasta después de la hora de las diez de la noche.

Que cada vecino y morador de esta villa iguale y empiedre su pertenencia en el término de un mes.

⁹ La casa del marqués de Sirgadas, que disponía de corral, confrontaba con casas y corrales del conde de Polentinos. Medía 18 varas de frente y 58 de fondo (14,93 x 48,14 m.) y en ella se sembraba cebada.

La del marqués de Villatoya disponía de vivienda alta y baja, patio, pozo, caballeriza y corral. Medía 22 varas de frente por 19 de fondo (18,26 x 15,77 m.) y confrontaba con casa de los Ramones de Vega y con otra de Bernardo Díez. Su alquiler se reguló en 143 reales. (Archivo Municipal de Tordesillas. Catastro del marqués de la Ensenada. Abecedario de mayorazgos y otros vecinos. T. 2.º y 3.º).

Que los mesoneros y personas que en esta villa usan de casas de posadas, no acojan ladrones, rufianes, vagamundos ni mujeres de malvivir, y en caso de tener algún género de sospecha den cuenta a dho. señor corregidor como de todos los huéspedes que en cada una de las noches tuvieren.

Que todas las personas que usasen de pesos y medidas, las tengan aferidas (contrastadas) y acondicionadas, reformando aquellas que lo necesitaren.

Que todas las personas que usaren oficios de examen de cualquier género o calidad que sean, dentro de 8 días primeros siguientes los pongan en el oficio del presente escribano de Ayuntamiento donde por su merced sin interés alguno se reconozcan los títulos y licencias que tuvieren para el uso y ejercicio de los tales oficios.

Que ningún ganadero que encierre sus ganados en esta villa los pueda sacar de sus casas, hasta tanto que haya salido el sol, que los vuelva a ellas.

Que ninguna persona por sí, sus caballerías y ganados de cualquier especie que sean vaya ni entre en las viñas, sembrados ni otras heredades, pinares, alamedas, talleres, nuevos plantíos, lindes y encerradas, durante haya sembrados y mieses, ni corten ni arranquen árboles ni leña pena de pagar los daños a sus respectivos dueños y de las impuestas en las ordenanzas que para ello tiene esta villa, las que igualmente se exigirán a los dueños de las tales heredades no llevando licencia del justicia para cualquier cosa o parte de las contenidas en este capítulo.

Que de ningún modo traigan los cerdos por las plazas y calles y cada uno de sus dueños los tenga recogidos domésticamente en sus casas.

Que todas las penas que van conminadas se apliquen por tercias partes al juez, cámara y denunciador y en las de ordenanza se observe lo en ellas dispuesto; y para que todo lo referido se guarde, cumpla y ejecute inviolablemente por todos, y cualquier manera se publique por voz de pregonero en la Plaza Mayor y demás sitios acostumbrados a fin de que venga a noticia de todos y ninguno pueda pretender ygnorancia...¹⁰.

Este era el ambiente y la forma de vida que tuvo que afectar también al escultor tordesillano Felipe de Espinabete, autor de los pasos nuevos del Azotamiento (1766) y de Jesús Nazareno (1768). Nacido el 1 de mayo de 1719, su familia, que era originaria de Aragón, residía en esta localidad desde varias generaciones antes, viviendo en el barrio de Santa María. El artista se casó en su pueblo en 1744 cuando contaba 24 años y allí nacieron sus dos hijas mayores. Después de 1747 se trasladó a Valladolid pero no perdió el contacto con su lugar de nacimiento en el que vivían, al menos, dos hermanos suyos uno de ellos chocolatero, y donde se le reclama en varias ocasiones para que hiciese diferentes esculturas como las de San Luis y San Francisco que envió desde Valladolid en 1756 al convento franciscano.

Miembro de la Academia de Bellas Artes de Valladolid, al quedarse viudo regresó en 1790 a Tordesillas en donde su hijo Félix ostentaba el título de cura párroco de San Antolín, además de disfrutar de un beneficio de epístola en la iglesia de San Pedro y ser capellán real en el monasterio de Santa Clara. Allí enfermó y el día de los Santos Inocentes de 1792, prostrado en cama, otorgó testamento, orde-

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Sección Histórica, leg. 173.

nando que su cuerpo una vez cadáver fue-se sepultado en la parroquia de San Antolín. Sin embargo se recuperó y se vio obligado a cambiar sus planes porque quien falleció fue su hijo sacerdote teniendo que trasladarse el anciano escultor a Valladolid buscando albergue en casa de su hijo Blas que había abandonado la escultura para ejercer el cargo de fiel de registro de puertas. En aquel hogar falleció, octogenario, el artista el día 29 de agosto de 1799¹¹.

Aproximadamente, por las fechas en que Espinabete mantenía algunos de sus contactos artísticos y familiares con Tordesillas, el académico madrileño don Antonio Ponz, que se hallaba viajando por España con el fin de redactar un libro describiendo las más notables curiosidades artísticas, se detuvo en esta población procedente de Rioseco después de dormir en una mala posada en la villa de Torrelobatón. Las notas que tomó durante su visita constituyeron el argumento parcial de una carta, dirigida a su amigo y protector Don Pedro Rodríguez Campomanes, que se publicaría por primera vez en 1783.

Su descripción de la población resulta extraordinariamente interesante por permitirnos imaginar el aspecto real que tenía Tordesillas en aquel momento. Su epístola comienza así:

«Vamos ahora a la villa de Tordesillas, la cual tenía muchas ganas de ver, y efectivamente me he alegrado de haberla visto, aunque poquísimos tiempo tuve de detenerme en ella... Hay una cuesta para bajar a Tordesillas y desde lo alto se descubre Matapozuelos, Pozaldez, La Ventosa, La Seca, Rodilana, Serrada, Villanue-

va de Duero, Matilla de los Caños y otros pueblos.

La villa de Tordesillas, que dista de Valladolid seis leguas al Occidente, ya sabe usted que es de las más célebres y antiguas del reino de León, cuya población, aunque dicen que llega a mil vecinos, parece que no pasará de setecientos. Dice de ella Navagero: (en italiano) «Tordesillas es un pueblo donde César tiene a su madre (doña Juana, llamada la Loca), guardada por el marqués de Denia. Es bellísima villa y de muy buenas casas, situada sobre la orilla derecha del Duero, en paraje muy alegre. Todo el territorio alrededor está lleno de árboles y de bellísimas viñas, etc.». No sé si este autor diría lo mismo en cuanto a las alabanzas de sus arboledas, aunque no faltan en la ribera. Hay un famoso puente de diez ojos sobre el río, cuya estructura parece del tiempo de los Reyes Católicos; hacia el medio se conserva un torreón coronado de almenas, que lo hermosea y serviría de defensa...

La campiña de esta villa se parece mucho a las otras de Castilla y León, de la cual sólo se hace uso para viñas, trigo y cebada; y ojalá fuese esto con la debida inteligencia! Es muy a propósito para otras muchas cosas, y se puede esperar haya, con el tiempo, cosechas de aceite, por los olivos que ya se cultivan y se van plantando.

El río contribuye mucho a hacer deliciosa la situación de la villa, teniendo su ribera meridional, llamada la Vega, que en partes es arenosa, medianamente poblada de árboles; pero no la opuesta, por la aspereza y esterilidad de sus peñascales. El recinto de la villa tiene otros parajes muy cómodos para paseos, en donde

¹¹ J. Urrea, «Nuevos datos y obras del escultor Felipe de Espinabete (1719-1799)», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1985, pp. 507-511 y J. Urrea, «El escultor Felipe de Espinabete», en VV.AA. *Tordesillas a través de su Semana Santa*, Valladolid, 2001, pp. 119-122.



El paso de Jesús atado a la columna (1766), por Felipe Espinabete. Iglesia de San Pedro. Tordesillas.

se podrían criar árboles con mucha utilidad, como lo demuestran los plantados nuevamente en cumplimiento de las reales órdenes; pero es lástima que no los aumenten con tan bella proporción para conseguirlo fácilmente.

No se hace más uso del río que el que regularmente vemos por estas tierras de Castilla; esto es, para aceñas, molinos, batanes, etc. y casi ninguno para fertilizar los campos. Las casas, calles y templos, y el empedrado de las mismas calles, son partes muy decentes...».

Por lo que respecta a las bellas artes señala también lo que consideró más notable no obviando dirigir duras críticas hacia la estética barroca que, como académico de su tiempo, aborrecía. Así repara en los tallones modernos añadidos en medio del retablo mayor de la iglesia de San Antolín, que según su opinión «lo ahogan

y afean»; en la especie de pabellón central y otros pegotes de talla situados entre los pedestales del retablo principal de la iglesia de Santa María, donde se habían sustituido dos pinturas por otras «fealdades modernas». Tampoco le gustaron ninguno de los retablos de la parroquia de San Pedro a los que denomina «monstruosidades de la talla y barbaridades del arte»; en la iglesia de los padres dominicos prefiere no entrar en el análisis de «algunas extravagancias artísticas», advirtiendo también del dispendio que supondría dorar el retablo mayor del convento de monjas comendadoras de San Juan con cuyo coste se podría hacer «un tabernáculo de bella forma», y se abstiene en describir los retablos colaterales del convento de Santa Clara aunque reparó en la desafortunada reforma sufrida por el mayor. Tampoco olvida criticar duramen-

te los pasos de «Jesús a la columna, con la cruz a cuestas y en la Oración del Huerto» que contempló en la iglesia de San Pedro¹².

Esta sensación de revisionismo estético que se aprecia en el texto de Ponz coincide con el ambiente que se debía de respirar también en algunos cenáculos intelectuales de Tordesillas que, guiados por el amor patrio y el deseo de progreso para su pueblo, decidieron reunirse en mayo de 1786 para buscar la protección real y encauzar todo tipo de iniciativas encaminadas a acompañar la vida local con el ritmo que trataban de marcar los ilustrados más avanzados de la nación.

En 18 de marzo de 1787 el monarca Carlos III aprobó los estatutos y constituciones de la Real Sociedad de Amigos del País de Tordesillas. Su radio de acción no se limitaba a un objetivo concreto sino que aspiraba amparar todo aquello que reclamase protección en los diferentes órdenes de la vida social del pueblo.

Adoptó como divisa el lema «La virtud y el trabajo son las llaves de las riquezas» y propuso a sus socios que meditasen y propusiesen obras públicas de utilidad y adorno para la población, el socorro a los necesitados, el adelanto de la agricultura, el aprovechamiento de pastos, la introducción de nuevos cultivos y frutos, la cría de ganado, la mejora de las manufacturas, el aumento de la producción y de la industria, la instrucción y educación de la juventud y la reforma de las costumbres. Todo un amplio programa ilustrado de actuaciones encaminadas a conseguir el progreso económico y el crecimiento de

la población. Entre sus primeros directores honorarios figuraron los marqueses de Gallegos y de Inicio y los condes de Polentinos y de Mora¹³.

Precisamente uno de estos ilustres españoles que pusieron todas sus energías al servicio de la modernización del estado y un abierto entusiasmo para conseguir el bienestar de los súbditos fue el futuro ministro de Gracia y Justicia, Don Gaspar Melchor Jovellanos, que visitó Tordesillas a su paso hacia Madrid, el día 1 de octubre de 1791, pernoctando aquí y sintió la curiosidad suficiente como para anotar en su interesantísimo diario lo siguiente:

«Tordesillas. Lugar de mucha gente y tráfago; iglesia de Santa María, buena, remodelada: una sola nave de carácter grandioso; capillas a los lados; la mayor, semicircular. Buen retablo por el gusto de los fines del pasado, con pinturas menos que medianas, y lo mismo las demás; era noche y había poca luz; unas efigies de la Sacra Familia al lado del Evangelio en el presbiterio, me parecieron del estilo de Gregorio Hernández. En la sacristía un buen cuadro de Jordán, como todas sus cosas: representa a San Antonio predicando a un pueblo muy numeroso; dos coros, alto y bajo, la entrada por el costado; bella torre, digna de Juan de Herrera, aunque yo quisiera derribarlas todas, no hay cosa más cara, más peligrosa ni más inútil en la Arquitectura. Dan buen aspecto a las ciudades desde lejos. ¡Qué brava razón para sostener un uso tan bárbaro! Y digo bárbaro, porque le creo derivado de los bárbaros orientales y sus fortalezas; pa-

¹² *Viaje de España*, t. XII, carta V, Madrid, 1783 y 1788 (ed. 1947, pp. 1069-1071). Ponz concluye su carta diciendo «Me da lástima que en una villa tan de mi gusto haya hecho tanto estrago el depravado de las artes y el considerar cuántas cosas excelentes se habrán arrinconado y acabado para poner en su lugar mamarrachos. ¡Buena desgracia malgastar los caudales y los dones de los fieles en oprobio de los lugares en donde tal se hace y se permite! Vámonos de aquí con este sentimiento».

¹³ E. Fernández Torres, *Historia de Tordesillas*, Valladolid, 1914 (ed. 1982), pp.190-192 y 356-361.



Detalles de Jesús flagelado y de los sayones. Iglesia de San Pedro. Tordesillas.

sen para atalayas y para defensa, más para campanarios?, no lo apruebo.

La plaza de la villa es muy pequeña y mala; las calles, empedradas, pero sucias y molestas; los ruedos del pueblo, abandonados; la muralla derrotada por muchas partes. En cuanto a la posada donde estoy, tengo mil temores. Ello dirá, y yo también mañana, porque si la cama es pasable y no hay chinches, no me cambio por el preste Juan.

Tordesillas tiene siete parroquias y además cuatro conventos: uno de dominicos, muy corto; otro de dieguitos, más numeroso; iglesia nueva de una nave; cuatro altares dorados y de mal gusto; uno de monjas de San Juan de Jerusalén, y otro de Clarisas, rico y lleno de privilegios por haber morado en él la reina D.^a Juana, viuda de Felipe I, en el tiempo de sus desvaríos: el más notable privilegio es el de nombrar en la villa Juez de alzada. Oímos misa en los Descalzos; salimos a las seis; gran puente sobre el Duero, de buena y firme arquitectura, con diez arcos punteados, y en el nueve, un molino; presa sobre la derecha para surtir unas grandes aceñas, plantíos en la misma orilla, de álamos blancos que corren por largo trecho,

y al otro lado de ella el camino de Toro y Zamora, que este río baña; la orilla de acá, desnuda; corrido un trecho, tiene también aceñas...»¹⁴.

Faltaban pocos años para que aquel siglo concluyese. La cofradía del Santo Sepulcro, radicada en la iglesia parroquial de San Juan Bautista, hacía tiempo que había dejado de existir; por entonces los tordesillanos habían visto derribar también su maltratado palacio real y, en cambio, sabían que en el interior del monasterio de Santa Clara se estaban haciendo importantes obras a cargo del fraile jerónimo Antonio de San José Pontones. Todavía tuvieron la suficiente devoción como para encargar la hechura de dos nuevos pasos de Semana Santa: el del *Cristo del perdón*, costeadado por la cofradía de las Angustias e inspirado en el que hizo Bernardo Rincón para la cofradía vallisoletana de la Pasión, y otro dedicado a *Nuestra Señora de la Soledad*. No imaginaban que el siglo XIX iba a venir cargado de dramáticas novedades que barriaron numerosas tradiciones y mucho menos que siglos después su Semana Santa alcanzase el esplendor y vitalidad que hoy posee.

¹⁴ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Diarios*, ed. Julio Somoza, Oviedo, 1955, t. I, pp. 222-223.

DOS NUEVOS PASOS PROCESIONALES DE FELIPE DE ESPINABETE EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA*

Leticia M.^a de Frutos Sastre

Poco a poco van apareciendo o se van documentando más obras del escultor vallisoletano Felipe de Espinabete, que contribuyen a conocer distintas facetas de la producción de este artista que ha pasado a la historia especialmente por la ejecución de sus famosas cabezas de santos degollados¹. Como consecuencia de la restauración de algunas esculturas, se han descubierto obras firmadas de su mano que demuestran una intensa actividad en el campo de la escultura procesional. Es el caso de las dos que ahora damos a conocer, realizadas para la cofradía del Cristo de las Cinco Llagas del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia), que representan un *Cristo atado a la columna* y un *Ecce Homo*, firmadas y fechadas en 1792, que pertenecen por lo tanto al último periodo de su creatividad tal y como, además, acredita su calidad.

La formación artística y primeros años de la producción de Felipe de Espinabete

son aún desconocidos. Nacido en Tordesillas el 1 de mayo de 1719, debió de formarse en algún taller de Valladolid o de Medina de Rioseco, que constituían, con las figuras de Pedro de Ávila y de los hermanos Sierra, los puntos de referencia que dominaban la producción escultórica vallisoletana. De hecho, no hay duda de la influencia que ejerció la producción de estos artistas –representantes del gusto rococó– en la obra de Espinabete, sobre todo en la ejecución aristada y acuchillada de los paños, así como en la aplicación de la policromía. Se sospecha que entre 1727 y 1740 fuese en Tordesillas aprendiz y oficial de Antonio de Gautúa y que hacia 1747 se trasladase con su familia a Valladolid si bien falta por conocer su actividad durante la primera década de su estancia en la capital.

En la década de los años 60 desplegó tal actividad que hace pensar en la existencia de un taller propio capaz de atender la de-

* Agradezco a Teresa Llorente haberme dado noticia de estas piezas así como a Soterraña Olmedillo y a Antonio Sánchez Sierra por su ayuda durante la investigación.

¹ La bibliografía sobre el artista es limitada, cfr. J. J. Martín González, *Escultura Barroca castellana*, vol. II, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1971; J. Yarza Luazes, «Un san Juan Bautista degollado de Felipe de Espinabete en Santibáñez del Val (Burgos)» en *Boletín Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid (BSAA)*, 38, (1972), pp. 560-562. J. C. Brasas y J. R. Nieto, «Felipe de Espinabete: nuevas obras» en *BSAA*, 43, (1977), pp.479-484. J. C. Brasas Egido, «Noticias sobre Espinabete» en *BSSA*, (1979), pp. 495-498. J. Urrea, «Nuevos datos y obras del escultor Felipe de Espinabete (1719.1799)», *BSAA*, (1985), pp. 507-511. J.J. Martín González, *Escultura Barroca en España 1600-1770*, Cátedra. Madrid, (1988), pp. 453-455. F. Vázquez García, «Varias esculturas de Felipe de Espinabete en iglesias abulenses» en *BSAA*, (1991), pp. 445-452. J. Urrea, «El escultor Felipe Espinabete (1719-1799)» en *VV.AA., Tordesillas a través de su Semana Santa*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, (2001), pp. 119-122.



Jesús atado a la columna y Ecce Homo, por Felipe Espinabete (1792). Santa María de Nieva (Segovia).

manda que recibía, que sobre todo se concentra en la ejecución de cabezas de santos degollados: San Juan Bautista y San Pablo, a imitación de la famosa de Alonso de Villabrille y Ron (Museo Nacional de Escultura. Valladolid), alcanzando notoriedad suficiente como para que, entre 1764 y 1766, ejecutase con destino al monasterio de San Benito de Valladolid y al de Bernardos de la Santa Espina sendas sillerías de coro, que demuestran su capacidad y habilidad en la fabricación de conjuntos monumentales y esculturas en relieve. De 1766 data un paso procesional,

modelo y antecedente del *Cristo a la Columna* de Nieva, encargado por la cofradía de la Vera Cruz de Tordesillas, y que estaba formado por la figura del Cristo a la columna y los tres sayones azotándole; asimismo para la citada cofradía de la Vera Cruz hizo en 1768 un *Nazareno* destinado a procesionar. Tal vez el conocimiento de estas últimas obras por parte de la cofradía del Cristo de las Cinco Llagas del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia) fue la razón por la que se le encargó en 1792 las esculturas que ahora damos a conocer.



Ecce Homo (detalle), por Felipe Espinabete. Santa María de Nieva.

EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA LA REAL DE NIEVA Y LA COFRADÍA DEL CRISTO DE LAS CINCO LLAGAS

La fundación de la iglesia, y más tarde del monasterio de Santa María, van unidos a la aparición en 1392 de una imagen de la Virgen en un pizarral cercano a la aldea de Nieva; la piedad y devoción de la imagen atrajo el apoyo de la Corona, de manera que en 1395 se produciría la fundación de la Puebla de Santa María con una serie de privilegios reales de exención de tributos que se iban a confirmar a lo largo de los siglos hasta el reinado de Fernando VII. Esta situación privilegiada convirtió a Nieva en un importante núcleo residencial de nobles, así como de comer-

cientes y artesanos del gremio de tejedores.

Según el Padre Antonio Miguel Yurami, en su estudio acerca de la aparición de la Virgen de la Soterraña, que se convertiría en patrona de Santa María la Real de Nieva, la devoción a la imagen había hecho que en la iglesia dominica de Santa María se establecieran hasta 17 cofradías: las del Santísimo, Santísimo Cristo de las Cinco Llagas, Niño Jesús, Concepción de Nuestra Señora, de los Dolores o de Nuestra Señora de la Consolación, Santa Ana, Santo Domingo, San Vicente, San Joseph, Santa Rosa, Santa Catalina de Ricci, Santa Lucía, San Antonio de Padua, San Isidro Labrador, San Sebastián y las Ánimas. Estas cofradías realizaban sus procesiones fuera de la iglesia por el sitio

que denominan de la media Luna con asistencia de la comunidad, siendo la del Santísimo Rosario y la de San Sebastián las que gozaban de más privilegio², en tanto que la cofradía de las Cinco Llagas, que es la que ahora nos interesa, carecía de rentas y sus ingresos dependían de las limosnas que se recogían los domingos³.

Al parecer la cofradía gozaba desde 1548 de una capilla en la iglesia del convento «(...) donde tenemos la Ynsignia del Santo Crucifixo de Nuestra debozion la qual esta dentro en el cuerpo e Iglesia de Monasterio de Nra Sra de la dicha Villa azia la pared de la calle que baja a las Plazuelas», y que se conocía como la Capilla de Pero Sanz⁴. Pero en Nieva existía también una ermita propia del convento dedicada a la Vera Cruz, lo que podría ex-

plicar la relación que mantuvo la cofradía del Cristo de las Cinco Llagas con la de la Vera Cruz de Tordesillas para la que había trabajado Espinabete en 1766.

La citada ermita se encontraba situada en el camino que conducía a Segovia y cuando, a principios del siglo XIX, escribe el Padre Yurami se encontraba ya derruida y abandonada⁵. Allí acudía todo el pueblo en procesión el 3 de mayo, y lo que es más interesante en relación con el encargo de las tallas de Espinabete «(...) el Jueves Santo hacían a esta ermita su procesión, que llamaban de disciplina los cofrades del santísimo Cristo de las Cinco Llagas con un crecido numero de achas y luces que llevaban asi estos como otros que sin ser cofrades concurrían por devoción»⁶.

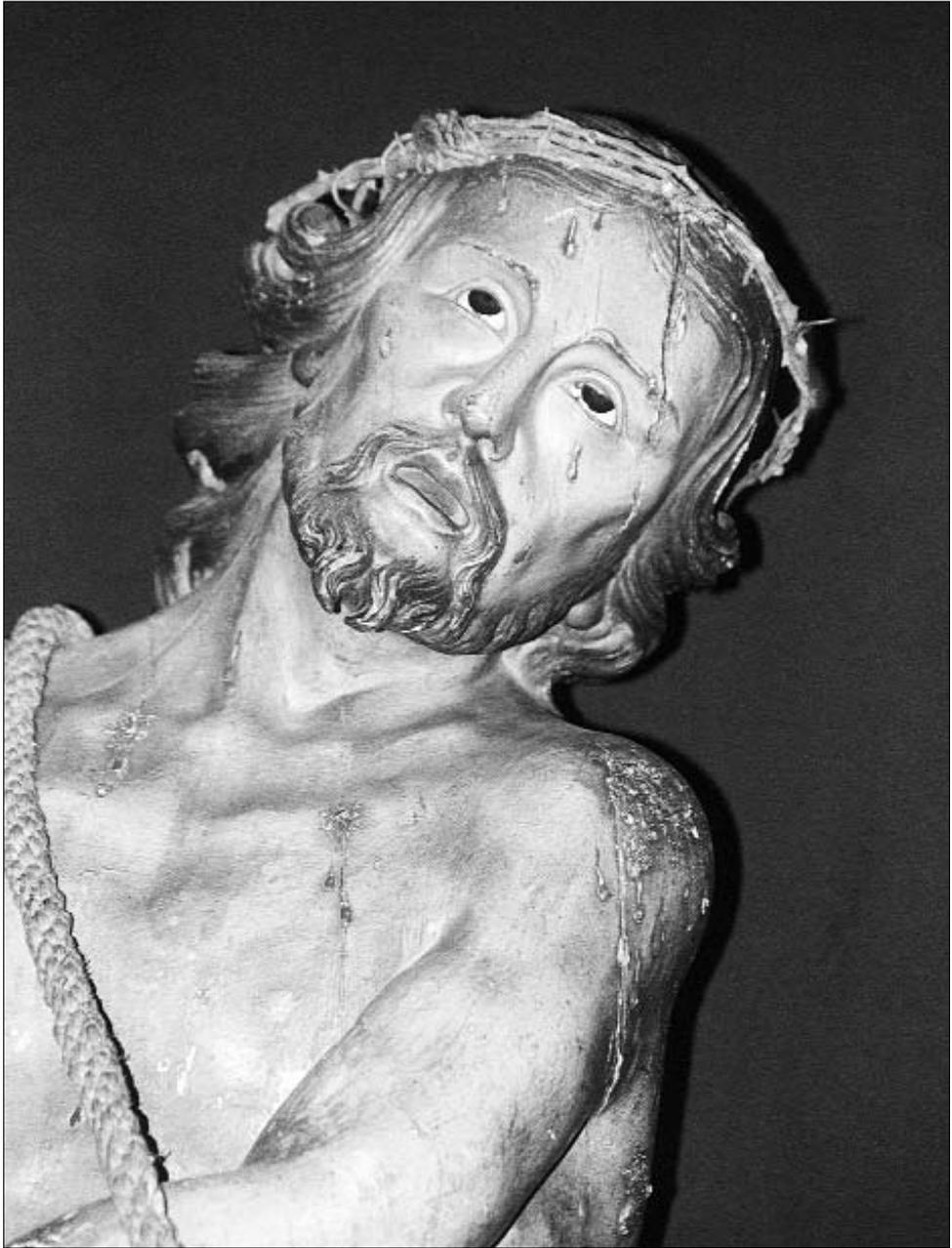
² M. R. P. Fr. Antonio Miguel Yurami, *Historia de la aparición de la taumaturga Ymagen de Nuestra Señora la Soterraña de Nieva*, transcripción y notas de Antonio Sánchez Sierra, Madrid, 1995, p. 153. Para la historia de Santa María la Real de Nieva y de su monasterio, véase además: J. Garnelo, José, «Excursiones a Segovia y a Santa María de Nieva» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1903. Conde de Cedillo, «El claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva» en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1920. Idem, «Santa María la Real de Nieva» en *BSEE*, 1930. Idem, «Desde la Casona. Paseos y excursiones por tierras segovianas», *BSEE*, 1931. M. Durán, «Excursiones a Santa María de Nieva y Coca», *BSEE*, 1928. R. Núñez, «Historia de la Villa de Santa María la Real de Nieva», *Revista de Estudios Segovianos*, 1954. J. M. Azcárate, *Monumentos españoles*, Madrid, 2.ª edic. (1954). C. Aranz Ruiz, *Santa María la Real de Nieva*, Segovia, 1972. A. Sánchez Sierra, *El monasterio de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, (1983), edic. 1992.

