
*Cosas
Vallisoletanas de Arte
e Historia*

por

Juan Agapito y Revilla



IMP. EMILIO ZAPATERO : FERRARI, 30 : VALLADOLID

LIBRERIA JIMENEZ

Mayor, 66-68

MADRID

D.F.C.L.
A su buen amigo D. José Lurita A
del autor


Cosas Vallisoletanas de Arte e Historia

por

Juan Agapito y Revilla



IMP. E. ZAPATERO
Ferrari, 30-Valladolid

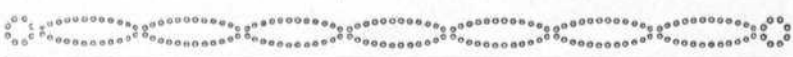


R. 67648

CB. 1106211

6.89173

Los trabajos que forman este libro, han sido publicados, en su mayor parte, en revistas, boletines y periódicos diversos, y se les reproduce ahora, no tanto por reunirles en un volumen, como porque se rectifican y modifican algún tanto, poniéndolos a tono con las investigaciones más modernas, que en algunos particulares, hacen variar la primitiva redacción. No quiere ello decir que sean la última palabra los temas tratados, sí que se han puesto en armonía con los datos obtenidos hasta el presente, que pudieran también ser alterados, algún día, en vista de nuevas y afortunadas investigaciones. En estas materias, aunque ya se haya dicho mucho, no se ha dicho todo, y se irá acreciendo constantemente, aunque muy lentamente también, el inmenso caudal de noticias que permanecerán ocultas hasta que una mano piadosa las vaya sacando a la luz del día.



BERRUGUETE, PINTOR

(Conferencia dada el 17 de Mayo de 1951 en el Museo de Bellas Artes de Valladolid)

La Academia provincial de Bellas Artes de esta ciudad acordó la celebración de un curso de conferencias, dadas en este edificio del Museo, sobre cuestiones artísticas, en sus diversos aspectos, y el señor Presidente nos ha invitado, y hasta encargado, a los que a aquella pertenecemos, que preparásemos algo, principalmente de divulgación, sobre cualquier asunto artístico. Y él mismo, para dar ejemplo y animarnos a los demás, abrió el curso de la serie que habrá de suceder. Y como la iniciación y el arranque están ya dados, no nos queda, a los soldados de filas, otro remedio que seguir la marcha rota por el jefe y admitir el encargo sin excusa de ningún género. El encargo se hace inexorable, y lo peor es que hay que obedecer, digo parodiando una célebre frase de Goya ante un real apremio para pintar ciertos lienzos vallisoletanos. Yo, hombre débil ya, por lo mismo que camino por el plano descendente de la vida, no he tenido más recurso que aceptar el encarguito; y por eso estoy aquí, teniendo que agradecer, por añadidura, el honor que se me hace confiándome el desarrollo de un tema relacionado con las Bellas Artes.

Y al tener que elegir materia para ser tratada en las salas de este Museo,—mi santuario durante más de siete años que estuve encargado de su dirección,—sin querer, como idea obsesionante que no se separa de mí, se me ofrece el nombre de Alonso González Berruguete, jefe indiscutible en estas salas, por ser el artista vallisoletano más insigne,—vallisoletano por circunstancias locales que he detallado en otra ocasión,—

y por ser el artista un escultor *amigo*, muy *amigo mío*, y perdonadme el anacronismo y la exageración. Pues Berruguete es para mí más que un *amigo del alma*, porque además de los fervorosos entusiasmos que siento por su obra, es el artista que más he estudiado y por más tiempo ha ocupado la atención en mis búsquedas e investigaciones desde el primer trabajo que le dediqué en los Juegos Florales celebrados en Palencia en 1901 hasta el segundo tomo de «La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana», dado al público en 1929.

¡Los cientos de horas que me ha ocupado el bueno de Berruguete! ¡Los sinsabores y molestias que me ha dado persiguiendo su actuación y actividad artísticas por rincones de iglesias y legajos de archivos, sin encontrar rastro de lo que perseguía! En justa compensación, me ha proporcionado también ratos inefables, momentos de satisfacción: ¡era un buen amigo!, porque pude demostrar con documento irrecusable, que era suyo, pero todo suyo, el importantísimo retablo de la Adoración de los Reyes, en la parroquia de Santiago de esta ciudad, achacado a otros hombres; porque comprobé, del mismo modo, que el retablo mayor del monasterio de La Mejorada de Olmedo (hoy en la desmantelada iglesia de San Andrés del pueblo) era también hechura de Berruguete; porque encontré dos retablitos gemelos, de su mano, en San Esteban de Valladolid; porque he identificado que las seis estatuitas alabastrinas del Museo vallisoletano, de este maravilloso museo de Escultura policromada, son del maestro; porque fui el primero en vislumbrar que las pinturas del retablo de San Martín de Medina del Campo, eran de Berruguete... Y, creedme, un hallazgo de ese género, la satisfacción e íntimo regocijo de poder decir, con la prueba en la mano o los razonamientos seguidos y deducidos lógicamente en el papel: «esta obra es auténtica de Berruguete, nada menos que de Berruguete», y no poder ser desmentido por nadie, lleva, no la satisfacción, no el regocijo del instante, sino la alegría del alma, similar casi a la que se goza cuando a uno le nace un hijo. Será esto cosa de los *chiflados*, de los iniciados en estas devociones; pero encontrar la verdad, oculta entre los pliegos y papeles roídos de los viejos infolios

y mostrarla luego al mundo entero, y más cuando la verdad se refiere a la personalidad artística de un hombre de la talla de Berruguete, que llena un período interesantísimo en nuestra historia artística, produce un goce que no puede sentir más que el que por ello ha pasado; siguiendo con el símil, nadie puede saber lo que es ser padre sin haber gozado las delicias de tener hijos, aunque ello parezca una perogrullada.

Mis perplejidades suben de punto al tener que fijar el tema objeto del entretenimiento de estos minutos, y por otro lado no quiero tratar nada de Berruguete como escultor, porque he dicho ya tanto en este aspecto que resultaría machacón cuanto expusiera. Además, en esta serie de conferencias, personalidades significadas en estas disciplinas aportarán datos o puntos de vista nuevos, muy diferentes de los por mí tratados en distintas ocasiones.

Ante estos contratiempos, echo mano de un tema que no se ha apurado lo bastante, iniciado ya otras veces, y que tiene mucha importancia en la vida artística de Berruguete.

Berruguete fué pintor en sus principios; fué hijo de un pintor de un príncipe; toda su vida fué él mismo pintor de un emperador, y se hizo y brilló como escultor, pero escultor cuya fama nadie ha discutido.

Este va ser el tema que voy a tratar.

No es preciso hacer la biografía del maestro ni traer a colación detalles familiares, mucho menos cuando se ignoran circunstancias que dejan lagunas en la vida de Berruguete y provocan respecto a su actuación artística, que es lo importante, algunas dudas. Pero, aun pecando de minucioso y prolijo, tenéis que perdonarme ciertas citas y aun fechas, necesarias al desarrollo del tema.

Alonso González Berruguete, como sabéis todos, nació en la villa de Paredes de Nava, y fué hijo del notable pintor de Felipe el Hermoso, Pedro González Berruguete, y de Elvira González, de los González de la Torre de Santa Eulalia, «mujer muy principal y muy rica». El abuelo de Pedro el pintor, también Pero Berruguete, era de las Encartaciones y vino a Castilla desde el país vasco con el Maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, primer conde de Paredes, y los



Manriques poseían a principios del siglo XV el condado de Treviño en tierra de Alava. Desde el bisabuelo de Berruguete hubo muchos de este apellido en Paredes de Nava y eran familia acomodada, pues «los Berruguetes todos tienen nombre y opinión de hidalgos y servían a los Reyes con armas y caballo y en sus casas los tenían y eran hombres principales ricos y de muy buen tratamiento en sus casas, personas y familias», dicese en un papel antiguo. Nada más de ascendientes de Berruguete he de indicar, así como tampoco de otros sus parientes, porque no hace al caso.

El padre del famoso Berruguete, fué pintor, como he dicho, y de los más notables de su época. Su actuación en Avila y Toledo es conocida y tenía obra documentada en la villa palentina de Guaza de Campos: un «retablo rico» en el altar mayor de la parroquia.

Pedro Berruguete, al decir de un crítico concienzudo, fué un «retardatario» de cierto modo; mas fué «muy español y castizo», por lo que, «con justicia, puede llamársele el primer pintor castellano del Renacimiento». Las tablas de Santo Tomás de Avila son lo más característico de Pedro Berruguete, y por su colorido, por la técnica y, en parte, por el modo de concebir los asuntos, el eminente Carl Justi supuso que el pintor debió formarse en Italia bajo la influencia de Melozzo y Signorelli, sobrepujando a todos los primitivos maestros españoles «por la enérgica originalidad de la concepción y la brillantez y vigor del colorido», circunstancias que también reconoció mi buen amigo el malogrado Emile Bertaux al ver en las tablas de Pedro Berruguete «una influencia italiana harto confusa» ofreciendo ropajes, actitudes y tipos de una elegancia, una solemnidad y una energía desconocidas en Fernando Gallego, el maestro que más ha sonado en Castilla. Algunas figuras de segunda importancia en las tablas de Pedro Berruguete tienen aire italiano.

Dijeron que el pintor castellano fué pintor del rey Felipe I el Hermoso, y se puso en duda, por creer que había fallecido antes de 1506 en que vinieron los reyes a Castilla a posesionarse de la corona de doña Isabel la Católica. Pero si el pintor falleció en 1504, como dicen repetidos documentos, sale otro por el que se deduce que murió entre Abril y Septiembre del

expresado año de 1506. De todas suertes nada se opone a que fuese pintor de don Felipe cuando en 1502 vinieron los príncipes a España para ser jurados herederos de este reino.

Pedro Berruguete, en efecto, estuvo en Italia y fué pintor de don Felipe el Hermoso. De ahí la influencia italiana que observaron Justi y Berteaux. Demuestra el hecho una declaración genealógica del maestro formulada por un sucesor suyo, por don Diego de Ulloa, al pretender ingresar en la orden de Santiago. Dijo el pretendiente a la venera que el pintor Pedro Berruguete «en Roma fué compañero de Michael Angelo y fué de los mejores artífices de pincel de aquel tiempo, fué criado del rey Philipppo primero, como paresce por los libros del Rey».

Viene esto a cuento para indicar que nuestro Berruguete, el Alonso González Berruguete insigne, era de prosapia artística y, no admite duda, que su primer maestro lo fué su padre, pintor tan estimado y distinguido. A su lado adquirió y llegó a dominar muy resueltamente el dibujo y a pintar, sino con valentía, con soltura, a juzgar por sus primeros pasos en Italia. Porque, ávido de mayores conocimientos, de enjundia de artista de grandes vuelos y entusiasmos, y ansioso de gloria, ya que no faltaban recursos a la familia para satisfacer sus deseos, su ideal, así que faltó su padre, fué visitar Italia, como lo hizo su progenitor, para saturarse en el ambiente que allí se respiraba, en el cual se formaron los más ilustres artistas del Renacimiento, difundiendo el arte y el buen gusto tan extensamente por todas partes, según se observó en España mismo, que admitió los nuevos ideales con gran júbilo, aunque nunca se sujetase en absoluto a las tendencias de Italia. Por eso Pedro Berruguete, según he dicho ya, aunque influenciado de su visita a Italia, no dejó de ser castellano, y otro tanto puede decirse de su hijo Alonso.

De los tres aspectos artísticos en que puede ser considerado Berruguete, como arquitecto, como pintor y como escultor, es indudable que empezó por el que su padre pudo más francamente iniciarle, y Berruguete fué pintor en sus principios. Eso sería lo cierto; pero también es más que probable que en España recibiera las enseñanzas o aprendizaje del escultor, que, acaso, le fueran dadas en Burgos, pues que a Italia fué

ya formado y hecho pintor y escultor, y hasta ir a Italia no se habla de ninguna obra de Berruguete, ni en España ni fuera de ella.

Una minucia tenéis que perdonarme, y que voy a axponer por ser minucia de muchísima importancia en la vida artística de Berruguete. ¿Cuándo el maestro del Renacimiento español pasó a Italia? El historiador de arte italiano Vasari nos dejó dicho que Berruguete copió el cartón de la Batalla de Cascina de Miguel Angel, a cuya copia se refería una carta de éste datada en 1508; que terminó unas tablas que había dejado comenzadas Filipi Lippi para el retablo de las monjas jerónimas de Florencia; y que modeló en cera el grupo de Laoconte (descubierto de 1506) en competencia con Zacarías Zacchi de Volterra, Domenico Aimo (el Varignana) y Jacobo Sansovino, eligiéndose la de este último para ser fundida en bronce. La poca escrupulosa cronología de Vasari no permite fijar fechas ciertas; mas si se atiende a que Sansovino fué bautizado en 1486, puede deducirse que se hiciese el concurso hacia 1514, cuando ya el artista estaba hecho, y ya Berruguete contaría unos 25 años, edad para que se le llamase joven pintor.

Esos trabajos y ese concurso demuestran que Berruguete sabía de sus oficios de pintor y escultor cuando anduvo por Roma y Florencia; y es más, el luchar en noble lid en la copia de Laoconte prueba la gran estimación en que al español le tenía el elemento artístico de Roma.

Se da otro detalle. En 1512 salió de Burgos para Roma el dominico Fray Pedro Berruguete, tío abuelo del entonces joven artista, acompañando al obispo de Burgos Fray Pascual de Ampudia. El padre Berruguete fué religioso tan principal que el Papa le envió a España en los tiempos de los Reyes Católicos, hacia 1490, para reformar los conventos de dominicos en Castilla y fué criado del Pontífice León X. En el viaje de Fray Pedro en 1512 ¿no pudo acompañarle su sobrino Berruguete, llevado de todos sus entusiasmos por el arte y haciéndose cargo de la influencia que podía ejercer el tío en Roma? Uniéndolo y relacionándolo todo pueden deducirse algunas probabilidades. Por esa fecha tendría Berruguete unos 23 años, edad muy a propósito para ya estar iniciado en el oficio, —que entonces se retardaba bastante el trabajar

por cuenta propia—, y conveniente, del mismo modo, para poder vivir lejos de la familia.

Y se presenta en seguida una cuestión, aparte de lo de la fecha de la carta de 1508 de Miguel Angel, que bien pudiera referirse a otro artista español que no fuera nuestro Berruguete. Esa cuestión es la siguiente: ¿Cuándo regresó Berruguete a España? Las pinturas del retablo de San Martín de Medina del Campo se han fechado en 1514, atendiendo al año estampado en el arranque del artesonado de la capilla mayor, y aunque se supusiera que por entonces se empezaba el retablo con sus pinturas, resultaba muy corta la estancia de Berruguete en Italia, y el viaje, hay que convenir que le aprovechó el joven maestro. Aquí hay algo aún que no se explica.

Sea lo que quiera de ello, lo cierto es que Berruguete se destaca como pintor, principalmente, a su regreso a España, el cual hay que adelantarle, desde luego, al año 1520 que se señaló repetidas veces. En 1518, por lo menos, se le ve ya en España.

Y vamos a meternos con las tablas del retablo de Medina del Campo por ser lo que se supone, por ahora, más antiguo del maestro.

Hace ya algunos años que insinué que las once tablas pintadas del curiosísimo retablo mayor de San Martín, de la histórica villa de las ferias, podían ser de Alonso Berruguete. La obra, en su conjunto, es interesantísima para la historia artística de Castilla y ofrece curiosos detalles, tanto en arquitectura como en la escultura que le adorna, y más por las reminiscencias flamencas que observé en dos altos relieves representando la Misa de San Gregorio y la Batalla de Clavijo. Ni en la arquitectura ni en la escultura noté nada, pero la entonación de las pinturas y, sobre todo, una tabla con la Huída a Egipto, me hicieron relacionarlas con los cuadros auténticos que conocía de Berruguete: lo de Valladolid y Salamanca, y el recuerdo de esa Huída a Egipto, repetida en el retablo de los Irlandeses de Salamanca y en el de los benedictinos de Valladolid, con inversión lateral en esta última en su composición, me hizo ver que las pinturas de las tres obras eran de la misma mano, y si las salmantinas y vallisoletanas eran de Berruguete ¿a quién podía achacar las medinenses?

■ Inicié yo la atribución, no sin reservas; pero me la confirmaron los expertísimos en estas lides, hasta hace pocos meses, Ministro de Instrucción pública y Director General de Bellas Artes señores Tormo y Gómez-Moreno. Desde entonces pasan por auténticas de Berruguete las tablas del retablo de San Martín, de Medina del Campo. Discrepan los dos maestros al decir uno de ellos, el Sr. Tormo, que tales tablas las pintó Berruguete inmediatamente después de su regreso a España, y el señor Gómez-Moreno, que no tienen nada italiano, por lo que pudieran estar pintadas antes del viaje a Italia. Es fácil que ni uno ni otro tengan razón y sean obra muy posterior, de los años 1532 a 1535, de cuando residió Berruguete en Medina y admitió un aprendiz, hijo de un boticario, para enseñarle el oficio de pintor.

■ Sea como fuere, la verdad es que como pintor se ve primeramente a Berruguete, sea en Italia, sea en España, y es probable que en Valladolid también, cuando viviera antes del viaje a Italia, porque como dijo persona venerable, un cura de la parroquia de San Juan de Paredes de Nava que conoció a Berruguete: el Maestro nació en esa villa, es cierto; pero en ella «no tuvo casa ni hacienda», se ausentó mozo de su pueblo y marchó a otras partes y principalmente a Valladolid, donde había de vérselo luego dominando con todos los prestigios y todas las maravillas de su arte de escultor.

■ Que se sepa hasta hoy, no se le vuelve a ver a Berruguete en España hasta 1518, y entonces contrata (el 20 de Diciembre) el sepulcro del Gran Canciller Juan Selvagio en Santa Engracia de Zaragoza, que, evidente, era obra de escultura y habría de hacerse en alabastro. Quizá haya restos de ella en Zaragoza; pero esos fragmentos ¿pudieran ser labrados por Berruguete mismo o por Felipe de Borgoña? Porque—esto es muy interesante en la vida del maestro—no se habían cumplido tres semanas desde la fecha de ese contrato, y en la misma Zaragoza, el 7 de Enero de 1519, otorgan una escritura de sociedad de trabajo «los honorables maestre Felipe de Borgonia, ymaginero, vezino de la ciudad de Burgos, por una parte, y—aquí viene la noticia gorda—Alonso de Berruguete, pintor del rey nuestro senyor y siguiente su corte, de la otra», con cláusulas bien definidas y hasta estipulando pe-

nas de 500 ducados de oro para el que se apartase de lo convenido. ¡Los dos grandes maestros juntos, unidos en el trabajo! ¡Parece como que presagiaban la parte que, años más tarde, habían de tener ambos en el grandioso coro de la catedral toledana!