³ Cada hermano que ingresaba, si era de disciplina, debía de pagar dos libras de cera y 100 maravedís, y si entraba de luz, 500 maravedís y dos libras de cera. Los entierros de quienes no eran hermanos reclamaban un pago de cuatro ducados y cuatro libras de cera, y el doble si era forastero. La cofradía era la encargada de las procesiones cuando había que pedir agua, y de recibir las procesiones de otros pueblos. Las fiestas que celebraban eran las de la Cruz de Mayo, el día de San Llorente, el primer Domingo de Cuaresma y el domingo de Ramos». Rufino Núñez, «Historia de la Villa de San María la Real de Nieva», *Estudios Segovianos*, Tomo VI, n.º 16-17, (1954), pp. 102-103.

⁴ «(...) donde tenemos la Ynsignia del Santo Crucifixo de Nuestra debozion la qual esta dentro en el cuerpo e Iglesia de Monasterio de Nra Sra de la dicha Villa azia la pared de la calle que baja a las Plazuelas, lugar donde señalamos para nos llegar e ayuntar para azer e otorgar las cosas tocantes e convenientes al bien de nuestro cavildo e especialmente siendo juntos para azer lo yuso scripto, (...) de la de conseguir perpetuo merecamos delante de su acatamiento, e con este acatamiento, e con este comienzo e yntento, para aver e disfrutar lugar para azer nuestros ayuntamientos e oficios tocantes a tan santa e buenas intenciones e donde esté la insignia de nro. Crucifixo e cruz (...) nos diesen o señalasen la dicha capilla donde agora estamos, que es o la dizen e yntitulan la Capilla e Pero Sanz (...)». AHN, Clero, leg. 6.281. Publicado por A. Sánchez Sierra, op. cit., (1983), edic. 1992, doc. VII, pp. 169-175. Hemos continuado la investigación en el Archivo Histórico Nacional a fin de localizar la documentación posterior referente al siglo XVII, sin resultados positivos.

⁵ «(...) la otra ermita propia del convento es la de la Vera Cruz en el camino Real que desde esta Villa va a Segovia de la qual solo han quedado cuatro paredes medio caídas sin techo alguno, y parte de la mesa del altar.» Ibidem, p. 154.

⁶ Ibidem.



Jesús atado a la columna (detalle), por Felipe Espinabete. Santa María de Nieva.

Esto explicaría la posible relación entre la Cofradía del Cristo de las Cinco Llagas y la de la Vera Cruz, de manera que cuando aquella piensa encargar unas tallas para la capilla de la iglesia, muy probablemente para procesionar el día de Jueves Santo, se pondría en contacto con la cofradía de la Vera Cruz de Tordesillas, para la que había ejecutado Felipe de Espinabete «*el Paso del Azotamiento y columna con las tres potencias de metal dorado y sus soga de lana con los cordeles con que se halla ligado a la columna*». Además, el mismo escultor había hecho para la cofradía tordesillana «*los tres sayones azotándole y seis tornillos grandes para estos tres cuyas figuras están pintadas al óleo*»⁷. De hecho, la escultura del Santo Cristo se puede poner en relación directa con la de Santa María de Nieva, tanto por la disposición de la figura como por la característica ejecución acuchillada de sus paños. Sin embargo en la ejecución de su perizoma se aprecia ya una evolución que abandona el modelo más barroco y agitado de Tordesillas por otro más reposado; asimismo, la gravedad y peso de aquella figura da paso a un modelo más rococó, lo cual se aprecia especialmente en el *Ecce Homo* del mismo convento segoviano.

Como no se conoce la historia de la cofradía en aquellos momentos no puede saberse el precio por el que Espinabete realizó ambas esculturas, sin embargo, si se atiende al renombre de que gozaba por entonces el artista, hasta el punto de ser admitido en 1784 en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y tres años más

tarde elegido Teniente de Dibujo de la Institución⁸, la cofradía tendría cierta capacidad económica.

En 1790 Espinabete abandonó Valladolid y se instaló de nuevo en su localidad natal. Pensamos que fue entonces cuando debió ser reclamado, a través de la cofradía local de la Vera Cruz, por la cofradía de las Cinco Llagas del convento dominico de Nieva que le solicitaría una obra de características similares a la que había hecho el artista años atrás con destino a la citada cofradía de Tordesillas.

El escultor realizó y fechó en 1792 las dos figuras del *Ecce Homo* y del *Cristo atado a la columna*, el mismo año en que firmó en Tordesillas su testamento. No sería extraño que movido, por la devoción y piedad ejecutara ambas obras a un precio no demasiado elevado aunque tampoco se puede desechar la idea de que las cobrase en su estimado valor ya que por entonces Santa María de Nieva atravesaba un notable florecimiento económico según se desprende de los datos extraídos de un documento fechado en mayo de 1752: la localidad contaba con 402 vecinos, 297 casas, incluidas un «*Hospital intitulado Santo Domingo en el que se admiten pobres, enfermos asi vecinos como forasteros*», cuatro mercaderes o tenderos de joyería, 3 tratantes de cordobanes, un médico, 2 boticarios, 3 arrieros, 4 panaderos, 3 mesoneros, 6 alfareros, 38 tejedores de paños, 196 cardadores, 17 fundidores...⁹. En cualquier caso, la cofradía de las Cinco Llagas contaba con una presencia importante puesto que de ella dependía el enterramiento de los vecinos de Nieva.

⁷ J. Urrea, *Op. cit.*, (2001), p. 121.

⁸ J. M. Caamaño Martínez, «Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid (1786-1797)» en *BSAA*, XXIX, 1963, pp. 89-107.

⁹ Archivo Santa María la Real de Nieva, libro 538, fols. 417-438. Agradezco a Teresa Llorente el haberme facilitado esta documentación.

EL VIOLINISTA PEDRO ESCUDERO, «EL CASTRADO», Y SU LEGADO AL CABILDO CATEDRAL DE VALLADOLID

Juan Bautista Varela de Vega

Un legado hecho al Cabildo catedral de Valladolid, en 1868, no llegó a realizarse seguramente por falta de recursos de la fábrica catedralicia. El legado, dos magníficos violines: un Stradivarius y un Guarnerius, dos joyas del arte cremonense.

¿Quién era el testador? Un violinista español que alcanzó gran fama de virtuoso en Francia, y que hace semejante manda en agradecimiento al Cabildo por lo bien que había sido tratado, cuando fue niño de coro en la capilla musical catedralicia. Su nombre: Pedro Escudero.

Se sabe muy poco sobre este músico. Es el gran historiador y compositor Baltasar Saldoni quien da las primeras noticias conocidas sobre nuestro violinista, en esa obra impagable de historia musical que fue el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, que editó en Madrid entre 1868 y 1881, a cargo de su bolsillo, he aquí uno de sus muchos méritos.

Según Saldoni, Pedro Escudero nació el 17 de diciembre de 1791 en Mombuey, provincia de Zamora, en una choza de piedra, probablemente en medio del campo, y siendo sus padres unos humildes

campesinos, llamados Pedro Escudero y Rosa Martínez. Fue bautizado el 22 de dicho mes, en la parroquia de N.^a S.^a de la Asunción. Parece ser que en 1851, sesenta años después, Escudero volvió por Mombuey, donde pudo contemplar las ruinas del lugar donde vio la primera luz y en el que, siendo niño, un cerdo le mutiló los testículos, por lo que se le conoció por «el castrado»¹.

Desconocemos como llega a Valladolid, ingresando como niño de coro en la capilla de música de la Catedral, hacia 1800 ó 1801, ya que con nueve o diez años entraban los niños a formar parte del coro.

Por estas fechas era maestro de capilla, Fernando Haykuens, de origen holandés o flamenco, quien precisamente, en el año de nacimiento de Pedro Escudero –1791–, el 3 de junio es nombrado maestro de capilla por el Cabildo, tras una oposición, en contienda con dos grandes músicos, Pedro Antonio Compta y Juan Ezequiel Fernández. Compta era maestro de capilla de la Catedral de Gerona, y «debió su celebridad brillante –dice Subirá–, pero fugaz, a un *Te Deum* para ocho voces reales, dos órganos y gran orques-

¹ B. SALDONI, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, T. II, p. 388.

ta: el *Te Deum fernandino*, como se le ha denominado, porque con esa obra se celebró el retorno de Fernando VII a su patria y la recuperación de su corona, tras los años pasados en Valençay como cautivo de los franceses»². En cuanto a Fernández, pertenecía a la capilla de música de la Catedral de León³.

Por tanto, Escudero tuvo de primer maestro a Haykuens, quien a su vez tuvo otro discípulo muy ilustre, el vallisoletano Cesáreo Bustillo, el cual llegaría a maestro de capilla de la Catedral Primada de Toledo⁴.

Fernando Haykuens, no sólo era un buen compositor, como lo evidenció el resultado de la oposición al magisterio de capilla de nuestra Catedral –de 16 votos emitidos, 14 fueron a su favor–, sino también un distinguido ministril de flauta y oboe, que lo fue de ambos instrumentos en la Catedral de Orihuela (Alicante), antes de acceder al magisterio de capilla de Valladolid. Por cierto, Haykuens no pudo tomar posesión de su cargo inmediatamente, pues no había recibido la *prima clerical tonsura*, exigida para el cargo, como recogen las Actas Capitulares correspondientes al Cabildo de 8 de agosto de 1791⁵.

Encontrándose todavía de niño de coro –España está en poder de Napoleón Bonaparte–, Pedro Escudero es escuchado por un jefe del ejército francés, quien percatándose de su talento musical, le conduce a Francia, donde completa su formación musical, iniciando una brillante carrera de violinista.

En 1830, visita España, dándose a conocer en Madrid, en los conciertos que

ofrece en unión del gran pianista Pedro Pérez de Albéniz, más conocido por Pedro Albéniz, uno de los mayores virtuosos del piano español del siglo XIX, que había estudiado con Fiedrich Kalkbrenner y Henri Herz en París, y que fue el primer profesor de piano del recién creado Conservatorio de Música María Cristina, de Madrid.

Los conciertos con Escudero tuvieron lugar en los salones de Santa Catalina, y acerca de ellos escribió Saldoni lo siguiente: «llamaron extraordinariamente la atención de la escogida y numerosa concurrencia que asistió a ellos y que aplaudía frenéticamente a los *Pedros*, como eran llamados los célebres concertistas Albéniz y Escudero, por tener ambos el nombre de Pedro. En vista del fanatismo que hicieron en Madrid estos dos tan notables profesores, fueron de sus resultados nombrados, Albéniz maestro de piano, y Escudero de violín, al fundarse el Conservatorio de música en el expresado año de 1830; pero Escudero sólo desempeñó la plaza de profesor del expresado establecimiento hasta principios de 1833, en que renunció, por no privarse de su pasión favorita: la de viajar por el extranjero y dar conciertos en las principales capitales de Europa, como así sucedió, y así pasó también su vida». Y añade Saldoni: «Escudero era, además de gran violinista, un excelente cantante, cuyo arte conocía perfectamente, asegurándonos nuestro querido amigo Albéniz, que le había oído cantar, que Escudero tenía una gran voz de tenor y había pocos cantantes de fama que le aventajaran en su buena escuela y manera de expresar»⁶.

² J. SUBIRÁ, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, p. 747.

³ J. B. VARELA DE VEGA, *Músicos de Valladolid. Antología Biográfica. Vol. I. Siglos XIV-XVIII*, p. 243.

⁴ J. B. VARELA DE VEGA, *Cesáreo Bustillo, un maestro de capilla vallisoletano*, p. 19.

⁵ J. B. VARELA DE VEGA, *Músicos de Valladolid...*, p. 244.

⁶ B. SALDONI, *op. cit.*, p. 389.

Efectivamente, Pedro Escudero había sido nombrado maestro de violín y viola del Real Conservatorio de Música de María Cristina, con un sueldo anual de 20.000 reales, exactamente el mismo que Pedro Albéniz como maestro de piano y acompañamiento⁷. También ambos artistas fueron llamados a Aranjuez por los reyes para dar un concierto, percibiendo 6.000 reales cada uno.

Albéniz y Escudero bien pudieron conocerse en París, cuando Albéniz se trasladó a su Conservatorio para estudiar con Kalkbrenner y Herz, en 1826. Escudero era ya virtuoso concertista, pues llevaba años en la capital de Francia, lo que supone dieran juntos conciertos.

Al parecer, como señala Saldoni, Escudero dio conciertos en Rusia, varios en San Petersburgo y en Moscú⁸.

En cuanto a su voz como cantante, dada su accidental castración, más que tenor debía poseer el registro de contratenor, o quizá de soprano, y resulta extraño que, como capón—expresión más española que castrado—, tuviera una gran voz que aventajaría a la de la mayoría de los cantantes de fama, según afirmaba Pedro Albéniz.

Pedro Escudero tuvo distinguidos discípulos en el Conservatorio de Madrid. Así, Domingo Aguirre y Costa, iniciado por un hermano en el violín, siendo muy niño, matriculándose a los trece años en el Conservatorio madrileño, donde es su maestro Pedro Escudero, pero dos años después pasa al estudio del fagot, con Manuel Silvestre, y de la armonía y composición con el célebre Carnicer. Domingo Aguirre perteneció a la Capilla Real, a la banda de música del Real Cuerpo de Guardias de Corps, a la orquesta del Teatro Real, y pri-



Pedro Albéniz, discípulo de Kalkbrenner y Herz en París, fue el acompañante habitual de Pedro Escudero en sus conciertos de Madrid. (Grab. s. XIX).

mer fagot de casi todos los teatros de Madrid. Llegó también a tocar, además, el bajón y el figle en la Capilla Real, actuando no sólo en ésta, sino en todas las principales funciones religiosas que tenían lugar en la capital de España, datos todos estos recogidos asimismo por Saldoni⁹.

Manuel Silvestre fue también primer profesor de fagot del Conservatorio de Madrid, desde su inauguración en 1830, al igual que Escudero y Albéniz, disfrutando de un sueldo de 4.000 reales anuales¹⁰.

A Pedro Escudero le sustituyó en el Conservatorio uno de los mejores violinistas de la época, el lucense Juan Díez, cargo que ejerció durante muchos años, siendo además violín de la Real Capilla.

⁷ Vid., F. SOPENA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, pp. 35, 238, 242.

⁸ B. SALDONI, *op. cit.*, p. 388.

⁹ *Ibid.*, T. III, pp. 242, 243, 291.

¹⁰ Cf., F. SOPENA IBÁÑEZ, *op. cit.*, pp. 35, 244.

Respecto al legado de Pedro Escudero, lo que el Cabildo de enero de 1869 recoge, para de modo completo satisfacer nuestra curiosidad, lo es además necesariamente, pues al menos en las Actas Capitulares no se encuentran más noticias sobre el asunto, que copiamos literalmente, como sigue: «Se leyó por último una carta dirigida al Sr. Déan por el Cónsul general de España en París, fecha 10 diciembre próximo pasado, en que se notifica que D. Pedro Escudero, súbdito español, en testamento otorgado en 17 de julio de 1862, en aquel Consulado general, legó al Cabildo de la Iglesia Catedral de Valladolid, en agradecimiento a los muchos favores que había recibido en su infancia, sus dos mejores violines, uno de Antonius Stradivarius, y otro de Petrus Guarnerius, y además la música encuadernada de grandes Maestros; y que podía el Ilmo. Cabildo disponer de dichos legados designando a persona a quien entregarse. El Cabildo acordó, que la Comisión nombrada anteriormente, cuando se tuvo la primera noticia de este asunto, continuase entendiendo en él con facultades amplias para hacerse cargo de los expresados objetos, y enajenarlos en el punto donde se hallan, por las dificultades que ve el Cabildo en que vengan a su poder, como desearía para conservar en su Iglesia esta distinguida memoria, como muestra de gratitud a su difunto legatario»¹¹.

Escudero había sido nombrado violinista segundo de la Catedral, en 1810, siendo discípulo del primer violinista, Manuel Carretero¹². Se despidió de Valladolid para marchar a París, el 31 de julio de 1812.

Realmente, lo sucedido en el Cabildo de 4 de enero de 1869 (Cab.º extraordinario/fol. 1 r.º y v.º) tiene sus precedentes en el mes de agosto de 1868, a través del Arcediano y de una carta procedente de París, poniéndose en conocimiento del Cabildo, que el 11 de dicho mes acuerda lo siguiente: «El Sr. Deán hizo presente que el Sr. Arcediano le había manifestado saber por una persona que tenía carta de París, haber sido legado a esta Iglesia un violín por un músico, Pedro Escudero, que en su niñez fue niño de coro de esta Sta. Iglesia, y que había persona que ofrecía por el dicho violín quinientos francos. El Cabildo no teniendo noticia alguna anterior acerca de este asunto, acordó que se nombrase una Comisión que averiguara lo que hubiera sobre el particular, reservándose resolver lo más conveniente, caso de que el legado llegue a poder del Ilmo. Cabildo. Para esta Comisión fueron nombrados los Sres. Arcediano y Fabricero»¹³.

Por estos años de 1868 y 1869 la fábrica catedralicia anda mal de recursos. ¿Pensaría por ello el Cabildo en la enajenación del fantástico legado musical en origen?, como expresan las Actas mencionadas del Cabildo extraordinario de 4 de enero de 1869. Pensar en una enajenación de dos joyas, como un Guarnerius y un Stradivarius, hoy resultaría increíble, no sólo por su valoración cualitativa, sino también cuantitativa. Sí, el momento de la fábrica debía estar tan necesitado, que, en el mismo Cabildo del 4 de enero, se acuerda prescindir de los puestos de organista segundo y pertiguero segundo: «En este Cabildo se acordó también que, en vista de la escasez de fondos en que se

¹¹ J. B. VARELA DE VEGA, *Músicos de Valladolid...*, pp. 284-85.

¹² Ac. Cap. Cab.º, 26 feb. 1810, fol. 113 v.º

¹³ Cab.º ord.º, 11 agos. 1868, fol. 21 v.º y 22 r.º



Parte posterior de un Guarnerius de 1650, y un Stradivarius de 1716, ejemplos del valor que pudo tener el legado de Pedro Escudero al Cabildo.

encontraba la fábrica por razón del retraso que viene sufriendo en el cobro de su asignación, se despidiese por ahora al organista 2.º y al pertiguero 2.º»¹⁴.

Hay que señalar que por estos años era maestro de capilla el gran Antonio García Valladolid, el que más tiempo ha permanecido en su cargo, casi cincuenta años. Y eran organista 2.º y pertiguero 2.º, respectivamente, Miguel Mir, músico excelente, muy ligado a Valladolid, y Vicente Velao. Y, como consecuencia del acuerdo del Cabildo de suprimir dichos cargos, hubo una reacción muy positiva por parte de los interesados, y gratamente acogida por el Cabildo del día 11 de enero, que dice: «Diose cuenta de dos comunicaciones, una del Sr. D. Miguel Mir, organista 2.º, y otra de D. Vicente Velao, 2.º pertiguero, ofreciendo ambos sus servicios como tales al Ilmo. Cabildo, sin retribución alguna durante el estado de escasez de fondos en que se encuentra la fábrica. El Cabildo acordó que se les diese las gracias y se les manifestase que podían seguir como hasta aquí, ejerciendo sus respectivas funciones. Lo propio hizo presente el Sr. fabriquero respecto a los músicos, y se acordó contestarles lo mismo»¹⁵.

Como vemos, la precariedad de los recursos del Cabildo se extendió a todos los miembros de la capilla de música.

Acerca de las calidades de ambos violines del legado, diremos que hay diferencias entre ellos, sin perder por eso su esencia de creación maravillosa.

De la familia Guarneri, el más célebre fue Giuseppe, conocido por «Guarneri del Gesù», por emplear sobre la inscripción de su nombre en el interior de sus violines símbolo del Salvador: IHS. El

violín del Gesù posee una cualidad sonora semejante el Stradivarius; éste más sólido, más equilibrado, dócil a las necesidades del más alto virtuosismo, tímbricamente más brillante; en cambio, el sonido del Guarneri, más limitado, presenta una expresión más íntima, personal, sugestiva. Esta fue la razón por la que el genio inigualable de Paganini escogió un «Guarneri del Gesù», como su instrumento preferido, construido en 1742, y conocido por el «Cannone» (el cañón) —«el cañón de Paganini»—, que el excepcional artista legó al Municipio de Génova, en su testamento de 27 de abril de 1837: «Lego mi violín a la ciudad de Génova, para que sea conservado allí para siempre»¹⁶.

Paganini, «el brujo, criminal, hijo del infierno, mensajero del diablo» —a tales extremos llegaron las leyendas y deformaciones conscientes y malintencionadas de la realidad—, no descansó; su pobre cadáver estuvo de aquí para allá 56 años, hasta encontrar sepultura definitiva; no así su maravilloso violín, que descansó «para siempre» en la ciudad que le vio nacer, como para siempre durará la música y la técnica del «violinista del diablo», que revolucionó el concepto de virtuosismo, recogido por otro de los grandes de la historia de la música, Franz Liszt. Este escucha a Paganini en su primer concierto en París, «y su asombroso virtuosismo y la fuerza expresiva de sus interpretaciones despiertan en Liszt el deseo de hacer algo semejante para el piano»¹⁷, transcribiendo, por ejemplo, la célebre *Campagna*, extraordinariamente difícil, y otros estudios de Paganini, o componiendo una *Gran Fantasía* sobre la misma.

¹⁴ Cab.º ext.º, 4 en. 1869, fol. 1 v.º

¹⁵ Cab.º, 11 en. 1869.

¹⁶ W. G. ARMANDO, *Paganini*, p. 288.

¹⁷ W. DÖMLING, *Franz Liszt y su tiempo*, pp. 14, 173, 184, 193, 201.

El virtuosismo llegó a la cumbre con Niccoló Paganini, quien logra la inmortalidad, «premio que los humanos, tarde o temprano, conceden al genio por sus hechos y por sus aportaciones. La extraordinaria personalidad de Paganini se nos aparece siempre como un emocionante misterio en el cuadro de la historia, como una figura compuesta de realidad y fantasía»¹⁸.

Pedro Escudero era el segundo gran violinista español con carrera en París. Su antecesor fue el vallisoletano Romualdo Pérez de Cea, nacido en el popular barrio de San Andrés, calle de los Zurradores, el 7 de febrero de 1745¹⁹, arrabal que se encontraba fuera de la llamada puerta de Teresa Gil y a orillas del río Esgueva. La calle recibía tal nombre por encontrarse en ella establecidos los zurradores o tundidores de pieles²⁰.

Es, una vez más, Saldoni quien nos ofrece datos sobre este músico vallisoletano, en su *Diccionario*: «El día 8 de enero de 1802 muere en París el célebre violinista D. Romualdo Pérez, natural de Valladolid, y uno de los más acreditados músicos que contaba España a fines del siglo XVIII»²¹.

Romualdo Pérez de Cea fue seguramente discípulo de José Herrando, otro de los grandes del violinismo español, y discípulo de Corelli. Herrando era violín en la orquesta del Buen Retiro madrileño y en la del duque de Alba, además de maestro de capilla de la Encarnación de Madrid, publicando en París, en 1756, su *Arte y puntual explicación del modo de*

*tocar el violín con perfección y facilidad*²².