Y—dispensadme que os haga fijar la atención en esa minucia también necesaria al desarrollo del tema—en el contrato se dice de Berruguete que es «pintor del rey.... y siguiente su corte». Es decir, que don Carlos I le llevaba consigo como pintor «de cámara», según se dijo en siglos sucesivos de otros pintores. Y, efectivamente, en las dos fechas indicadas, las del contrato para hacer el sepulcro del Gran Canciller y formar sociedad con Vigarni, el rey estaba en Zaragoza. Sus viajes y estancias están ya documentadísimos. La primera estancia del Emperador en Valladolid duró desde el 18 de Noviembre de 1517 hasta el 22 de Marzo de 1518. Sale don Carlos de Valladolid para Zaragoza, y en la capital aragonesa reside la Corte desde el 9 de Mayo de 1518 hasta el 24 de Enero de 1519, que marchó para Barcelona, y, precisamente, en ese período aparece documentalmente Berruguete como «pintor del rey y siguiente su corte»; lo que es tanto como decir que iba de pintor en el séquito del Emperador; por lo que deduzco, en buena lógica, que Berruguete fué nombrado pintor de don Carlos I en su estancia en Valladolid. Algo haría el maestro en la ciudad del Pisuerga cuando un rey de la fastuosidad del hijo de don Felipe el Hermoso le tomó a su servicio.

Y así tenía que suceder. Y Berruguete marcha con la Corte, y regresa de Barcelona a Valladolid, luego; y, es más, acompaña al Emperador a Santiago y La Coruña, mas embarca el rey el 20 de Mayo de 1520, y Berruguete se queda en tierra. No pudo acompañar a don Carlos porque enfermó en la misma Coruña. ¡Bendita enfermedad! Nunca pudo llegar con más oportunidad el mal a Berruguete, pues si el hombre sigue con el rey, como era su obligación, sin duda alguna, no conoceríamos sus maravillosas estatuas; quizá su genio no se hubiese mostrado como en España se ofreció, pujante, tremendo, revolucionario; no se hubiera notado su influjo ni habría servido de estímulo a otros artistas; faltaría algo en el

Renacimiento español, que se hizo tan risueño, tan vibrante, tan simpático y tan castizo. Ciertamente, hay enfermedades oportunísimas.

Por suerte salió bien de ella el pintor del rey don Carlos I y con bríos y deseos de trabajar, pues al poco tiempo se le vé en Granada, como pintor también, en la Capilla real, en la que había de hacer trabajos, del mismo modo, su consocio Felipe de Borgoña. Sin duda, se cumplía con todo rigor el contrato de sociedad estipulado por el período de cuatro años, durante el cual todas las obras se llevarían a medias y se repartirían las ganancias en igual proporción. Las obras que contrató Berruguete para la Capilla donde están enterrados los Reyes Católicos eran de pintura; mas se frustró el proyecto y el artista no llegó a pintar sino un cartón del Diluvio Universal para la sacristía y otro del Descendimiento del Señor para adorno del retablo mayor. Hubiera sido una obra importantísima a juzgar por los detalles de los contratos, si se hubiese realizado como se obligaba el joven maestro.

Y de Granada da el salto Berruguete a Valladolid, donde indudablemente tenía sus amores de artista y de hombre. La entonces villa castellana era el centro de la cultura y de la política de la región; en ella tenían sus casas los magnates y las familias de mayor prosapia y de noble abolengo; los sucesos desarrollados en los años anteriores, donde por más tiempo se sostuvo el movimiento de las Comunidades, la dieron una importancia que no llegó a tener ninguna ciudad española de aquellos años.

Era la Corte de España, aunque el rey no permaneciera quieto en ningún pueblo. Y todo ello daba motivo y ocasión para que su brillantez atrajera a los espíritus deseosos de destacar y de mostrar el genio que encerrado en su corazón llevaban: gloria, grandeza, fama.

Y Berruguete acude, como muchos más hombres, a Valladolid, y aquí se casa, aquí fabrica sus casas principales, sus magnos obradores, como entonces se decía, estudios de donde habían de salir tantas obras que habrían de admirar en sus mismos tiempos, tiempos de comprensión, ciertamente, del buen gusto, del arte, de la fastuosidad y de la riqueza; obras maravillosas que en el período actual, que ha aquilatado va-

lores artísticos insospechados, se han elevado a la categoría de estupendas y geniales por su fuerza misma, por su espíritu de raza, por su españolismo independiente, porque, siempre, en todos los tiempos, en todas las edades, aunque recibiera el arte patrio influencias de otras civilizaciones o de otros pueblos, supo mostrar lo suyo, lo que llevaba dentro el hombre de estas tierras: una mezcla de fiereza, de sobriedad, de orgullo, de sentimiento, de idealismo que caracterizaron los rasgos típicos y sobresalientes de esta raza engendradora de ascetas, de sabios, de místicos y de genios.

Y lo primero que hace Berruguete en Valladolid es pintar. Contrata en 1523 con el Merino mayor y regidor de la villa don Alonso Niño la pintura de un tríptico para la portada de la iglesia de Nuestra señora de San Lorenzo, y establece e instala estudio en Valladolid, —aunque en el contrato se dice estante en la Corte, no vecino de la villa—, estudio por el que desfilaron los artistas locales, atraídos, sin duda, por los prestigios del joven maestro, en cuya labor habrían de aprender algo de las novedades que trajera de Italia. La obra quedó inconclusa y motivó un pleito entre el artista y el merino, en el cual depusieron pintores y otros artífices vallisoletanos que expresaron conocían a Berruguete desde 1507, uno, 1517, otro, y 1520, algunos, teniendo en cuenta el tiempo en que el pleito se tramitaba, lo que viene a asegurar que Berruguete no era un desconocido en Valladolid cuando pintaba para el merino don Alonso de Niño. Por eso, por habérsele conocido antes en la villa, cuando era mozo, desearían los pintores de Valladolid observar los progresos del pincel de Berruguete educado en Castilla y que había marchado a Italia a ampliar sus conocimientos en magna escuela de ideales sublimados.

Y desde entonces es frecuente ver a Alonso Berruguete figurando oficialmente como pintor del rey. Son muy numerosas las alusiones y citas referentes a tal oficio. Por de pronto, en el nombramiento de escribano del crimen de la Chancillería de Valladolid, que don Carlos I concedió a Berruguete en Logroño en 1.º de Octubre de 1523, —donde le llama vecino de Paredes de Nava, a pesar que hacía bastantes años que había salido de su pueblo—, dice que le da la tal escribanía «acatando.... algunos servycios que nos aveys fecho y espe-

ramos que nos fareys de aqui adelante». En una cédula dada en Toledo el 27 de Noviembre de 1525 expresa el Emperador, dirigiéndose a Berruguete: «estays al presente ocupado por mi mandado en algunas cosas conplideras a nuestro servycio», por lo que le dió licencia para poner sustituto en la escribanía del crimen «entretanto que estovieredes ocupado en my servycio como despues por tiempo de tres meses primeros syguientes». En otra cédula fechada en Sevilla el 14 de Abril de 1526, llama el rey a Berruguete «nuestro criado» y le da nueva facultad para ser sustituido en la escribanía del crimen; circunstancia que vuelve a repetirse por la reina, desde Tordesillas, el 15 de Agosto de 1532, por excusarle de ejercer el oficio de escribano, porque «entiende y a de entender por mi mandado en cierta cosa de mi servicio».

Y ¿cuáles eran las cosas que Berruguete ejecutaba en servicio de los reyes? Pues pinturas, ciertamente. El mismo maestro lo declara. En un memorial en que pide el artista licencia por tiempo de tres años para poner sustituto en la escribanía que disfrutaba, añade el maestro: «como se le ha dado los años pasados», pues «quel esta ocupado en servicio de vuestra majestad en algunas cosas que tocan a su oficio de pintor», detalle que repite en otro memorial fechado en Valladolid el 9 de Noviembre de 1536, por el que renunciaba la escribanía en su hijo, niño de diez años, con facultad de de sustitución, «por quanto el esta ocupado en cosas tocantes al servicio de su majestad» y «quiere servir al emperador, nuestro señor, en su oficio de pintor». Circunstancias todas ellas que repetiría periódicamente hasta que en 1542 traspasó la escribanía del crimen en Alvaro de Prado, por 4.000 ducados, y en 1553 en Sebastián de Laso, por otros 5.000. No ejercería nunca Berruguete, por su persona, el cargo de escribano; en vez de la pluma esgrimiría los pinceles y las gubias, es verdad; pero no dejó de sacar partido del oficio de escribano, excusándose de su asistencia a la Chancillería por el oficio de más altos vuelos, de espíritu más amplio, de lo que salía de dentro de su alma de pintor.

Y fué Berruguete «criado» del rey y reina como pintor, y, no obstante, no se cita de su mano ninguna obra en las co-

lecciones reales. ¿De qué carácter serían las obras que realizó para don Carlos y doña Isabel de Portugal?

Hízose, sin embargo, Berruguete, abandonando, en parte su primer oficio, escultor. Deja los pinceles, casi les olvida en muchas ocasiones, y acaricia con cariño las cortantes gubias que habían de dar formas ideales a toscos leños, y se agarra, del mismo modo, a los hierros y la maceta para labrar el alabastro en estatuas admiradas.

Del todo, no desechó ciertamente la pintura en sus obras de conjunto, y un ejemplo tenemos en las primeras que en forma de retablos dió al mundo, con su escultura impresionante y española. En seguida de acercarse en Valladolid con carácter definitivo, labró sucesivamente los retablos mayores de La Mejorada de Olmedo, del monasterio de San Benito de Valladolid y del colegio del arzobispo Fonseca de Salamanca. En estos dos últimos sale por los fueros de su primer oficio, y las tablas pintadas ocupan un buen espacio que había de alternar con los relieves historiados, de fuerte claro oscuro, y con las estatuillas movidísimas, de un dinamismo elegante y expresivo. Colocó en el retablo de San Benito de Valladolid cuatro tablas que representan los dos Evangelistas San Mateo y San Marcos, sobre fondo dorado, uno de ellos en mosaico a la italiana, como iba a pintar en la Capilla Real de Granada, y los asuntos del Nacimiento y la Huida a Egipto. El del Colegio de Irlandeses de Salamanca le adornó de ocho tablas rectangulares y un Padre Eterno en el tímpano del frontón de remate, como en el de San Martín de Medina del Campo.

Esas colecciones o series de tablas son dignas de un estudio concienzudo, que, no temáis, no he de bosquejar siquiera, ni tampoco he de comparar las pinturas salmantinas y vallisoletanas con las medinenses, más antiguas o más modernas que las otras. Pero algo hay que decir del concepto general de las pinturas de Berruguete, a la vista, nada más, de las cuatro tablas del Museo de Valladolid, que las tenemos tan cerca de esta sala.

Por de pronto, estudiando con calma y comodidad las pinturas, hay que reconocer que el estilo y carácter de la de Berruguete no se parece mucho a su famosísima escultura.

Habrá algunas semejanzas de dibujo en ocasiones, como ocurre, por ejemplo, en la tabla de San Mateo, en la cual la actitud del evangelista, como la de la figura que sostiene el tablero sobre el que aquel escribe, recuerdan las de otras de las primorosas estatuillas del maestro.

He de indicar, pasando por alto la descripción de los cuadros tan conocidos de la Natividad y Huída a Egipto, este repetido otras dos veces por Berruguete, que llevan el sello indudable de la escuela italiana, así como marcadísimo el sentimiento cristiano de la época; pero falta el colorista, la valoración de matices, la finura y elegancia del pintor que se observan, en cambio, y a veces sublimadas, en las estatuas de madera.

Deseo rendir en este momento un recuerdo a la memoria del benemérito don José Martí y Monsó, que tantas veces me acompañó en las andanzas histórico-artísticas persiguiendo y buscando lo de Berruguete, y que llegó a desconocer cosas que descubrí después de su vida, las cuales, ciertamente, le hubiera brindado. Y ese recuerdo le hago repitiendo las palabras de Martí que concretan el juicio crítico de las tablas mencionadas de Valladolid.

Por lo referente a la Natividad y Huída a Egipto escribió el llorado amigo: «En cuanto a la ejecución pónese de manifiesto en las dos obras el método seguido por Berruguete y las partes en que sobresalía de una manera más especial. Dibujaría primeramente los cartones.... y trasladados al lienzo pintarfa el bosquejo muy concluído de blanco y negro, dando encima el colorido necesario. Así Berruguete resulta dibujanté, mas no colorista. Nada importa que los dos cuadros presenten las coloraciones del rojo, el amarillo y el azul armoniosamente repetidas; porque ni los contrastes decididos, ni las diferencias de valores en la tinta, ni lo fino del color son condiciones que buscara en el presente caso el artista palentino. Los oscuros y medias tintas de las carnes son generalmente grises por transparentarse los tonos del bosquejo; la manera de hacer no es franca y resuelta, sino apurada y concluída —aunque sin llegar a ser fatigosa— el modelado hecho con esmero y los partidos de pliegues bien buscados y acusando el desnudo....» «Todos los rasgos característicos de la edu-

cación italiana a principios del siglo xvi; el respeto a la composición, a la línea, a la forma, encuéntranse fundidos con la idea y el concepto religioso». Hasta aquí Martí.

La impresión de los Evangelistas es, en el procedimiento, la de pinturas ejecutadas al claro oscuro con ligera coloración en las carnes. Los paños, las nubes, los accesorios son blancos. Se ponen estas pinturas más en relación que ningunas otras con las estatuas del maestro. La «conclusión esmeradísima de las cabezas y extremos—lo que en contratos se decía que había de hacer Berruguete mismo por su misma mano—contrasta con la libertad de ejecución empleada en los paños donde el toque es franco y suelto y donde la forma se determina por planos vigorosamente acentuados que revelan seguramente, como Martínez indicaba, la mano y la factura del escultor. Tienen, por lo tanto, estos cuadros grande analogía con las esculturas, un carácter distintivo y un sello personal».

Por estas tablas, ciertamente, no podía verse al pintor de mérito; pero no puede negarse que la ausencia de celajes y su sustitución por fondos dorados, mucho más por el sitio oscuro en que habían de contemplarse, harían sumamente decorativos los cuadros, ya con el oro tendido lisamente, como en el San Matéo, ya con el dibujo a manera de mosaico que se empezó a ejecutar en el San Marcos y que se suspendió quizá por quitar brillantez al fondo.

No fué Berruguete pintor, tan meritísimo pintor, como famosísimo escultor. Es probable que no conozcamos las modalidades todas de su paleta, porque los contemporáneos del maestro, los que le conocieron en el primer tercio del siglo xvi en Valladolid, le elogian como pintor y no como escultor, y ya había labrado los retablos de La Mejorada, de Valladolid y de Salamanca, todo hecho en sus talleres de frente al convento de San Benito de la vallisoletana villa. A ese propósito recuerdo lo que escribió Cristóbal de Villalón en su «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo moderno», salida por primera vez de las prensas de Valladolid en 1539. «Aquí, en Valladolid—decía el autor del «Viaje de Turquía»—reside Berruguete, que los hombres que pinta no falta sino que Naturaleza les dé espíritu con que hablen».

Se hizo Berruguete el jefe de los pintores de la villa, como fué el maestro de los maestros de los escultores. Y como queda ya presentado en el aspecto poco conocido de pintor, basta con lo que os he dicho para ver al artista como hijo de pintor de un príncipe y como él mismo es pintor de un rey, pintor de un emperador.

¿Qué cambio se operó en Berruguete que a pesar de sus prestigios en la pintura, de los elogios y alabanzas que tributan a sus cuadros se hace un escultor de cuerpo entero, y llega a ser no el escultor de un príncipe, sino el príncipe de los escultores? A mi modo de ver las cosas y de considerar al hombre artista, dos razones principales influyeron en Berruguete para dedicarse de lleno a la escultura, aun mereciendo los plácemes de pintor y poniéndole por encima de todos sus compañeros de oficio. En Italia, ya se vió, se reveló el maestro como escultor modelando el Laoconte; el contrato que otorgó con Felipe de Borgoña para formar sociedad, le haría estar por cuatro años contemplando a diario las labores de su compañero; y pudo comprender que los trabajos de bulto se apreciaban más que los hechos sobre la tabla o el lienzo y que los encargos que se hacían de alguna importancia, los que valían ducados y daban nombre, eran los de escultura unida al ensamblaje, pues los de pintura fueron reduciéndose en sus conjuntos e iban constituyendo un accesorio importantísimo, cierto, pero accesorio al fin, en las obras de retablos, que eran las más frecuentes y las más estimadas. Fué introduciéndose la moda de los grandes retablos de madera por su vistosidad, por su aparato, por su ostentación, por su riqueza, por su grandioso aspecto, y hombre, de todos modos, cayó en los avasallamientos de esa moda que pretendía, y consiguió ciertamente, expansionarse de manera inusitada. Todas las iglesias grandes y pequeñas tenían sus altares y retablos, es evidente; pero lo general es que fuesen no de grandes dimensiones; ofrecían la subdivisión de espacios del tríptico o políptico, con cuadros de escasos tamaños; no cubrían en los ábsides de las capillas mayores las ventanas altas. Fué acentuándose la costumbre de agrandar los retablos; de cubrir con ellos toda la altura de las capillas hasta llegar a las bóvedas y ocupar plementerías inclusive. La pin-

tura no daba elementos apropiados para las grandes alturas, y se imponía la escultura que con su relieve podía ser contemplada por todas partes. Y Berruguete artista, entonces, advierte el porvenir de su oficio de pintor; no puede acomodarse en su espíritu movido y luchador a ser segundón en la obra de totalidad, y echa mano de su otra modalidad artística, que quizá estuviera adormecida en él, y como en madera, material más asequible, las máquinas de los retablos eran el fuerte, así como el alabastro en los sepulcros, que fueron la otra especialidad de la época, se dió a contratar retablos, abarcando todas sus labores de ensamblaje, escultura, pintura y dorado, todo ello de cuenta ya del maestro, como si fuera un contratista de los tiempos modernos, a cuyo cargo corre dejar el edificio terminado. De ese modo pudo introducir, cuando pudo, pinturas en sus obras de conjunto; pero supeditándolo todo al bulto, al relieve, de necesidad absoluta en esas inmensas armazones, según he expresado.

Unida a esa circunstancia de artista estaba la condición de hombre de Berruguete: la de ganar, además de nombradía y fama, dinero y más dinero. Y estaba en condiciones especialísimas para ello. Era de familia acomodada, rica, quizá, y por su matrimonio con doña Juana de Pereda Sarmiento, probablemente celebrado en Valladolid, adquiriría otros bienes aportados por su mujer, como da a demostrarlo que a poco de celebrarse el matrimonio logra éste facultad para establecer mayorazgo de sus bienes, y aún no habían tenido hijos y se daba la facultad en 14 de Enero de 1526, cuando todavía no se había terminado el retablo de La Mejorada ni se había comenzado el de San Benito de Valladolid.

Berruguete era hombre rico, indudablemente, y por eso puede apechar en tan poco tiempo con obras tan inmensas como las que hizo en Castilla, que requerían adelantos de consideración de su gaveta. Y que era rico lo prueba que por 1546 era señor de Villatoquite, pueblo próximo a Paredes de Nava, y que compra el señorío de la villa de Ventosa de la Cuesta, cerca de Valladolid, en 1559, y que presta regular cantidad de dinero a un personaje de la aristocrática familia de los Bazán, además de haber redimido en 1528 el censo por el que adquirió los solares en que hizo sus casas principales, con honores

de palacio, y sus magnos talleres, frente a la iglesia del monasterio de benedictinos de Valladolid, pagando la redención del censo con los dineros correspondientes a varios plazos de abono de la obra del mismo monasterio.

Así se hizo constructor de retablos Berruguete, y así se hizo escultor para ellos. Y como todo lo hizo en grande, sin ideas mezquinas, pues que abundaban los maravedises y los ducados, sus obradores fueron inmensos, el trabajo abrumador, los oficiales numerosos, y él daba los diseños, los rasguños de las estatuas, que en los desnudos, según cláusula especial de contrato, tenía que hacer con sus propias manos.

Sí, todo lo vió e hizo en grande Berruguete. No escatimó el trabajo en ninguna de sus obras, y todo lo desarrolló a lo rico, con miras a la suntuosidad, a la magnificencia; echando el resto, como se suele decir, en cada trabajo que contrataba; y dora sus estatuas con oro purísimo, y las pinta matizando todos sus detalles, como si se tratara de una figura extendida en el lienzo, y recuadra las mismas estatuas y los relieves con columnas, pilastras, fajas, bandas, entablamentos, altamente decorativos, sin dejar espacio alguno, por pequeño que fuese, sin un dibujado exorno, realzado luego con el oro y los colores.

No es posible hacer un bosquejo crítico de la obra escultórica de Berruguete, y me saldría, por otra parte, del cuadro que me he trazado. Bástame señalar que entre las características que dominan en la obra de Berruguete como escultor, cuando hace estatuas, la labor más estimada y sublimada del oficio, se muestra grande el artista. Muchas, muchísimas veces echa mano de sus encarpetados dibujos obtenidos en su provechoso viaje a Italia, y el «Esclavo» de Miguel Angel, el «Laoconte» del grupo famoso, detalles de Donatello, figuras de la Capilla Sixtina, todas las actitudes de un vivo dinamismo que le había entusiasmado en sus copias de estudio, le sirven de inspiración en sus estatuas de patriarcas, profetas, santos, eso sí, quitando morbidez a las carnes, quitándolas sensualidad e imprimiéndolas, en cambio, un sentimiento cristiano que marchaba muy a tono con el sentir y el ideal de nuestra tierra; sublimaba el espíritu, acentuaba la expresión

en términos de que el dolor le pintaba a gritos. Todas las estatuitas de Berruguete dicen algo, como hacen algo.

Y labra las estatuas con incorrecciones de dibujo, en varias ocasiones, y, así y todo, le resultan grandiosas siempre, a pesar de su tamaño académico, y elegantes siempre. No hay en sus esculturas el menor rasgo de plebeyez; por el contrario, son nobles en la forma general, llevan sellos aristocráticos que admiran y entusiasman a todos. Figuras nos dejó el maestro que son una maravilla: el grupo del Sacrificio de Isaac en el Museo vallisoletano, el San Jerónimo en el Desierto, son insuperables de fuerza y expresionismo; el San Cristóbal tiene el mérito de que, siendo grupo de pequeñas dimensiones, da la sensación de un hombre robusto, un hombrón con todas las de la ley. Y del San Sebastián del retablo de San Benito no se encuentra la palabra que la define. Todo él, un desnudo primoroso; un joven bello con encantos irresistibles; policromado con un exquisito cuidado; pero ¡cómo está concebido! El rostro refleja la angustia, la ansiedad, y es lo menos expresivo, sin duda alguna. El cuerpo todo es una expresión sublime del momento representado. ¿Qué importa que los supercríticos encuentren en la estatuita durezas y sequedades, si con ellas mismas gana la obra? Porque Berruguete no fué naturalista, no se sometió al modelo; no copió tal como aparentemente se le ofrecía la figura, sino como él sentía que debía ser para reflejar una emoción intensa que su exquisita sensibilidad preconcebía en los repliegues más íntimos de su alma artista y cristiana.

Oh, ¡cuánto pudiera decirse de la obra escultórica del gran Berruguete! Mas, tras de salirse ello del tema, temo, con gran fundamento, que si habéis seguido con atención mis palabras estéis fatigados. Y es preciso terminar ya.

Berruguete llenó un período importantísimo de su siglo. Se puso a la cabeza de los artistas de su época en España. Fué el «maestro», y tan maestro, que decía un artista contemporáneo suyo, que era el único a quien correspondía tal título de maestría, pues Juan de Juní, otro escultor genial, de gran técnica y energía en sus obras, no pasaba de ser «un buen oficial», un oficial adelantadísimo, sin las sublimidades y arranques de Berruguete, eso que su célebre Virgen de los

Cuchillos se considera la obra cumbre de la Escultura del Norte de España.

Pero ¡lo que son las cosas! con ser tan «gran maestro» Berruguete en la Escultura, fué muy «mal maestro» para enseñar. Regentó un magno taller o estudio en Valladolid, que dejaba pocas veces, a no ser cuando compromisos, como la labra de la media sillería de coro de la catedral toledana le obligaba a ello, y hasta llevar consigo a su familia—pues que en Toledo le nació su hija Catalina—. En ese taller, templo del arte, trabajaron muchos y buenos oficiales, que no puedo recordar ahora; allí aprendería el oficio el sobrino de Berruguete, Inocencio, que parecía ser la *debilidad* del tío por lo que le protegió, ya que al hijo del artista no le llamó Dios para el oficio del padre; en aquel taller también recibiría buenas enseñanzas Esteban Jordán, sobrino político del maestro. Y, sin embargo, nadie pudo seguir los ideales de Berruguete. A pesar de las llamadas «recetas de taller» no hubo un hombre que continuase la labor de Berruguete. Ciertamente, que el arte evolucionaba, que iba por otros caminos conducentes al naturalismo o realismo del siglo xvii; pero ¿cómo no se sostuvo la tradición que el castellano había mantenido con tan gran éxito? No cabe la discusión. Berruguete fué un genio; sus inspiraciones, sus ideales, su fuerza creadora, su movilidad espiritual, fueron enterradas con él en la misma sepultura.



DEL ESCULTOR JERÓNIMO DE CORRAL

Entre las obras más importantes de carácter artístico de la antigua Medina de Ríoseco, destaca de modo bien definido la famosa capilla llamada de los Benavente, adosada al muro de la nave del Evangelio de la muy interesante, por más de un concepto, parroquia de Santa María, llamada en tiempos viejos de Mediavilla.

Pocas veces se encontrará, en tan no muy extenso espacio como ofrece la capilla de los Benavente, un conjunto más curioso y de riqueza artística más alabado. Porque en esta ocasión acompañó a una fábrica de cantería, bien trazada y cuidada, una magnificencia en la decoración interior que excedió los límites de la esplendidez, del lujo y de la riqueza.

No se anduvieron en pequeñeces los encargados de llevar a efecto la edificación y ornato de la ya conocidísima capilla. Para la obra de cantería y el ornato interior de ella, se encargaron los trabajos a maestros que sabían lo que traían entre manos, apuntándose el nombre de uno de ellos, desconocido hasta la fecha, por firmar, por decirlo así, la obra de decoración y exorno de paredes y bóvedas de la capilla. Hecho el cuerpo de edificación, y aun adornado esplendorosamente el interior, se cierra la capilla, en su arco de comunicación con la nave del Evangelio de la iglesia, con una hermosa reja que fecha el conocido Francisco Martínez en 1554, como rezan los letreros en la misma reja escritos; y como si ello fuera poco, se sabe que el más conocido aún maestro escultor Juan de Juní concierta en 1.º de Junio de 1557, con los testamentarios del fundador de la capilla, la hechura del notable retablo en ella dedicado a la Concepción.

No es mi propósito decir nada de la reja de Francisco Martínez ni del retablo de Juan de Juní, y el objeto de este artículo es apuntar algo del desconocido Jerónimo de Corral, que firmó la labor de talla del interior de la capilla, en una cartela pendiente de una cabeza de león, sobre la clave del arco frente al retablo de Juní, de este modo:

HIERONIM⁹ CO
RAL HOC EFE
CIT OPVS

que bien sencillamente se traduce por «Jerónimo Corral hizo esta obra».

Indudablemente, la obra a que se refiere este letrero es la de la decoración de la capilla. Esta se extiende de una manera inusitada, y no priva la abundancia ni quita la prodigalidad de los detalles de talla el mérito de la labor del artista, muy afirmado en las inspiraciones italianas y dibujando con soltura y seguridad la infinidad de figurillas de niños, geniecillos, ángeles, cariátides, estípites, animales, bichos, flora, etcétera, que pululan en todos los planos y en todas las otras superficies, dominando los niños bien trazados en infinidad de actitudes, siempre bien vistas y modeladas cuidadosa y finamente. El artista se sintió satisfecho de su obra, que consideraría como un gran esfuerzo de su genio artístico, y tuvo la feliz ocurrencia de firmarla, porque de otro modo no se hubiera vulgarizado, seguramente, a pesar del inmenso trabajo y de la abrumadora labor, admirada por todos cuantos en poco o en mucho a las cosas de arte han mostrado sus aficiones, el nombre del autor, acompañado de la alabanza más sincera y del elogio más entusiasta. Lo merece, realmente.

Pudiera formarse una extensa bibliografía relacionada con la capilla de los Benavente si se hubiesen de citar los escritos a ella o a sus detalles relacionados y publicados desde Ceán Bermúdez a Don Esteban García Chico, pasando por Don Ventura García Escobar, Don José María Quadrado, Don Juan Ortega Rubio, Don José Martí y Monsó y Don Francisco Antón, y aun por mí mismo; pero ya he indicado

que mi presente objeto queda reducido a ampliar algo de lo que se ha dicho de Jerónimo de Corral, nada más, aunque el conjunto de la capilla sea merecedor de una completa monografía, bien razonada y pensada, que no se ha hecho, quizá, por la mucha *propaganda* que la capilla tiene. Conviene, sin embargo, decir algo, muy poco y brevemente, de la capilla para sentar datos que han de hacer falta luego.

Hacia 1543, el vecino de Valladolid Alvaro de Benavente, o Alvaro Alfonso de Benavente, al decir de una inscripción en la capilla grabada, se concertó con el cura, mayordomo, diputados y feligreses de la parroquia de Santa María de Río-seco, para hacer a su costa, y «con toda perfeccion», una capilla donde se pudieran enterrar su cuerpo y los de sus herederos, así como pasar los huesos de sus padres, habiendo de dar a la fábrica de la iglesia doce mil maravedís de juro o censo perpetuo «en cada un año para siempre jamas». El sitio para la fundación y edificación de la capilla había de ser «en la parte e lugar donde agora esta la sacristia con el suelo e sitio que demas e a bien de la dha sacristia tiene la dha yglia».

La obra de construcción no tardó en empezarse, y se dió por terminada en 1546, hecho al que se alude en la cifra estampada en el exterior de la capilla. Se adoptó para disposición de ésta la planta cuadrada, de poco más de ocho metros de lado, y se cubrió con cúpula circular sobre pechinas, llevando la cabecera, en el mismo sentido que la de la iglesia, un pequeño ábside, con todo el ancho de capilla, cubierto con cascarón esférico.

Martí dice, a propósito de la obra de fábrica—comentando lo escrito por Quadrado en el tomo *Valladolid, Palencia y Zamora* de la obra *España. Sus monumentos y arte. Su naturaleza e historia*—, que el escritor mallorquín parece que aplicaba la construcción de la obra a Jerónimo de Corral y no la de la escultura del interior, cuyo autor ignora quién fuese, aunque cita a Juní. Pero Martí aplica perfectamente toda la obra de talla a Corral, y añade que nada se opone a que éste fuera también el arquitecto y director de la construcción de la capilla.

Tenía razón Martí. Nada se opone a ello, y más lo hubiera afirmado si hubiese sabido que, según el «Quaderno de la

quenta de la yglia de nuestra señora desta villa del año de mill e quiniento y treinta y seis años que fue mayordomo sebastian de mur», «...se dieron [123.000 mrs.] a maestre jeronjº de corral por hazer el coro y enluzir la capilla mayor».

Sin embargo de este precedente de la obra del coro hecha por Jerónimo de Corral, pudiera suceder que otro maestro fuera el encargado de la fábrica de la capilla de los Benavente. Corral fué el escultor: eso es evidente, y la tarjeta con su nombre se refiere única y exclusivamente a la talla de la decoración suntuosa de la capilla, además que lo dice un documento que se citará en seguida. Probable es que Rodrigo Gil de Hontañón, que por aquellos años andaba por Ríoseco, fuera el maestro, el arquitecto de la construcción; más probable quizá que el mismo Jerónimo de Corral. A Rodrigo Gil se le ve muchas veces en aquella época en Ríoseco; y, precisamente, en 1546, año en que a mi parecer se concluye la obra de fábrica costeadá por Benavente, está Rodrigo Gil en Ríoseco y cobra regular cantidad por su trabajo en la iglesia de Santiago e interviene en las trazas de la de Santa Cruz.

Fuese como fuera, Jerónimo de Corral, al finalizar la obra de fábrica, debió encargarse de la decoración interior, y entonces talló aquellas composiciones del Juicio final del cascarón del ábside, la historia de Adán y Eva, las múltiples figuras que por todas partes se observan, ricos detalles todos de buen dibujo y fino modelado, con aquella representación de la Muerte tañendo una guitarra, que alguno ha calificado de detalle chavacano, y otros, al conjunto, obra que produce «impresión penosa, fatiga y confusión en el espíritu como todo lo que se aparta del orden y la unidad». Pero un juicio crítico bien formado sienta Martí en sus *Estudios histórico-artísticos* al escribir, refiriéndose a esa última calificación de la obra de Corral: «Creemos el juicio no muy exacto, pues la independencia artística con que fué concebida y ejecutada la ornamentación de la capilla, uniósé a un estudio serio y profundo, y a una ejecución firme, conocedora de todos los secretos del renacimiento italiano. En diversos escritos se hace mención del relieve colocado al arranque de la bóveda, en el plano donde se halla el nombre del autor; comprendiendo

el cuadro escultórico la historia de nuestros primeros padres; en el centro la Creación, a su derecha el pecado original, al otro extremo la expulsión del Paraíso; y aquí, al verse privados Adán y Eva de la presencia de Dios, encuentran a la Muerte que les espera sentada y tañendo una guitarra. Es la consecuencia del pecado, es el júbilo y el triunfo de la Muerte. La alegoría podrá estar dispuesta de un modo original; pero es muy justa».

Añade también Martí, y no le falta fundamento para ello, que «Si los bultos sepulcrales están igualmente labrados por Corral, no es cosa que pueda afirmarse; pero los geniecillos que sostienen los escudos en el plano anterior de la urna, armonizan con la decoración de los arcos sepulcrales y con las hermosas cariátides que a los lados de éstos hacen el oficio de columnas».

Tiene razón. No sólo no hay inconveniente en atribuir a Jerónimo de Corral los tres sepulcros de la capilla—que se destinaron a Juan de Benavente (hijo de Alvaro Alfonso) y María González Palacios, padres del fundador, el primero a contar desde el retablo; el segundo, a Diego de Palacios y Constanza de Espinosa, su mujer, y el tercero, a Juan González de Palacios (hijo de Sancho Fernández de Palacios) y Beatriz Arias—, sino que Corral entendió en todo lo que no fuera la pintura, como ha de verse, claro que dejando aparte reja y retablo. El fundador fué humilde y no quiso para sí suntuosa sepultura, que ofreció a sus antepasados.

Dichas urnas sepulcrales van muy bien, en su decoración, con la de la capilla. Las labró Corral muy probablemente, y lo apuntó Martí; de lo contrario, es seguro que para ellas dió los dibujos. No cabe mayor armonía en todo el interior de la capilla, y hasta identidad de estilo, entre estas obras de piedra y las de estuco de yeso de paredes y bóvedas; además que intervino, vuelvo a decir, en todo lo de su oficio de escultor; pues lo que no hizo Corral fué la pintura de la capilla, ya que consta, por haberlo demostrado Don Esteban García Chico en el brevísimo folleto *Los templos ríosecanos*, que Alvaro de Benavente se concertó, en 1551, con los pintores Antonio de Salamanca y Francisco de Valdecañas, vecinos de Toro, y Martín Alonso, de Medina de Ríoseco, para

«dorar e pintar e estofar todo lo que esta labrado de talla e ymagineria en la su capilla... a vista e contento del dho Alvaro de Benavente y de maestre Geronimo de Corral que ha entendido y ha de entender en todo lo demas que se ha de azer en la obra de la dha capilla, ecepto de la obra en que los dichos Antonio de Salamanca y Francisco de Baldecañas e Martin Alonso se encargan que no es de su arte». La obra de pintura se convino en la respetable cantidad de 517.000 mrs. y se había de comenzar en 1.º de Julio de 1551 y acabar al fin de Octubre de 1552.

Casi a la vez que la pintura se empezó la reja, pues en 19 de Noviembre de 1551 recibe Francisco Martínez, de Alvaro de Benavente, cincuenta ducados a cuenta de los mil en que se concertó la hermosa obra de cerrajería. Ya se dijo que ésta fué terminada, según el año en ella marcado, en 1554; como que el retablo de Juní se contrató, en 1557, no con Alvaro de Benavente, sino con sus testamentarios, en 450 ducados, en cuyo precio entraba todo: madera, talla, dorado, pintado, estofado y asiento en la capilla; resultaba lo más barato del conjunto de la capilla.