Pedro Escudero fallece en París, el 8 de mayo de 1868. Por tanto, a los 76 años de edad, y tres meses antes de que el Cabildo vallisoletano tuviera noticia de su «fantástico» legado. Su personalidad parece estar envuelta en cierto halo de misterio, al igual que el inmortal genovés.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*, Valladolid, Grupo Pinciano (Edición facsímil de la de 1937), Caja de Ahorros Provincial, 1982.
- ARMANDO, Walter G., *Paganini*, Barcelona, Editorial Vergara, 1962.
- DÖMLING, Wolfgang, *Franz Liszt y su tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- SALDONI, Baltasar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Madrid, Impr. A. Pérez Du-brull, 1868-1881.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista, *Cesáreo Bustillo, un maestro de capilla vallisoletano*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1990.
- *Músicos de Valladolid. Antología Biográfica. Vol. I. Siglos XIV-XVIII*, Valladolid, El Autor, 2001.
 - «Pérez Cea, Romualdo», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), 2001.

¹⁸ W. G. ARMANDO, *op. cit.*, p. 309.

¹⁹ Pq.^a de San Andrés, Libro 7 Bautizados (1717-1759), fol. 306 v.º.

²⁰ J. AGAPITO Y REVILLA, *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*.

²¹ B. SALDONI, *op. cit.*, T. I, p. 134.

²² *Id.*, sobre Romualdo Pérez de Cea, J. B. VARELA DE VEGA, *Músicos de Valladolid. Antología Biográfica. Vol. I. Siglos XIV-XVIII*, pp. 249 y ss., *Id.*, «Pérez Cea, Romualdo», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. I, p. 632.

LA ZARZUELA *DON JUAN TENORIO*

Juan Bautista Varela de Vega

¿Qué *Don Juan Tenorio*, el de Zorrilla, convertido en zarzuela? Sí, el del insigne poeta y dramaturgo vallisoletano. El mismo José Zorrilla nos ofrece las razones por las que se procedió a poner en música su popularísimo drama religioso-fantástico.

No podemos tratar de acercarnos literariamente, ni por asomo, a la narración de dichas razones, que el poeta hace con su estilo inigualable, ni tampoco resumirla, pues sería una pena perder su unidad, por lo que vamos a dar a continuación el texto íntegro en su redacción original.

Escribe don José: «¿Por qué se ha hecho este primer ensayo de convertir en zarzuela el drama de *Don Juan Tenorio*? Por dos razones muy obvias y fáciles de comprender./ 1.^a Porque aceptado como género el espectáculo zarzuela; multiplicadas las compañías que le sostienen, y establecida la costumbre de representar el drama la primera semana de noviembre, el público acude por costumbre a aplaudir los desatinos y absurdos que hace treinta años acumulé en ésta mi famosa elucubración, a la cual bauticé con el título de drama religioso-fantástico; y la zarzuela se ve abandonada en esta época, falta de defensa contra la insolente fortuna de mi

sevillano baladrón./ 2.^a Porque habiéndose ya más de dos veces anunciado y representado en España y en las Américas españolas *El convidado de piedra* contra *D. Juan Tenorio*; teniendo todos los ídolos populares que venir a tierra en España a pedradas, y más los que, como mi *D. Juan*, están puestos sobre un pedestal de arena, yo me creo con mejor derecho que nadie para tirarle la primera piedra./ Entre los que se le han atrevido, halló en provincias el empresario de Jovellanos uno de los susodichos *Convidados de piedra*; quien con toda la planta de mi *D. Juan*, su segundo acto con esquinazo, ventana y postigo; su dualismo de personajes; un don Luis equiparado a don Juan; todos los caracteres y defectos, en fin, que distinguen a mi *Tenorio* de *El Burlador de Sevilla*, de Tirso, de *El Convidado de piedra*, de Moliér y del *D. Giovanni*, del erudito abate que escribió el libreto de Mozart; y este convidado estaba ya taimadamente llamando a la puerta particular del escenario de la Zarzuela, dispuesto, al parecer, según el éxito que alcanzara, a tirar el antifaz y a decir: «no hagamos más el coco: yo soy don Juan»— si gustaba, o a decir, «tío, yo no he sido; yo soy de piedra», si era mal aceptado.— Yo que tenía

ya planteada con el maestro Caballero la refundición de mi drama en zarzuela para el noviembre del 78, reclamé mis derechos de prioridad para cometer tal atropello: recobré mi hacienda donde la hallé, y como *D. Juan* no puede hoy tener más rival que *D. Juan*, y como lo que la empresa necesitaba era el título de mi drama y mi nombre en el cartel de estreno, los cuales son evidente míos, aquél por prescripción de largo tiempo y éste por mi partida de bautismo, allanadas por la empresa las dificultades de derechos, convertí mi drama en zarzuela en los catorce días que me daban; viéndome obligado a encajar mi palabra en el molde de la música, y resultando, no una zarzuela nueva y refundida como yo había propuesto, sino, como la exigían el tiempo, las circunstancias y la empresa, un *D. Juan* contra *D. Juan*; yo contra mi mismo; necesidad ya ineludible en noviembre de 1877. La zarzuela necesita un *D. Juan* para época fija./ Y he aquí cómo y por qué se ha hecho esta zarzuela: porque así como la refundición y corrección del drama, despojándole del absurdo y explicando el milagro, obedece a las exigencias realistas y filosóficas de la época, su transformación en zarzuela obedece a la necesidad de la existencia de este nuevo género teatral./ En cuanto a la presente, no merece que me ocupe más de ella. Tal como es, no podía ser otra cosa, pedida y cortada por el patrón de mi don Juan; y de ella y del drama pienso decir mi opinión en un escrito, que publicaré antes del fin de año, con este u otro título análogo: *El drama D. Juan Tenorio ante la conciencia de su autor*./ Así fue hecha esta zarzuela, y en ella cantó Dalmau por Don Juan la primera vez el 31 de octubre del presente año de gracia 1877; y como cantó muy bien, y dijo y representó mejor que muchos de los actores que me lo eje-

cutan por costumbre; y como la señora Franco de Salas hizo una monjita preciosa, que cantaba como un ruiseñor y decía mis versos con corrección y limpieza; y como la señora Baeza no hizo una Brígida de burdel, dando a su carácter no más que la tinta verde necesaria para su colorido; y como el barítono Ferrer, el tenor cómico Tormos y el bajo Banquells cumplieron como buenos, cantando con precisión, diciendo sin tropiezo, ensayando con cuidado y vistiendo con esmero, resultó en la primera representación un conjunto más agradable y más artístico que lo que se acostumbra a ver por esos teatros de Dios; en donde se trata ya a mí *D. Juan* como de casa, sin respeto de dueño de ella, sin cepillarle la ropa ni aderezarle los aposentos./ Y he aquí cómo y por qué pasó esta zarzuela, haciendo el primer chichón al drama; a pesar de una parte del público, que entró resuelta a convertir el teatro de Jovellanos en *café flamenco*, y a pesar de los entreactos de cuarenta minutos, que ocasionó a la empresa su prisa, su necesidad o su empeño de que cantara *D. Juan* el 31 de octubre precisamente. La obra cumplió con su misión llenando el teatro las ocho representaciones consecutivas de ordenanza, como el drama; quedando ya en el repertorio de la zarzuela, y siendo aplaudidas las piezas más salientes de su discreta y correcta música./ Los autores fuimos llamados todas las noches; y aprovecho esta ocasión para advertir a los que me han criticado mi presentación en el proscenio, que no han tenido en cuenta al decírmelo, que el maestro Manent, forastero en Madrid, merecía los honores de una buena hospitalidad; y habiéndose resistido a presentarse al público sin mí, yo me he presentado con él, *en el escenario y en el libreto*, como su obligado y modesto comparsa./ Ultima observación. Dicen



El autor de la música de *Don Juan Tenorio*, Nicolás Manent.

muchos que es un disparate, y que no quieren, que cante Don Juan Tenorio. No comprendo la lógica ni el escrúpulo meticoloso de los que emiten semejante opinión. Si se tolera que cante el emperador Carlos V, Cristóbal Colón, Galileo y Moisés, ¿por qué se ha de repugnar que cante Don Juan?/ Si canta en la ópera italiana, ¿por qué no ha de cantar en la zarzuela española? ¿Es Don Juan, por ventura, más personaje; es, ni puede ser más grave, más grande, más noble, ni más digno de respeto que el emperador don Carlos, que llenó el mundo, y que Moisés, que habló con Dios cara a cara?/ Estos personajes existieron sin duda; pero ¿existió en verdad Don Juan? ¿Quién fue? Individuo de una familia adicta a un rey que jamás anduvo bien con el clero de su tiempo, tal vez no es más que un fantasma creado por la imaginación de un fraile que, necesitando un ejemplo para un sermón, se lo aplicó al hijo del copero mayor de aquel rey, a quien fue traidor, menos el pueblo, hasta su propio cronista.— Fray Gabriel Téllez, uno de los frailes de más talento que han ocupado celda conventual, sacó su tradición a la escena, y concluyó por hacer popular el personaje de Don Juan, de cuya existencia es difícil dar pruebas, aunque hay más de tres Don Juanes citados por la historia en la nobilísima familia de los Tenorios.— Famoso lo hallé yo cuando eché mano de él; y mi Don Juan no tiene más derecho a superioridad que su inconcebible fortuna; pero de esto hablaré en otro tiempo y lugar./ Réstame sólo dar las gracias a los actores que tanto empeño pusieron en la ejecución de esta zarzuela, y al público que les hizo justicia, aplaudiendo su celo y esmero en la primera representación.— ¡Pobres de ellos si no hubieran ido tan seguros en ella! Elementos había en la sala la noche de su estreno, para convertir la de Jovellanos en

plaza de novillos de aquel lugar de la Mancha, que Cervantes no quiso nombrar./ J. Zorrilla».

En este exordio, Zorrilla dice que tenía ya acordado con Fernández Caballero, para noviembre de 1878, la refundición de Don Juan Tenorio en zarzuela, en un plazo perentorio de 14 días, que don José cumplió; pero, en cambio, Fernández Caballero no escribió la música.

Estamos en 1877, y la zarzuela se estrenaría, con música de otro autor, el 31 de octubre, como sabemos, en el Teatro Jovellanos, de Madrid.

¿Cuál era la situación general de la zarzuela en 1877? Puede hablarse sin duda de período esplendoroso. Hacía cuatro años que se había inaugurado el madrileñísimo y popular Teatro de Apolo, verdadero «santuario del género chico», y tres que se había cantado en él, por vez primera, zarzuela, con la reposición de *El molinero de Subiza*, de Cristóbal de Quadrid, y, en la Zarzuela, el estreno de *A casarse tocan*, de Inzenga.

En este año de 1877, en el Teatro del Circo, tiene lugar el estreno de *Los sobriños del Capitán Grant*, de Fernández Caballero, una de las acertadas obras de éste, que pasaría al repertorio habitual de las compañías. Ya Caballero había estrenado en la temporada anterior —1876— *La Marsellesa*, y lo haría en 1878 con *El salto del pasiego*, otros dos logros del prolífico compositor murciano.

Sobre Caballero hay que resaltar que, en la década del 70, es cuando se inicia la más brillante etapa creadora del mismo, y concretamente a partir de 1871, año de vuelta de su larga estancia en Cuba, su país predilecto.

1878, fue un año también muy señalado para nuestro género lírico. Precisamente el compositor del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, Nicolás Manent, estrena

De la tierra al sol; el gran Barbieri, *El diablo cojuelo*; Miguel Marqués, *El anillo de hierro*; Federico Chueca, *La Canción de la Lola*; Ruperto Chapí, la ópera en tres actos, *Roger de Flor*, en el Teatro Real, el 25 de enero, en función regia por el matrimonio de los reyes Alfonso XII y Mercedes, actuando las voces únicas de Gayarre y Tamberlick, y Arrieta, la zarzuela en tres actos, sobre libro de Luis Mariano de Larra y Enrique Pérez Escrich, en arreglo de la novela de Julio Verne, *Miguel Strogoff*, *La guerra santa*, que vio su estreno ya en 1879, con la que cerramos esta rápida visión de la zarzuela por los años 70, pues 1879 apenas tuvo estrenos –de importancia ninguno–, excepto la zarzuela de Teodoro Vilar, en Barcelona, *Los pescados de San Pol*, y la citada de Emilio Arrieta.

Veamos ahora quién era el autor de la música del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, Nicolás Manent.

Menorquín, nacido en Mahón en 1827, falleció en Barcelona en 1887. En sus no muchos años de vida dejó una obra importante y amplia.

Verdadero niño prodigio, a los 5 años comenzó los estudios de solfeo y piano con el maestro de capilla de Santa María de Mahón. A los 15 era organista titular de la iglesia de San Francisco. Pero su asombrosa capacidad, además de la composición, le llevó a estudiar la flauta, el contrabajo y la dirección de orquesta. Como flautista su precocidad fue tal que, a los 14 años, era flauta primera en el Teatro de Mahón.

Residiendo en Barcelona desde muy joven, es admitido como contrabajo en la orquesta del Teatro del Liceo. Recibió enseñanzas de Mateu Ferrer, maestro de capilla de la Catedral. Poco después, Manent ejerció como maestro de capilla de la parroquia barcelonesa de Sant Jaume,

para la que, al ser de nueva creación y no poseer archivo de música, tuvo que componer toda la música religiosa y litúrgica. En cuanto a su producción de música escénica es importante la zarzuela catalana, y de sus zarzuelas en castellano estrenó varias en Madrid, en el Teatro Circo del Príncipe Alfonso, cuando dirigía su orquesta el gran músico catalán Joan Goula, discípulo precisamente de Manent.

Según Saldoni, Manent compuso más de 136 obras religiosas, entre ellas nada menos que 25 Misas a grande y pequeña orquesta, y su producción de obras profanas pasa de 200, siendo de citar sus sinfonías y los bailables de gran espectáculo, de estos últimos principalmente. *La contrabandista de rumbo*, que logró fama internacional, interpretada en Londres durante cinco meses consecutivos. Como teórico, publicó un extenso *Método teórico-práctico musical*, que le editó Juan Budó.

Hablemos ahora de los intérpretes de la zarzuela *Don Juan Tenorio*, concretamente de Rosendo Dalmau. Natural de Barcelona, empezó como actor de teatro, perteneciendo muy joven a la compañía de Manuel Catalina y Matilde Díez, pasando a continuación a la de Valero, que trabajaba en el Liceo. En éste le escuchó Luis de Olona, quien le contrató como tenor para formar parte de su compañía, en 1860, en Barcelona. En 1862, para el estreno precisamente de otra zarzuela sobre texto de Zorrilla, música de Gabriel Balart, *Amor y arte*, Balart contrata a Dalmau. El estreno tiene lugar en el Teatro Principal de Barcelona, en el mes de abril, con gran éxito.

El libro de *Amor y arte*, zarzuela en tres actos, fue vendido por Zorrilla al salir para América, al músico y musicógrafo e historiador Mariano Soriano Fuertes, al objeto de que le pusiera música, pero Soriano se

lo cede a Gabriel Balart, quien compone la música de esta zarzuela –un tanto italianizante–, que llevaría luego a Madrid.

Nos lo cuenta el ilustre historiador Emilio Cotarelo y Mori, en su *Historia de la Zarzuela*: «El buen resultado que obtuvo movió a Balart a venirse con ella a Madrid y de paso trajo consigo al tenor que la había cantado, Rosendo Dalmau, y ambas cosas le admitieron los empresarios de la Zarzuela, poniendo en escena la obra el 9 de mayo. Gustaron muchísimo los versos de Zorrilla, a quien no se veía ni se leía hacía cerca de diez años, oculto en los bosques mejicanos. Esta zarzuela no era más que un fragmento dramatizado de su poema *Las dos Rosas o Dos rosas y dos Rosales*. En cuanto a la ejecución, el aplauso no fue tan unánime: Dalmau agradó medianamente, quizá porque estaría cohibido, y como tenía poca, aunque buena voz, no luciría todo lo que supe hacer luego».

Dalmau llegó a estrenar unos 45 primeros papeles de zarzuela. Le dio también por la pluma, escribiendo tres piezas dramáticas de escaso valor. Fue un gran fumador, pues gustaba en sus buenos tiempos –murió en la pobreza, Emilio Carreras le costeó el entierro– 15 pesetas diarias en cigarros habanos.

El papel de *Doña Inés*, corrió a cargo de Dolores Franco de Salas, una de las mejores sopranos de zarzuela de estos años, y que llegaría a ser protagonista en la gran zarzuela de Emilio Arrieta, *La guerra santa*, basada en la novela de Julio Verne, *Miguel Strogoff*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1879. De la categoría de esta artista habla por sí solo el hecho de haber escrito para ella y para la función a su beneficio, durante el tiempo en que se mantuvo en cartel dicha zarzuela de Arrieta, una canción, *La pecadora*, que interpretó ella misma, Manuel Fer-

nández Caballero. También tuvo un papel principal en la zarzuela –grande– de Ruperto Chapí, *La Tempestad*, asimismo estrenada en la Zarzuela, en 1881. O en la zarzuela de Arrieta, en la Zarzuela en 1882, *El planeta Venus*, puesta en escena con un inusitado despliegue de medios –decorados, vestuario, intervinientes, etc.– sin precedentes, alcanzando un éxito extraordinario. El periódico *La Lira* dijo al respecto: «No hay habitante en Madrid que no acuda a contemplar el más simpático de todos los planetas».

Concepción Baeza, la *Brígida*, fue asimismo intérprete de principales papeles, especialmente de zarzuelas de don Emilio, como *De Madrid a Biarritz* (Teatro de la Zarzuela, 1869) o *Heliadora o El amor enamorado* (1880), sobre texto de Hartzenbusch.

Tanto de Enrique Ferrer (barítono), como de Daniel Banquells (bajo) y Miguel Tormos (tenor cómico), hay que decir que eran habituales intérpretes en la escena del madrileño Teatro de la Zarzuela.

La zarzuela *Don Juan Tenorio*, al igual que el drama, se desarrolla en tres actos, y los personajes son casi los mismos. En cuanto a la música, ¿en qué partes incide? Comienza en la escena I del cuadro 1.º (*El burlador de Sevilla*), del acto I (*Don Ciutti, Coro de Comendadores, Caballeros, Pueblo, Estudiantes, Militares, Majas y Gitanos*): «*Todos. ¡El es! ¡El es! Poned en el suelo con tiento los pies...*». Esta música dura hasta la exclamación, tan popular, de *Don Juan*, sentado escribiendo la carta (escena III): «*¡Cuan gritan esos malditos! Pero mal rayo me parte, si en acabando la carta no pagan caros sus gritos*». Esto es exactamente el comienzo del drama hablado, con la variante de en este emplear Zorrilla la palabra «concluyendo» por «acabando», y poner admiración desde «mal rayo» hasta «sus gritos».



El tenor Rosendo Dalmau, intérprete del *Don Juan* en la zarzuela de Nicolás Manent.

La segunda vez que se oye la música en escena es en la V del cuadro 1.º: «*Todos*. Entrad, entrad./ Ya es hora: muy pronto las ocho darán./ Entrad, entrad. *Estudiantes*. Entra, mujer. ¿Por qué temer, niña querida de don Juan ayer?...» Esta niña es *Jacarilla*, antigua amante de *Don Juan*. *Jacarilla* es un personaje femenino nuevo —una cantaora—, que no existe en el drama hablado.

Dentro canta el coro por dos veces, hasta terminar la escena V, en la que *Jacarilla* dice: «Monjes, nobles, y pecheros, a las ocho... ¡el huracán!./ ¡Todo el mundo, caballeros, paso atrás..., las ocho dan!...».

Y de nuevo aparece la música al final del cuadro 1.º, en que los *Estudiantes* cantan: «Qué fin tendrán los dos en la apuesta?/ Yo voy por don Juan», y un Caballero lo hace así: «Pondrá buen fin don Luis a la apuesta: yo voy por don Luis». Este final enlaza con la escena I del cuadro 2.º (*Serenata y pendencia*), también en música, con el coro de *Estudiantes* con guitarras, espadas y pistolas al cinto.

La música ocupará casi el final de la escena V del cuadro 2.º; la escena VII (*Don Juan, Don Luis y Doña Ana*); el comienzo del acto II, cuadro 3.º (*Serpiente y paloma*); escenas I y IV del cuadro 4.º (*Pecho al agua*); el acto III, escenas I, III y IV del cuadro 5.º (*La tierra de la verdad*); casi todas las escenas I y II del cuadro 6.º (*El Convidado de Piedra*); y, finalmente, al término de la escena II del cuadro 7.º (*In Extremis*), en que se oyen campanas a muerto y el coro dice: «Te va el postrer aliento, don Juan, abandonando: te estamos esperando con despechado afán», y a continuación cantan *Don Juan* y *Don Gonzalo*, con lo que termina la escena II de este 7.º cuadro —último de la zarzuela—, pasando a la escena —la III—, en la que *Doña Inés* dice: «Dios oye tu plegaria y ante él conmigo vas. ¡Cohorte funeraria, a

quien loor e incienso los querubines dan! ¡Bendito tú, bendito que al pecador abonas, al criminal perdonas y salvas a don Juan!».

Este final evidentemente en muy poco se parece al del drama hablado, en el que Zorrilla, en la denominada «Escena última», pone en boca de *Don Juan* los célebres versos: «¡Clemente Dios, gloria a Ti!/ Mañana a los sevillanos/ aterrará el creer que a manos/ de mis víctimas caí./ Mas es justo: que de aquí/ al universo notorio/ que, pues me abre el purgatorio/ un punto de penitencia,/ es el Dios de la clemencia/ el Dios de Don Juan Tenorio».

Zorrilla escribió unas «notas para los directores de escena en provincias», entre las que hay dos referentes a la música. En la primera dice: «En el *Cuadro Segundo* se suprimió la serenata para aliviar el trabajo del primer tenor; en las provincias donde convenga suprimirla por ésta u otra razón, se anudará el diálogo de don Juan y Ciutti...». En la segunda: «La parte de don Juan está escrita por el maestro Manent para tenor y para barítono. Las compañías de zarzuela que confíen al barítono el papel de don Juan, pueden dirigirse al mismo maestro don Nicolás Manent, Palau, 6, Barcelona, y tendrán los cantables arreglados a la tesitura de barítono».

Y con notas musicales terminamos también nosotros. Una de ellas trata de la suegra de Zorrilla, Vicenta Martín. Esta había sido corista y partiquina —cantante de papeles breves o de escasa importancia—, antes de pasar de actriz al teatro hablado. Como cantante aparece en la lista de compañía del madrileño Teatro del Circo, para la temporada 1853–54, al lado de grandes figuras de la escena, entre un total de 33 componentes.

Cuando Emilio Arrieta regresa de Italia en 1846, colabora con Zorrilla para la



José Zorrilla inauguró, en 1884, el vallisoletano Teatro que lleva su nombre (Fot. Colec. del Autor).

composición del himno para el Liceo de Madrid, que compone en 1848, instalado en el palacio de Villahermosa, donde se estrena el 19 de junio. Precisamente, a partir de 1848, es secretario de la Sección de Música del Liceo, Francisco Asenjo Barbieri. En la velada, además del Himno, se interpretaron varias piezas por los cantantes del mismo, las señoritas Vela y Albini y los señores Cagigal y Guallart.

La amistad de Zorrilla se manifestó también en el entierro de Arrieta. Al detenerse el cortejo ante el Teatro de Apolo, Zorrilla depositó una gran corona en el coche fúnebre, homenaje de la empresa.

Varios músicos contemporáneos de Zorrilla sentían una admiración grande por él, muy especialmente el excepcional tenor Julián Gayarre. En su casa de Madrid, en una tertulia, a la que asisten músicos –compositores y cantantes– críticos y poetas –Barbieri, Arrieta, Uetam, Peña y Goñi, Zapata y otros– Gayarre conoce a Zorrilla, por el que siente veneración. Zorrilla, pues, se movía en ambientes musicales muy selectos.

Algunos de los compositores de entonces se inspiraron en textos del genial poeta vallisoletano, como Antonio Reparaz, Lázaro Muñoz Robres y Sebastián Iradier.

Así Antonio Reparaz, nacido en Cádiz, músico muy precoz, que antes de los treinta años había estrenado en Oporto dos óperas: *Don Gonzalo de Córdoba* y *Don Pedro el Cruel*. En Zaragoza es nombrado compositor de compañía de zarzuela, estrenando su zarzuela *El Castillo feudal*. Ya en Madrid fue maestro compositor de la compañía del Teatro del Circo, y va estrenando numerosas zarzuelas suyas, como *La Cruz del Valle*, *Ardides y cuchilladas*, *La gitanilla*, *La mina de oro*, *Un quinto y un sustituto*, *Harry el Diablo*, *Pablo* y *Virginia*, *La niña de nieve*, en co-

laboración con Arrieta e Inzenga, *Un tro-no y un desengaño*. En Valencia estrena otra ópera, en el Teatro Principal, en la temporada 1882-83. Autor también de canciones, compone una sobre texto de José Zorrilla: *A mi nazarena*.

El alavés Sebastián Iradier, sobre texto de nuestro poeta, *Aurora o la gitana de Sevilla* y *Vals del Dios Baco*. Iradier se hizo famoso en el mundo por su bella canción *La Paloma*. Escribió otras muy célebres, como *El charrán*, que dedicó al marqués de Real Agrado, regidor perpetuo de La Habana; *El melonero*; *La serenata*, repetida varias veces en París, y ante este éxito y de varias de sus canciones en Francia, las agrupa en un volumen de seis: *La serenata*, *La gitana*, *Los mareas de Juana*, *El borracho*, *El macareno*, *El chulo*.

Iradier fue el maestro de canto y piano de la emperatriz de los franceses, Eugenia de Montijo. Residió largas temporadas en Cuba, donde llevó a cabo una intensa actividad musical, no sólo componiendo habaneras, sino también acompañando al piano a su hija, en numerosos conciertos celebrados en La Habana. En París publicó varias colecciones de canciones, entre ellas una habanera llamada *El arreglito*, sobre el que hizo un «arreglo» Georges Bizet para su ópera *Carmen*. Cuando Carmen tiene que salir a escena, entre el acto I y II, Bizet había compuesto para la cantante que hacía este papel una especie de couplées, que la intérprete –la Galli Marié– no aceptaba, considerándolos de efecto mediocre, negándose a cantar. Entonces Bizet llegó a deshacer dos o tres veces la famosa canción, optando por coger la cancioncita *El arreglito* de Iradier, y lo arregló con el toque del genio, consiguiendo esa habanera preciosa, que todo el mundo conoce, de la ópera *Carmen*.

Iradier con *La Paloma* inició la divulgación universal del ritmo típico de la habanera cubana. Se cantó –y lo hizo Concha Méndez– ante el emperador Maximiliano de México y la emperatriz Carlota, en el Teatro Imperial de México, por donde anduvo por estos años José Zorrilla.

Durante el sexto decenio del siglo XIX fue la canción más popular en México, tanto que llegó a considerarse durante mucho tiempo en el mundo entero como canción popular mejicana. La leyenda la relaciona con las últimas horas del emperador Maximiliano, el cual –se cuenta– pidió, como postrer deseo, oír *La paloma* antes de ser fusilado. Según otro relato la banda militar la tocó mientras que las balas derribaron al emperador y a sus secuestrados en la ciudad de Querétaro, en 1867. Ambas versiones de este supuesto episodio, en nuestra opinión, carecen de fundamento histórico. Hubo una anécdota sobre esto último muy curiosa, que narraba el gran pianista Artur Rubinstein. Siendo él pequeño había oído esta leyenda del emperador Maximiliano antes de morir fusilado, escuchando la dulce cadencia de la habanera de Iradier, algo que le impresionó tanto, que le hacía llorar amargamente. Rubinstein lo cuenta en sus memorias.

La obra cancionística de Iradier –la interpretaron las mejores artistas del mundo de entonces, la Alboni, la Patti, la Viardot– es lo mejor de toda su producción, de numerosas piezas de salón, pero compuso también una zarzuela, titulada *El mesón en Nochebuena*, y, en colaboración con otros grandes músicos zarzueleros, como Oudrid y Cepeda, la zarzuela *La pradera del Canal*.

En cuanto al tercero de los compositores citados, Lázaro Muñoz Robres, no hay apenas datos biográficos. Compone sobre texto de Zorrilla una plegaria, *A*

Maria. En 1862, es pianista de la compañía de zarzuela del Teatro del Circo, en el que estrena su zarzuela *Por un paraguas*.

Finalmente, un ilustre músico vallisoletano –gran violinista y compositor– contemporáneo de Zorrilla, Cipriano Llorente, es el autor de una obra sobre texto del poeta: *Troya árabe*, de la que damos a continuación su génesis.

El martes 23 de enero de 1894, *El Norte de Castilla* lanza un número extraordinario, ilustrado, dedicado a Zorrilla, para conmemorar el primer aniversario de su fallecimiento. Nada menos que tres de las cuatro páginas del número se dedican al gran poeta. El éxito de público no tenía precedentes. Se tiraron ocho mil ejemplares. En la página 3.^a aparece la composición de Llorente sobre el texto del poema de Zorrilla intitulado «El Rawí Árabe», cuyo autógrafo aparece también en la misma página al lado del autógrafo de Llorente. El texto de Zorrilla es el siguiente: «I. Yo tengo mi guzla, de son berberisco,/ el germen del cuento y el ser del cantar;/ y se oye en el son de mi canto morisco/ la brisa marina que orea el lentisco,/ la fuente que bulle cruzando el palmar./ II. Yo vivo entre flores y duermo entre aromas/ y esencias de rosas, de mirto y azahar;/ arrullo en la siesta me dan las palomas,/ mi vida es un sueño sin hiel ni pesar...».

Este número de *El Norte de Castilla* recibió grandes elogios de la prensa de Madrid y provincias, y principalmente de *El Liberal*, *La Correspondencia de España* y *Heraldo de Madrid*. Precisamente, en *El Liberal* colaboraba Zorrilla con sus poemas.

Para terminar, vamos a hacer una breve referencia a la mejicana estancia del poeta. Esta se produjo después de su viaje a París, donde conoce a la flor y nata de la literatura del momento: Víctor Hugo,

George Sand, Alfred de Musset, Théophile Gautier, con los que traba amistad. De Francia pasa a México, buscando mejor fortuna, siendo recibido con gran admiración. Da varios recitales poéticos en Cuba, y vuelve a México en 1860, donde el emperador Maximiliano le acoge excepcionalmente, nombrándole director del Teatro Nacional y del teatro del Palacio Real. En 1866, Maximiliano le pensiona para que vuelva a Europa y sea su cronista. Cuando Zorrilla decide volver a México, no puede debido al fusilamiento del emperador.

Si en Toledo, siendo estudiante, se empapó de todas las leyendas imaginables, en América lo hizo de sus melodiosas y dulces músicas, y todo ello seguramente influyó en su inigualable lenguaje, del que Federico Carlos Sainz de Robles dijo entre otras cosas, que «el sentimentalismo y melancolía de su expresión lírica, sus frecuentísimos *efectos musicales...*, hacen de Zorrilla un poeta capaz de resistir la comparación con los mejores del siglo XVII, y aun de *ganar* a varios de ellos.»

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Celsa, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
- CORTÉS I MIR, Francesc, «Manent i Puig, Nicolau», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, 2000.
- CORTIZO, María Encina, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la Zarzuela o sea el Drama Lírico en España desde su Origen a Fines del Siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2000.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical Editores, 1975.
- GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la Música Española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- IBERNI, Luis G., *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995.
- LINARES, María Teresa; NÚÑEZ, Faustino, *La música entre Cuba y España*, Madrid, Fundación Autor, 1998.
- S. SALCEDO, Ángel, *Ruperto Chapí. Su vida y sus obras*, México, D. F., Editora Nacional, 1958.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, «Nota preliminar», *Zorrilla: Teatro escogido*, Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1969.
- SALDONI, Baltasar, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, T. I-IV, Edición Facsímil, Madrid, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, INAEM, 1986.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953.
- *Historia de la Música Teatral en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1945.
- TURINA GÓMEZ, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- ZORRILLA, José, *Obras Completas*, T. II, Valladolid, Librerías Santarén, 1943.



VIDA ACADÉMICA

PATRIMONIO Y LENGUA. DEL OLVIDO A LA MEMORIA*

Ramiro F. Ruiz Medrano

Supone para mí un alto honor el ingreso en esta prestigiosa y bicentenaria Academia, como Académico de Honor. Una institución antiquísima, nacida al calor de los años cenitales de la Ilustración Española, bajo la tutela y el patrocinio de uno de los reyes más progresistas y cultos que han ocupado el trono de las Españas: el eminente Carlos III.

Pertenecer a una Real Academia, nacida en el lejano año de 1779, la segunda aparecida en provincias con la categoría de Real Academia de Primera Clase y el esclarecedor título de ‘Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid’, pertenecer, como digo, a esta preclara corporación de tan egregia trayectoria cultural y científica *me produce* un escalofrío histórico y una incierta emoción. Es para mí persona un reto y un impulso estimulante por demás, que me lleva a asumir desde ahora el *compromiso* que marcan sus estatutos en cuanto a la difusión de la cultura, el fomento de las artes y la lengua, y la conservación de nuestro rico patrimonio monumental y artístico.

Recibo tan alto honor en nombre de los vallisoletanos de nuestra provincia, en nombre de la Institución Provincial a la

que desde hace muchos años, acaso excesivos, he dedicado por entero mi existencia política.

No les hablaré de la historia y de las aportaciones de esta casa, por bien conocidas de todos los ciudadanos. Hacerlo sería para mí –que no soy un especialista historiador– un atrevimiento, y a la par debería contar la historia de Valladolid y de sus gentes, pues la de la Real Academia ha ido siempre pareja a la de estas tierras, a las que ha fecundado continuamente con su esfuerzo y con su incansable trabajo.

Tampoco quiero hablar de las ilustres personalidades que han ocupado desde hace más de dos siglos y medio sus sillones y sus mesas de trabajo; todas eminentes y distinguidas en los diversos ámbitos de la vida de la ciudad y de la provincia. Todas ellas ya ocupando páginas imborrables de nuestra historia y de nuestra existencia. Hacerlo sería una osadía, pues afortunadamente mejor que yo lo han hecho ya nuestros libros, nuestras biografías.

Pero sí quiero, desde mi humilde posición de persona dedicada al servicio público en la administración local, *hacer un reconocimiento* profundo y sincero a todos los académicos que con su tesón, con

* Discurso de ingreso como Académico de Honor el 31-X-2002.

su ilusión, con su voluntad y entrega desinteresadas han dedicado y dedican toda su existencia a mejorar la calidad de vida de sus conciudadanos, a conservar y mantener la identidad de este pueblo, y a proyectar hacia el futuro sus valores materiales y espirituales, a la vez que transmitirlos intangibles y revalorizados.

Para intentar estar a la altura de las circunstancias *me he recreado* en la lectura de sus primeros Estatutos de 1783.

Considerados estos Estatutos Constituyentes y el Reglamento posterior y más cercano a nosotros, de 26 de agosto de 1946, momento en que la institución *se enraíza* nada menos que en la antigua Casa de Miguel de Cervantes, santuario de la Lengua Española y única morada documentada del genio universal, *nos percatamos* de que los fines y objetivos de esta secular Real Academia coinciden plenamente con los seguidos en nuestra acción de gobierno al frente de la Diputación Provincial de Valladolid. El citado Reglamento encierra un genérico mandato que nosotros, antes de conocerlo, también hemos asumido y que proclama de manera solemne el norte señalado como directriz de esta Real Academia que textualmente es: «el fomento y difusión de las Bellas Artes en la capital y provincia, mediante publicaciones y recogida de objetos artísticos...».

En nuestras actuaciones públicas compartimos este mismo mandato con vocación, sentido de responsabilidad y el sano orgullo de la defensa de nuestro patrimonio heredado, así como el fomento de la creación artística, literaria y científica en todas sus ramas y materias, dentro de nuestras limitaciones presupuestarias y en orden a la prioridad en la administración eficaz de nuestros recursos.

En este sentido nos cabe la iniciativa de la organización de varios Congresos de la

Lengua Española, así como la atención y recuperación de nuestro patrimonio monumental, artístico y documental. La difusión del mismo a través de nuestras publicaciones, entre las que destacan los XV tomos de nuestro Catálogo Monumental de la Provincia, que empezó su singladura bajo la dirección del ilustre miembro de esta Academia, el profesor Don Juan José Martín González, y la colaboración inestimable de prestigiosos profesores del Departamento de Arte de la Universidad de Valladolid.

Gracias a esta inestimable colaboración, la Diputación de Valladolid fue la primera de las de España en tener catalogado su rico patrimonio monumental y artístico. Hoy, esta obra está en proceso de revisión y puesta al día y, antes de fin de año, los profesores encargados de los textos nos entregarán sus originales para su edición en el primer trimestre del próximo año 2003.

A través de nuestro fondo editorial, actualmente renovado e identificado por colecciones, nos hemos preocupado de la difusión de materias tan diversas como la literatura, la arqueología, la arquitectura, la historia, la geografía, la economía, la sociología, los temas didácticos, la etnografía, el folklore, las tradiciones, la naturaleza, la música, el turismo, la acción social, los deportes y las historias locales de nuestros pueblos, nuestro ámbito más cercano, sin perder de vista *el sentido universal* de la cultura. Por medio de una revista periódica damos salida a la creatividad literaria y a aquellos estudios que, por su extensión, no alcanzan el volumen del libro.

Nuestra querida y admirada paisana Rosa Chacel hablaba en sus libros de una obsesión que la asediaba constantemente y que quería transmitir a sus lectores. Decía que nuestra generación, los habi-

tantes del presente, somos los herederos de la naturaleza, pero que todos tenemos la obligación, como legado que es, de transmitirla mejorada a nuestros herederos. Afirmaba con rotundidad que no tenemos ningún derecho a destruirla o alterarla, lo cual sería hacer un grave daño e, incluso, un delito, pues sólo somos sus *custodios* y no sus propietarios, ya que pertenece a las generaciones futuras. Muchas veces he relacionado su pasión por la naturaleza con la necesidad de dar un mismo tratamiento al patrimonio y al arte. Geniales maestros y artífices del pasado, como productos de la tradición y de las costumbres, una cultura entera ha conseguido llegar hasta nosotros y convertir a Valladolid, a Castilla y León, a España, en un *inmenso tesoro* de obras de arte, de arquitecturas, de manifestaciones populares, de folclore oral, de música, de tradiciones, de expresiones estéticas y socio-culturales que nosotros tenemos la obligación de conservar y entregar a nuestros hijos. Otro gran pensador inglés del siglo XIX, *John Ruskin*, decía en su libro *La lámpara de la memoria*, traducido a cien idiomas: «*No tenéis derecho a destruir los edificios ni a tocarlos, no son nuestros, son de quienes les hicieron de quienes vendrán detrás de nosotros*».

Pero de igual manera, al leer otro gran tratado contra las dictaduras y las tiranías —me refiero a la obra más universal de Augusto Roa Bastos, que en su libro *Yo el Supremo* (1974) escribía: *El hombre de buena memoria no recuerda nada porque no olvida nada*—, me sentía profundamente impresionado. Qué gran responsabilidad, no olvidar, no perder la memoria, añado yo, no destruir, sino recuperar, rescatar, conservar, crear.

Estas reflexiones me han llevado desde mi modesta fuerza en la Diputación a lu-

char constantemente por salvaguardar el legado cultural que nos ha llegado a nuestro tiempo, y, a partir de él, *concienciar* a la sociedad de las grandes riquezas que poseemos. Y junto a ello crear, ayudar a las jóvenes generaciones a avanzar y plantear nuevos caminos.

Por eso desde la Diputación hemos realizado el más grande esfuerzo posible para llevar a cabo programas de conservación y restauración. Y no sólo de la herencia del pasado, sino también a *construir* una nueva tradición y una nueva creación contemporánea amparando a los jóvenes artistas, creando premios, movilizándolo a los ciudadanos para asistir a las exposiciones que en nuestras salas y en la provincia llevan ese resurgir de los artistas castellanos y vallisoletanos que promovemos.

Sabemos, y yo individualmente así lo proclamo sin el menor triunfalismo, que falta mucho por hacer y tenemos la voluntad de intentar avanzar todo lo posible si en nuestra mano está.

Las Administraciones Públicas tenemos la obligación de comprometernos en la defensa de este Patrimonio singular de enorme importancia para explicar nuestro pasado y para generar nuevos recursos y beneficios sociales. La Junta de Castilla y León se ocupa de los declarados Bienes de Interés Cultural, todos los existentes, pues tal declaración fue genérica por Decreto Oficial ya en los años cincuenta del siglo XX. Pero su número y su problemática obliga a las demás instituciones y a los propietarios privados a buscar la fórmula para su protección.

Con este reto, la Diputación Provincial que presido lleva tiempo trabajando para articular la recuperación del patrimonio histórico-artístico, *con la puesta en marcha* de Programas provinciales de rehabilitación de iglesias y ermitas; bienes mue-

bles; retablos; documentos; arquitectura tradicional...

La Diputación Provincial de Valladolid impulsó en el *castillo de Peñafiel el Museo Provincial del Vino*, con dos ideas fundamentales. La primera, *proteger* el edificio realizando una actuación serena y que no destruyera su carácter de autenticidad provocando pérdidas de sus elementos y características, labor que ha recibido varios reconocimientos nacionales (incluido el «Premio a la mejor obra de Restauración Quinquenal años 1995-2000» concedido por esta Academia). En segundo lugar para ensalzar el monumento –el castillo–, para fomentar nuestra industria –el vino– y para impulsar socioeconómicamente una comarca, la de Peñafiel. Todos conocen las consecuencias de esta actuación. Sólo apporto un dato: desde su apertura, han visitado el castillo-museo más de 300.000 personas.

Y si estamos orgullosos de este trabajo no podemos negar que siempre *nos preocupó* por encima de todo el monumento, cómo hacer la rehabilitación, cómo proteger lo mejor posible nuestra historia y nuestro legado cultural.

En los últimos años se ha generalizado en la provincia el Programa de restauración de más de un centenar de iglesias y ermitas de la provincia que precisaban ayudas para mantener o conservar estos edificios símbolo del ayer con plena utilidad en el hoy y de excepcional valor histórico, sentimental y artístico

A esto se han sumado varios programas de restauración de retablos, de imágenes populares, de objetos de los conventos y de los Ayuntamientos, que han recibido la ayuda de la Diputación para conseguir supervivencia y para permitir que estas comunidades puedan seguir disfrutándolas, compartiendo ese gozo con la sociedad en general a través de las exposicio-

nes que con el lema *Del olvido a la memoria* se han celebrado en las salas de la Diputación Provincial. Piezas que tienen el valor que la población les otorga; personas sencillas de los pueblos de Valladolid que les tienen sumo afecto, que en unas ocasiones rezan, que en otras los utilizan para exaltar sus fiestas locales o sus romerías, y que siempre los consideran símbolo de identidad de sus aldeas y de su existencia.

En esta misma orientación apoyamos y colaboramos activamente en la *organización de archivos municipales* de numerosos ayuntamientos de la Provincia, en la comprensión de su utilidad para nuestros días y para el futuro, pero también y sobre todo, porque son custodios de la memoria de nuestros pueblos y de sus gentes, de su historia, de sus relaciones personales, de sus miembros y autoridades. Algunos documentos de capital importancia fueron asimismo restaurados, para que sus gentes se sientan orgullosos de otros testimonios de su existencia y de su ser, el patrimonio documental, el patrimonio de papel como se le denomina, enormemente valioso.

Pero el reto continúa con nuevos proyectos. La Diputación de Valladolid también ha adquirido el *Teatro Zorrilla*, otro gran lugar de la memoria de los vallisoletanos, para que no desapareciera, para que no fuera destruido. Un proyecto en camino *asegurará* su uso a diversas necesidades de todos los vallisoletanos, restaurando su antigua sala y rehabilitando otras para diversas funciones, todas ellas de carácter cultural.

Otras iniciativas de la Institución Provincial, como el *Proyecto Almirante*, se están convirtiendo en verdadero modelo de recuperación de ciudades de menos de diez mil habitantes, y son muchos los especialistas en arquitectura y urbanis-

mo, así como responsables políticos y de las administraciones locales y regionales de toda España, que se acercan a la Ciudad de los Almirantes de Castilla para estudiar su metodología y su forma de trabajo.

Entre las estrellas arqueológicas de la provincia se encuentra el yacimiento y excavaciones de la **Villa Romana Almenara-Puras**, propiedad de la Diputación de Valladolid, en el que continúan las campañas de descubrimientos y donde se está construyendo el Museo de las Villas Romanas para garantizar la conservación de sus importantes restos y maravillosos mosaicos, y donde se van a realizar diversas labores de estudio y de atención a visitantes y especialistas, con el fin de atraer hacia esta magnífica villa romana la atención de la sociedad, garantizar su conservación y promover el desarrollo de su entorno geográfico. Si esta página de nuestra memoria hubiera desaparecido deberíamos reescribirla con rigor científico e investigador.

Otra forma de conservar y rehabilitar nuestro patrimonio, generalizada en toda España, es a través de Escuelas-Taller; la Diputación de Valladolid promueve dos: una para recuperar la antigua Granja José Antonio y otra para rehabilitar el Hospital Provincial, conocido como Hospital Viejo, una joya de la arquitectura vallisoletana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Todas estas iniciativas que lleva a cabo la Diputación para la conservación y restauración de nuestro patrimonio, como las llevadas a cabo por otras administraciones y entidades públicas y privadas, confluyen cada dos años en lo que conocemos como la feria **ARPA**, que este año 2002 se celebra del 7 al 10 de noviembre, avalada con la presencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía.

La Diputación Provincial de Valladolid inició en el año de 1998 el proyecto de crear un *Foro de reunión* de los profesionales de la restauración del Patrimonio que recibió el nombre de Feria de la Restauración del Arte y el Patrimonio. El progreso ha sido continuo y a aquella empresa iniciada por la Diputación se han ido sumando Instituciones públicas, como la Junta de Castilla y León, y entidades privadas.

Además de lograr que Valladolid se convirtiera en la referencia internacional española de las restauraciones, también nos preocupaba levantar otros pilares en ARPA que se han ido forjando, como concienciar a la sociedad de la importancia de identificarse y de conservar su patrimonio, como incidir en la educación de la juventud y de la infancia, haciéndoles ver que este legado cultural explica su pasado y es un proyecto de futuro, como desarrollar la sensibilidad sobre el hecho de que Castilla y León poseen prácticamente la mitad del Patrimonio español y tiene la responsabilidad de ser pionera en su tratamiento y conservación. También –y aunque en el estadio final no el menos importante– convencer a la sociedad de nuestra tierra de que el Patrimonio es un bien cultural y a la vez una fuente ingente de recursos sociales y económicos, de empleo y aportación y mejora al bienestar común de los ciudadanos que lo poseen, lo conservan y lo promocionan.

A este respecto recuerdo cómo el Jefe de Gobierno francés, Charles De Gaulle, siempre decía que invertir un franco en patrimonio suponía recuperar cinco para la sociedad, argumento que *se ha comprobado* cuarenta años después por la propia Unión Europea que ha declarado que este sector es hoy el segundo yacimiento de empleo en Europa.

Todos estos nobles fines juntos se ensalzan en **ARPA**, y su valor y mensaje han hallado ya el refrendo y el apoyo de los ciudadanos y de entidades internacionales como los Ministerios de Patrimonio de Italia, Portugal, etc.

La música es otro de los grandes objetivos de esta Real Academia. Desde la Diputación hemos promocionado los **Premios Nacionales de Piano ‘Frechilla-Zuloaga’** –en reconocimiento a nuestros maestros vallisoletanos, recordando de forma especial al desaparecido Miguel Frechilla–, premios que gozan de un gran prestigio.

La Fundación Joaquín Díaz –auspicada con orgullo por la institución provincial que presido– es un centro de enorme vitalidad, creado y dirigido por otro ilustre miembro de esta Real Academia, memorable por sus aulas, por sus publicaciones y exposiciones, por sus cursos y seminarios, todo un centro de trascendencia para la cultura tradicional y popular, que merece el máximo respeto y reconocimiento por el rigor con el que se realizan todas sus actuaciones.

El mayor tesoro patrimonial de la provincia de Valladolid es, bajo mi humilde criterio, el castellano. *Nuestra lengua*, unida a los mismos orígenes de nuestro pueblo y de nuestra historia, se ha convertido en el *vínculo decisivo* que garantiza el intercambio cultural de todos los hispanohablantes, en una fuerza que hace sentirse próximos a seres de varios continentes, de muy diversos pueblos, de diferentes mentalidades. Esta lengua, nacida en un rincón de la Península Ibérica, en Castilla, es compartida hoy por una veintena de naciones y permite entenderse a más de cuatrocientos millones de personas.

Una lengua no nace por generación espontánea, ni crece aisladamente, ni se ex-

pande al azar, sino que se forma, se desarrolla y se difunde *en boca* de quienes la hablan. Y Valladolid ha contribuido de forma esencial a la compleja historia del castellano, una lengua que se ha forjado en contacto con otras, entre razas y pueblos distintos. El mismo nombre de Castilla *revela* el importante papel que desempeñaron estas tierras en las guerras contra los árabes durante toda la Edad Media. Lugares de enfrentamiento continuo, de roce constante y de intercambio fluido entre dos pueblos de lenguas diferentes que dieron como resultado un fértil acercamiento cultural. El contacto enriquecedor con el pueblo árabe es *palpable* en numerosas muestras artísticas, y también en las más elementales expresiones culturales del pueblo, como son la arquitectura, la gastronomía, la toponimia. Y ahí están nuestros castillos y nuestras iglesias mudéjares, y también el primer crecimiento y la primera gran expansión del castellano que, siempre en convivencia con las otras lenguas de la Península, *se convirtió* en la lengua de intercambio entre cristianos, árabes y judíos.

Al mismo tiempo que el castellano iniciaba su también compleja relación con los pueblos indígenas de América, en la Península era aceptado como la lengua más adecuada para la expresión literaria: no sólo la utilizaban los castellanos viejos y los nuevos, sino que era adoptada por los viejos aragoneses y hasta por los catalanes, valencianos y portugueses –no hace falta citar nombres como Boscán, Torquemada o Gil Vicente–. Y pronto hallamos, gracias a Pinheiro da Veiga y su *Fastiginia*, que data en torno a 1600, el primer testimonio de que *Valladolid* es una de las ciudades de España donde mejor se habla y que ese modo de hablar *constituía* a su vez un factor de entendimiento entre los pueblos.

Al otro lado del Atlántico, se ponía a prueba esta vocación intercultural del español: la sociedad plural de la Península entraba en contacto con una realidad multiétnica y multilingüística de dimensiones desconocidas. El Inca Garcilaso de la Vega, hijo de capitán español y princesa inca, representa como pocos esa universalidad del español como habla de entendimiento y cruce feliz de dos culturas. Él se da cuenta de lo beneficiosa que es la difusión de una lengua común, y así lo decide en sus *Comentarios Reales*:

«...porque las naciones extrañas, habiéndose y comunicándose lo interior de sus corazones, se amasen unos a otros como si fuesen de una familia y parentela y perdiesen la esquivéz que les causaba el no entenderse».