La obra, pues, se hizo a todo gasto y sin escatimar nada. Toda ella resultó espléndida y magnífica, y aunque toda ella es elogiada como se merece, no hay visitante de la capilla que no comente algo, poco o mucho, el exorno de paredes y techos, abundantísimo, cierto, pero finamente dibujado y ejecutado.

Nada tiene de particular, por tanto, que García Chico, en el folletito citado, se incline en señalar a Jerónimo de Corral como autor probable de las tribunas laterales del coro de San Francisco en la misma Ríoseco. Escribió así el ilustre ríosecano: «Hay a ambos lados del coro dos tribunas construídas de madera y yeso, interesantísimos ejemplares del arte plateresco, tal vez obra de Jerónimo de Corral, el insigne decorador de la capilla de los Benavente».

A pesar de obra tan importante como resulta la decoración de la capilla de los Benavente, y saberse que Jerónimo de Corral fué el artista que la inventó y ejecutó, como se desprende de la referida cartela y documento extractado, no ha vuelto a sonar el nombre de tan meritísimo escultor, ni se tenía noticia de otras obras a él atribuídas, y es muy probable

que las haya con cierta abundancia por estas tierras, pues las labores de la capilla dan derecho a pensar que, en su época misma, su trabajo fuera apreciado por los aficionados y entendidos de aquellos tiempos, que no solamente se conformaban con admirar obras suntuosas, sino que las costeaban cuando sus recursos les permitían hacer dispendios de consideración.

Por lo mismo que Jerónimo de Corral se ofrecía tan diestro en su arte, he mostrado alguna diligencia para averiguar algo más del escultor, como he hecho de otros muchos artistas de antiguos tiempos; y cuando ya desistía de una búsqueda infructuosa y casi tenía olvidado el nombre que tan misterioso se nos ofrecía y que leía yo con intensidad cuando, en diferentes ocasiones, visité la famosa capilla, como si quisiera penetrar toda la historia del hombre desconocido que dejó allí su tarjeta, se me presentó espontáneamente, cuando menos lo podía esperar, pues mis actividades del momento se dirigían a asunto bien distinto. Y ha salido otra vez el nombre de Jerónimo de Corral, refiriéndose a pocos años después de que hace el coro de Santa María de Ríoseco y antes de lo de la capilla famosa, y se le llama también maestre Jerónimo de Corral, como cuando se tiene un prestigio bien adquirido, y se le relaciona, del mismo modo, con una obra decorativa ejecutada en Valladolid en 1543. Lo decorativo debía ser el fuerte del «maestro», aunque se ocupara, del mismo modo, de otros quehaceres más modestos, como ha de verse.

En el año últimamente escrito, el príncipe Don Felipe residía en Valladolid con el carácter de Gobernador de estos reinos, nombrado aun cuando no había cumplido los dieciséis años, y preparaba su boda con su prima carnal Doña María de Portugal—hija de Don Juan III de Portugal y de Doña Catalina, hermana de Don Carlos I—, la cual se suponía habría de celebrarse en nuestra, entonces, villa. No fué así, porque la impaciencia del novio hizo que saliera a esperar a su *futura* a Salamanca, y en esta ciudad se desposó y veló, viniendo en seguida a Valladolid, donde residió el matrimonio hasta 1545, en el que falleció la joven esposa.

Al aproximarse la boda, el Ayuntamiento se preocupó, como siempre, de las fiestas y regocijos que públicamente

habrían de celebrarse, y como era la primera vez que la princesa entraba en la villa, según era uso y costumbre habría de hacérsela el *recibimiento*, de cuyos detalles me ocupó en otro trabajo.

En esas fiestas, como es de suponer, había las luminarias (iluminaciones públicas), las músicas, justas, torneos, la consabidita corrida de toros, etc., y se hacían también arcos artísticos, según se ha venido haciendo hasta hace poco tiempo, recuerdo de aquellos magnos arcos triunfales que se ofrecieron a los emperadores romanos.

Entonces la villa costeó, también como siempre, varios de esos arcos decorativos, que se encargaban, por lo general, a artistas de nota, y en los libros de autos (de actas, que diríamos hoy) del Ayuntamiento encuentro este acuerdo, correspondiente al regimiento de 12 de Octubre de 1543, «...mandaron librar en el mayordomo de propios a maestre geronimo duzientos y çinquenta ducados de oro que se le y esta concertado por los tres arcos triunfales que ha de hacer para el Reçibimiento de la prinçesa n. s^a dando primeramente fianças a contento del mayordomo de los propios e para que cunplan los dhos arcos conforme a la traza e muestra que dio para dos dias antes que entre en esta villa la prinçesa n. s^a».

Los arcos se habían sacado *a postura* (a subasta), por cuanto el día 15 del mismo mes se consigna que «...mandaron librar... a antonio vazquez, pintor, y gaspar de tordesillas, entallador, quatro ducados por el trabajo que tuvieron en hazer el modelo para vn arco del Reçibimiento, y por las bajas que hizieron en las posturas de los arcos que se han de hacer y por el trabajo que tuvieron en comprar con el mayordomo madera para ello», y hasta hubo de levantarse otro cuarto arco en la Corredera de San Pablo, como se desprende de este otro acuerdo del día 26:

«...mandaron librar... a antonio vazquez y melchor de la varreda pyntores, setenta ducados de oro que se les da por el arco que an de hazer en la corredera para el Reçibimiento de la prinçesa n. s^a».

En estos acuerdos se dan los nombres de maestre Jerónimo, de los pintores Antonio Vázquez y Melchor de la Ba-

rreda y del entallador Gaspar de Tordesillas, bien conocidos estos tres últimos en los fastos artísticos de Valladolid. Pero ¿quién era «maestre Jerónimo», así escrito, «maestro» y todo?

La contestación viene dada en otro acuerdo del Regimiento del 25 de Enero de 1544, en el que los regidores «...dixeron que por quanto geronimo de corral, que es el que tomo hazer los arcos para el Reçibimiento, ha dado muchas peticiones en este Regimiento diziendo el grand daño y perdida que se le syguio del hedeñio dellos, en mas de la mitad del justo preçio, y atento que el lo hiço muy bien y con toda voluntad quanto le fue posible. por tanto theniendo destos los dichos verdadera Relaçon y constandoles dello por vista de ojos. mandaron que de ynformaçon del memorial que ha dado de gasto que hizo en los dichos arcos antel s. corregidor y dada se provehera lo que se deva proveher».

De aquí se desprende que los arcos triunfales del primer acuerdo estuvieron a cargo de Jerónimo de Corral, el mismo maestre Jerónimo de Corral de Ríoseco, y que fueron de mucho gusto, trabajo y agrado, cosa no de extrañar dado el estilo que se observa en la mentada capilla de los Benavente, y tanto debieron estimarse que respetaron lo dibujado en los proyectos, aunque padecieran algún tanto obras de fábrica de algunos conventos, por lo mismo que entusiasmarían los dibujos. No hay más que recordar que en 13 de Febrero de 1544 los mismos clásicos regidores «...dixeron que para la obra de los arcos del Reçibimiento se ocupo en el monesterio de Sant francisco y sant pablo çiertas claustras y corredores. lo qual quedo mal adereçado y suzio y no como lo allaron. y porque los dichos monesterios se quexan diziendo que ellos lo dieron a la villa. por tanto que se comete al s. pedro de verdesoto para que lo vea y busque los ofçiales que fueren menester para que se adereçe como esta villa y lo conçierte y lo que costare se librare».

El Regimiento comprendió, desde luego, que con algo había que ayudar a Jerónimo de Corral, pues debió de excederse, o le autorizaron para que se excediese, de la cantidad contratada para la hechura de los arcos, indudablemente, por la fastuosa traza que las obras ostentaron y lo hermoso del trabajo, y nunca mostrando rigorismo legal, al contrario,

considerando al artista como hombre razonable y de respeto, aunque, es claro, tuviera que repetir las peticiones de daños y pérdidas que afectaban al bolsillo, y hasta se hiciera molesto, a veces, en sus reclamaciones, por el Ayuntamiento de 4 de Marzo de 1544

«...se cometio al s. juan fernandez de paredes para que haga petiçion para los s. del consejo para que den liçençia para poder dar a maestre geronimo de corral hasta çinquenta ducados por el daño que Resçibio en la obra de los arcos del Reçibimiento»,

ayuda o recompesa que se elevó en 5 de Abril del mismo año hasta 70 ducados, pues se lee en el acta de ese día

«...que se pida liçencia a los s. del consejo para dar a maestre geronimo setenta ducados por el daño que Resçibio en la labor de los arcos atento la ynformaçion que ha dado del daño que ha resçibido que es mucho mas».

A pesar de ello no debió conformarse Jerónimo de Corral, si es que recibió esos setenta ducados, y debió entablar pleito con el Ayuntamiento para la paga de las pérdidas sufridas, y algunos trámites y diligencias pasaron; mas comprendiendo que es mejor una prudente transacción que llegar al término de una sentencia, se llegó al amistoso arbitraje, y pasado ya bastante tiempo y fallecida la princesa Doña María, en cuyo homenaje se habían levantado los arcos, los regidores en 15 de Julio de 1545

«...dixeron que visto el pleyto que se trata con maestre geronimo de coRal sobre la Reconpensa que pide por lo que gasto en los arcos trunfales demas de lo que hera obligado e bisto como el dicho maestre geronimo e juan de coRal, su hermano, en su nonbre, se quieren quitar de pleyto e por petiçion lo dexan en manos del señor comendador mosquera de molina para que su merçed mande lo que se le deve de dar por lo suso dicho. dixeron que ansy mismo esta villa dexa el dicho pleyto e diferençia en manos del dicho señor juan mosquera de molina para que ansi mismo mande lo que se debe dar al dicho maestre geronimo por lo que pide. e mandaron que dello se haga escriptura bastante».

El pleito con eso tocaba a su fin, y, por último, en sesión de 20 del mismo Julio

«...mandaron librar a maestre geronimo de coRal treynta ducados de oro en antonio de aranda por los daños que Resçibio en los arcos que hizo al Resçibimiento de la prinçesa nra s^a que esta en gloria, e se le de librança en las espaldas de la sentencia del alcalde Ronquillo e que ante todas cosas trayga los Recabdos quel s^{or} juan mosquera de molina dize en su paresçer».

Y como ya había recibido por las demasías otros setenta ducados—pues creo que se anuló la de 50 ducados de la petición de 4 de Marzo de 1544 por esta de 70 de 5 de Abril—, resultó que por los arcos vino a cobrar Corral del Ayuntamiento 350 ducados de oro. Dados los tiempos no era pequeña cantidad ésta para lo efímero de la obra.

El Concejo pensó siempre en recompensar a Corral de los perjuicios que experimentara en la hechura de los susodichos arcos, y trataba de aliviar su situación en lo que podía, y dióle a hacer alguna otra obra, de poca importancia, pero que algo representaba.

Don Felipe II, entonces un jovenzuelo, aunque ya casado, fué aficionado, como su padre, a fiesfecitas y jaleos públicos, y se le ocurrió celebrar un torneo en los primeros días de Mayo de 1544. Este había de celebrarse a la salida de la puerta del Campo, y había que hacer tres tablados, «vno para los señores del consejo Real y el otro para los procuradores de Cortes del Reyno—(que entonces se estaban celebrando en la villa)—y el otro para esta villa», si bien el Concejo cedió el suyo para la Chancillería, «y a los s. Regidores se les de en particular» sitio para ver el espectáculo, fué el acuerdo definitivo.

En 5 de Mayo aún se tomaba auto para hacer los tablados para el torneo, y el 9 ya se había celebrado, porque ese día acuerdan pagar 18.911 mrs. a los «arcabuceros y capitanes que salieron al torneo que su al. hizo en la puerta del canpo», así como «mandaron librar... a maestre geronimo de corral, doze ducados por la hechura de los tablados que se hizieron para los s. del consejo Real y de chancilleria para el torneo que su al. hizo en la puerta del canpo», habiendo hecho el otro tablado Pedro Díez, carpintero, por cuatro ducados, y fué el que ocuparon los Procuradores de Cortes, según se dice en auto de 28 de Mayo.



Hay que suponer que esos ducados les recibiría Corral por la maestría, por la dirección del montaje de los dos tablados, pues siempre se pagaban aparte jornales de oficiales y materiales; y al observar que se le daba más que el doble de lo que recibía Pedro Díez, puede notarse la consideración que el Regimiento tenía al maestro Jerónimo, como he dicho. Esas tribunas no tendrían muchas cosas de arte; pero seguramente serían de gusto.

No he encontrado las trazas de los arcos del recibimiento de Doña María de Portugal, entre los papeles del Archivo municipal; verdad que han desaparecido todas las antiguas, en las que las habría curiosísimas.

Y estos son los datos nuevos que puedo aportar sobre el escultor maestro Jerónimo de Corral, que si no son de gran importancia, pueden hacer entender que el artista tenía prestigio, que residiría en Valladolid, de donde sería vecino, por lo menos, y que es muy probable que la obra de los arcos triunfales para la primera esposa de Don Felipe II le diera, luego, pero a los pocos años de ella, la que ha quedado permanente y es bien alabada en la capilla de Ríoseco. Alvaro de Benavente era también vecino de Valladolid y habría de ver los arcos decorativos; sería uno de los que admiraron la obra de maestro Jerónimo de Corral, y por ello, a buen seguro, le llevó para adornar la capilla de su fundación, pues la obra y el recuerdo del coro de la parroquia de Santa María de Ríoseco, lo primero que de él se cita, no era para recomendar a un artista en labores como la susodicha capilla ofrece.

Y eso es todo, en síntesis, lo que tenía que decir de nuevo del meritísimo escultor.

UN PROYECTADO PALACIO REAL EN VALLADOLID EN EL SIGLO XVI

Mostró siempre predilección Don Carlos I por la villa de Valladolid. Comprendió, desde luego, la gran importancia que tenía la población por estar en la comarca que servía de centro a las ciudades y villas de «aquende los puertos» y ser la más populosa de todas ellas en el siglo XVI, además que la residencia de la Chancillería, el Estudio general, los colegios de San Gregorio y de Santa Cruz y su situación admirable para servir muchas necesidades de Castilla la Vieja y León y ser camino de Asturias y Galicia, la daban condiciones muy favorables, desde los tiempos de los Reyes Católicos, para que absorbiese Valladolid la influencia que otras ciudades y villas de la tierra pudieran haber ejercido.

Desde la muerte de Doña Isabel la Católica toda la política castellana estuvo pendiente de lo que Valladolid hiciera, y, por ello, Don Carlos I, en su primera estancia en España, se dirigió a Valladolid y desde esta villa procuró arreglar los asuntos de la tierra, confiando en que las demás ciudades y villas seguirían el ejemplo que les diera Valladolid.

Ya el grandioso recibimiento que le hizo la villa en su primera entrada en ella le granjeó la simpatía que tuvo, y las fiestas que en su honor se celebraron mostraron la buena voluntad con que todos estaban dispuestos en su favor. Aun el levantamiento de las Comunidades no fué un movimiento desafecto al rey; todo lo contrario; fué una protesta viril y enérgica, pero falta de organización y de unidad, contra el modo de gobernar a usanza muy diferente de como se habían regido los pueblos castellanos hasta entonces. Y por todo ello, y tantas más cosas que, al fin, probaban la importancia

de Valladolid, en Valladolid mismo se publicó, en solemne acto, el perdón de las Comunidades, a presencia del rey mismo, y olvidando lo que pudo considerar como grave agravio, siguió con su Corte en Valladolid, y en la villa llegó a residir por más tiempo que en ningún otro pueblo, no solamente de Castilla, sino de España entera (1).

Aquí celebró las Cortes generales repetidas veces: siempre que las necesidades ocasionadas por las cuestiones en que se metía o le metían, le obligaban a pedir servicios ordinarios y extraordinarios, que el sufrido pueblo tenía que pagar, aun quitándoselo de la boca y empeñando el cabezal en que dormía, como dijo en una ocasión un buen regidor de aquellos tiempos. En Valladolid se divirtió de firme el Emperador y en ella le nacieron dos de sus hijos: uno el príncipe heredero.

Pues con tantas simpatías como para él tenía y tuvo Valladolid, no se dignó edificar palacio propio en la villa, como lo proyectó e hizo, en parte, en Granada y Toledo, y en sus múltiples estancias en Valladolid, se aposentó en las casas más suntuosas de aquellos tiempos, eso sí, que poseían Don Bernardino Pimentel, la familia de Doña María de Mendoza, esposa del entendido y rico, y no menos famoso secretario Don Francisco de los Cobos, comendador mayor de León, y el suegro del príncipe de Eboli, si es que no

(1) Entre las doce estancias que hizo Don Carlos I en Valladolid — de 18 de Noviembre de 1517 a 22 de Marzo de 1518, de 1 a 5 de Marzo de 1520, de 26 de Agosto de 1522 a 25 de Agosto de 1523, de 30 de Julio a 22 de Septiembre de 1524, de 24 de Enero a 23 de Agosto de 1527, de 29 de Junio a 19 de Julio de 1534, de 28 de Diciembre de 1536 a 23 de Julio de 1537, de 27 de Noviembre a 21 de Diciembre de 1537, de 12 de Agosto a 22 de Septiembre de 1538, de 20 a 21 de Noviembre de 1539, de 26 de Enero a 22 de Mayo de 1542 y de 21 de Octubre a 4 de Noviembre de 1536 — y descontando las breves excursiones que realizó; en esas temporadas, a Tordesillas, el Abrojo, Cigales, Villanubla, Dueñas, Torquemada, Granja de Mouviédro, Tudela de Duero, Villabañez, Traspinedo, Valbuena de Duero, Peñafiel y Medina del Campo, se cuentan 1.145 días los que residió en Valladolid. Las otras cinco poblaciones españolas en que residió por más tiempo, no llegando con con mucho a la de Valladolid, fueron: Toledo, 754 días; Barcelona, 611; Madrid, 592; Yuste, 570 y Monzón, 429.

ocupó también en cierta ocasión el palacio del conde de Benavente.

Mostró, del mismo modo, gran afición a Valladolid Don Felipe II, mientras fué príncipe, por lo menos. Había nacido en la villa, como es sabido, y el hecho le invocó en varias ocasiones que le favorecían; en ella había pasado algunas temporadas de su infancia; y apenas casado con su primera mujer, su prima carnal Doña María de Portugal, a Valladolid vino a residir y no salió de ella hasta después de fallecida la princesa, dejándole el hijo, luego príncipe Don Carlos, que algunos disgustos había de dar al padre.