Y es que *la comunicación* ha de empezar en el entorno personal. Sólo así se garantiza el conocimiento franco y puede tener lugar el auténtico intercambio expresivo entre personas de mundos diferentes. En este sentido, es capital que los vallisoletanos, no perdamos de vista el sustrato más profundo de nuestra lengua. Porque el español no es sólo un vehículo para difundir ideas y noticias ni un lenguaje capaz de ajustarse a los nuevos medios técnicos de comunicación, sino que la lengua española, como todas, tiene una dimensión íntima que no debería descuidarse en el uso colectivo. Me estoy refiriendo a esa primera lengua que transmiten las madres a sus hijos, a esa lengua materna que Fernando de Herrera describió en el siglo XVI con unas palabras que me gustaría repetir:

«La lengua castellana –decía– es honesta, alta, magnífica, suave, tierna, afectuosísima, y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante, que ninguna otra puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente».

El poeta renacentista está *refiriéndose* a la lengua del diálogo y la conversación, y cifra en ella unas cualidades que, por mucho que se elogie la versatilidad del español y su demostrada capacidad de adaptación a múltiples entornos, no deberían ser desatendidas, porque tal vez son las que anclan a los hombres que hablan este idioma a aquella cultura humanista, asentada en bases de respeto y entendimiento. Si Herrera dice que la lengua castellana es «honesta», está expresando que el español permite declarar el pensamiento llanamente, sin falsedad: «al pan, pan, y al vino, vino», como tan bien recoge el refrán, que nos remite además a las cosas sustanciales. No es de extrañar, por tanto, que el español se desenvuelva perfectamente en aquellos campos en los que la precisión técnica es una virtud, y que otras lenguas han aprovechado hasta ahora. Si Herrera añade, además, que el español es una lengua «alta, magnífica», está indicando que es capaz de permitir el desarrollo del espíritu y acoger la conciencia del hombre como en una gran estancia: como si ofreciera un palacio para cada nuevo yo, o como si el hombre tuviera en sus manos la materia y las herramientas necesarias para construirse esa íntima morada. Pero aún más interesantes son esas otras cualidades que cita Herrera y que tienen que ver estrechísimamente con el papel que, de modo tradicional –y hay que darle a este adjetivo todo su esplendor–, han desempeñado las mujeres siempre en la transmisión de la lengua. Esas otras palabras de Fernando de Herrera –que la lengua española es «suave, tierna, afectuosísima, y llena de sentimientos»–, no sólo nos recuerdan las primeras lecturas en clase de Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León, sino que nos advierten de la poca mención que suele hacerse de esas características al hablar del español

y sus ventajas, y de lo muchísimo que importan para configurar el espíritu de cada hombre y, sobre todo, para hacer que palabras como «libertad», paz, o «solidaridad», sobre las que se asienta nuestra concepción de la sociedad contemporánea, sean algo más que meros conceptos, y estén trabadas en lo más profundo de nosotros.

Finalmente, Herrera dice que la lengua castellana es «tan copiosa y abundante, que ninguna otra puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente». No se trata, evidentemente, de establecer parangones con otros idiomas, sino de reconocer que el español posee, compartiendo el acervo de vocablos de todos los lugares en los que se habla, un tesoro que está a disposición de cada hablante, para que cada uno lo utilice generosamente según su necesidad.

Lo que empezó como uno de los muchos dialectos del latín entre los restos del imperio romano, ha recorrido un largo camino desde aquellas glosas emilianenses y silenses que en el último tercio del siglo XI un monje anotó al margen de unas líneas latinas, no muy lejos de Valladolid. Qué duda cabe que ese trecho se ha recorrido no sólo gracias a la literatura que compartimos, sino también a través de vicisitudes políticas. Pero algo de aquellas cualidades que describía Herrera debe correr todavía por esta lengua para que permanezca en aquellos territorios donde se extendió.

De otro modo, no podría explicarse que tantísimos pueblos hayan adoptado el español para llamar lo que miran e imaginar lo que no ven, para descifrar los entresijos de sus corazones, como decía Cervantes, o simplemente para contar quiénes son, qué han vivido y qué desean todavía. Muy sustancial, ciertamente, ha de ser la savia que circula por las letras de la len-

gua castellana que tiene en Valladolid una de sus bases de entendimiento.

No podemos olvidar la historia, y conviene recordarla de vez en cuando. Valladolid era ya en el siglo XVI la ciudad más importante del norte de España. En ella se encontraba uno de los organismos oficiales de ámbito nacional con mayor relevancia: la Chancillería. Además, Valladolid era una de las dieciocho ciudades castellanas que tenían voz y voto en cortes, y era con frecuencia el lugar elegido por el rey para reunir dichas cortes. Así lo fue cuando recibió a Carlos V en 1518. Y a lo largo del reinado del Emperador, a pesar de que su corte era itinerante, la mayor parte del reinado de esa Corte discurriría en Valladolid. Valladolid es, por tanto, uno de los ejes políticos y culturales fundamentales en la época de mayor expansión del castellano: es la sede del Consejo de Indias, en ella murió en 1506 el descubridor Cristóbal Colón; doce años después vino Magallanes a firmar sus capitulaciones antes de dar la vuelta al mundo, y Juan Sebastián El Cano se entrevistó aquí con Carlos V dándole cuenta de su trascendental viaje.

Son también momentos de esplendor literario, pues la vida cultural española se desenvuelve constantemente en torno a la Corte. Desde los *Diálogos* de Alfonso de Valdés hasta el paso por Valladolid de Cervantes o Quevedo, nuestra ciudad es, durante unas décadas, el ámbito en el que el español se forja su prestigio literario.

Esta ciudad en la que Cervantes situó *El coloquio de los perros* o el *Licenciado Vidriera* vivió un segundo florecimiento económico y cultural en la segunda mitad del siglo XIX: la gestión del alcalde Miguel Iscar y un naciente proceso de industrialización renovaban la vida de la ciudad, y José Zorrilla entre otros triunfaba en el panorama cultural del momento.

Pero es con Jorge Guillén con quien la poesía vallisoletana va a ocupar un lugar eminente en la literatura española de la modernidad. Desde la Generación del 27, Jorge Guillén va a ser un referente para la juventud literaria de Valladolid. En torno al maestro del 27 y a José María de Cossío se reúne un grupo de futuros valores que forman el núcleo de la vanguardia vallisoletana. Esta se manifiesta fundamentalmente en las revistas *Meseta* y *Dooos*. Y no sólo en lo que a las letras se refiere, sino que la pintura –y las artes plásticas en general– también se ven involucradas en este impulso, como revela la fecunda relación entre Jorge Guillén y el pintor *Cristóbal Hall*.

Todos estos siglos de historia han hecho del español una lengua que ya no es competencia exclusiva de nadie, sino que es patrimonio de la humanidad. En esta sintonía común que nos regala la lengua, ha de apoyarse el estrechamiento de lazos, el hermanamiento pleno y en todos los ámbitos, de los pueblos que hablamos español. Pero desde Valladolid, que tan importante ha sido en este proceso, aún tenemos la obligación de cultivar y cuidar con esmero este patrimonio, perfeccionarlo, enriquecerlo y difundirlo por todo el mundo.

Con esta intención, la Diputación Provincial que me honro en presidir ha ido celebrando a lo largo de los últimos años los Congresos de la Lengua, eventos internacionales que han reunido en Valladolid a las figuras más destacadas en el campo de la investigación lingüística y en el de la creación literaria. El primero, *Los Cervantes, la hora del español*, tuvo lugar en 1994. En aquel congreso, Emilio Alarcos resumía brillantemente la relación entre los seres humanos y su propio idioma: «Todos somos amos y rebeldes de una lengua». Y explicaba así que la

lengua es energía móvil y cambiante, unidad y diversidad al mismo tiempo, como decía Ernesto Sábato en el mismo contexto y a propósito del español: «El español sin privilegios ni discriminaciones, ha ido cambiando, pues la lengua es diversidad, es vida y no muerte. Una lengua la hacen sus gentes y sus escritores, ante los que no hay academia que valga y nosotros tenemos una de las lenguas más hermosas que ha creado la humanidad». Porque es el ser humano el creador de la lengua, y es en cada uno de nosotros donde radica su existencia y su futuro.

El segundo, en 1996, llevó por título *Valladolid: cultura y corte*, y se ocupó de esos años de resplandor que el Renacimiento y la Corte trajeron a nuestra ciudad. La apertura y la clausura del congreso estuvieron a cargo de dos de los novelistas más importantes de las letras hispánicas a ambos lados del Atlántico: Mario Vargas Llosa y Camilo José Cela.

El tercero, significó la culminación del espíritu que había surgido en el «Documento de Valladolid» de 1994. En 1998, numerosos intelectuales, tanto españoles como americanos, firmaban en Valladolid el escrito titulado «Una lengua para un milenio», recogiendo aquellas intenciones comunes de unión y cooperación entre los pueblos de habla española que se habían acordado seis años atrás. En el texto de 1998 se recordaba que la lengua no es sólo un vehículo de expresión, y que no es en absoluto una marca de identidad en sentido restrictivo: la lengua no nos diferencia, sino que nos acerca.

En marzo de 2003 tendrá lugar el IV Congreso Internacional de la Lengua, bajo el título *Poesía Necesaria*. En él Valladolid continuará su labor en la línea que trazaba el documento «Una lengua par un milenio»: potenciar el español como me-

dio de intercambio científico y económico de comunicación internacional, pero también como lengua de cultura, como medio de expresión común que refuerce la unión entre todos los pueblos que hablan español.

Unión que para mí está sellada con la coincidencia de fines y objetivos entre la Institución que me honro en presidir y la de la docta Casa que hoy nos acoge.

Asumo, pues, el compromiso de involucrarme y reiterar mis convicciones en defensa del patrimonio allá donde esté.

Sirvan mis palabras como prueba de consideración y cariño hacia esta Corporación benemérita y de agradecimiento a su Presidente y a todos sus ilustrísimos miembros.

En este arduo empeño seguiremos buscando soluciones y apoyando, dentro de nuestras posibilidades, estos proyectos e ideas compartidas.

Y siguiendo el ancestral ritual de esta Academia en sus días más gloriosos, lo refrendo con la fórmula tradicional, que se resumía en la frase rotunda de «Así lo voto y así lo juro».



El Excmo. Sr. D. Ramiro F. Ruiz Medrano leyendo su discurso de ingreso en la Academia.

Contestación a Ramiro Ruiz Medrano

por Javier Arribas Rodríguez

Hoy, 31 de octubre de 2002, la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción abre sus puertas para recibir al ilustrísimo señor Don Ramiro Ruiz Medrano, Presidente de la Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid, como Académico de honor, categoría instituida en los Estatutos de esta Academia de 1789 que prescriben la facultad de su Presidente para proponer como académicos de honor a «personas de distinguido carácter, amor a las artes y celosas del bien público», condiciones, todas, que se dan en Ramiro Ruiz Medrano como es fácil poner en evidencia para prueba del acierto de esta designación.

Hace años, al poco de estrenar nuestra actual democracia, un juez falló –¡cuán acertado viene aquí este término!– que los insultos y descalificaciones graves entre políticos –con categoría de faltas, cuando menos, si se tratara de personas privadas– no eran sino una legítima manifestación de la libertad de expresión en la controversia partidista. Este fallo, llamado también sentencia, sigue siendo referencia para resolver conflictos similares entre personas que intervienen en las cosas del gobierno y de los negocios públicos. Mi total desacuerdo con este juez, y con cuantos con él coinciden en esa interpretación de la discrepancia política, radica en mi consideración de la vida pública como un modelo a seguir por la ciudadanía que, de aquella, debería aprender la cortesía y buena consideración personal en el trato, fundamentales para

la convivencia, aún en situaciones de radical disenso. Ramiro Ruiz Medrano se ajusta a esta regla. En el desempeño de su actividad política trató siempre con respeto al contrincante y nunca descalificó a quien discrepara de sus opiniones o decisiones, dando siempre ejemplo de distinguida caballerosidad.

Desde su llegada a la Diputación Provincial de Valladolid ha impulsado una tenaz acción institucional para recuperar y poner en valor el patrimonio cultural, y especialmente el artístico, de esta provincia. Iglesias y casas principales han aderezado la dignidad de sus trazas y buen número de retablos han recobrado sus formas y colores primigenios devolviéndoles el esplendor oculto bajo un secular manto de polvo tejido en un forzado descuido por falta de medios para atender a su decoro. Igual entusiasmo y rigor imprime a la línea editorial de la Diputación como el que dispuso para la celebración en nuestra ciudad del Congreso de la Lengua Española con la finalidad de proyectarla como lengua universal.

Esta tenacidad deriva, sin duda, de una convicción intelectual pero, también y sobre todo, es fruto de una apasionada admiración hacia las creaciones de unos artistas de especial talento que el tiempo ha seleccionado y conservado, conformando un patrimonio común de imposible valoración.

¡Con cuánto orgullo podemos defender lo nuestro, que de todos es, para

legarlo de generación en generación! Cómo hemos de sobreponernos al conformismo y al escepticismo sobre nuestras limitadas fuerzas individuales para creer en el efecto de la indomable voluntad de una sociedad identificada con el patrimonio atropado a lo largo de su brillante historia. Qué celo pondremos en acrecentar este patrimonio para dar a las gentes futuras testimonio de nuestra época en el convencimiento de que uno de los principales bienes públicos es la huella de nuestra cultura, de nuestro andar histórico.

Ramiro Ruiz Medrano ha sabido entender todo esto con sencillez, pero en toda su amplitud, y puso manos a la obra sin desaliento, sin dudas, con contagiosa convicción.

Estas actitudes han sido advertidas por la Junta General de esta Real Academia, que asintió a la propuesta de su Presidente de nombrarle Académico de honor en un acuerdo que, siendo un reconocimiento de sus méritos, no es menos un exigente compromiso de futuro al escogerle como ejemplo para la sociedad.

Nada mejor para formalizar su ingreso en la Academia que el sugerente discurso que acabamos de escuchar sobre «Patrimonio y lengua: del olvido a la memoria», donde ha ido desgranando su ilusión y afán por recobrar para el presente el espléndido pasado de esta tierra y sus gentes. No siendo su estilo el alabonazo, ha recurrido siempre a la convincente llamada de atención, al toque persuasivo, de suerte que con la colaboración de los más ha conseguido un deseo que parecía inalcanzable: poder admirar tantas obras olvidadas en incontables iglesias y conventos, celebrar su restauración o compartir la satisfacción de haber creado una lengua universal a cuya vitalidad todos estamos llamados a sumar talento y esfuerzo.

Patrimonio artístico y lengua son dos formas diferentes de comunicación entre contemporáneos y entre generaciones distantes en el tiempo. Al contemplar uno de nuestros magníficos retablos barrocos, además de admirar su compleja belleza podemos apreciar su función pedagógica orientada a enseñar la Historia Sagrada a unas personas que, entonces, difícilmente hubieran podido aprenderla sin la luminosa ayuda de las figuras de bulto o de las tablas pintadas. Y esta formación, que se estimula por la belleza del retablo, se convierte en arraigada creencia que se transmite de padres a hijos, de abuelos a nietos, junto a un profundo cariño hacia la obra de arte guardada en la iglesia de cada uno de nuestros pueblos.

Tal es el fundamento de las soberbias exposiciones de «Las Edades del Hombre», cuya última muestra, «Tiempo para la esperanza», sintetiza el hermoso mensaje transmitido por las obras trasladadas a Nueva York.

Por cierto, ya que he hecho una referencia a Las Edades del Hombre, me parece oportuno hacer una reflexión en alta voz por si fuera razonable su consideración. Propongo que, en la sede de Las Edades en el Monasterio de Santa María de Valbuena, además de la amplia biblioteca y del centro de restauración, se habiliten unas dependencias donde se muestren, a través de audiovisuales y con un orden lógico, la riqueza del patrimonio artístico religioso de nuestra Comunidad Autónoma como una renovada predicación dirigida a cuantas personas se acerquen hasta el Monasterio para visitar esta muestra permanente y como incentivo que les anime a organizar viajes y rutas con objeto de disfrutar en directo de cada obra.

También hago votos para que esta Academia traspase los muros de su sede para

viajar por la provincia con el fin de recordar y animar a sus habitantes la grandeza del patrimonio que les corresponde guardar. Azul, miel, alfil, cal y ababol, serían las contraseñas para abrir murallas, alcanzar castillos y acogerse a sagrado.

Pero, si importante es recoger el pasado para el presente, tanto lo es legar el presente al futuro. ¿Cómo podríamos encontrar nuestro fundamento si Diego de Praves, Felipe Berrojo, Juan de Juni, Gregorio Fernández, Eduardo Benito, García Lesmes, Francisco Pino o Miguel Delibes, no fueran, cada uno, testimonio de su tiempo?

Es preciso, por tanto, fomentar hoy una actitud creativa en todos los ámbitos de la sociedad para que ésta sea dinámica y pueda asegurarse un futuro positivo. Se hace necesario potenciar la comunicación espiritual, que tal es el arte, para proyectar y compartir todas unas búsquedas, hallazgos, esperanzas y desvelos, que no pueden quedar arrumbadas en un rincón del alma por la fuerza absorbente de una idiocia televisiva que nos aletarga con unas vidas ejemplares, ejemplares de lo que nunca debe exhibirse.

El arte tiene en cada tiempo una forma de comunicar, de reunir el ánimo de las personas alrededor de unas ideas. Sin embargo, para cumplir con eficacia esta misión, el arte debe ser impactante y buscar de continuo nuevas formas de expresión para no caer en la indolencia. Esta dolorosa creatividad, cuyo mérito será valorado por el tiempo, crítico inapelable, debe estar viva hoy para seguir acrecentando nuestro patrimonio cultural. Alentemos, pues, la creatividad sin cernerla previamente por cánones y reglas tradicionales que nos impedirían descubrir campos ignotos.

Hace pocos días escuché a Woody Allen en una entrevista que la persona re-

almente creadora debe tomar riesgos continuamente, asomándose al balcón del fracaso en sus nuevas tentativas. Estoy de acuerdo.

El arte es el medio de comunicación que va dirigido más directamente a nuestra consciencia, de una forma fácil de aprehender como en la expresión figurativa de nuestros retablos, de modo más difícil en el arte conceptual del presente, donde la armonía de las formas conocidas y la alegría visual de los colores, tan perceptivos para el deleite sensorial, han dado paso a la abstracción geométrica y a la simplificación expresiva que, como un dardo, busca inquietarnos con un mensaje complicado de comprender en ocasiones. No obstante, estas obras reflejan nuestro tiempo en sus soledades, incertidumbres, violencia, pero también en la ternura, la audacia o la búsqueda de nuevos equilibrios.

Como el catequista explica el retablo, así nosotros, quienes estamos más próximos a las corrientes culturales contemporáneas, debemos acercarnos al arte actual a la sociedad con la sinceridad del buen pedagogo y la amenidad de quien quiere enamorar a la persona de quien está enamorada. No vayamos a reponer una peripetia que la semana pasada, en una reunión familiar, nos contaba una de las jóvenes esposas al recordar las vivencias de su primera fiesta, es decir de su primer vestido y su primera ilusión como mujer, del brazo de un atractivo y brillante estudiante de ingeniería que se dispuso a ganar su admiración hablando de lo que más sabía, el cemento, mientras las sonrojadas estrellas se escondieron tras oscuras nubes y el cielo empezó a llorar.

Con mejor suerte debemos encontrar el adecuado lenguaje para aproximar el arte actual a la gente de hoy, que en buena

parte se aparta de la cultura por aburrimiento, y esta función pedagógica puede ser una de las misiones fundamentales de esta Academia.

Al integrarse en ella comprobará el nuevo académico que sus compañeros, en la medida del tiempo disponible y de sus fuerzas, se afanan generosamente en propagar el conocimiento del patrimonio artístico de esta provincia, en velar por su conservación y en fomentar la capacidad creadora del presente. Podrá constatar que si en alguna ocasión nuestra voz fue

terca o enojosa se debió a la lealtad hacia esos deberes y en modo alguno a un deseo de notoriedad o de llevar la contraria a las autoridades a las que tan solo queremos dar apoyo en su comprometida pero apasionante obligación de compatibilizar la tutela de un patrimonio histórico con el vital desarrollo de ciudades y pueblos.

Desde este empeño y con el cálido cariño de todos sus nuevos compañeros, sea Ramiro Ruiz Medrano bien llegado a esta casa.

LUIS DE SALCEDO Y AZCONA ARZOBISPO DE SEVILLA (1723-1741), Y MECENAS DE LAS BELLAS ARTES*

Manuel José Cociña y Abella

Como ya señaló magistralmente Platón, la memoria constituye al hombre: hasta tal punto es un elemento esencial de su ser. El hombre no se disuelve en la historia, pero es, en sentido estricto, un ser temporal e histórico. Sin pasado, y sin un pasado que se hace presente por la memoria, la persona humana se disuelve en la pura presencialidad del instante. La memoria decide la identidad del hombre porque le hace comprender de dónde viene, y así –explicándole su presente– le hace avizorar y dar rumbo a su futuro. Gracias a la memoria, el hombre crea la tradición y, por tanto, la cultura, entendida en sentido objetivo, como el patrimonio de lo que han pensado, amado y obrado quienes nos precedieron. Nos negamos a aceptar el punto de partida del romanticismo hegeliano: la exención de todo presupuesto. Como ha reivindicado con vigor en nuestros tiempos, Hans Geörg Gadamer, el hombre no es nadie sin tradición. Es decir, estamos llenos de presupuestos. Sólo que esos presupuestos son auténtica cultura cuando son expresión del noble afán humano de buscar la verdad, de hacer el bien y de manifestar

la belleza. Tener memoria histórica es aprovecharse de ese patrimonio intelectual, ético y artístico para vivir bien en el presente y construir mejor el futuro.

Una comunidad de hombres que no tiene su raíz en la tradición es una sociedad errática, sin arquetipos ni identidad propia; no es, en realidad, una comunidad de personas sino un grupo de individuos suspendidos en el vacío, sin morada ni arraigo, es decir sin *ethos*.

La cultura exige por naturaleza la continuidad, que sólo la memoria garantiza. El deseo de supervivencia se expresa mediante el esfuerzo por conservar y transmitir la belleza –y con ella la verdad y el bien– que se refleja en lo temporal. Así crea el hombre la cultura. Las obras de arte de la cultura europea muestran perfectamente la tensión del hombre hacia la trascendencia; muestran esa intención nostálgica –verdadera anamnesis de la creación o recuerdo de su origen divino– hacia lo sublime, a la que sólo Dios puede responder.

He querido glosar esta idea, porque no se puede construir el futuro, e iniciar con brío la nueva etapa histórica que comenzamos, el III Milenio, sin tener presente

* Discurso de entrada como Académico correspondiente en Sevilla.

todo lo que nos ha precedido, es decir, sin servirmos del caudal de nuestra cultura. Como ha escrito el Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes: «Las Academias tienen el deber de custodiar los fundamentos éticos, morales, culturales y sociales sobre los que se ha desarrollado el progreso desde tiempos inmemoriales, y ponerlos en valor. El estudio del pasado y el pensamiento avanzado son propios de la labor de las Academias a lo largo de su historia. Los académicos reciben un legado, tanto en lo material como el mundo de las ideas, que tienen que conservar y aumentar en la medida de lo posible. Las Academias son, por lo tanto, conservadoras por un lado, y creadoras de nuevas actividades y tendencias por el otro. Siempre deben ser un factor de renovación cultural»¹.

Con este espíritu conservador y creativo al mismo tiempo, afronto esta breve contribución sobre la vida y la obra de un vallisoletano ilustre, D. Luis de Salcedo y Azcona, Arzobispo de Sevilla, y mecenas de las Bellas Artes².

* * *

I. PINCELADAS BIOGRÁFICAS

Nuestro Prelado³ nació en Valladolid en 1667⁴, y fue educado desde su infancia en los cauces de la piedad y del temor de Dios propios de la época. Una formación así era normal en la sociedad española del XVII, y más aún si, como es el caso, su ascendencia era nobiliaria. Este profundo arraigo de lo cristiano en su alma ejercería un notable peso en su posterior dedicación pastoral y, en general, en todos los actos públicos de su vida como creyente y como prelado. Hijo de Don Luis de Salcedo y Arbizu, originario de una de las doce familias nobles de Soria, poseedor del antiguo Señorío y Casa de la nobilísima Torre Aldea el Señor, fue Caballero de la Orden de Alcántara, del Consejo de las cuatro Órdenes Militares y de la Real Cámara de Castilla, primer Conde de Gómara, Oidor de la Chancillería de Valladolid, y Asistente de la ciudad de Sevilla. Su madre, Doña María Ana de Azcona, natural de Espinosa de los Monteros, provenía también de una ilustre familia.

La vinculación del prelado con la capital sevillana se remonta a su juventud, pues

¹ Javier López de Uribe y Laya, «Papel e importancia de las Reales Academias en el siglo XXI», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n.º 34, Valladolid 1999, p. 13

² Existe un soberbio retrato debido al pincel de Domingo Martínez (1688-1749), fechado hacia 1735. Es obra de gran calidad y nos muestra al Arzobispo Salcedo con actitud concentrada y serena, sentado en el interior de un amplio salón, junto a una mesa. En ella aparecen diversos objetos cuidadosamente pormenorizados entre los que figuran varios planos, algunos de los cuales han caído al suelo. Estos planos pertenecen a los edificios religiosos que el Arzobispo había patrocinado a lo largo de su vida como la Parroquia de Umbrete, la iglesia de las Capuchinas del Puerto de Santa María, los órganos de la catedral de Sevilla y el retablo de San Francisco de Borja de la Iglesia de San Luis de esta ciudad. En la parte superior de la pintura aparece un grupo de ángeles sosteniendo una imagen de la Virgen de la Antigua a la que el Arzobispo tuvo una gran devoción. Cfr. Valdivieso E., Serrera, J. M. *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979, pp. 71-72 y *Catálogo de Magna Hispalensis. El Universo de una Iglesia*. Sevilla, 1992, pp. 446-447.

³ Cfr. la importante obra de José Alonso Morgado, *Prelados sevillanos o Episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, Izquierdo y Compañía, 1906. Es obra de referencia obligada a la hora de estudiar los Arzobispos hispalenses, sin embargo, por su carácter excesivamente hagiográfico, exige una comprobación crítica de los datos que allí se citan.

⁴ Fue bautizado en la Iglesia del Salvador el 9 de diciembre de 1667, cfr. M. Alcocer, *Don Luis de Salcedo y Azcona*, Valladolid, 1927, pp. 87-88.



D. Luis Salcedo y Azcona, lienzo de Domingo Martínez, fechado hacia 1735. Palacio Arzobispal. Sevilla.

pasó una buena parte de la misma en ella. Probablemente se tratase de una relación que llegó a causar un considerable impacto en la personalidad de nuestro personaje, toda vez que la posición social que ocupaba su familia le permitía captar la realidad de una manera muy particular, a la vez que le facilitaba acceder a conexiones con otras familias y personas de cierta relevancia en la ciudad y en la propia diócesis

Su padre había sido nombrado Asistente de la ciudad, el cargo tal vez más preeminente en la administración capitalina, y eso permitió al joven Salcedo entrar en relación con infinidad de situaciones delicadas y problemas referentes a la gobernabilidad. Pudo también así establecer conexiones con personas e instituciones que, sin duda, le otorgarían un importante y sólido entender en tareas de organización y gobierno.

De esta etapa podemos subrayar la influencia de la familia en la formación del prelado, toda vez que en un entorno nobiliario como el suyo se consideraba vital dotar al joven miembro del linaje de la adecuada preparación para la vida. El aprendizaje no se limitaba a lo que hoy podemos considerar estudios oficiales, sino que abarcaba otros importantes aspectos de la vida. La propia vinculación de la familia con personas destacadas de los ámbitos social, político, económico y religioso de la ciudad tuvieron que generar un importante impacto en la etapa de formación del joven Salcedo.

En lo concerniente a su formación, desde un punto de vista formal y oficial, cabe destacar que fue amplia y parece que suficientemente sólida como para marcar un rumbo futuro hacia el vasto terreno de las Humanidades. En tal línea realizó sus es-

tudios de Gramática y Filosofía en el Colegio Mayor de Santo Tomás⁵, y de Leyes y Cánones en la Universidad de Santa María de Jesús. A una temprana edad le fue nombrada una Canongía en la Santa Iglesia, pero no llegó a obtenerla, y pasó a ingresar en el Colegio de San Bartolomé de Salamanca en 1686, donde tres años después se licenció en Leyes, y llegó a ser su Rector en 1690.

Al finalizar su formación, regresó a Sevilla como Oidor de la Real Audiencia, cargo que desempeñó durante cinco años, para pasar posteriormente a la Chancillería de Granada. Allí se ordenó sacerdote en 1706. La madurez humana con la que llegó al presbiterado –tanto por la edad, treinta y nueve años, como por la experiencia acumulada en el desempeño de cargos administrativos– le situaba en una inmejorable posición para el ejercicio de su posterior ministerio episcopal.

Como complemento de su trayectoria en el plano de la dedicación religiosa, durante esos primeros años de sacerdocio obtuvo la dignidad de Protector en el Consejo de las Órdenes Militares, y recibió el hábito de la Orden de Calatrava. De aquí arranca su brillante itinerario, que le llevará en pocos años al episcopado. El desempeño de sus atribuciones puso en evidencia ante la Corte sus excelentes virtudes, lo que posiblemente empujó a Felipe V a presentarlo como Prelado de la Iglesia de Orense, y posteriormente para el Arzobispado de Lima en Perú, aunque este último no lo llegó a admitir, y fue obligado a aceptar el nombramiento para la diócesis de Coria en 1714. Tres años más tarde llegó la designación como Prelado de la diócesis de Santiago de Com-

⁵ Cfr. M. Martín Riego, «Ofertas de estudio en la Archidiócesis de Sevilla en el siglo XVIII», en *Comunio*, vol. 23 (Sevilla, 1990), pp. 77-96.

postela, donde desempeñó su ministerio hasta que, en 1722, fue promovido a la archidiócesis de Sevilla⁶.

El veinte de enero de 1723, el Deán, Don Alonso de Baeza y Mendoza, tomó posesión de la nueva diócesis en nombre de Don Luis de Salcedo, y ocupó temporalmente los cargos de Provisor y Gobernador hasta la llegada de éste, que se produjo, con todos los honores, el diecisiete de marzo. La entrada del recién nombrado Prelado tuvo lugar de forma solemne en la Catedral, como regían los cánones y usos consuetudinarios, dos días después⁷.

Según señala Morgado, su pontificado fue uno de los más recordados y fructíferos en la ciudad de Sevilla:

«[...] La afabilidad y dulzura de su trato, su singular modestia, su caridad para con los pobres, su celo por el decoro de la Casa del Señor y obligaciones del ministerio Pastoral, le conciliaron los respetos, el amor y las atenciones de todas las clases»⁸.

De esta descripción se puede extraer tanto algún rasgo destacable de su personalidad como la delicada forma de ejercer sus funciones, caracterizada por el tacto

con que trataba a todos y la seriedad que imprimía a las tareas emprendidas. Son ilustrativos hechos tales como el restablecimiento de la observancia de la Disciplina eclesiástica o el gran interés por lograr muy buenas relaciones con su Cabildo, cosa que parece que alcanzó: puso fin a antiguas contiendas que deterioraban la imagen de la Curia y del mismo prelado

Aunque en aquella época el ejercicio de la caridad era algo común entre los notables de la ciudad, tanto del ámbito eclesiástico como civil, nuestro Prelado se hizo digno de las mayores alabanzas a causa de su prodigalidad, que le llevó a convertirse en un auténtico «padre de los pobres». Destinó parte importante de su hacienda al ejercicio de obras de caridad y a sufragar los cuantiosos gastos en materia de construcción en edificios y lugares religiosos.

Algunas fuentes nos retratan un contexto social extremadamente complejo durante ciertos períodos del pontificado que nos ocupa. Sobresale, en este sentido, según el testimonio de los *Anales de Sevilla*⁹, la dureza en materia social y económica de los años que tuvo que pasar el

⁶ Cfr. *Hierarchia Catholica Meii et Recentioris aevi*, Tomo V; P. Remigium Ritzler, O.F.M. Conv. y Pirmunio Sefrin, O.F.M. Conv. Patavii, Il Messaggero de S. Antonio, MCMLII, pp. 152 y 166. En esta obra, donde se recogen los nombramientos episcopales, se señala cómo fue presentado por el Rey Católico de España para la diócesis de Coria el 30 de enero de 1710; trasladado a Compostela el 1 de julio de 1716 y nombrado para Sevilla el 7 de octubre de 1722. Había recibido el Palio Arzobispal el 2 de septiembre de 1716. También se indica que falleció el 3 de marzo de 1741.

⁷ En la obra de Fermín Arana de Varflora, *Compendio histórico de Sevilla*, (p. 238), cita las palabras que pronunció al tomar posesión de su asiento en el coro: «*Lapidem quem reprobaverunt edificantes: hic factus est in caput anguli*»: a lo que respondió con oportunidad el Dr. Don Alonso de Baeza, actual Deán: *A Domino factum est istud: et est mirabile in oculis nostris*».

Además, es de destacar las palabras del Dr. Don Luis Ignacio Chacón, Canónigo de la Catedral de Sevilla y Arcediano de Niebla, que dicen: «No omitiré, que obtenida la gracia de Canónigo de mi Iglesia a los doce años de edad, o por la dificultad de la dispensa, o por otras razones ocultas de la divina Providencia, no se logró que se fijase en Sevilla desde entonces, con la posesión y residencia de su Prebenda».

⁸ Morgado, J. A., *Prelados*, ob. cit., p. 608.

⁹ Para estos años citados son de vital importancia las obras de Justino Matute y Gaviria, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*, Sevilla, E. Rasco, 1887, así como la obra de Lorenzo Bautista de Zúñiga, *Annales Eclesiásticos i Seglares de la M.N. i M.L. Ciudad de Sevilla: que comprehenden la olimpiada o lustro de la Corte en ella, con dos apendices, uno desde el año 1671 hasta el de 1728, i otro desde 1734 hasta el de 1746*, Sevilla, Imp. de Florencio Joseph de Blás y Quesada, 1747.

Prelado como Arzobispo en Sevilla y, muy especialmente, los años 1723, 1734 y 1737, debido a la pérdida de las cosechas. En esos años se constata cómo se excedió en su caridad para con los pobres y mendigos de la ciudad, utilizando grandes sumas de dinero que algunos casos llegaron a ser tan preocupantes que incluso el mismo Mayordomo llegó a indicarle que

«[...] era necesario se moderase en las limosnas, pues pasaban ya las deudas de ciento cincuenta mil ducados [...]»

respondiendo el Prelado a ello

«[...] Para dar a los pobres, no temáis que falte nunca, y si no la hay, buscadlo [...]».

Entre las notas sintéticas que le describían como Pastor de una acentuada religiosidad descolla la de Lorenzo Bautista de Zúñiga, quien expresó de él que

«[...] fue dotado de suavísimo natural. No sabía negar con claro no lo que se le suplicaba, sino lo había de conceder, y era el callar con cierto disimulo la señal de la negativa. Su piedad conocida para con Dios, y con los Pobres fue grande [...]»¹⁰.

La piedad de Don Luis de Salcedo fue paladinamente acendrada. Se le consideró siempre como el primero en la oración mental, que prolongaba incluso media hora más que el resto. Tras la oración continuaba el Prelado con la celebración del Santo Sacrificio de la Misa. Posteriormente asistía, como acción de gracias, a la que celebraba uno de los

Capellanes. Empleaba el tiempo restante para el rezo de las Horas canónicas y el cumplimiento de las obligaciones de su cargo. Hasta la comida, su tiempo sobrante lo destinaba a su gran afición: los libros. Por las tardes solía asistir a las iglesias donde se lucraba la Indulgencia de las Cuarenta horas; después acudía a los conventos de Religiosas para exhortarlas al cumplimiento de sus Reglas y Constituciones. Al culminar el día, regresaba a Palacio para concluir con el Oficio divino, rezar el Santo Rosario y otras devociones. Finalmente, se volvía a retirar a su biblioteca hasta la hora de cenar. Es de destacar la asistencia casi diaria del Arzobispo a los Hospitales, para mostrar su caridad a los enfermos, asistiéndolos y consolándolos¹¹.

El análisis de este pormenorizado cuadro de actividades cotidianas del Prelado sevillano echa de ver una intervención pastoral densa y orientada en una medida importante a la atención del clero. Nuestro Arzobispo tenía una gran preocupación hacia quienes se habían de convertir en los principales actores de la pastoral. Su dedicación a la piedad y la preocupación por los pobres constituyen otros de los grandes pilares de sus actividades diarias.

El Prelado logró, a lo largo de su pontificado sevillano, establecer unas relaciones en el plano humano y pastoral de respeto y reconocimiento. En este terreno planteó un tipo de vida en que la equidad

¹⁰ Zúñiga, Lorenzo Bautista de, *Annales Eclesiásticos*, ob. cit., p. 236.

¹¹ Como prueba de lo dicho, es de destacar lo sucedido en 1724 con la muerte de la R. M. Sor Josefa Manuela de Palafox y Cardona, Fundadora de las Capuchinas, ya que D. Luis de Salcedo la asistió hasta la muerte, e incluso el Cabildo se ofreció a celebrar sus funerales, con el Arzobispo de Preste, saliendo en Corporación al Convento, acontecimiento nunca visto en la ciudad, y que sus anales lo reflejan como un hecho importante para ese año. Sobre el acto en sí, acudir a la obra de Agustín Narváez y Carcamo, O. C., *Sermón funebre, predicado en las solemnes exequias, que por cabo de Año de la muerte de ...Josepha Manuela de Palafox y Cardona, fundadora y primera abadesa del... Convento de Santa Rosalía, de Madres Capuchinas de Sevilla, celebró dicho Convento...*, Sevilla, Impr. Juan Francisco de Blas, 1725.



Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.

y la justicia sobresaliesen en su trato con quienes desempeñaban cargos eclesiásticos en la diócesis, y eso le llevó a ser aceptado de buen grado por todos. En este sentido hay que hacer notar que las relaciones de los prelados con el clero y las dignidades eclesiásticas podía ser fuente de ciertos conflictos, precisamente por la naturaleza y las complicaciones de unas funciones no sólo pastorales sino también de control. No parece que el Arzobispo Salcedo encontrase en este campo dificultades derivadas de su aceptación, y eso le honra especialmente.

Unido a estos aspectos relativos a su aceptación personal generalizada se encuentra el hecho de su personalidad inde-

pendiente y un modo de proceder autónomo en las cuestiones vitales y domésticas. En lo que se refiere a su persona, tan sólo en los últimos años de su vida, cuando ya no podía valerse por sí mismo, se sirvió de ayuda de cámara, ya que hasta ese momento nadie supo de su vida privada. Este rasgo contrasta con lo que podemos valorar en otros prelados y dignidades eclesiásticas, abocados a unas formas lejanas de la austeridad y humildad que caracterizaron al Arzobispo Salcedo. Elementos como éste, de una simpleza casi absoluta, han de ser muy tenidos en cuenta a la hora de comprender la manera que tenía el Prelado de enfrentarse a lo cotidiano desde una perspectiva netamente evangélica.

II. ALGUNOS ASPECTOS DE SU LABOR SOCIAL Y CULTURAL

Es menester poner de relieve también la importantísima tarea social que desplegó en Sevilla nuestro Prelado. Es probable que otros pastores de la Iglesia hispalense adoptasen medidas de apoyo a instituciones de corte caritativo, e incluso más tarde de índole benéfico-social, pero en el Arzobispo Salcedo resplandece sobremañera un enfoque de acción social, reiterado, además, bastante más allá de su vida, pues su legado testamentario se encaminó a ello.

Otra labor digna de mención del Arzobispo es el fomento de la educación de los niños más desfavorecidos tanto en las letras y la Religión como en artes y oficios¹². No cabe duda que estamos ante un auténtico precursor de lo que años y siglos más tarde será una clarísima línea de actuación de la Iglesia, implicándose en ella no sólo la jerarquía sino también una buena parte del clero, las instituciones y asociaciones y los laicos más conscientes. Esta parte sustancial de la vida y acciones del Prelado han de ser contempladas como verdadero adelanto y elemento precursor de la doctrina social de la Iglesia.

La faceta de persona culta, estudiosa, encaminada a la lectura y a un análisis minucioso de cuantos hechos relevantes le llamaban la atención, así como el mante-

nimiento de una mirada atenta a las grandes corrientes espirituales de su época, quedan reflejadas en su extensa biblioteca. De su padre heredó una parte de la importante biblioteca que llegó a tener, que aumentó posteriormente por su gran afición a los libros. Esta biblioteca personal sirvió luego de base para la pública existente en la actualidad en el Palacio Arzobispal. En aquellos años podía haber un fácil acceso entre el Palacio y la Catedral por la Puerta de los Palos por lo que hubo alguna pretensión de unificar su biblioteca con la de Hernando Colón que poseía el Cabildo en la parte superior de los arcos que unían ambos edificios. También es sabido que quiso donar su colección particular al Colegio de San Bartolomé de Salamanca, donde había estudiado, pero éste poseía todas las obras que él tenía, por lo que cambió de parecer dejándosela a sus sucesores en la Mitra¹³. Esta donación constituye una parte sustancial de los fondos bibliográficos de la actual biblioteca citada, y merecería la pena ahondar en un estudio bibliométrico que calibre, respecto al fondo Salcedo, el alcance de la biblioteca del prelado referido a su momento, las líneas y temáticas que la conformaron, los centros de interés y las inquietudes manifiestas en cuanto a su constitución. De esta forma podríamos dar respuesta a algunos factores causales y de formación en cuanto a las actitudes y actividades desplegadas por el arzobispo¹⁴.

¹² Dentro de este apartado fue muy importante la labor que llevó a cabo Toribio de Velasco, fundador de los talleres cristianos en Sevilla, y la caridad que el Arzobispo mostró con ella, llegando incluso a dejarle por heredera del remanente de sus bienes.

¹³ Actualmente, sus fondos constituyen gran parte de la Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, biblioteca que se terminó de abrir al público en 1792. Contiene aproximadamente unos 16.000 volúmenes, de los cuales, prácticamente la mitad corresponden a temática religiosa, seguidos de obras de Historia, Derecho y Literatura. Entre sus fondos, que abarcan desde el XVI al XX, sobresalen, lógicamente, los impresos del XVIII, siendo éstos en torno al 40%. La biblioteca forma parte de la Institución Colombina, que además está integrada por los fondos de la Biblioteca Capitular, Biblioteca Colombina, Archivo de la Catedral y Archivo General del Arzobispado.

¹⁴ Sabemos que la formación de la biblioteca de un destacado personaje como el que nos ocupa representa uno de los aspectos capitales en cuanto al análisis de los principales focos que informaron su vida, toda vez que



Detalle del Altar de la Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.

Del celo con que el prelado trató de llevar sus relaciones con las instituciones y congregaciones religiosas de la diócesis, y en particular de la capital, a lo largo de su pontificado hispalense, da buena muestra la vinculación con algunos conventos de la ciudad, sobre todo la que llevó con el de San Pablo, con el que tuvo un particular afecto, mostrado de una manera práctica al consagrar su Iglesia¹⁵.

El celoso amparo de las instituciones eclesiásticas en la diócesis se mostraba en otros hechos altamente significativos, como el declararse Protector de una Congregación que se fundó durante el período del arzobispo Don Jaime de Palafox, en la Iglesia del Convento de San Francisco, concebida, inicialmente, para hacer el bien y celebrar misas, así como llevar a cabo misiones para lograr la conversión de quienes se hallaban en pecado mortal. En esta dinámica de apoyo, solicitó del Santo Padre, Benedicto XIII, la confirmación de su Regla y Constituciones¹⁶.

En el marco del ejercicio de la caridad, con un énfasis claramente social, no debemos olvidar los desvelos del prelado hacia algunas instituciones de la diócesis y en particular de la capital sevillana. En esta dirección se inscribe su dedicación hacia el Hospital del Pozo Santo, a cuyo lugar profesó un singular afecto. En las

memorias de su fundación se citan los nombres de sus más ilustres benefactores, indicándose del Arzobispo Salcedo que «[...] el más decidido protector fue el ilustre Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona, que manifestó durante su Pontificado una predilección muy señalada por esta Casa, socorriéndola con cuantiosas limosnas, y visitándola frecuentemente [...]».

En una inscripción de un retrato del Arzobispo, se puede leer que favoreció al Hospital con mil ducados anuales durante su Pontificado, incluso dejando esta dotación asegurada tras su muerte, hecho que le honra en el sentido de perpetuar una acción social más allá de la propia existencia personal.

El capítulo de la formación del clero era otro de los grandes caballos de batalla que simbolizó la acción pastoral del episcopado español de esta época. Imbuido de esta inquietud inició en 1741 la fundación de un Seminario junto a la Capilla de Nuestra Señora de la Encarnación en Triana, para la cual, la Hermandad había entregado mediante escritura la casa y jardín contiguos. Los presbíteros José López Zamora y Francisco de la Peña Albarado, Misioneros Apostólicos que el Arzobispo había nombrado para que fuesen Rector y Vicerrector respectivamente del Seminario, tomaron posesión en nombre del Arzobispo¹⁷. Pero debido a la en-

aparecen no sólo los libros en sí sino una determinada estructuración en cuanto a proporciones en lo relativo a temáticas. Así, podemos establecer unas hipótesis de partida en lo referente a valorar las ideas que recibió, la percepción de la realidad social, teológica e incluso política, así como su adecuación a la actividad pastoral desarrollada. El correspondiente estudio bibliométrico, considerado en sentido extenso, puede deparar interesantes aportaciones al conocimiento de la vida y pontificado del prelado.

¹⁵ De este hecho queda en la actualidad una muestra en la entrada del templo, una inscripción en la que se puede leer lo siguiente: *San Fernando Tercero de Castilla y de León fundó este Convento de San Pablo año de MCCXLVIII en que conquistó a Sevilla siendo su confesor San Pedro González Telmo primer Prelado de dicho Convento y erigió este magnífico templo que se agregó al de San Juan de Letrán año de MDCVII y el de MDCCXIV a XXII de octubre lo consagró el Excmo. Sr. Don Luis de Salcedo y Azcona Arzobispo de Sevilla.*

¹⁶ Aparece la carta fechada en Sevilla a 14 de febrero de 1728 en, Morgado, J. A., *Prelados*, ob. cit., pp. 612-13.

¹⁷ Para la historia del Seminario, cfr. M. Martín Riego, *La formación intelectual del clero. El Seminario Conciliar de Sevilla (1831-1931)*. Sevilla, 1994.



Sepulchro del Arzobispo Azcona y Salcedo, obra de Duque Cornejo. Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.

fermedad que acusaba ya nuestro Prelado, quedó sin realizarse su obra, tan claramente necesaria para la adecuada formación del clero sevillano¹⁸.

La trayectoria del Prelado no se agotó en las importantes obras de caridad con un fuerte sentido social, ni en el sumo cuidado que puso en la formación de religiosos o en velar por sus excelentes relaciones para con todos los sectores de la Iglesia hispalense, sino que también supo participar en el engrandecimiento de las glorias y ceremoniales que darían esplendor a la diócesis de Sevilla. Uno de los hechos más representativos del período en que está como Arzobispo lo constituyó la traslación del cuerpo de San Fernando el 14 de mayo de 1729 a la urna de plata donde se venera en la actualidad. Todos los anales de la ciudad destacan la gran ceremonia que se celebró para el acto. Asistió a ella toda la Corte que estaba en Sevilla, así como toda la nobleza y autoridades. Se celebró una solemnísima procesión con el mismo recorrido que hace el Corpus Christi¹⁹. Fue presidida por el Arzobispo y acudieron las hermandades, cofradías, órdenes religiosas, clero parroquial, cabildo eclesiástico, corporación de los capellanes reales, los Príncipes e Infantes seguidos de toda su comitiva.

La sola relación del hecho nos habla de las estrechas vinculaciones que el Prelado debió tener y cultivar con la familia real y con el núcleo que podemos considerar determinante en la alta política de la na-

ción, y todo ello a pesar de que se había convertido en un baluarte en la defensa de algunos derechos que consideraba esenciales para la Iglesia. Fueron buenas incluso las relaciones del Arzobispo con el Rey en la defensa de la inmunidad eclesiástica en los derechos Pontificios, aunque se dieron algunos choques al pretender los Ministros Reales despojar a la Mitra y a la Santa Sede de la provisión de las Prebendas en las Colegiatas de Sevilla y Jerez de la Frontera, apropiándose la Real Patronato. Además, se observa un interés por parte del Arzobispo para que se rebajasen las cargas que experimentaba el clero de la diócesis, así como la exención de algunos tributos y la modificación de otros, subrayando que

«[...] cremos de la Piedad, e integridad de V. M. eligiera medio más suave, para ocurrir a las urgencias de la Monarchia, sin tanto perjuicio, como se padece con los Arrendadores, y Ministros inferiores [...]» Profundizando en la actitud del Prelado con respecto a la salvaguarda de los intereses de la diócesis y del clero adscrito a la misma, puede entenderse la interpretación que realiza de los artículos 7 y 8 del nuevo Concordato en tal dirección.

«[...] Suplican rendidamente a V. M. no use de los dos referidos Articulos, y se sirva mandar examinar los perjuicios, y gravámenes, que van expuestos, y constando ser ciertos, libertar de ellos al clero; lo que esperan de la Piedad de V. M. Cuya Catholica Real Persona guarde Dios con la mayor felicidad los años,

¹⁸ En la Biblioteca Capitular existe una copia que responde al título de *Letras del Ilmo. y Rmo. Sr. D. Luis de Salcedo y Azcona, Arzobispo de Sevilla, creando un Seminario en la capilla o Hermita de la Hermandad de la Encarnación en el Barrio de Triana*, Sevilla, 1741.

¹⁹ Para mayor descripción de la traslación citar las obras de Justino Matute Gaviria, *Anales eclesiásticos*, ob. cit., y sobre todo la de Lorenzo Bautista de Zúñiga, *Annales Eclesiásticos*, ob. cit., la de Joaquín Guichot, *Historia de la ciudad de Sevilla, siglo XVIII*, Sevilla, El Progreso, 1892, p. 112, y la del Padre Antonio de Solís, *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando Rey de España desde su feliz tránsito hasta la última translación de su incorrupto cuerpo el año 1729, dedicada al Serenísimo Señor Príncipe de Asturias*, Sevilla, 1730.