En aquel período del primer matrimonio de Don Felipe, no pudo ser halagado con más afecto y voluntad por la villa. Hízose a su mujer un solemnísimos recibimiento en su entrada en Valladolid, vistiendo aún las galas de novia; a pesar de ser un jovenzuelo, con más atractivos y simpatías por las fiestas que por los asuntos graves y enojosos que daba regir a un país, fué investido por su padre el Emperador con el cargo de Gobernador de estos reinos; así que manifestaba el menor deseo de celebrar, por cualquier motivo, una función o divertimento más o menos público, el Ayuntamiento se apresuraba a facilitar toros, preparar torneos, armar jaleítos, con los que todos quedaban tan contentos y satisfechos, aunque pocos días después, o antes, los procuradores de Cortes de las ciudades y villas hubieran de otorgar al rey cientos y cientos de cuentos (millones) de maravedís que vorazmente consumían las empresas bélicas en que Don Carlos I se comprometió, y no precisamente por las necesidades de los reinos y estados españoles.

Mimado, pues, se vió el príncipe Don Felipe en su villa natal de Valladolid, por el Regimiento y por los vecinos que suplicaban se mostrase en público con la princesa Doña María, por los grandes deseos que experimentaban de aclamarle y manifestarle su amor y voluntad.

En aquella ocasión, como en otras, ocupaba el príncipe, y luego el matrimonio joven, las lujosas casas de Doña María de Mendoza y Don Francisco de los Cobos, y pocos meses antes de celebrarse la boda, se trató de hacer palacio propio para el príncipe, claro que siempre de acuerdo con él, y

él se mostró propicio a construir su casa, circunstancia que no ocurrió con Don Carlos I, sin duda por no tener fijeza su andariega Corte. Otra cosa se esperaba del hijo, de quien se suponía que no saldría nunca de estos reinos. Al fin en ellos había nacido. Y de los halagos de unos y de los deseos de otros, nació la idea de edificar palacio real para Don Felipe, con cuya idea se afianzaba más la permanencia de la Corte en Valladolid.

Muchas veces se trató del asunto por los regidores en el Ayuntamiento, y se consultaría con el príncipe sobre el sitio del emplazamiento del futuro palacio, y concretada la idea se fijaron, nada menos, que en el campillo de San Nicolás (la plazuela de hoy) para situar el edificio que había de constituir la residencia real. No estaba mal elegido el terreno. Aquellos parajes, en aquel tiempo, eran cosa muy distinta a la de los tiempos actuales. Las dos entradas principales de la villa eran la del Puente Mayor y la Puerta del Campo. Aquella llevaba ventajas, precisamente, por el puente sobre el Pisuerga, único punto de comunicación entre las dos orillas del río; las vistas dominadas y que se ofrecieran desde el proyectado palacio habrían de ser pintorescas; tenía facilidades el terreno para extenderse cuanto quisiera y fuera menester; y determinado ya todo por el Concejo se llevó a sesión pública, que diríamos hoy, y se tomó el primer acuerdo en el lunes 25 de Junio de 1543, de este modo:

«este día se cometio a los s. pedro fernandez y fernando de vega para que hablen a su al. del príncipe n. s. sobre que se tome e compre el suelo del canpillo de san nicolas para que se haga palacio Real, como esta hablado y platicado muchas vezes, y ansi mesmo con el Cura beneficiado y fely-greses para que lo den a esta villa por lo que sea justo».

El príncipe Don Felipe no echó en saco roto los deseos manifestados para hacer su casa, y una cosa necesaria y primordial era el proyecto del edificio; y como había de ser a su gusto, naturalmente, echó mano de un criado que a su servicio estaba, muy hábil en las cosas de arte, y, en efecto, el pintor Diego de Arroyo, «Repostero del estrado de Capilla de Su Alteza», debió trabajar en el referido proyecto, por cuanto consta en 1544 que se le abonan ducados por varias

obras de sus especialidades y porque «debuxó en pergamino la casa que su alteza quiere hacer en esta villa» de Valladolid.

¿Cómo sería el palacio que se proyectaba en el campillo de San Nicolás? No es fácil adivinarlo. Lo que sí ya es fácil suponer fué lo que ocurrió en seguida de conocerse y empezar el desarrollo de la idea. Llegaron tiempos medianejos, tanto para la corona como para el pueblo. El rey demandaba, aun sin cumplirse el servicio otorgado en las Cortes de Valladolid de 1542, que estaba corriendo, y que importaba 450 millones de maravedís, otro igual en las que se celebraron en la misma villa en 1544. Todos, y en primer lugar el príncipe y el Regimiento, tuvieron que preocuparse de asuntos graves y negocios áridos, por la necesidad en que se encontraba el rey de acudir y proveer en tantas cosas, y algo se demoraron, por ello, las subsiguientes gestiones.

Mas el Ayuntamiento no desistía, por la cuenta que a la villa tenía, y ya al año de conocerse el proyecto, por lo menos, en 19 de Febrero de 1545, tomaban los siguientes acuerdos los regidores:

«...dixeron que tenian acordado de servir a su al. con el suelo de san niculas para hacer vna casa e palaçio Real, para su alteça, e servir con el a su alteça, e que agora an savido como el s^{or} abad e peRochianos de la yglesia de s. niculas an servido con el dicho suelo a su alteça, que acordavan que lo que fuere desta villa que su alteça vean e menester para labrar el dicho palaçio, la villa le sirba con ello, y se lo ciegue y pongan vna puerta, y lleben a su alteça la llave, e se cieRe todo el dicho suelo».

«otrosi dixeron que en lo que esta platicado de abrir vna puerta mas adelante del dicho suelo de san niculas, en la Ronda, por donde los frayles de san pablo querian abrir vna calle en su huerta, que la dicha puerta no se aga ni abra syn liçencia de su alteça».

No pasaron muchos días y se trató de cercar el terreno destinado a palacio, según se observa en los autos del sábado 28 de Febrero de 1545, en los cuales, en uno,

«...mandaron e comefieron a pedro de miranda, mayor-domo de las obras desta villa, que hable con fernando perez, al servicio de su alteça, e haga hazer çercar el suelo del pa-

laçio questa hecho serbiçio a su alteça, e vea lo ques menester para lo çcar de dos tapias en alto y con su puerta y llave, como esta villa lo a ofresçido a su alteça, y que a los Regidores de obras lo agan luego çcar, que se librara para ello lo necesario», detalle que se repitió el martes 10 de Marzo, al decir que «...acordaron e mandaron que pedro de miranda, mayordomo de obras, çieRe de dos tapias en alto el sytio e suelo que se a dado al prinçipe, nro. señor, al canpillo de san niculas para su casa, e haga dos puertas donde le pareçyere, e gaste hasta ochenta mill mrs. en la dicha obra».

Pero nuevas dificultades se ofrecieron para la prosecución del proyecto, y una de ellas, la más importante, fué el fallecimiento de la princesa Doña María, en Julio del mismo 1545, que paralizó por completo las ilusiones de Don Felipe por su casa y del Regimiento por la ayuda que había de dar; por lo que, sin duda, no encuentro en los libros de actas más que un acuerdo de 23 de Diciembre del mismo año de 1545 en el que consta que los regidores mandaron que Antonio de Miranda, el mayordomo de propios, se entregase de 23.986 mrs. por obras en varias calles «y enbardar las tapias que el prinçipe n. s. mando hazer al canpillo de sant nicolas».

Don Felipe se ausentó de Valladolid al poco tiempo; volvió cuando se celebró el matrimonio de su hermana Doña María con Maximiliano; mas poco a poco fuese perdiendo y abandonando el pensamiento de hacer palacio real en Valladolid, y el golpe de gracia le había de dar el mismo Don Felipe, algunos años después, cuando, ya rey, trasladó definitivamente la Corte a Madrid, desde donde era más cómodo acudir a todos los reinos de España, no solamente a los de Castilla y León.

De todo ello no ha quedado más que el recuerdo de la pretensión acariciada un día, y que salga a plaza un artista, el pintor Diego de Arroyo, que dibujó, como se ha dicho, el palacio de su alteza el prinçipe, de cuyo artista no he de hacer siquiera un bosquejo de biografía, mucho menos por haber extractado ya lo que de él se sabe, Don Francisco Javier Sánchez Cantón en su estudio *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, publicado en el *Bol. de la Soc. espa-*

ñola de excursiones (t. XXII, año 1914, pág. 141), que resume lo de Ceán Bermúdez, lo de Juan Calvete de Estella en su descripción del viaje de Don Felipe II a los Países Bajos y lo publicado por Rodolfo Beer en el *Anuario de las colecciones austriacas*. De él trataron también Don Lázaro Díaz del Valle en sus manuscritos y Don Antonio Palomino en *Parnaso español pintoresco laureado. Vidas de los pintores y escultores españoles*.

De todo ello se deduce que, aunque se le titula a Diego de Arroyo, pintor de Cámara del Emperador, estuvo siempre al servicio de Don Felipe, que el artista debió ser un miniaturista estupendo y un gran dibujante y un buen iluminador, y que se dedicó a trabajos similares, siempre con gran gusto por lo alabado.

En Valladolid, indudablemente, por su cargo cerca del príncipe, debió vivir algunas temporadas, hasta 1551 en que se le supone fallecido, y consta que cobró tres ducados por pintar «el raso verde para el camello y el negro que lo llevaba, quando el torneo de caballo de la corredera, que serían treinta varas» (muchas varas parecen).

Cuando Don Felipe vino a Valladolid en 1548, con él llegó Diego de Arroyo, y que se relacionaba con pintores y otros artistas de la villa lo prueba que en Septiembre declaraba en el pleito de Juan de Juní con Francisco Giralte por el retablo de la Antigua. Fué testigo presentado por el último y, dicho se está, que su declaración iba contra Juní. Entonces se titula él mismo «Rey de armas de su alteza, iluminador y debuxador», lo que parece era el cargo un ascenso en el servicio del príncipe, relacionado con el ya expresado, y que tenía 35 años, lo cual no se compagina bien con lo que expresó Ceán de haber nacido el artista en 1498.

Es, de todos modos, de extrañar que el palacio lo dibujase un gran iluminador, un experto miniaturista, por gran habilidad que para el dibujo tuviera. Pero así lo dice el documento. Sucedería acaso que dibujó, dándole color, probablemente, un proyecto que estudiara arquitecto acreditado, pues Don Carlos para los palacios de Granada y de Toledo se sirvió de afamados maestros, Alonso de Covarrubias uno de ellos. Sin embargo, no se ha encontrado otro dato hasta la fecha,

y la paternidad de tal labor hay que adjudicársela, por ahora, al meritísimo artista.

Lo que fué de sentir es que el palacio, proyectárale quien fuere, no llegara a construirse. Eso sí que fué una verdadera contrariedad y lástima para la villa. Hubiera sido un edificio más de importancia que se mostrase como ejemplo del arte de aquellos tiempos. Y no habría de ser cualquier cosa, seguramente.



LAS ESCULTURAS DE GREGORIO FERNÁNDEZ EN LA IGLESIA DE SANTA TERESA DE VALLADOLID

Este artículo es una papeleta *trasconejada*, y luego olvidada de todo punto, que debió incluirse en el tomo II de mi libro *La obra de los maestros de la Escultura vallisoletana*, en donde tenía su lugar propio y preciso. Era una papeleta *recomendada*, por lo mismo que trataba de esculturas del maestro Gregorio Fernández, que por primera vez le atribuía al artista, pues no sé de nadie que se las haya adjudicado antes que yo. Pero, como dice la frase popular: «lo más acordado, lo más olvidado», y, en efecto, se me olvidó incluir el asunto en el libro, y hasta en las adiciones, no sé por qué motivo; quizá por no haber redactado la papeleta en su día e incluirla en su lugar correspondiente.

Es cierto que ni Martí ni yo, en nuestras comunes andanzas registrando las cosas de la ciudad, dimos nunca en las visitas asociadas, con la iglesita del convento de Carmelitas descalzas, fundado en nuestra ciudad por Santa Teresa de Jesús, aunque algo tengo dicho de la casa religiosa y aunque visité su clausura hace mucho tiempo, en la que ví algo que atribuir al maestro, como consigno en el libro citado. Se nos pasó tal iglesita, y, particularmente, individualmente, o no dimos importancia a las obras de talla que allí pudimos contemplar, o cuando las vimos no tenían, por el momento, el interés que luego despertaron en mí. En fin, que se nos *olvieron* las obras y pasaron desapercibidas, sin duda porque los historiadores locales no hicieron a ellas referencias de alabanzas, que no han escatimado ni omitido en otras ocasiones, menos merecedoras, por cierto, de los elogios y encomios.

Cuando empecé a preparar las papeletas para el segundo volumen de la obra mencionada, que iba a llevar en primer lugar lo de Fernández, hice una visita al convento de Santa Teresa, por aquello de que recordaba que Gregorio Fernández había sido un escultor muy afecto a la orden carmelitana y en conventos carmelitas habían lucido muchas de sus obras: convento de Carmelitas calzados y descalzos de Valladolid, el de Ávila, el de Medina de Ríoseco; y quise refrescar los recuerdos, harto vagos, que tenía del retablo mayor de la iglesia de Santa Teresa. Y como ya la experiencia que tenía en ver obras de Gregorio Fernández, y el estudio detallado de sus tallas eran más intensos, mi asombro no tuvo límites, porque inmediatamente, sin titubeos, atribuí al maestro cinco effigies que se ofrecen en sus tres retablos, y aún me asombraba más por recordar que no las habían citado, y menos atribuido a Gregorio, ni los escritores clásicos de arte: Ponz, Ceán, Bosarte, ni los escritores locales, ni Martí, ni yo, en último lugar.

Mas ¡lo que son las cosas! muy contento del hallazgo, —de lo que yo creía hallazgo,— *tomé nota*, pero no escribí, la papeleta razonada correspondiente, a la que pensaba dar importancia por mencionar por primera vez esculturas de Gregorio Fernández, y por la satisfacción íntima que un *descubrimiento* de este género da al aficionado; y, en efecto, como expreso, ni redacté la papeleta y, por tanto, dejé de incluirla en el libro, y no me volví a acordar de las esculturas del artista en Santa Teresa, con ser tan interesantes y que tanto me llamaron la atención. Hay olvidos imperdonables, y este es uno de ellos. Mas, aunque tardíamente, vuelvo a hacer memoria, y «más vale tarde que nunca».

La sencilla y modesta iglesia, como recomendaba la Santa, del convento de Carmelitas descalzas, tiene tres retablos, el mayor y dos laterales, del mismo estilo, del mismo corte, de la misma época y de la misma mano. Son del tipo de los que abundan en la ciudad en los principios del siglo xvii y que he aplicado, muchos de ellos, a la familia de los entalladores Velázquez, lo que no quiere decir que ellos labrasen todos los del período en Valladolid.

El mayor se compone de un zócalo o basamento con

nichos o cajas rectangulares a los lados; de un cuerpo principal con caja de arco de medio punto en el centro, en toda su altura, y dos nichos laterales, uno por cada flanco, con otra caja rectangular encima de cada uno, entre columnas que hacen resaltar o salir el cornisamento de la arquitectura; y de un ático, flanqueado de columnas, sólo en la parte central. A cada lado de éste, sobre las zonas laterales, escudo nobiliario, idéntico en ambos.

Las cajas rectangulares ofrecen, las del basamento, dos tallas por cada una, de figuras de medio cuerpo, con hueco para reliquias en el pecho, representando al Papa San León y al obispo San Martín, los de la izquierda del observador; los de la derecha, San Fabián, Papa, y San Froilán. Las cajas de lo alto del segundo cuerpo, de la misma forma, representan a Santa Catalina, la del lado siniestro, y otra santa, mártir, la del diestro. Estas seis tallas no tienen importancia para los fines de este artículo, como tampoco la tienen el Crucifijo con la Virgen y San Juan del ático, estatuas aprovechadas de otro retablo más antiguo.

El nicho central ostenta, de toda talla, una Concepción, el de la izquierda un grupo de San José con el Jesús Niño a su lado, y el de la derecha, Santa Teresa de Jesús.

Los retablos laterales, en los testeros de los brazos del crucero, son iguales y sencillos: columna a cada lado; nicho central; pequeño ático sobre el centro del entablamento, con pintura en el fondo; y escudo nobiliario a cada lado, los mismos, los cuatro escudos de estos dos retablos, que los dos del mayor, sólo que estos no llevan la corona de conde que los otros cuatro.

En el nicho del retablito del lado del Evangelio, se contempla una escultura de la Virgen del Carmen; en el de la Epístola, la estatua de San Juan de la Cruz.

Estas cinco esculturas de la Inmaculada Concepción, San José y el Niño, Santa Teresa de Jesús, la Virgen del Carmen y San Juan de la Cruz, son las que atribuyo a Gregorio Fernández, y en verdad que por su carácter, composición técnica, semejanzas con otras obras de las indubitables del maestro y demás detalles, no pueden ser adjudicadas a otro artista. Las cinco son de la misma mano, del mismo taller, por lo menos;

pues aquí hay que tener en cuenta, y no perder de vista, lo que tantas veces he dicho sobre las obras de un artista afamado y acreditadísimo: una labor abrumadora realizada por un maestro, no podía desarrollarse sino con la ayuda de buenos oficiales, a la mira de los cuales, estaba el artista, que daba sus dibujos, hacía las correcciones del caso, según su gusto, y labraba por su mano lo que se reservaba para sí, por ser de su agrado o por ser más difícil de expresión o por otras causas de simpatía o conveniencia.

A la primera impresión de tales obras recordé en seguida otras similares del maestro y la semejanza con las que ya tenía estudiadas de él me hizo fijar la atención y llevar la observación a detalles y apreciar características muy conocidas ya en Gregorio Fernández.

La Concepción del retablo mayor es una escultura con muchos puntos de similitud con la de San Esteban, en Salamanca, y con la del convento de San José, de Medina de Río-seco. Apostura grave y a la vez simpática, las manos en actitud orante, bien apoyadas las palmas una en otra; expresión sencilla; la estatua de pié sobre una gloria de querubines y la clásica media luna; plegados amplios, con algún detalle en la parte inferior del manto de los quebrados que acostumbraba a poner el maestro sobre el modelo; cabellos sobre el manto, por ambos lados, que hacen bien, aunque no sea ello muy natural, como repite el artista en muchas esculturas. La túnica es blanca y el manto azul, ya con los colores que habían de ser definitivos en la iconografía de la Inmaculada, pues que antes se pintaron de encarnado tirando a rosa y azul; una y otro con orlas y cuajados de bordados de bonitas estofas. Destaca la figura sobre fondo de rayos dorados. Resulta excesivamente simétrica la figura en su conjunto; pero es solemne, de mucha gravedad y mueve a respeto su compostura exquisita.