Detalle del sepulcro y del epitafio del Arzobispo Azcona y Salcedo, obra de Duque Cornejo. Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.

que la Christiandad ha menester, & C. [...]»²⁰.

Como se ha indicado antes, el Prelado orientó una parte considerable de su actividad y de su propio presupuesto a potenciar la construcción en el ámbito religioso, por lo que llegó a convertirse en un destacado mecenas. Centrándonos en la obra artística que se realizó durante este período, hay que subrayar que el Arzobispo Salcedo no fue menos celoso del decoro de la Casa del Señor que lo que había

sido con sus obligaciones para con la Iglesia de Sevilla. Su piedad fue admirable para acudir a las necesidades de los templos, y muy especialmente con su Catedral.

III. IMPORTANCIA DE SU MECENAZGO

Sin duda alguna, la obra por excelencia que se realizó, no sólo en la Catedral sino

²⁰ En la Biblioteca Capitular de Sevilla aparece una serie de obras referentes a este aspecto: *Memorial al Rey, sobre exención de algunos tributos y modificación de otros; Memorial al Rey del Arzobispo de Sevilla D. Luis de Salcedo... sobre los gravámenes y cargos que experimenta el clero de dicho Arzobispado...; Suplica a S. M. de D. Luis de Salcedo Azcona, Arzobispo de Sevilla, para que no use de los artículos 5.º, 7.º y 8.º del nuevo Concordato con la Corte de Roma que tratan de Cargas al Clero...; Suplica de Don Luis de Salcedo Azcona, Arzobispo de Sevilla, y el Dean y Cabildo de su Sta. Iglesia, a S. M. sobre las Tercias Reales...*

tal vez en toda la diócesis, fue la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. «En la Iglesia Catedral hemos construido una obra hermosísima –anota el propio Salcedo en una relación enviada al Papa–, la Capilla llamada de la Antigua, dado que en ella, pintada en la pared, hay una hermosísima imagen de la Madre de Dios»²¹. Debíó ser muy serio y extendido el culto a dicha advocación, hasta el extremo de que algunas fuentes posteriores a esta época insisten en que

«[...] ante esta milagrosa Señora, cuyo origen se ignora, oraba San Fernando algunas noches, sin haberse posesionado todavía de la ciudad entonces mahometana. Con el aceite de su lámpara obró San Diego de Alcalá muchos prodigios. Aquí venía a ofrecer los cautivos, que de poder de infieles rescataba, el V. Contreras; y la intercesión de María santísima se ha manifestado siempre poderosa y propicia en las muchas ocasiones que ante esta su imagen la imploró Sevilla [...]»²².

Las obras de la Capilla se emprendieron a instancias del Prelado, quien había elegido dicho recinto para albergar lo que en su día debería constituir su enterramiento. Fueron dirigidas por el arquitecto Diego Antonio Díaz y afectaron fundamentalmente a la bóveda, que fue completamente rehecha²³. La Capilla se abrió al culto el 14 de junio de 1738.

El retablo de la Capilla²⁴ se ejecutó con mármoles y jaspe. Documentalmen-

te se sabe que se había de «[...] labrar y fabricar de nuevo un retablo de piedra siguiendo el que está [...]», según el diseño y trazas de Pedro Duque Cornejo y Roldán, «[...] de piedra de jaspe [...] a imitación de la que hoy tiene lo que está puesto en el altar de dicha santa imagen [...]». Las obras que se hicieron en el retablo parece que fueron ejecutadas por Juan Fernández Iglesias y las esculturas de mármol por Duque Cornejo. Está distribuido horizontalmente en dos cuerpos con hornacinas y parejas de columnas corintias acanaladas verticalmente, de gusto clasicista, y ángeles sobre los frontones, además de unas cartelas de remate. Es poco expresivo de la tarea de este maestro, en el momento cumbre de su obra (1733-38), por lo que puede tratarse de un arreglo, mejora o adaptación de algo ya existente con anterioridad. A derecha e izquierda de la imagen pictórica de la Virgen de la Antigua, se encuentran las esculturas pétreas de San Joaquín y Santa Ana, y sobre las respectivas hornacinas, sendas cartelas con medias figuras de las Santas Justa y Rufina. El segundo cuerpo contiene las esculturas del Salvador y de San Juan Bautista y Evangelista, con ángeles alados sobre el frontón triangular, con cuernos de la abundancia y rematando las Virtudes teológicas. Destacan las esculturas del Salvador, Santa Ana y el Bautista, inspirada al modo sevillano; sin embargo, las de San Joaquín y el Evangelista son de

²¹ Cfr. José Jesús Hernández Palomo, *Las relaciones del Estado de la Archidiócesis de Sevilla (siglos XVI-XX)*, Cajasur, Córdoba, 2001 (en prensa). Relación del 29-XII-1739. Para ahondar en el conocimiento de los orígenes de la Virgen de la Antigua, la obra de Alonso Morgado, *Historia de Sevilla...*, Sevilla, 1587, nos refleja un interesante documento en su p. 350. Se puede ver igualmente: Antonio de Solís, *Historia de Nuestra Señora de la Antigua*, Sevilla, 1739.

²² Álvarez Miranda, Vicente, *Glorias de Sevilla: monumentos, edificios, artes y ciencias*, Sevilla, Carlos Santiago, 1849, p. 25.

²³ Sancho Corbacho, Heliodoro, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII. Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, v. VII, Sevilla, 1934, pp. 84-85.

²⁴ Angulo Íñiguez, Diego, y otros, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, p. 303.



Puerta de bronce y carey, entrada a la sacristía. Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.
Lleva las Armas del Arzobispo

inferior calidad. El crucifijo de marfil se atribuye a Cortezo²⁵.

En el paramento de la Epístola de la Capilla de la Virgen de la Antigua se encuentra el sepulcro de D. Luis de Salcedo²⁶. Fue encargado a Pedro Duque Cornejo y Roldán en 1734, y se tomó como modelo el que Fancelli compuso para el Cardenal Hurtado de Mendoza, que se halla en el paramento frontero de la Capilla, y cómo éste, está formado por un gran arco de medio punto, siguiendo la fórmula de los sepulcros parietales, utilizados frecuentemente en el Renacimiento. La parte escultórica está formada por la figura yacente del Arzobispo, revestido con ornamentos pontificales, seis imágenes de santos situadas entre las columnas y las jambas, las historias de la Asunción, Anunciación, Visitación y los Apóstoles en torno al sepulcro de María, en sendas cartelas, colocadas en el fondo, más toda la ornamentación que se presenta en los fustes columnarios, arquivoltas, enjutas y cresterías, tratando de coordinar con aquél. Se trata de una obra pobre, sin distinción alguna, inspirada en análogos temas de la imaginería sevillana. El estado de conservación es malo, sobre todo en la parte derecha. Los relieves marianos son finos y bien tratados, miniaturizando, y las figuras que se encuentran entre los espacios están inspiradas en las de Fancelli y Nicolás de León, aunque quedan muy

lejos de ellas. Destacan por su mayor riqueza las de San Juan Evangelista y Santiago el Menor²⁷.

La Capilla aparece revestida en sus muros por un amplio conjunto pictórico de gran formato, realizado por Domingo Martínez entre 1734 y 1738²⁸, que narra la leyenda de la Virgen de la Antigua estando representados los principales episodios en composiciones de gran formato horizontal. Se advierte una técnica apresurada y débil, muy inferior en calidad a la que normalmente suele tener este artista. Parece ser cierta la nota que da Ceán Bermúdez al decir que en esta obra colaboró Andrés Rubira²⁹.

Tampoco sobresalen por su valor *escultórico* las puertas del presbiterio de la Capilla, donde tan sólo los materiales en que están realizadas le dan una especial significación. Estas puertas, en comunicación con la sacristía y con una alacena, son de ébano, carey e incrustaciones de bronce, que reproducen las Armas del Arzobispo y su construcción hay que situarla poco antes de la apertura de la Capilla en 1738³⁰.

Otra mención especial se debe de hacer con respecto al órgano que mandó construir el Arzobispo Salcedo, ajustado, en su momento, en una cifra cercana a los cien mil ducados. Así da cuenta el propio Salcedo al Papa, en su Relación sobre el estado de la Archidiócesis de 4 de enero

²⁵ Villar Movellán, Alberto, *La Catedral de Sevilla. Guía Oficial*, Sevilla, 1977, p. 116; Guerrero Lovillo, José, *La catedral de Sevilla*, Barcelona, 1982, p. 54; Hernández Díaz, José, «El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757)», en *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 1979, pp. 211, 221, y *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, 1983, p. 70; Morales, Alfredo, «Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona», en *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, p. 471; Morales, Alfredo, y otros, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, p. 46.

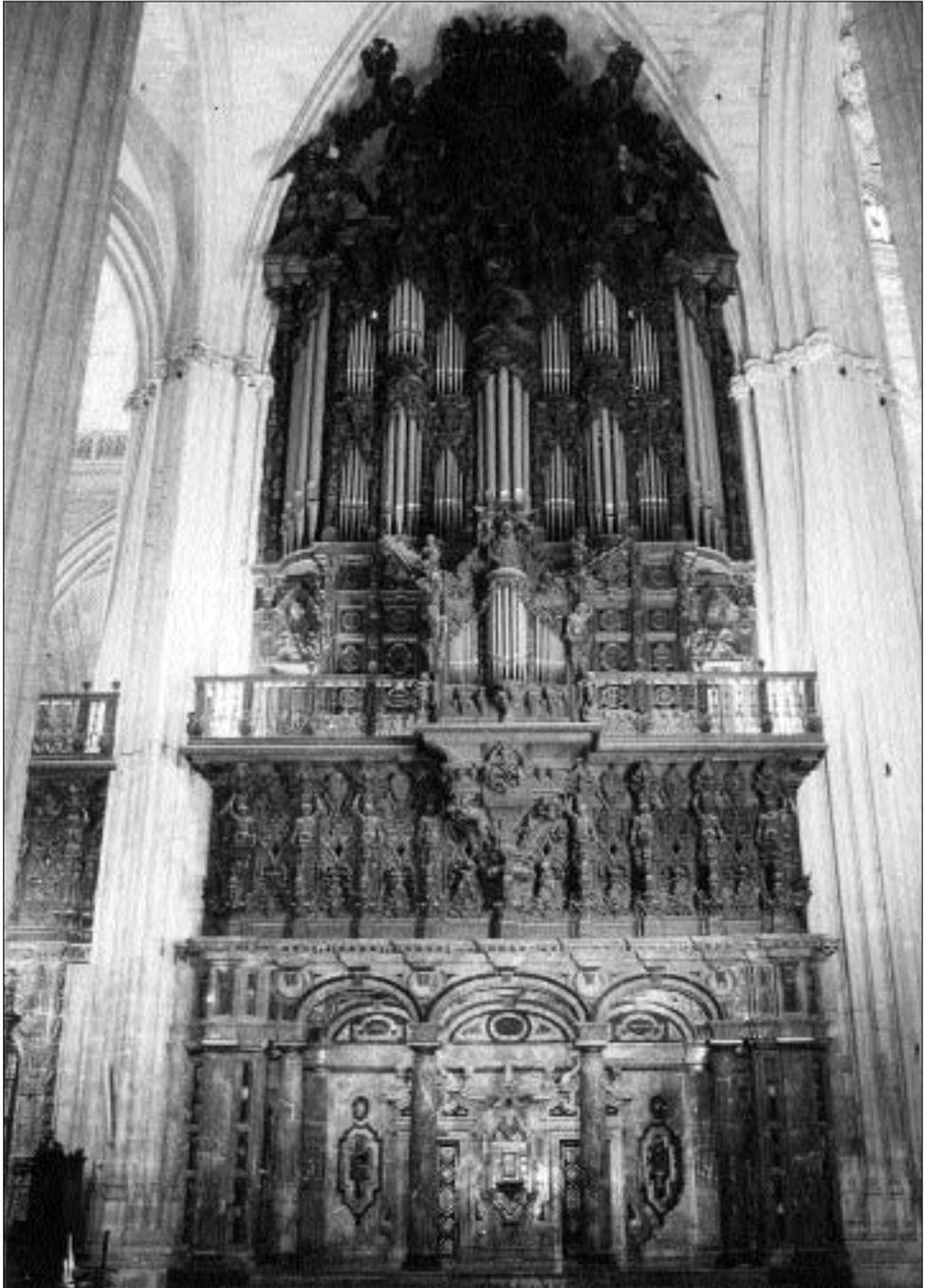
²⁶ Angulo Íñiguez, Diego, y otros, *La Catedral...*, ob. cit., p. 303.

²⁷ Hernández Díaz, J., «El sevillano...», ob. cit., p. 191, y *Pedro Duque...*, ob. cit., p. 71; Morales, A., *Las empresas...*, ob. cit., p. 471.

²⁸ Angulo Íñiguez, Diego, y otros, *La Catedral...*, ob. cit., p. 436.

²⁹ Ceán Bermúdez, A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1917.

³⁰ Angulo Íñiguez, Diego, y otros, *La Catedral...*, ob. cit., p. 548.



Órgano de la Catedral, uno de cuyos muebles costeó el Arzobispo. Detalles del mismo.

de 1729: «En la Iglesia Metropolitana se construye ahora una obra muy notable, a saber: dos órganos colocados en la parte superior de uno y otro lado del coro, donde se cumplen los oficios divinos»³¹. Se encuentra frente a la capilla de la Virgen de la Antigua, mostrando en su caja el escudo de sus armas así como otras muchas dádivas, propias de su piedad y magnificencia. El Cabildo decidió encargarle a Fray Domingo de Aguirre en 1722 la sustitución del órgano construido en 1579 por Maese Jorge, pero hasta marzo del año siguiente no vino a comprobar el estado del órgano de la Catedral. Pero «un Personage desta Ciudad» (que luego resultaría ser Don Luis de Salcedo) desmontó todo el proyecto al manifestar al Cabildo que «[...] el organo se hiciese todo nuevo con caxa nueva, pues finalizado, quería y ofrescia hacer otro Igual al otro lado [...]». Por lo que se realizó otro nuevo proyecto por el organero, y otro para las cajas por Luis de Vilches y Duque Cornejo, iniciándose los trabajos en 1724³².

En la misma dirección de mecenazgo, también mandó que se realizaran a sus expensas los dos excelentes retablos que se encuentran en la Capilla del Sagrario, dedicados tanto al Señor Crucificado como a la Santísima Virgen, llegando a alcanzar los gastos la cifra de setenta mil pesos³³.

Dentro de Sevilla se llevaron a cabo otras importantes obras, como en la Iglesia de San Luis Rey de Francia, del Noviciado de la Compañía de Jesús, donde el prelado costeó el retablo de San Francisco de Borja, así como el exorno del tem-

plo a base de abundantes limosnas. En la Iglesia de las Religiosas Capuchinas, gracias a sus donaciones se levantó el Altar Mayor, aunque pocos años después se consumió en un incendio. Igualmente, y también a sus expensas, se comenzó a edificar la Iglesia del Convento de Santa María de los Reyes, de Religiosas dominicas recoletas, dejando incluso en su testamento la mención de la conclusión de todo el templo.

Fuera de la capital sevillana, aunque en la diócesis, impulsó nuestro Arzobispo diversas obras. En el Puerto de Santa María, mandó edificar la Iglesia y parte del Convento de Religiosas Capuchinas, dotándola de una Capellanía para que sirviera a la Comunidad. En la cercana villa de Umbrete, levantó un Palacio así como una Iglesia dedicada a Nuestra Señora de Consolación, tallándose numerosos retablos (en su testamento ordenó que se dorasen), y si no hubiera sido por su cercana muerte, hubiera dejado la suficiente dotación como para establecer las correspondientes Capellanías.

Debido a la enfermedad que padecía, Su Santidad le concedió una especial gracia para que dejase de rezar el Oficio Divino. Hacía que un prelado doméstico rezase en su presencia el Oficio en un tono que él pudiera oírlo. Pero en la última enfermedad que tuvo en el mes de febrero de 1741, se produjo un acontecimiento que todos los que allí estaban presentes lo tuvieron por milagroso.

«[...] Habíase dividido el cuarto en que estaba su cama con un cancel de lienzo para poner detrás de él un Oratorio con una hermosa pintura de Nuestra Señora de

³¹ Cfr. José Jesús Hernández Palomo, *op. cit.* Relación de 4-I-1729

³² Angulo Íñiguez, Diego, y otros, *La Catedral...*, *ob. cit.*, pp. 732-733.

³³ Para mayor información sobre cualquier cuestión referente a la Capilla del Sagrario acudir a la obra de Teodoro Falcón Márquez, *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1977.

la Antigua, en que se decía Misa todos los días, y en ella comulgaba con mucha frecuencia para disponerse a su dichoso tránsito. Uno de estos días dejaron encendidas las velas, torcióse una de ellas, y prendiendo fuego empezó a arder todo el altar y colgadura de brocales de que estaba adornado, sin que el Sr. Arzobispo tuviese fuerzas ni para levantarse, ni para llamar a la familia que estaba comiendo; pero le sobró espíritu para pedir a la Reina de los Angeles no permitiese que llegase el fuego a su sagrada Imagen, y le mandase que se volviese contra él; y así sucedió, pues retrocediendo el fuego, empezó a caminar a la cama del enfermo, a tiempo que entrando uno de sus familiares y avisando a los demás, acudieron todos y sacaron en su mismo lecho al pacientísimo Prelado que celebraba el suceso refiriendo a los circunstantes el susto que les había dado, y pidiendo solo que le pasasen la Imagen de Nuestra Señora al nuevo dormitorio, pues con ella no necesitaba del socorro de sus familiares [...].³⁴

Tras ochenta y cuatro días de enfermedad, murió el día 3 de mayo de 1741, repitiendo las palabras del Salmo IV de David: «In pace in idipsum, dormian et requiescam: quoniam tu, Domine, singulariter in spe constituisti me».

Es de subrayar su longevidad pastoral: el Arzobispo Salcedo llegó a convertirse en el Prelado Decano de España, así como el Colegial más antiguo de su tiempo. Está enterrado en el sepulcro de mármol

que mandó labrar él mismo años antes de su muerte en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Dicen que muchas tardes hacía llevar allí una silla y se sentaba durante horas pensando en la muerte, y les decía a sus acompañantes, señalándole el sepulcro, que «[...] aquella era la morada que había fabricado para su descanso, aunque más costosa de lo que merecía su persona [...]».

Don Joaquín de la Pradilla, su familiar y Canónigo de la Santa Iglesia, le puso en su nicho de muerte el siguiente epitafio:

«Ic jacet, non homo, sed hominis exuvium, ossa et cineres excell. D. D. Ludovici de Salcedo et Azcona, calatravensis aequitis, ac in divi bartholomaei salmanticensi veteri collegio rectoris meritissimi, qui inter hispalenses primum senatores, inde inter granatensis, ac denique inter primos regis catholici Philippi V consiliarios, diu foeliciter versatus est; at lubricum mox aulae culmen ingenué perosus, non obscuro secessu, sed successu praeclaro. Hominum pastor, cauriensi prius, compostelano deinde, ac demum hispalensi. Suo dilecto populo deligitur, iteratis oraculis, ter alius, ter idem, civile ac pontificium jus discens, justitiam foro et templo contuit. Nostrae praefuit ecclesiae annis decem. Et octo, ubi suprema autoritate pollens profuit singulis, offuit nemini, cujusque inopiam sublevavit. Hinc plenus meritis et amplioribus dignus honoribus ut deo immortaliter fruatur e vivis abiit, nec tamen obiit. Visus est namque oculis tantum insipientum mori, in pace autem dormit et requiescit, a die III mensis maii anno salutis MDCCXLI, aetatis vero LXXXIV».³⁵

³⁴ Morgado, J. A., *Prelados*, ob. cit., p. 620.

³⁵ Traducción: «Aquí yace, no un hombre, sino el cadáver de un hombre, los huesos y las cenizas del Escelentísimo Sr. D. Luis de Salcedo y Azcona, caballero de la Orden de Calatrava y meritísimo Rector que fue del antiguo colegio de San Bartolomé de Salamanca; el cual desempeñó felizmente las plazas de Oidor de Sevilla y de Granada, y últimamente la del Supremo Consejo de Castilla, con que lo honró el Rey católico Felipe V; pero aborreciendo con todas veras los altos destinos del Palacio y conociendo sus riesgos, no con una oscura huida, sino con insigne acierto, fue elegido Prelado de las Iglesias de Coria, Santiago y al fin de la de Sevilla, su amado pueblo, repetidos por tres veces los oráculos que así se lo habían prometido, y habiendo estudiado el derecho civil y canónico; dictó la justicia así en el foro como en el templo, y gobernó nuestra Iglesia dieciocho años, donde, a pe-

Decía al comienzo que la memoria histórica es un elemento imprescindible para vivir bien en el presente y asegurarse un futuro sin desagradables sobresaltos en los aspectos fundamentales de la propia existencia. La lección que nos deja D. Luis de Salcedo y Azcona es múltiple. Pero querría detenerme en la relación que su piedad personal, su liberalidad y caridad con todos, su celo pastoral, su entrega generosa a su grey, tienen con su mecenazgo en las bellas artes. No son, las virtudes hasta aquí enumeradas, cuestiones inconexas. Es de gran importancia, me parece, dar relieve a la dimensión estética de la fe cristiana. No olvidemos jamás que Dios, además de Bien Supremo y Verdad por esencia, es, al mismo tiempo, Belleza infinita. Y la misma armoniosa conjunción se refleja en sus obras. Cultivar la dimensión artística va mucho más allá de una afición. Sostengo que D. Luis de Salcedo y Azcona, al darse con denuedo al fomento de las grandes obras artísticas en la Archidiócesis hispalense que rigió durante dieciocho años, lo que hizo fue ejercer en grado notable la virtud de la magnificencia. Una virtud que, como dice Santo Tomás de Aquino, *ordena el uso del arte a algo grande*³⁶. Y en la esfera de lo grande, nada mayor que el culto divino. Si el magnífico hace gala de prodigalidad en los gastos para la realización de grandes obras, recordaremos con Aristóteles que *son gastos honrosos sobre todo los que se refieren a los sacrificios di-*

*vinos; y de esto se preocupa principalmente el magnífico*³⁷.

Le cuadra, pues, admirablemente al Obispo Salcedo, el adjetivo de magnífico. Un alma grande, en definitiva, que, movido por amor a Dios, supo emprender grandes obras en su honor y para su gloria.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOCER, Mariano, *Don Luis de Salcedo y Azcona. Estudio biográfico*. Valladolid. Imprenta de la Casa Social Católica, 1927.
- ÁLVAREZ MIRANDA, Vicente, *Glorias de Sevilla: monumentos, edificios, artes y ciencias*, Sevilla, Cárlos Santiago, 1849.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, y otros, *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.
- ARANA DE VARFLORA, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla: Metrópolis de Andalucía*, Sevilla, Vázquez Hidalgo, 1789.
- CEÁN BERMÚDEZ, A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Madrid, 1917.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1977.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La catedral de Sevilla (estudio arquitectónico)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1980.
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas*, Sevilla, El Conservador, 1890.
- GUERRERO LOVILLO, José, *Guía artística de Sevilla*, Barcelona, 1962.
- *La catedral de Sevilla*, Barcelona, 1982.

sar de que gozaba la suprema autoridad, a muchos hizo bien y a nadie mal, socorriendo la miseria de cada uno. Aquí, pues, lleno de méritos y digno de mayores honores, para que gozase de Dios inmortal, fue separado de los vivos, pero no murió: y aunque a los ojos de los ignorantes pareció que moría, duerme aquí en paz, y descansa desde el día 3 del mes de mayo, año de nuestra salud de 1741, a los 74 de su edad.»

³⁶ *S. Th.*, II-II, q. 134, a.4, ad 3

³⁷ *Ética a Nicómaco*, lib. IV, 1122b

³⁸ Es importante citar para ambos volúmenes del catálogo de la Catedral, el cuadro de clasificación general de los fondos del Archivo en sus diferentes secciones de: secretaría, mesa capitular, liturgia, fábrica, patronatos, contaduría, justicia, varios, fondo histórico general y archivo de música.



Órgano de la Catedral, uno de cuyos muebles costeó el Arzobispo. Vista General.