El San José con el Niño Jesús a su lado izquierdo es un grupo agradable, aunque no resulta lo mejor de las tallas de la iglesia teresiana. El San José, y lo mismo Jesús, tienen las vestiduras muy amplias, más movidas las de aquél que las de éste, con plegados grandes y quebrados, pero que, así y todo, acusan el cuerpo. La cabeza del Esposo de la Virgen lleva bien claros y determinados los caracteres de las cabezas de algunos

Cristos de Fernández: el pelo ensortijado con unos mechoncillos en la frente, que no hacen mucha gracia; la barba partida con las dos puntas tan repetidas por Gregorio; parece la cabeza de un Cristo, sin la expresión de dolor, agonía y muerte que estamos acostumbrados ver en los temas de pasión o dolorosos, porque el semblante de San José es apacible y de satisfacción; si no fuera por el atributo de la vara florecida, hecha de metal, y llevar a Jesús al lado, nadie creería el tema que representa la estatua. El Infante tiene en la mano izquierda un cestillo de flores, colocado, sin duda, en época más moderna, substituyendo otro o algún otro detalle o accesorio diferente, y de muy mal gusto y sin correspondencia con la talla.

La estatua de Santa Teresa del intercolumnio del lado de la Epístola del retablo, aunque del tipo general de las conocidísimas del Museo vallisoletano, de Ríoseco y de Plasencia, se diferencia de ellas por carecer de ese plegado de la capa que por el lado izquierdo de la figura le sube hasta cerca de la cintura y que resulta tan artificioso. Los plegados de esta Santa Teresa son más naturales, caen rectamente, siempre con la amplitud que daba Fernández a los paños. Me resulta obra mejor estudiada y más valiosa que las otras Santas Teresas conocidísimas. Es probable que sea la más antigua del maestro, pues las demás parecen repeticiones unas de otras. Aparte esa diferencia del paño levantado indicado, que da otro aspecto distinto a la estatua que la del Museo, todo lo demás es lo mismo: igual actitud; la cabeza semejante a otras y bella; la mano izquierda sostiene el libro abierto con los dedos muy separados; la derecha tiene en alto una monstruosa pluma hecha de metal; y lleva paloma sobre el brazo de ese lado, por cierto, que la cabeza mira al fondo en vez de estar de frente, como es natural. Es probable que sea inadvertencia de algún sacristán poco escrupuloso. Es esta una escultura muy sentida, muy bien trabajada, con una expresión dulce y sencilla, pero emocionante, fiel representación de lo que indudablemente, se figuraba Fernández debía ser la Santa, aunque el aspecto algún tanto teatral, por la pluma y el libro, quitan gracia a la figura y el simbolismo sea un tanto artificial. De todos modos, es una buena figura, que me resulta

mucho más agradable que otras Santas Teresas del maestro por lo mismo que no la repitió. El modelo que fijó, sin duda, como definitivo fué el de la talla del Museo y éste le dió varias veces, sin quitar ni añadir nada, a excepción de la pintura, ya no obra de Gregorio Fernández, pues la del Museo es lisa con orlas en los bordes, mientras que en las otras van estofados los fondos de las telas. Aun pareciéndose a ellas, en la técnica y caracteres desde luego, es diferente a las del Museo vallisoletano, Ríoseco y Plasencia, y lleva esta del convento de Santa Teresa de Valladolid algunas ventajas sobre las otras mencionadas y ya muy vulgarizadas.

La Virgen del Carmen del retablito colateral del Evangelio, en lo que se refiere a factura, plegados, maneras de hacer, etc. no admite duda alguna, hay que considerarla, del mismo modo, obra de Gregorio Fernández, y parecidísima a la del retablo mayor del convento de Carmelitas descalzas de San José de Medina de Ríoseco. Desapareció, como he dicho en otras ocasiones, la estatua del mismo tema procedente del convento de Carmelitas calzados de Valladolid, que dicen que era de lo mejor de Gregorio Fernández; pero puede suponerse cómo sería ésta, porque hay infinidad de imágenes de la Virgen del Carmen por la comarca, y aún lejos de ella, del mismo estilo y en idéntica actitud todas y como si los artistas se hubieran inspirado en la citada ríosecana y esta de ahora de Valladolid. La Señora de pie sobre trono de querubines, sostiene al Niño Jesús en el lado izquierdo y en la mano derecha un cetro, al que por lo general le añaden el escapulario de la orden carmelitana. La Virgen contempla con dulzura a Jesús y afecta el conjunto un aspecto, si agradable, también repetidísimo en muchas estatuas del maestro por adoptar una actitud que lo mismo le sirve para santos que para santas. La cuestión era tener el brazo derecho casi estirado y con la mano sostener algo: una pluma, un Crucifijo, y el izquierdo doblado y casi pegado al cuerpo para llevar un libro o el Niño Jesús. La estatua es linda y muy simpática, aunque no domine la expresión ni los rasgos geniales. De ser así, como hay que suponer, la mencionada Virgen del Carmen calzado de Valladolid, no comprendo que se la elogiare tanto y se la considerase como la obra cumbre del maestro, pues más sentimiento,

más emoción, más carácter y más fuerza expresiva tienen las Dolorosas o Piedades del maestro.

Algo de estas propiedades tiene la estatua de San Juan de la Cruz, frontera de la de la Virgen del Carmen por estar en el retablo del lado de la Epístola. Es para mí la escultura de más fuerza de Gregorio Fernández en el grupo del convento vallisoletano. Recuerda la efigie del mismo asunto en Avila, por sacar semejanzas a relucir, y la disputo la mejor del tema. Adolece la figura de esa actitud algo teatral que he expresado abunda, muchas veces, en las tallas de Gregorio Fernández; pero la estatua es buena. Bien plantado el santo, que aún no lo era cuando le labró el artista, sostiene con la mano derecha una cruz, que es fácil fuera un crucifijo, teniendo el brazo menos extendido que la de Avila, y en la izquierda una flor. La figura está un poco vuelta hacia el lado izquierdo, y los paños, bien trabajados y estofados, llevan la marca de Fernández. La cabeza es un primor; perfectamente hecha y pintada, no ofrece la impresión mística del hombre consagrado a la oración y al éxtasis; pero tiene vida, alienta aquel rostro, que refleja una especie de satisfacción de los goces sublimados e íntimos de su elevado espíritu.

Son, pues, las cinco esculturas buenas obras; alguna, como la última citada, y aún la de Santa Teresa, de las recomendables del maestro, y la Concepción, obra solemne, como he dicho ya, de unción adorable; y todas cinco, seis con el Jesús exento o suelto que acompaña a San José, con la filiación bien acentuada de Gregorio Fernández, a quien, sin titubeos, se las he atribuido y atribuyo.

Ya dejé expresado que los retablos eran del estilo de los que trabajó la familia de entalladores apellidados Velázquez, del que Cristóbal, el del retablo mayor de las Angustias, parece fué el jefe. Y ello es una comprobación de la época en que se labraron los tres del convento de Santa Teresa: el primer cuarto del siglo xvii, que corresponde, perfectamente, al período de actividad de Gregorio Fernández.

Las esculturas de éste en las Carmelitas descalzas, fueron labradas a la vez que los retablos, y hasta se puede añadir que intervino en las obras mencionadas de adorno de la iglesia, principalmente, en lo aquí referido, retablos y estatuas,

el nieto de Doña María de Mendoza, la mujer que fué del secretario del Emperador Don Carlos v, el comendador de León Don Francisco de los Cobos, casi fundadora del convento y gran protectora del mismo, como he hecho observar en otras ocasiones.

Efectivamente, hice notar antes que tanto el retablo mayor como los dos colaterales de las «teresas», como se llama vulgarmente a las religiosas, tienen el mismo escudo de armas, repetido hasta seis veces, timbrados con coronas condales los dos últimos. Estos escudos son partidos: en el diestro llevan las cadenas como si formaran un ocho, sobre fondo rojo, con bandas verdes arriba y abajo, y seis panelas a los flancos; el siniestro tiene trece roeles de oro sobre campo rojo. Es el mismo escudo que se ofrece en la curiosísima ventana de ángulo del edificio de la actual Diputación provincial, dividido, o formados dos separados, en los que el mismo edificio tiene en la esquina de la calle de Fray Luis de Granada, la antigua calle de la «Calderica» del siglo xvi, uno por cada lado, con la sola diferencia de estar invertidos los lados del partido, pues en la Diputación los roeles están en el diestro y la cadena en el siniestro.

Este escudo pertenece al conde de Ribadavia, como compruebo en el estudio *Palacios y aposentos reales en Valladolid y la casa en que nació Felipe II*, y condesa de Ribadavia fué Doña María de Mendoza y el mayorazgo que instituyó con su esposo pasó al nieto, al marqués de Camarasa, Don Francisco de los Cobos y de Luna, adelantado perpetuo de Cazorla y capitán de la Guardia española del rey, que había de llevar las mismas armas de su abuela, y que quizá también tuviera el título de conde de Ribadavia. En 1600 vendió sus casas principales al duque de Lerma y debió seguir ocupando las hoy de la Diputación.

Dícese que con el caudal de Doña María de Mendoza se costearon los referidos retablos, y así tendría que suceder siendo el patronato de la iglesia, como era, de dicha señora y sus sucesores. Luego con fondos de ella, y sino de su sucesor Don Francisco de los Cobos y de Luna, se pagaron las obras de los tres retablos y sus esculturas, por ser ya del siglo xvii; y este mismo señor prepararía la

hechura de la obra, pues ya había fallecido en esa época Doña María.

La protección de la familia de Doña María de Mendoza a la casa de Santa Teresa en Valladolid, había de ser completa, y basta recordar lo que dije en mis artículos sobre ese particular publicados en 1914 en el *Boletín de la Sociedad castellana de excursiones*.

En finca de un tío abuelo de Don Francisco de los Cobos y de Luna, fundó primeramente en «Río de Olmos» Santa Teresa; la abuela de aquél, Doña María, fué gran protectora de la Santa y hasta en su casa la tuvo aposentada, con otras religiosas, hasta que se preparó la definitiva de la ronda, la actual, con donaciones de la rica señora: no es de extrañar, pues, que la familia siguiera protegiendo al convento cuyo patronazgo ostentaba.

Si a ello se une la gran afición que tuvo Gregorio Fernández a la orden carmelitana, pues laboró para los dos conventos de frailes calzados y descalzos que en la ciudad existían y en otros de otras poblaciones, y en aquel quiso que reposaran sus restos, se comprende perfectamente la razón de todo lo expuesto y confirmación plena de ser las esculturas a que me he ido refiriendo, del gran imaginero vallisoletano, el tan alabado Gregorio Fernández.

Con lo dicho queda cancelada la deuda que tenía con este artista; y al adjudicarle y atribuirle las tallas de que he tratado ahora, se aumenta la abrumadora labor del maestro y se revela la importancia de unas tallas que han pasado desapercibidas, por la serie de cosas expuestas al principio, y que dejan de ser desconocidas y anónimas desde ahora. No es pequeña satisfacción ello, pues no todos los días se encuentran esculturas que pudieran atribuirse a un verdadero maestro.





UN LIENZO DE ANTONIO MORO EN EL MUSEO DE VALLADOLID

Si algunas veces no se quedaron cortos los escritores clásicos de cosas de arte, al atribuir obras a los artistas cuyos nombres más sonaban en la apreciación general, menos cortos se quedaron los de la Comisión clasificadora de los objetos artísticos recogidos de los conventos suprimidos; y si por ventura se encontraron con una firma de artista, para ellos desconocida, la interpretaron a su modo, sin contrastarla y comprobarla debidamente.

Así ha sucedido en varias ocasiones, y siempre se ha llevado la atribución a los artistas de renombre. Ello nos ha conducido a no pocos trabajos de investigación, laboriosísimos a veces, infructuosos o negativos los más, muy pocos satisfactorios o positivos.

Ha habido también el deseo de traer al actual Museo los nombres de artistas que menos contraste pudieran tener con la región, y los fracasos, como era lógico, se han sucedido. No había que buscarlos fuera, sino aceptar lo que buena-mente saliera, sin empeños ni porfías ni juicios de antemano formados. Otro de los pintores de fuera de la región de quien se han citado obras ciertas en Valladolid, ha sido Luis de Morales, el Divino Morales, pues entre sus obras catalogó Ceán en el colegio de San Gabriel de Valladolid «un Ecce-homo en la puerta del sagrario» (III, 189); pero no tuvo la atribución fundamento de ningún género: muy poquita cosa era la portezuela de un sagrario para colocar, así, tan aisladamente, una obra de artista tan meritiísimo. Y menos razón existe para atribuir a un hijo del Divino Morales un lienzo de

gran importancia que se guarda en el Museo de Valladolid, procediendo la obra de Medina del Campo.

En una nota de Don Pedro González que lleva fecha de 5 de Agosto de 1845, en los papeles de la Comisión encargada de recoger los objetos artísticos de los conventos suprimidos, leo: «El cuadro q.^o existía en lienzo de 4 varas su grandor, según el inventario, en el convento del Carmen de Medina del Campo y de mucho mérito, se halla colocado en la Iglesia de la Orden 3.^a de dho Medina y firmado por Morales», razón por la cual el 25 del mismo mes se pedía al alcalde de Medina el referido cuadro, que, en efecto, vino a Valladolid, al Museo, al poco tiempo, y hasta sufrió la triste y consabida restauración de Don Pedro González, pues en la relación de lo restaurado en 1848 figura «un Lienzo de quatro baras con un Crucifijo la birgen y S. Juan firmado de Antonio Morales».

En el Inventario del Museo, de 1851, se agrega a la firma la data, y se pone en el Salón grande, número 139, «Jesus en la Cruz, la Virgen y San Juan.—Firmado Antonio de Morales año 1573», y don José Martí, en el *Catálogo* de 1874, no duda en la atribución, y escribe en el número 117: «Antonio Morales.—Jesus crucificado, la Virgen y San Juan». (Alto 3'60 por ancho 2'40 metros); y tan no duda Martí en esa atribución a Antonio Morales, que se hizo general, que en su magno libro *Estudios histórico-artísticos* (p. 632) insiste sobre la misma y copia el letrero de la firma y data, que transcribo yo de nuevo del que hay en el cuadro en su parte inferior derecha según se le mira. Dice así:

ANT. MOR.^s PHILIPPI

HISP. REG, PICTOR

FACIEBAT. AN. 1573.

diferente en lo copiado por Martí en que este señor no separó las tres líneas de que constan la firma y data.

Por ello siguió leyendo Martí, Antonio Morales, y aunque pudiera suponérsele hijo del Divino Morales por la fecha no encuentro aproximación entre las obras del pintor extremeño y el lienzo de Valladolid, y menos noticias de tal pintor,

y como pintor de Felipe II, ni soñación siquiera. Termina Martí expresando que no hay inconveniente, «desde el punto de vista cronológico», en que ese Antonio Morales, pintor del rey en 1573, fuera hijo o pariente de Luis de Morales, aunque «no encontramos medio de comprobarlo».

Más atinado estuvo el buen amigo en la crítica [del lienzo: llamó a «su factura amplia y algo plana» y puso como méritos que «Expresivos son los rostros en el cuadro de Valladolid, pero dulces y simpáticos, el dibujo es correcto, y la tonalidad poco vigorosa».

Un Antonio de Morales trabajó, como escultor, en las obras de El Escorial, y pregunta Martí: «¿Sería el mismo que ahora vemos como pintor?».

No repugna el hecho, ciertamente, de que un escultor fuese también pintor, y en la época fué frecuente ver el doble oficio, y en Berruguete tenemos el ejemplo. Pero yo no puedo contestar afirmativamente a la interrogación de Martí, mucho menos cuando tengo otro juicio formado de la interpretación de la firma del cuadro.

De parecido modo que Martí, en el Inventario de 1915 se escribió: «418—lienzo—3'60 × 2'40—Morales (Antonio) 1573 —Cristo en la Cruz, la Virgen y S.^o Juan—Mejorada de Olmedo», y si se interpretó mal el nombre del artista de la pintura, se equivocó, igualmente, la procedencia de la obra, pues vino, según se ha visto, de Medina del Campo y no de Olmedo, aunque ambas poblaciones no estén muy distanciadas.

Nunca me conformé con esa interpretación dada por Martí al nombre, o mejor dicho, al apellido del pintor del lienzo. No sé por qué la duda me asaltaba siempre que veía el cuadro colocado antes en la escalera principal del colegio de Santa Cruz, por sus grandes dimensiones. Y en el hecho de no encontrar un Antonio Morales pintor, por la fecha que el cuadro indica (ni en otra alguna), me preguntaba yo a la vez: en tal firma, sin duda alguna latinizada, como lo están las demás palabras, aunque sean abreviaturas, ¿hay que leer forzosamente, Ant(oni)us Mor(al)is, supliendo las letras] que faltan? Y volvía yo a preguntarme: ¿no pudiera leerse en tal letrero Ant(oni)us Mor(u)s? Tenía razón Martí: no se encuen-

tra rastro alguno de ningún pintor llamado Antonio Morales, y menos de un pintor así nombrado de Felipe II, y aun mucho menos en 1573. Pero ya es otra cosa si se interpreta y lee en la firma Antonio Moro. Y esto hay que leer, ahora, sí, que forzosamente.

Antonio Moro es, efectivamente, conocido. Se llamó en España Antonio Moro al gran retratista holandés Antonis Mor van Dashorst, y éste, también está probado y demostrado, estuvo al servicio de nuestro Don Felipe II, como pintor, precisamente, y más precisamente por los años que reza el lienzo vallisoletano. De su actuación en España no hay para qué tratar ahora; bastaría leer el *Diccionario*, de Ceán Bermúdez, y enciclopedias más o menos artísticas.

Lo que sí conviene rectificar rotundamente es que fuese un Morales el pintor, leído tantas veces por los que a ello se dedicaron, del cuadro procedente de Medina del Campo en el Museo de Valladolid. Es nada menos que Antonio Moro, uno de los retratistas más famosos que ha tenido el mundo artístico, y por lo que más se le conoce y admira.

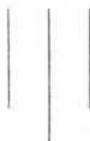
Es de extrañar que Martí, tan conocedor de las pinturas del siglo xvi, y de la historia de los artistas que florecieron en España en ese siglo, no cayera en la cuenta que caí yo, y relacionara el «pintor de Felipe, rey de España», leído en el letrero de la firma, con Moro. No fué deseo de complicar las cosas, como ocurre muchas veces que se interpretan de modo muy complejo, cuando debiera seguirse siempre lo más sencillo. Y aún más raro que no se fijase en Moro, ni se le pasara por las mentes siquiera, porque la interpretación del apellido convidaba a ello, aunque fuera para negar la paternidad de la obra al celebrado retratista holandés. Y mucho más chocante en Martí, que fué esclavo del documento, y el letrero copiado lo es en toda regla. Nigún comentario inclinó hacia Moro; se obsesionó con el Morales, y de ahí no salió, y ¡lo que trabajaría el buen Martí buscando un pintor que por ninguna parte se le aparecía!

Es cierto, que sin conocer la repetida *firma ilustrada* del gran lienzo, a nadie, algo conocedor de la historia de la Pintura española, se le ocurriría atribuir a Antonio Moro el referido cuadro de que trato. No se ve en él gran cosa de

lo acostumbrado ver en los retratos, aunque el rostro del San Juan parece un retrato evidente, del pintor de Felipe II. Pero yo me he atenido ahora al documento, y éste, repito, es el letrero, y por eso, sin género ninguno de duda, he atribuído y atribuyo el gran lienzo de la Crucifixión, del Museo, a Antonio Moro.

Y en esa atribución a Antonio Moro voy muy bien acompañado. Es de tal opinión también don Manuel Gómez-Moreno en el tomito *Valladolid* de la colección *El Arte en España*. Agrega por su parte el docto arqueólogo que el lienzo vallisoletano de Moro es «un gran lienzo de alta significación, aunque desconcertante: una de las pocas obras religiosas» del pintor nacido en Utrech.

No siendo conocido Moro como pintor religioso no es de extrañar que se olvidase su nombre al contemplar el cuadro del Museo de Valladolid. Hay mucha diferencia de hacer retratos a componer historias. Recuérdese, si no, la estatua yacente del cardenal Tavera y las estatuillas de los magníficos retablos de Berruguete.





OLIVARES DE DUERO, VILLA DE ABADEN- GO, Y SU MAGNO RETABLO DE PINTURA

Es el pueblo de Olivares de Duero una modestísima villa de esta provincia de Valladolid que, como tantas más de la región, tuvo una vida algo próspera mientras fué señoreada por personajes de autoridad y prestigio, y casi siempre pertenecientes a familias de alto linaje y grandes riquezas; pero que fué decayendo en términos verdaderamente lamentables, así que desapareció la influencia del magnate, y la protección se convirtió, en muchos casos, en no ocuparse los señores de los humildes vecinos, más que en los momentos en que tenían que percibir las rentas de sus extensas y desperdigadas tierras y propiedades, dejándoles, sí, en una mayor independencia de vida, mas también faltos hasta de la ayuda y auxilio moral que consuela, cuando menos, y hace más llevadero el trabajo y el sacrificio.

La villa de Olivares de Duero se ofrece hoy modestísima, como he dicho, y sus humildes mansiones no están en relación con aquella iglesia que se recorta con grandes masas y algún atavío artístico en su exterior, y menos aún puede suponerse que encierra una obra pictórica de gran interés e importancia en estas tierras, aunque las sorpresas han menudeado y se han sucedido muy frecuentemente en este aspecto. No es la primera vez que se ha dicho en Castilla, pero ¿dónde está el pueblo de esta iglesia? Y lo mismo puede expresarse ahora, observando el magno retablo de tablas que aún ofrece con gran integridad la capilla mayor de la parroquia de San Pelayo, de Olivares de Duero: ¿qué méritos tuvo población tan humilde para presentar una obra tan magnífica y tan artística?

La primera vez que en excursión colectiva vimos el retablo mencionado, Martí y yo, en Mayo de 1904, sencillamente nos entusiasmos, nos quedamos admirados porque no recordábamos haber visto, en ninguna parte, referida con el elogio debido, obra tan importantísima, y nos ofrecimos a nosotros mismos estudiar con algún detenimiento aquel conjunto de cincuenta y una tablas que

constituye en su género la más rica colección de pinturas de principios del siglo XVI en la provincia. Pero Martí se marchó de este mundo sin volver a ocuparse de la obra, y yo la olvidé casi por completo, en términos tales que ni la recordé siquiera en mi libro, publicado en parte sobre «La Pintura en Valladolid», donde di referencias de los retablos de San Martín en Medina del Campo y del del coro de las Huelgas de Valladolid, que son los más similares y de la misma época, aunque a ambos aventaja el de Olivares en la cantidad de pinturas y en sus vastas proporciones. El no tomar apuntes inmediatamente y dejarlo para otro día, fué causa del lamentable olvido, que ya me ha sucedido otras veces, por lo que éste de ahora me lo justifico ante mí, y ello no deja de ser un consuelo.

Aparte ya esto, me encuentro de nuevo ante una obra digna de concienzudo estudio. Lo merece. Y aunque no llegue a tanto, quiero recordarla y presentarla al público con algún mayor detalle que la noticia escueta, aunque elogiosa, pudiera dar.

¿Razón de una obra tan estupenda en Olivares de Duero? Yo me la fundamento muy sencillamente. Pero hay que recoger datos sueltos y hacer algo de historia.

Olivares de Duero, según el «Becerro de las Behetrías», mandado hacer por Don Pedro I de Castilla y fechado en 1352, era un lugar de la Merindad del Infantazgo de Valladolid y pertenecía al Abad de Valladolid.

Los derechos del Rey y del Abad se determinaban de este modo:

OLIUALES

en el obispado de palenzia.

Este logar es abbadengo del abat de valladolit.

Derechos del rey.

Dizen que non hay cabeza de martiniega porque pagan fumadga al abbat (1).

Pagan seruicios e monedas quando los otros.

Dizen que non pagan fonsadera porque tienen que ha el abbat dello previllejo.

Non pagan yantar al rey ellos mas dizen que agora de diez años aca que dan cada año al abbat que les demanda en ayuda para pagar la yantar al rey cxxx marabedises (2).

(1) Fumazga, fumo, especie de impuesto por cada habitación o vivienda.

(2) Yantar era el servicio que se pagaba para alimentos del rey o señor. El maravedí de la época del *Becerro* equivalía, según un autor, a 13 rs. y 11 mrs. y tercio de los modernos, o sea 3'3333 pesetas a la par. Me parece muy alta la equivalencia. Más probable es lo que deduzco de este modo: en la época de Don Pedro I valía la dobla, 36 mrs. novenes, y la dobla venía a equivaler unas 20 pesetas de las nuestras, a la par; luego el maravedí novén valdria, próximamente, 0'5555 pesetas.

Derechos del abbat.

Darle cada año cada fumo por el marzo en fumadga dos marabedises. Todo aquel que ha dos bueyes de cada año a su señor tres sernas (3) con ellos el que tiene un buey que le aiuda con el.

Mas que pagan cada año al abat por yantar por año nueuo xlviii. mrs. todo aquel que ha doze obradas de tierra o dende arriva que le da vna fanega de pan medio trigo e medio ceuada.

Esto prueba que el pueblo ya venía, constituido de antiguo, aunque no sea fácil fijar su fundación, así como tampoco determinar la fecha en que su señorío fué donado al Abad de Valladolid.

La data cierta más antigua que tengo registrada con relación a Olivares de Duero, es del año 1233. Está en un documento conservado en la catedral de Valladolid, de 18 de Octubre de dicho año, en el que se hace constar que Ordoño Pérez vende a Lope López el sesmo que tenía en Olivares, sesmo que fué al Abad, pues los bienes de Lope López y su mujer doña Milla, en Olivares, pasaron a la iglesia de Santa María la Mayor de Valladolid y al Abad, de esta manera.

Según un documento sin fecha, pero que por darle el Abad Juan, Canciller del Rey—Don Juan II Domínguez de Medina, XII Abad según el «Episcopologio vallisoletano de Don Manuel de Castro Alonso, hoy Arzobispo de Burgos—supone Don José Zurita, erudito anotador de los documentos del archivo metropolitano de Valladolid, ser de 1230, situaba el Abad unos aniversarios procedentes de esos señores Lope López y Doña Milla, que habían cedido las cosas que poseían en Olivares a nuestra iglesia mayor. El año tiene todas las apariencias de ser el fijado por el señor Zurita, el más cierto, y siendo así el documento referido sería el más antiguo en que figura Olivares. Véase aquí la traducción de la carta:

«Sepan todos tanto presentes como futuros, como nos Juan, Canciller del Señor Rey, Abad de Valladolid, asignamos al Capítulo de dicha Iglesia presente y futuro, diez maravedises al año en el portazgo de Valladolid, para que, por las almas de Lope López y su mujer doña Milla, puesto que las cosas que poseían en Olivares y Villanueva las donaron a nuestra Iglesia, el mismo Capítulo celebre aniversarios todos los años; y estos diez maravedises de tal manera les asignamos que después de la muerte de cada uno de los supradichos, a saber, el varón y la mujer, perciban los mismos diez maravedises y en adelante para siempre posean pacífica y quietamente, mas si el portazgo faltare de tal manera que no pudieran completarse estos diez maravedises, los asignamos al mismo Capítulo en las aceñas del puente [se refiere al de Valladolid] para poseerlos irrevocablemente».

(3) La acepción de serna en este caso era la prestación de trabajo en uno o varios días en las tierras del señor, generalmente pagando éste la comida o parte de ella.

Indudable es que el Abad quería tener libre para sí todo el lugar de Olivares, y pocos años después de lo anteriormente dicho, hubo un trueque de cosas, por el que Olivares no tendría ya relación ninguna con el Cabildo de la iglesia mayor de Valladolid, a pesar de los aniversarios consignados en favor de Lope López y su mujer. Ese trueque le hizo el Abad infante Don Felipe, XIV Abad según el «Episcopologio», el famoso infante Don Felipe, quinto hijo de San Fernando y hermano del sabio Don Alfonso X, el del magno sepulcro de Villasilrga.

Dió el documento el infante Abad en Valladolid el 15 de Enero de 1247 o 1248 (pues le fecha con la era española 1286 y el año de la Encarnación del Señor de 1247, y ello da lugar a dudas por no coincidir según el modo corriente de computar las fechas), y dice de este modo la traducción:

«Sepan todos los que esto leyeren. Como yo Felipe, Abad de Valladolid, hijo del ilustre rey de Castilla, entendiendo que este lugar donde están situadas mis aceñas en el Eseva (4) cerca de los baños (5), sea necesario al Capítulo del mismo lugar para construir allí un puente por el cual haya libre paso a vuestra (celda ~~vicinaria~~) que allí cerca en vuestro huerto recientemente construisteis, os doy y concedo dicho lugar y las mismas aceñas más que están allí y todo lo que de derecho tengo o debo tener, para que las tengais libre y quietamente y hagais de ellas lo que quisiereis; os doy dichas aceñas en cambio por quince maravedises que estaba obligado a pagaros por cuatro aniversarios: diez maravedises en Olivares, por Lope López y su mujer doña Milla; tres en Villa cista, por Gutierre Ruiz el descalabrado; dos en Pedrosilla, por Domingo Moro, los cuales quince maravedises anualmente tenía que pagaros en los tiempos de costumbre».

De todos modos, lo más probable es que el lugar de Olivares fuera el más importante y de los más antiguos, si no el más antiguo, de los que poseía el Abad vallisoletano, y por tanto, hay que señalarle vida anterior a los años citados, y entraría de lleno, además, en aquella serie de privilegios rodados en que se regulaban los derechos que la iglesia mayor o el Abad tenían en los lugares de su dominio, como aquel de Alfonso VIII, dado en Valladolid en 21 de Mayo de 1178, por el que concedía a la Colegiata de Valladolid la mitad de la fonsadera, pedido, pecho y fisco o comiso de todos los collazos o colonos de la villa (refiriéndose a la de Valladolid), como de fuera de ella, que tuviese. Otro del mismo rey, otorgado en Moral de la Reina el 11 de Noviembre de 1187, dando a Santa María la Mayor la mitad de los tributos que habían de satisfacer al Rey los vasallos de aquella iglesia, lo que venía a ser una confirmación del primero. Otro privilegio rodado de Don Fernando III, dado en

(4) Una variante del nombre del Esgueva.

(5) Por la hoy calle de Echegaray y Magaña.

- bodega de
vino

Toledo en 20 de Mayo de 1229, concedía al Abad de Valladolid la mitad de los pechos que al Rey habían de satisfacer los vasallos de la Abadía, confirmado también por otro privilegio de don Alfonso X, datado en Valladolid el 10 de Septiembre de 1255.

El más curioso de los documentos relacionados al objeto presente, existente en el archivo catedralicio de Valladolid, es otro del cual puede deducirse que Olivares, como los demás lugares del abacazgo vallisoletano, se despobló y se quiso volviera a repoblarse prontamente: es una carta sellada de Don Sancho IV, datada en Alcántara el 28 de Diciembre de 1285, eximiendo de pechos a cuantos vinieran a poblar de nuevo los lugares de Pedrosilla, Santa Cruz, Olivares, Castriel-Bastido y Tovilla, pertenecientes a la Abadía de Valladolid, conseguida por las influencias de Don Gome García, Abad de Valladolid y notario del Rey en el de León.

¿Cuáles habían sido las causas de la despoblación de Olivares y los demás lugares citados en el documento de Sancho IV? El mismo diploma lo dice: «don Lope tomó lo que falló en Pedrosiella et en Santa Crus, al tiempo que don Gil Gomez era Abat; et quando los Ricos Omnes se ffueron para Granada tomaron quanto ffallaron en Oliuares, et en Castiel Bastido, et en la Touiella; et por la ffonssadera que el Rey mio padre les fiso pechar, non soliendo dar en ningun tiempo ffonssadera, estos logares sobredichos fincaron despoplados». Conviene advertir que de esos lugares, Olivares y Castiel-Bastido eran los más importantes, y que Olivares, no hay que decirlo, era Olivares de Duero; Castiel o Castriel-Bastido o Castriel Ferruz, era el hoy Castronuevo de Esgueva, según el señor Zurita; Pedrosiella, Pedrosilla, despoblado entre Valladolid y Mucientes; Santa Cruz, otro despoblado próximo a Valladolid «prope Lobe-rolam», cerca de la Overuela; Toviella, la dehesa de la Tovilla, aldea cercana a Tudela de Duero.

La explicación de la despoblación mencionada está en que en 1271, siendo Abad Don Gil Gómez de Villalobos (XVII de orden según el «Episcopologio»), tuvo lugar, después de celebradas las Cortes de Burgos, aquella conjura del Infante Don Felipe y los Ricos-homes de Castilla contra el rey Don Alfonso X, que dió por resultado que tomaran los caballeros camino de moros, devastando a su paso, desde tierra de Campos hasta el Duero, algunos lugares que no les eran afectos.

Entonces Don Lope, según el diploma, que no era otro que don Lope Díaz de Haro, XIII soberano de Vizcaya, tomó lo que quiso en su marcha a través de nuestra comarca, siguiendo por la orilla derecha del Duero hasta pasarle y entrar en territorio de moros. El diploma no dice más que los rebeldes tomaron lo que hallaron en los cinco lugares que eran del Abad de Valladolid; pero el daño se extendió a más pueblos y aldeas que los citados, y aquellos, como



expresa la crónica, «robaron muchos ganados e todas las otras cosas que fallaron, e pusieron fuego en algunos lugares descercados e quebrantaron algunas iglesias».

Si esa era una causa para la desmembración de los lugares del Abad, y no era ya pequeña porque se empobrecería el país, Don Sancho IV señala en el diploma como otra causa, la imposición del tributo de la fonsadera, puesto nuevamente por su padre Don Alfonso el Sabio en los lugares que estaban exentos de ello. Es fácil que todos dichos lugares no pagaran fonsadera hasta que la impuso Don Alfonso, si bien el «Becerro de las Behetrías» sólo lo dice respecto de Olivares y alguno más; pero ello también era una razón fundamental, porque quebrantaba la imposición la costumbre y perjudicaba a los moradores con el nuevo tributo, aunque tuviera Don Alfonso otro fundamento esencial al imponerle, porque, según el «Fuero Viejo de Castilla», las cuatro cosas que eran naturales al señorío del Rey y que no debía darlas a ningún hombre, eran la Justicia, la Moneda, la Fonsadera y el Yantar. Y hay que recordar que la fonsadera era muy onerosa, por ser el servicio que se prestaba personalmente para el trabajo de los fosos de las fortalezas y tributo para reparo de los mismos.

No es de extrañar, pues, que ya Abad de Valladolid Don Martín Gómez García de Toledo (XX abad del «Episcopologio»), que tanto valimiento tuvo con Don Sancho IV, aunque luego, como muchos otros validos, cayera en la desgracia real por sus infidelidades, se procurase la carta del Rey que venía a favorecer los lugares de su abaciazo por la exención de pechos a los que les poblaran de nuevo.

Aún años más tarde, el mismo Don Sancho IV dió una doble carta, plomada una y abierta otra, datada en Burgos el 24 de Marzo de 1289, por la que mandaba reconocer a favor de los vasallos de la Abadía de Valladolid y de los paniaguados del Abad y Cabildo de Santa María la Mayor, la exención de pagar fonsadera.

De todas suertes, la villa de Olivares, fué acrecentando y llegó a constituir poblado de cierta importancia; era el lugar, pues, más rico de los que poseía el Abad de Valladolid, aunque hubiere que añadir, y lo hago por mi cuenta, a los citados antes, alguno otro, como el Rebollar—con seguridad el llamado coto del Rebollar, que aún pertenece al Ayuntamiento de Valladolid (6)—, y debía estar

(6) Según el *Becerro de los Behetrías*, eran del Abad de Valladolid: en la Merindad de Cerrato, Rebollar; en la del Infantazgo de Valladolid, Olivares, la Cobiella (la Toviella) y Pedrosilla; no aparece Santa Cruz, que ya estaría despoblado, ni Castriell-Bastido, que alguno cree fuera el Castriell de la Vega, aunque el *Becerro* dice pertenecía este a la orden de San Juan de Acre. Además, tenía el Abad, pertenecientes a la Merindad del Infantazgo, en Fuent saldaña, la mitad; así como otra mitad de Villamarquer (Villavaquerín) era de Santa María de Valladolid. En Villa hanes (Villabáñez) tenía el Abad 12 vasallos; en Fuente de Duero, 10; en Peñalba, 5; en Sardón, otros 5; en Traspinedo, 4. De la Merindad de Carrión eran del Abad de Valladolid, con otros tres señores, Villoldo, y, con otros once, Villanueva del Río.