- GUICHOT, Joaquín, *Historia de la ciudad de Sevilla, siglo XVIII*, Sevilla, El Progreso, 1892.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José, «El sevillano Pedro Duque Cornejo en el barroco andaluz (1678-1757)», en *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 1979.
- *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757)*, Sevilla, 1983.
- MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen las más principales memorias desde el año de 1701... hasta el de 1800...*, Sevilla, E. Rasco, 1887.
- MORALES, Alfredo, «Las empresas artísticas del Arzobispo D. Luis de Salcedo y Azcona», en *Homenaje al profesor Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982.
- MORALES, Alfredo, y otros, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981.
- MORGADO, Alonso, *Historia de Sevilla en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos con mas el discurso de su estado en todo este progreso de tiempo, assi en lo Ecclesiastico, como en lo Secular*, Sevilla, Impr. Andrea Pescioni y Juan de León, 1587.
- MORGADO, José Alonso, *Prelados Sevillanos o Episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, Izquierdo y Compañía, 1906.
- NARVÁEZ y CARCAMO, O.C., Agustín, *Sermón funebre, predicado en las solemnes exequias, que por cabo de Año de la muerte de ...Josepha Manuela de Palafox y Cardona, fundadora y primera abadesa del... Convento de Santa Rosalía, de Madres Capuchinas de Sevilla, celebró dicho Convento...*, Sevilla, Impr. Juan Francisco de Blas, 1725.
- RUBIO MERINO, Pedro, *Inventario General del Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla*, v. I, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1987³⁸.
- RUBIO MERINO, Pedro; GONZÁLEZ FERRÍN, M.^a Isabel, *Inventario General del Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla*, v. II, Madrid, Fundación Ramón Areces, 1998.
- SALCEDO Y AZCONA, Luis, *Letras del Ilmo. y Rmo. Sr. D. Luis de Salcedo y Azcona, Arzobispo de Sevilla, creando un Seminario en la capilla o Hermita de la Hermandad de la Encarnación en el Barrio de Triana*, Sevilla, 1741.
- *Memorial al Rey del Arzobispo de Sevilla D. Luis de Salcedo... sobre los gravámenes y cargos que experimenta el clero de dicho Arzobispado...*
- *Memorial al Rey, sobre exención de algunos tributos y modificación de otros.*
- *Suplica a S. M. de D. Luis de Salcedo Azcona, Arzobispo de Sevilla, para que no use de los articulos 5.º, 7.º y 8.º del nuevo Concordato con la Corte de Roma que tratan de Cargas al Clero...*
- SALCEDO Y AZCONA, Luis, *Suplica de Don Luis de Salcedo Azcona, Arzobispo de Sevilla, y el Dean y Cabildo de su Sta. Iglesia, a S. M. sobre las Tercias Reales...*
- SANCHO CORBACHO, Heliodoro, *Arquitectura sevillana del siglo XVIII. Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, v. VII, Sevilla, 1934.
- SOLÍS, Antonio de, *Gloria póstuma en Sevilla de San Fernando Rey de España desde su feliz tránsito hasta la última translación de su incorrupto cuerpo el año 1729, dedicada al Serenísimo Señor Príncipe de Asturias*, Sevilla, 1730.
- VILLAR MOVELLAN, Alberto, *La Catedral de Sevilla*. Guía Oficial, Sevilla, 1977.
- ZÚNIGA, Lorenzo Bautista de, *Annales Eclesiásticos i Seglares de la M.N. i M.L. Ciudad de Sevilla: que comprehenden la olimpiada o lustro de la Corte en ella, con dos apendices, uno desde el año 1671 hasta el de 1728, i otro desde 1734 hasta el de 1746*, Sevilla, Imp. de Florencio Joseph de Blás y Quesada, 1747.

SEMBLANZA DE JULIAN GARCÍA BLANCO*

Juan Bautista Varela de Vega

En el presente Curso 2000-2001 rendimos homenaje al que fue eminente compositor y maestro de capilla de la Catedral, Julián García Blanco.

Burgalés de nacimiento, debe considerarse vallisoletano, pues en nuestra ciudad pasó casi toda su vida, creando una de las mejores corales de España y dando un gran impulso al Conservatorio, del que fue profesor y director durante muchos años.

Julián García Blanco nace en Burgos en 1894, recibiendo las primeras lecciones de música de Luis Carcedo, y más adelante del gran Federico Olmeda y de Francisco Pérez de Viñaspre, entonces maestro de capilla y organista respectivamente de la Catedral de Burgos.

Con catorce años es organista en la Universidad Pontificia de San Jerónimo, donde cursa toda la carrera eclesiástica. Recibió también enseñanzas del músico mayor de la Real Banda de Alabarderos, Emilio Vega, con el que estudia contrapunto, fuga y composición. En 1918, es beneficiado tenor de la Catedral de Badajoz, consiguiendo poco después en la misma la plaza de organista. En 1920 ga-

na el magisterio de capilla de Valladolid, que dejó vacante la marcha de otro músico ilustre: Ramón Pujol Llanes, primer maestro de nuestro querido Mariano de las Heras.

El tribunal de la oposición de García Blanco estuvo formado por el maestro saliente, Pujol Llanes; el organista de los Santos Juanes de Bilbao, sobrino del gran Goicoechea, Julio Valdés, y Jacinto Ruiz Manzanares, académico que fue de nuestra Corporación, músico que dejó en nuestra ciudad una impronta imborrable.

Julián García Blanco, en 1922, presta una valiosa colaboración al insigne musicólogo monseñor Higinio Anglés, quien visitaba con frecuencia nuestra Catedral para llevar a cabo la catalogación de su ingente archivo musical, quizá el preferido de musicólogos, Universidades e Instituciones musicales de los cinco Continentes. Este Archivo contiene un fabuloso tesoro: más de 5.000 obras de los siglos XVI al XX. La catalogación fue terminada por la primera autoridad en archivos musicales catedrales, José López-Calo.

* Del concierto anual en homenaje a los Académicos Músicos, VIII (10-V-2001).

García Blanco comienza, al poco de iniciar su magisterio de capilla, a dirigir el Orfeón de la Casa Social Católica, al que presenta en el Teatro Hispania, existente en el mismo inmueble.

Perfecto conocedor del folklore castellano compone numerosas obras basadas en el mismo, dedicando también parte de su tiempo a la Schola Cantorum del Seminario, que había formado nada más lograr el magisterio de capilla y ser nombrado, al mismo tiempo, profesor de música del Seminario. Asimismo, desarrolla una gran actividad componiendo obras para la liturgia catedralicia.

Los precedentes inmediatos del Conservatorio vallisoletano están en la *Escuela de Música* creada en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, en el que García Blanco impartirá la disciplina de Armo-

nía en 1922, cuatro años después de la fundación de la Escuela. Su labor en ésta es cada vez mayor, consiguiendo en 1928 el reconocimiento oficial de la Escuela como conservatorio Elemental, por lo que es nombrado en el mismo año director, puesto que ocupará durante cuarenta años.

En 1926, García Blanco hacía realidad una de sus grandes ilusiones: la creación de un coro mixto, que se bautizaría con el nombre de Coral Vallisoletana, cuya trayectoria artística –envidiable– cubre más de 75 años de la historia de la música local, a la que contribuyó también de manera sobresaliente la irrepetible figura de Carlos Barrasa Urdiales.

En octubre de 1929, es nombrado profesor de música de la Universidad, en la que permanecerá quince años, hasta 1944. Un año antes, por sus relevantes



Julián García Blanco dirigiendo el Coro del Seminario.

méritos, había recibido la cruz de Alfonso X el Sabio. Forma unos coros de universitarios, que presenta en 1930, en la festividad de San Nicolás de Bari, patrono de la Universidad vallisoletana. Con ellos, la Coral Vallisoletana, solistas de prestigio, etc., García Blanco organiza conferencias-concierto y veladas musicales, que dieron origen a la creación de una permanente sociedad filarmónica, en 1940, que se haría célebre: la *Agrupación Musical Universitaria*.

Don Julián, después de ímprobos esfuerzos y desvelos, y numerosas gestiones oficiales logra para el Conservatorio de Valladolid la categoría de Profesional. Asimismo, consigue el establecimiento de un premio de canto, gracias al desinteresado mecenazgo de un ilustre músico catalán, gran amigo de Valladolid, Juan Altisent, ya homenajeado en nuestros conciertos anuales académicos.

Nuestro homenajeado de hoy ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, el 11 de noviem-

bre de 1923, sucediendo en el sillón académico a uno de los más grandes compositores de música religiosa que ha dado España, y durante varios años maestro de capilla de la Catedral vallisoletana, el vasco Vicente Goicoechea Errasti.

El Ayuntamiento de Valladolid, en 1958, concede a García Blanco la *Medalla de Plata* de la Ciudad, en un acto solemnísimos.

Jubilado de su magisterio de capilla, en 1960, y de su dirección del Conservatorio, en 1968, en el que continuará como profesor de Armonía hasta 1974, aún compondrá en su retiro gallego de La Coruña, donde residirá desde 1974 en compañía de unos familiares.

En efecto, se conservan al menos dos obras suyas fechadas en La Coruña, en 1976: *Vals lento* y *Morriña*. Y en la «luminosa» Coruña, un 6 de diciembre de 1979, se «apagaba» para siempre la señera personalidad de un músico y sacerdote, cuya trayectoria ejemplar sirvió de estímulo a multitud de vocaciones al divino arte.

SEMBLANZA DE VICENTE GOICOECHEA*

Juan Bautista Varela de Vega

Un músico excepcional será objeto del homenaje anual, que la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción dedica a sus académicos músicos: Vicente Goicoechea.

Bajo el patrocinio de la Junta de Castilla y León y la Fundación Municipal de Cultura, una vez más es posible este concierto académico, que se ofrece al pueblo de Valladolid, con motivo de la festividad de su patrono San Pedro Regalado.

Deseamos comenzar la semblanza de este gran músico, con unas palabras que sobre él escribió el insigne musicólogo José Subirá: «La catedral de Valladolid contó con un excelente maestro de capilla, Vicente Goicoechea, su producción dio prestigio a la música religiosa y le colocó entre los primeros compositores de su tiempo».

Este músico vasco pasó casi la mitad de su vida en Valladolid. Nació en Ibarra de Aramayona, provincia de Alava, el 5 de abril de 1854.

Tuvo como primeros maestros en música a Florentino Ugarte y Benigno Arístegui. En Aramayona inicia los estudios de

bachillerato, que continuará en Vitoria. Terminado éste, estudia Derecho en la Universidad de Oñate, donde ampliará estudios de música con el organista Sabas Amílburu. Por circunstancias familiares se ve obligado a trasladarse a Valladolid, donde termina Derecho, en 1877. Poco después marcha a Lequeitio y dirige la capilla musical parroquial, componiendo sus primeras obras, todas curiosamente religiosas.

Siguiendo una vieja y anhelada vocación, en 1888, ingresa en el Seminario Diocesano de Valladolid como alumno externo, residiendo con una familia amiga, los Eguiluz, con la que vivirá hasta su muerte, en la calle San Blas, n.º 6.

El 7 de junio de 1890, fallecía el maestro de capilla de nuestra Catedral, Wenceslao Fernández Pérez de Ibeas, y en diciembre le sustituirá en el magisterio Vicente Goicoechea Errasti, quien toma posesión el día 18 de dicho mes, siendo apadrinado por el conocido músico, organista de la Catedral, Tomás Eleizgaray.

* Del concierto anual en homenaje a los Académicos Músicos, IX (16-V-2002).



Vicente Goicoechea con la Capilla de Música catedralicia.

Habían sido cuatro los opositores al cargo: Federico Olmeda, organista de la metropolitana de Burgos; Manuel Herrera, maestro de capilla de León; Balbín Belsué Chueca, organista de la de Osma, y Goicoechea, de 36 años y alumno externo del Seminario de Valladolid.

El tribunal que juzgó las oposiciones estuvo formado por Tomás Eleizgaray, José Alfonso Fuentes, organista de la Catedral de Segovia, y Felipe Gorriti, maestro compositor de Tolosa, músico de enorme prestigio, sobre todo en Francia.

Goicoechea va recibiendo sucesivamente todas las órdenes sagradas, hasta el presbiterado, que lo recibe de manos del obispo de Tarazona, Juan Soldevila Romero, en el Convento de Santa Teresa, de Valladolid, en septiembre de 1891.

La vida de Goicoechea al frente de la capilla de música catedralicia es muy sencilla, no exenta sin embargo de problemas, a veces graves, con algunos miembros de la misma, que solventaba con su carácter pacífico y bondadoso.

En 1894, presenta al Cabildo una *Misa breve* (sin órgano), a 4 v. solas con acompañamiento de fagotes, según se acostumbra a cantar en las dominicas de Adviento y Cuaresma; ocho *Responsorios de los Maitines de Navidad*, para solos, coro y orquesta; *Christus factus est*, para coro y orquesta; *Alma Redemptoris Mater*, para contralto, coro y orquesta, y *Tu Bethlehem Judae*, para la Kalenda del día de Navidad. El Cabildo contestó muy satisfecho al maestro con un oficio laudatorio, pues remitía más obras de lo que tenía obligado

según los Estatutos. En 1895, de nuevo el Cabildo contestó al maestro alabando su celo en cumplir su obligación, por presentar una secuencia de la *Misa de Difuntos* —«dies irae»—, a dos coros, cantollano y capilla. Este proceder será la tónica general en el maestro.

En 1896, el 4 de mayo, Goicoechea actúa por vez primera fuera de la Catedral, con motivo del traslado de los restos del glorioso poeta vallisoletano, José Zorrilla, desde Madrid al cementerio de Valladolid. Don Vicente dirige la orquesta del Teatro Calderón, reforzada, al Orfeón Pinciano, cuatro tiplejos vascos, salmistas de la capilla de música catedralicia y al tenor de la Catedral de Toledo, Mendivil, en los funerales que se celebraron en la iglesia de San Benito.

En sus 25 años de magisterio de capilla, Goicoechea, además del trabajo mag-nífico de composición y dirección de la capilla, apadrinó a varios beneficiados en sus tomas de posesión y formó tribunal de oposiciones con frecuencia, como el que juzgó en 1900, junto a Enrique Barrera y Cipriano Llorente —tribunal de verdadero lujo—, las oposiciones al cargo de organista primero de la Catedral, que ganó el organista de la de Zamora, Segundo Milagro García.

En el curso 1904-1905, Goicoechea ingresa como profesor de *Canto Gregoriano* del Seminario, siendo nombrado también profesor de *Solfeo*, durando su profesorado hasta el año de su muerte —1916—, sustituyéndole otra de las destacadas figuras de la música catedralicia, Angel Torrealba, quien era profesor ayudante desde el curso 1907-1908.

En abril de 1907, Goicoechea presidirá la sección de música del *I Congreso de Música Sagrada*, celebrado en Valladolid y trascendental en los anales de nuestra música. La sección doctrinal del Congreso, por cierto, fue presidida por otro de los grandes de la música religiosa, el jesuita Nemesio Otaño.

El 6 de febrero de 1911, Goicoechea es nombrado académico de número de la Real de Bellas Artes de la Purísima Concepción, junto a otros siete miembros: Rafael García Crespo, Francisco Zorrilla, Juan Martínez Cabezas, Cipriano Llorente, Jacinto Ruiz Manzanares, Damián Ortiz de Urbina y Eugenio Muñoz Ramos, constituyéndose así, por vez primera, la *Sección de Música* de la Academia.

Vicente Goicoechea fue una persona de delicada salud, por lo que se vio obligado a renunciar a su magisterio de capilla, compensando el Cabildo al maestro con una canonjía en 1915.

La producción de Goicoechea no es grande, en cambio ofrece una excelente calidad, siendo universalmente conocidas varias obras; más de una treintena de ellas se conservan en el archivo de música de la Catedral.

El maestro fallece en nuestra ciudad el 9 de abril de 1916. Se había adelantado al *Motu Proprio* de Pío X (22 de noviembre de 1903, reformador de tantas cosas), siendo su prestigio tal, que constituyó el pilar fundamental, junto a Vicente Arregui y Facundo de la Viña que, desde Valladolid, sustentará la base de la reforma de la música religiosa española.

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2001-2002

Se han celebrado las siguientes Juntas Académicas

Nueve Juntas Generales Ordinarias correspondientes a los meses de octubre, noviembre y diciembre del año 2001 y enero, febrero, marzo, abril, mayo y junio del año 2002.

Una Junta Extraordinaria Pública celebrada en diciembre de 2001, con motivo de la festividad de la Inmaculada Concepción, patrona de la Academia.

Una Junta de Gobierno celebrada en el mes de febrero de 2002.

En las Juntas Públicas se leyeron las siguientes comunicaciones

24-X-2001. Recepción como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Cortés Martín («España, América y Occidente») y contestación en nombre de la Academia por D. Jesús Urrea Fernández.

29-XI-2001. Homenaje a Miguel Frechilla por los Sres. D. Pedro Aizpurúa, D. Juan Bautista Varela de Vega y D. Diego Fernández Magdaleno.

8-XII-2001. Con motivo de la festividad de la Inmaculada Concepción la misa en recuerdo de los señores académicos difuntos fue celebrada por el Sr. Académico Correspondiente P. Teófilo Aparicio, agustino filipino.

21-XII-2001. D.^a M.^a Antonia Fernández del Hoyo, «Historia y actualidad del

convento del Carmen Calzado de Valladolid».

16-II-2002. D. Diego Fernández Magdaleno, «El músico Ernesto Haffter».

28-II-2002. D. Félix Cano, «Sert, pintor muralista».

7-III-2002. D. Félix Antonio González, «Epístola a Francisco Javier Martín Abril».

14-III-2002. Recepción como Académica de Honor de Sor Asunción de Santa Ana, en el siglo D.^a Priscila Alaiz («La Belleza en la experiencia del monasterio de Santa Isabel»), y contestación en nombre de la Academia por D.^a Eloísa García.

25-IV-2002. D. J. C. Brasas Egado, «Rodin y la escultura española de su tiempo».

16-V-2002. Concierto académico dedicado al académico y compositor D. Vicente Goicoechea.

30-V-2002. D. Joaquín Díaz González, «Instrumentos musicales del Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura».

13-VI-2002. Recepción como Académico de Honor del Sr. D. José Millaruelo Aparicio («La práctica notarial») y contestación en nombre de la Academia por D. Godofredo Garabito Gregorio.

Ponencias

La Academia ha trabajado durante el presente curso en la elaboración de sendas propuestas sobre el Anteproyecto de

Ley de Patrimonio Cultural y sobre el proyecto de Ley del Instituto de Academias de Castilla y León.

Asimismo ha emitido informes sobre los restos arqueológicos del antiguo convento del Carmen Calzado, Teatro Lope de Vega, iglesia de las Brígidas, Capilla de San Juan Bautista en la iglesia parroquial de El Salvador, entorno del templo de San Cebrián de Mazote, iglesia conventual de las Huelgas Reales, soterramiento del Ferrocarril y Puente de las Carnicerías en la calle Bajada de la Libertad.

Movimiento de personal

En Junta académica celebrada el 29-VI-2002 han sido creados académicos correspondientes: D. Jesús Legido González, compositor y profesor de Música, en Madrid, y D. Miguel Cortés Arrese, catedrático de Historia del Arte, en Ciudad Real.

En Junta académica celebrada el 29-VI-2002 han sido nombrados académicos de honor los señores D. Fernando Chueca Goitia y D. José María de Campos Setiem.

Durante el presente curso ha habido que lamentar el fallecimiento del académico de número por la sección de Música D. Francisco Pino Gutiérrez y de la madre Sor Asunción de Santa Ana, académica de honor.

Concierto académico

Contando con el patrocinio del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y de la Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, el 16-V-2002 se celebró en el templo parroquial de Santiago Apóstol, el IX concierto académico anual dedicado en esta ocasión al compositor D. Vicente Goicoechea, que presentado por D. Juan Bautista Varela de Vega corrió a

cargo del también académico D. Pedro Aizpurúa que interpretó al órgano música del citado compositor y dirigió a la Coral Vallisoletana.

Biblioteca

Ha ingresado un número muy importante de publicaciones gracias a generosas donaciones o a los intercambios que mantiene la Real Academia con otras Instituciones y Organismos, destacando los remitidos por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Ayuntamiento de Valladolid, la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, el Museo Nacional de Escultura, así como de diferentes autores y académicos.

Ediciones

Se ha editado el presente año, con el patrocinio del Instituto de España, el n.º 36 del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes, correspondiente al año 2001.

Museo

Se ha iniciado, con el patrocinio de la Junta de Castilla y León, una campaña para fotografiar sistemáticamente todos los fondos del Museo con el fin de crear un archivo de imágenes.

Con destino a las colecciones del Museo han ingresado dos grabados originales del pintor y académico Santiago Estévez representando diferentes paisajes urbanos de Valladolid.

Asistencia a Congresos

La Academia ha asistido, representada por el Sr. D. Santiago Estévez, a la reunión celebrada en Albacete por la Confederación Española de Centros de Estudios Locales de la que esta Institución forma parte.

De todo lo cual como Secretario de la Corporación doy fe. Valladolid, 31-X-2002.

Jesús Urrea

LISTA DE SEÑORES ACADÉMICOS

(a diciembre de 2003)

JUNTA DE GOBIERNO

Excmo. Sr. D. Joaquín Díaz González
PRESIDENTE

Ilmo. Sr. D. Javier Arribas Rodríguez
CONSILIARIO DE ARQUITECTURA

Excmo. Sr. D. Juan José Martín González
CONSILIARIO DE ESCULTURA

Ilmo. Sr. D. Juan Bautista Varela de Vega
CONSILIARIO DE MÚSICA

Ilmo. Sr. D. José Carlos Brasas Egido
CONSILIARIO DE PINTURA

Ilma. Sr. D.^a Eloísa Wattenberg García
TESORERA

Ilma. Sr. D.^a M.^a Antonia Fernández del Hoyo
BIBLIOTECARIA

Ilmo. Sr. D. Jesús Urrea Fernández
SECRETARIO

Sección de Arquitectura

Ilmo. Sr. D. Jesús Urrea Fernández. 1980. XXI
Ilmo. Sr. D. Godofredo Garabito Gregorio. 1982. XXI
Ilmo. Sr. D. Javier López de Uribe y Laya. 1982. XXV
Ilmo. Sr. D. Javier Arribas Rodríguez. 1983. XXIX
Ilmo. Sr. D. Luis Alberto Mingo Macías. 1984. V
Ilmo. Sr. D. Amando Represa Rodríguez. 1985. III
Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago. 1986. XI
Ilmo. Sr. D. Nicolás García Tapia. 2000. XV

Sección de Escultura

Excmo. Sr. D. Juan José Martín González. 1977. XIV
Ilma. Sra. D.^a Eloísa García García de Wattenberg. 1985. VIII
Ilmo. Sr. D. Luis Jaime Martínez del Río. 1986. XXIII
Ilmo. Sr. D. José Javier Rivera Blanco. 1989. XXIV
Ilma. Sra. D.^a Clementina Julia Ara Gil. 1992. II
Ilmo. Sr. D. Salvador Andrés Ordax. 1993. XVI
Ilma. Sra. D.^a Eloísa Wattenberg García. 2000. XXXII

Sección de Música

Excmo. Sr. D. Joaquín Díaz González. 1982. XXX
Ilmo. Sr. D. Juan Bautista Varela de Vega. 1990. VI
Ilmo. Sr. D. Pedro Aizpurúa Zalacaín. 1988. XIII
Ilma. Sra. D.^a M.^a Antonia Virgili Blanquet. 1992. XXIII
Ilmo. Sr. D. Benigno Prego Rajo. 1994. VII
Ilmo. Sr. D. Diego Fernández Magdaleno. 1999. XXXI

Sección de Pintura

Ilma. Sra. D.^a Mercedes del Val Trouilhet. 1976. XXVII
Ilmo. Sr. D. Antonio Corral Castanedo. 1978. XII
Ilmo. Sr. D. José Carlos Brasas Egido. 1982. XIX
Ilmo. Sr. D. Adolfo Sarabia Santander. 1986. XX
Ilmo. Sr. D. Félix Cano Valentín. 1986. XXVI
Ilmo. Sr. D. Félix Antonio González. 1994. IV
Ilmo. Sr. D. Santiago Estévez García. 1999. XXII
Ilma. Sra. D.^a M.^a Antonia Fernández del Hoyo. 2000. I

ACADÉMICOS DE HONOR

Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezua y Noriega. 1993.
Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco. 1993.
Excmo. Sr. D. Federico Torralba Soriano. 1993.
Excmo. Sr. D. Miguel Angel Cortés Martín. 1999.
D. José Millaruelo Aparicio. 2000.
Ilmo. Sr. D. Ramiro Ruiz Medrano. 2000.
D. Fernando Lara Pérez. 2000.
D. Ernesto Escapa Gutiérrez. 2000.
Excmo. Sr. Fernando Chueca Goitia. 2002.
Excmo. Sr. D. José María Campos Setién. 2002.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

D. Vitalino M. Rocchiero (Génova). 1966.	Rvdo. P. Fray Teófilo Aparicio (O.S.A.). 1991.
D. Rafael León Portillo (Málaga). 1969.	D. Daniel Merino Bodega (Madrid). 1992.
D. Alfonso Canales (Málaga). 1969.	D. Eduardo Capa Sacristán (Arganda. Madrid). 1993.
D. Juan Van Halen Acedo (Madrid). 1969.	D. Venancio Blanco Martín (Madrid). 1993.
D. ^a Matilde Gómez Camus (Santander). 1975.	D. Juan Carlos Elorza Guinea (Burgos). 1996.
D. José María Fernández Nieto (Palencia). 1976.	D. Luis Cobos Almaraz (Ginebra). 1996.
D. Germán Pérez Román (Madrid). 1979.	D. Pedro Dias (Coimbra). 1998.
D. Teodoro Carrasco Llorente (Miami. USA). 1979.	D. José Manuel Cruz Valdovinos (Madrid). 1999.
D. Manuel Pérez Olea (Madrid). 1980.	D. Víctor Nieto Alcalde (Madrid). 1999.
D. ^a Josefina Verde Roper (Salamanca). 1980.	D. Manuel Cociña Abella (Sevilla). 1999.
D. Santiago Arauz de Robles (Madrid). 1983.	D. Enrique Valdivieso González (Sevilla). 2000.
D. ^a Guillermina Martínez Cabrejas (Madrid). 1986.	D. Pedro Navascués Palacios (Madrid). 2000.
D. José Antonio Falcao (Lisboa). 1988.	D. Miguel Cortés Arrese (Ciudad Real). 2002.
D. José López Calo (La Coruña). 1990.	D. Jesús Legido González (Madrid). 2002.