Olivares cercado de murallas, pues aún se conservan algunos restos de ellas por la parte Norte del pueblo con un trozo de un cubo circular, por lo que al paraje le llaman «el cubo», así como el recuerdo de dos puertas del recinto, una por dicha parte Norte y otra por el Sur, a la entrada del poblado, por la carretera que va desde Quintanilla de Abajo, y que titulaban «el postigo», de la cual se observan todavía trozos del muro que sostenía el arco que dan indicios, por el aparejo de la fábrica, de ser más moderna que el fragmento de muralla de «el cubo».

Próxima a esa puerta de «el postigo», entrada principal del pueblo, debía estar la fortaleza del Abad, en la cual, indudablemente, en 1431 Don Juan II mandó depositar las sumas recaudadas de la contribución de guerra contra los moros. No se dice más que el depósito se custodió «en una torre de Olivares». Pero ¿cuál iba a ser más fuerte que la fortaleza misma que tenía el Abad de Valladolid?

No se conocen hechos ocurridos en Olivares que fuesen de alguna significación o relieve en la historia de Castilla; debió ser población pacífica y pacíficamente llegó a los tiempos de los Reyes Católicos, o poco anteriores y siguientes, en los que alcanzó su mayor apogeo la villa, y por entonces fueron construídos en Olivares los monumentos más señalados que la quedan. Y creo que ello fuera debido al Gran Cardenal Don Pedro González de Mendoza, XXXIX abad de Valladolid a la vez de ser arzobispo de Toledo y obispo de Sigüenza, magnánimo fundador del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, quien debió ejercer una influencia decisiva, no dicha por nadie hasta ahora, en Olivares de Duero, pues a más de reparar en la villa la fortaleza que tenía la Abadía vallisoletana y de hacer en ella un edificio nuevo, protegió, seguramente, la construcción de la actual fábrica de la parroquia, y logró fácilmente que los Reyes Católicos concediesen en 1494 a la villa de Olivares, junto con el próximo pueblo de Quintanilla de Abajo, facultad y autorización para hacer un puente de cal y canto sobre el Duero, libre de portazgo y de todo otro derecho. Años más tarde, nuestro Don Carlos I dió otra autorización semejante, por lo cual se construyó, luego de tres años, un puente de tres arcos de piedra, que se contrató y ejecutó oportunamente.

Es muy probable que ese puente, además de servir, es claro, para unir Quintanilla de Abajo y Olivares con comunicación fácil, fuera una necesidad más general para pasar, por aquellos parajes de la orilla izquierda del Duero a la derecha, y estar próximo al monasterio de San Bernardo de Valbuena, en cuyos montes, he hecho constar en otra ocasión, estuvo Don Fernando el Católico con su segunda mujer Doña Germana de Foix y cazó varias veces el Emperador.

Que el Cardenal hizo obras en Olivares de Duero, consta en

una partida de cuentas de la hacienda del purpurado, de 1491 (publicadas en una mínima parte por Don F. de B. San Román en «Archivo Español de Arte y Arqueología», tomo VII, 1931, bajo el epígrafe «Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza»), en la que se lee «alonso de villanueva [era el mayordomo del Cardenal en la Abadía de Valladolid] para las obras de olivares e de otros reparos de casas y carcel y aceña, cuarenta e cinco mill y trescientos y treinta y un mrs.», obras que habrían de tener relación con el cierto edificio y reparaciones en la fortaleza que el Abad de Valladolid tenía en Olivares de Duero, como se prueba con esta cláusula del testamento del mismo Cardenal, protocolizado el 23 de Junio de 1494. Dice así:

«Otrosi por quanto nos ovimos rezevido e rezevimos de los herederos del Arcediano de Cerrato de Torquemada sobrino e heredero que fue de don Juan de Torquemada, de buena memoria, olim Cardenal de Sant Sixto e Abbad de Valladolid, Cientmill maravedises por Razon de la Refacion de las Casas de la dicha Abbadia, que estaban juntas con la dicha iglesia del Abbadia de Valladolid, los quales dichos cientmill maravedises nos ovimos mandado que se espendiesen en los repararos e cierto edificio que mandamos fazer en la nuestra fortaleza de olivares, que es patrimonio de la dicha Abbadia, por que al presente no savemos lo que en ello se ha gastado, queremos e mandamos que se haga informacion quien rezibio por nos los dichos Cientmill maravedises, e lo que dellos se fallare no ser gastado en lo susodicho se deponga en el Sagrario de la dicha Iglesia de Valladolid e que alli se este en deposito para que dello se faga lo que fuere iusticia en manera que nuestra conziencia en esta parte sea descargada» (7).

Esa fortaleza o casa de la Abadía de Valladolid en Olivares, sería—además de ser fuerte, como desde luego se desprende de la palabra y acaso la que sirvió, según se dijo, para guardar las cantidades recaudadas para la guerra contra los moros en tiempos de Don Juan II—, una casa de retiro, de descanso, de placer... como han tenido otras los prelados en pueblos de su jurisdicción. No lejos de Olivares, en Mojados, recuerdo tuvo una el Obispo de Segovia.

He hecho alguna requisa por el pueblo por ver si encontraba algo que me indicase tal fortaleza, y de los tiempos del Cardenal Mendoza, o anteriores, no he observado nada. Ahora, que hay allí, cerca del «postigo», un edificio que merece alguna atención y que, creo, sobre su solar se levantara antes la fortaleza de Olivares.

Tal edificio, residencia algún tiempo de los Jesuítas, es el llamado aún «Mesón», por haber estado dedicado a posada ciertos años, y hoy deshabitado y destinadas algunas dependencias de él

(7) Esa cláusula del testamento del Cardenal Mendoza, demuestra la existencia del Abad de Valladolid Don Fr. Juan de Torquemada, dominico vallisoletano y Cardenal de San Sixto, de quien no encontró documentos Don Manuel de Castro en el archivo de la catedral referentes a su abaciazo.

separadas, a pajar y otros destinos semejantes. Tiene su fachada de piedra sillería, blanca, mollar, y los costados de mamposterías que parecen más antiguas y completamente lisas. No así aquella. Es de dos plantas. La baja ofrece una puerta de arco semicircular y una ventana pequeña a cada lado, con reja; el arco de la puerta con molduras sencillas. Una ancha imposta separa las dos plantas, con una especie de friso en ella muy alto. La planta o piso principal, tiene balcón poco volado sobre la puerta, y ventanas también rectangulares y lisas como las de abajo; sobre éstas, se notan las huellas de haber tenido rejas estas ventanas. En el macizo de entre la ventana de la izquierda y el balcón, cerca de la imposta, el escudo de España del tiempo de los Borbones, por las tres lises del escudete.

El interior ofrece algunas particularidades, aunque no de gran importancia. A la izquierda del largo y ancho zaguán que atraviesa todo el edificio desde la entrada al patio o corral del fondo, está la escalera, de dos tramos, amplia, cubierta con bóveda de casquete esférico, y otra bóveda similar hay en una habitación del piso principal, haciendo juego con la de la escalera, cuya habitación debió ser de importancia dentro del edificio, quizá oratorio o cosa así, por estar pintada, observándose en una pintura una escena de la vida de San Francisco Javier (?). Lo que viene a confirmar que el edificio estuvo habitado por los Jesuitas, cuyo escudo fué sustituido, a la expulsión del siglo XVIII, por el de España dicho, como fué cosa corriente. La decoración de esas bóvedas es barroca.

Yo deduzco que, una vez que la Abadía dejó de ser señora de Olivares de Duero en el siglo XVI, o algunos años después, la fortaleza fué cedida a los Jesuitas, los cuales, andando los tiempos, derribáronla, construyendo en su lugar el edificio que he reseñado, y conservándola como casa de labor o centro de las posesiones que por allí tuvieran. Una dependencia hay en un corral o patio, cubierta en planta baja con bóveda de cañón seguido, hoy pajar, y encima panera. Pero tampoco creo que fuese el edificio nuevo que hizo el Cardenal Mendoza.

Allí o por allí, debió estar la fortaleza, rodeada de huertos y muy próxima a la muralla; pero nada más deduzco que lo dicho.

De todos modos, el Cardenal Mendoza residió algunas temporadas en la fortaleza de Olivares y hay que comprender el genio del purpurado para acostumbrarse a vivir a lo pequeño y ver las cosas en pequeño. Esto no lo resistía su carácter vehemente y su modo de pensar siempre en grande. Por eso creo, que la obra de la construcción de la nueva iglesia de Olivares, se comenzaría en los tiempos de Don Pedro González de Mendoza, Abad ya desde 1468, desde cuya fecha no dejaría de dar un vistazo a sus dominios abaciales.

De ser la iglesia del pueblo anterior a la actual, cosa pequeña, en ella se ahogaría el obispo de Sigüenza, y entraba de lleno en sus costumbres, o alentar y proteger la construcción de la nueva, si ya estaba erigiéndose, o sugerir la de otro templo más amplio y diáfano, para la cual, seguramente, no escatimaría su suscripción, que su bolsa estaba siempre abierta para toda obra de engrandecimiento, fuera de cultura, fuese de piedad, fuera de aspecto religioso.

La iglesia demuestra por su estilo, carácter y algunos detalles, que se construía a mediados del siglo XV por maestros castellanos, por cierto, como prueba la pureza de las bóvedas. Y como es de suponer que se llevara con cierta parsimonia, alcanzó la construcción los días del Cardenal Mendoza, si en ellos no se comenzó, repito, por el retraso de nuestros artistas indígenas, y esos días eran los de mayor desarrollo de la villa, y los más señalados en su historia, pues lo demás que sucediera tiene poca significación en su importancia ciudadana o pública relacionado con su vida; al contrario, años después, cuando dejó de señorear la villa el Abad vallisoletano, Olivares se hundió en el pozo airón en que se ahogaron muchísimos pueblos de Castilla.

El vallisoletano Felipe II había de marcar la decadencia de la villa.

La villa de Olivares recibió la visita de Don Felipe II siendo príncipe, en 1548. Venía Maximiliano de Austria, hijo del infante Don Fernando, rey de Hungría y de Bohemia y Emperador de Alemania luego y hermano de Don Carlos I, a Valladolid, para casarse con su prima la infanta Doña María, hermana mayor de Felipe II. Los hermanos príncipe e infanta residían en la Corte de Valladolid por ausencia de Don Carlos. Maximiliano, que luego había de ser el II emperador de su nombre, cayó enfermo en el camino y ya no pudo pasar de Olivares de Duero. Alarmado por la noticia el príncipe don Felipe, pasó a visitar a su pariente en Olivares, y de ahí se le llevó a Valladolid, donde, a pocos días, se celebraron solemnemente las bodas, sin que faltasen las alegrías acostumbradas en semejantes casos.

Entonces, tanto el enfermo como su primo, estarían y se entrevistarían en la fortaleza del Abad, alojamiento el más digno que en Olivares habría, seguramente; mas ello no podía importar nada para que en pleno reinado de Don Felipe II, en 1575, separase a Olivares del señorío y obediencia de la Abadía de Valladolid. Y entonces empezó a decaer la villa, que a fines del siglo XVI contaba con 324 vecinos, bajando a 154 a mediados de la siguiente centuria.

Dice Don Juan Ortega Rubio en «Los pueblos de la provincia de Valladolid», (t. II, p. 225), después de citar lo de pertenecer Olivares a la merindad del Infantazgo de Valladolid, que luego

perteneció a la casa de Guzmán. No sé en que documentos se apoyaría Ortega Rubio para sentar tal aseveración. Si así fué, sería después del dicho año 1575, y si los Guzmanes que tuvieran Olivares eran los de la rama de los condes de Olivares, como quiere Ortega Rubio, el primer señor del pueblo sería el II conde Don Enrique de Guzmán, quien tomó parte en la batalla de San Quintín y fué embajador de Felipe II cerca de la Santa Sede. El primer conde de Olivares fué don Pedro de Guzmán, por gracia concedida por don Carlos I, y llegó a ser mayordomo mayor y privado de Felipe II. De ser uno de ellos el que por primera vez recibiese el señorío de Olivares, lo sería con más probabilidades el segundo conde. Del tercer conde de Olivares, que fué el célebre don Gaspar de Guzmán, el conde duque famosísimo ministro de Felipe IV no hay para qué hablar. Si tuvo el señorío de Olivares, lo heredaría ya muy adelantados los tiempos.

De primera impresión parece la noticia casi comprobada, porque crear el título de Conde de Olivares, separar la villa del señorío del Abad de Valladolid y ser los Guzmanes tan afectos a Don Carlos y Don Felipe, parecen cosas coincidentes. Pero, a mi juicio, se equivocó de medio a medio Ortega Rubio, al relacionar con Olivares de Duero el título de Conde de Olivares. La situación de la cabeza del estado adjunto al condado de Olivares, hay que buscarla muy lejos de Valladolid y fijarla en el Olivares de la provincia de Sevilla, donde aún se conserva el palacio del conde-duque de Olivares. Eso ya es otra cosa. No creo, pues, que ningún Guzmán tuviese, por aquellos tiempos, el señorío de Olivares de Duero y, mucho menos, que ejerciera influjo en la villa vallisoletana, y si alguno le tuvo, de dudar siempre, habría de ser cuando ya la iglesia estaba construída y hecho y colocado, desde muchos años antes, en su sitio actual, el interesante retablo que ha dado origen a este escrito.

Es más que probable que fuese el cardenal Don Pedro González de Mendoza quien influyera para que se erigiese la iglesia, sino venía comenzada de antes, a cuya construcción, como he dicho, ayudaría con sus cuantiosos recursos.

De una buena iglesia a un magnífico retablo, no hay más que un paso, y, de todos modos, los Abades de Valladolid tenían casa muy importante en Olivares de Duero, aneja a la Abadía, y nada de particular tiene, todo lo contrario, muy natural es que interviesen en las cosas que tanto podían afectar a la villa, donde podían gozar de descanso y esparcimiento.

Y dicho esto de la villa, algo he de indicar ahora de la iglesia y luego de su precioso retablo mayor.

Es la iglesia buena construcción, toda de piedra, del estilo ojival de ya mediado el siglo XV, y tiene proporciones majestuosas. Su planta afecta la disposición de tres naves, de cuatro tramos lon-

gitudinales con el coro y capilla mayor terminada en ábside poligonal, como era de rigor; a los pies está el coro alto sostenido por bóveda muy rebajada y con antepecho calado, muy estropeado. Lleva la particularidad la planta que los tramos de las naves bajas inmediatas a la capilla mayor, son más estrechos que los otros tres.

Los capiteles de los fustes cilíndricos de los pilares van tallados de hojas puntiagudas y son sencillos, parecen una corona. Las bóvedas, de buena traza, multiplican mucho los terceletes y ligaduras, todos rectos en la planta. La de la capilla mayor y la del coro, abundan aún más en sus nervaduras. Los arcos fajones y aún el triunfal de la capilla mayor, apenas acentúan la ojiva, como si quisieran despedirse de ella.

Sin ser de grandes dimensiones la iglesia (33'10 metros de longitud en el interior, 22'60 de ancho, y 14'10 de altura hasta las bóvedas), sus buenas proporciones la dan cierta majestad y aspecto diáfano y sencillo.

Es también el exterior muy modesto, pues solamente los salientes contrafuertes de contrarresto de las bóvedas acusan algún movimiento y claroscuro, más acentuado, como es lógico, en el poligonal ábside. Al Mediodía tiene una no complicada puerta con archivolta poco abocinada y labores curiosas, como siempre en el estilo, y de cierta sobriedad en el reparto de líneas que la perfilan. Aunque la archivolta lleva la forma de ojiva, por encima del vértice, se acusa la conopia como si fuera postiza. Las ventanas exteriores, algunas ciegas, son de medio punto. Al Norte hay una puerta tapiada.

Un gran atrio, al que se sube por escalinatas, rodea en gran parte la fábrica, con buenos espacios por Sur y Poniente, mirador sobre el pueblo y campo que se extiende por el contorno. Por el Norte debió haber un cementerio.

El estar la iglesia en lo más prominente de lo poblado y en el extremo más occidental de éste, su aspecto liso y maciza masa, con una torre cuadrada a los pies en el ángulo S. O., le dan cierto aire de fortaleza, vista desde alguna distancia, a la sombra de la cual se extienden, sobre todo, por las partes resguardadas del Norte y Poniente, las modestas casitas de los vecinos, algunas de las cuales tienen restos de aquellas que fueron de los vasallos del Abad de Valladolid, con sus volados pisos principales.

El simpático interior del templo guarda algunas cosas curiosas, como un altarcito de principios del siglo XVII, o años anteriores, con buenas esculturas. Está en la nave de la Epístola y dedicado a la Virgen del Carmen, cuya pequeña talla es más moderna y peor que las otras estatuitas que tiene. En la capilla bautismal se conserva una caja con el frente pintado representando el Entierro

del Señor. En el coro alto hay una sillería de estilo herreriano, muy insignificante.

Todo ello es nada contemplando el hermoso retablo mayor, del que sólo sé se haya escrito: «Por su belleza artística, aunque algo deteriorado—dijo Don Juan Ortega Rubio en «Los pueblos de la provincia de Valladolid»—el retablo mayor es digno de alabanza, llamando la atención los treinta y tres tarjetones, pintados en madera (8), que lo adornan: figuran en el primer cuerpo los profetas Isaías, Jeremías y otros; en el segundo el martirologio de San Pelayo, patrón de Olivares; y después el nacimiento, vida, pasión y muerte de Jesucristo».

A tan brevísima descripción puede unirse el sencillo juicio crítico que Don Clemente Infante estampó en la crónica de la excursión que la «Sociedad Castellana de Excursiones» celebró a Quintanilla de Abajo, Olivares de Duero, Valbuena y convento de San Bernardo, publicada en su «Boletín» de Junio de 1904, que decía: «...la que motivó frases de entusiasmo, la que cautivó a los excursionistas; la que desde luego dió por bien empleada la excursión, fué la gran obra del retablo mayor. ¡Qué retablo aquel tan magnífico y esplendente de arte! De seguro que en su estilo es de lo más importante de la provincia, y quizás único en su composición. Ante aquella obra del Renacimiento español, con resabios en la composición de la manera ojival, se derrocharon los conocimientos de los inteligentes; la obra lo merece y de ella se tratará por separado». Pero, añado yo, y repito lo dicho, ni Martí ni yo volvimos a tratar de la obra, aunque nos lo propusimos; Martí, por ser presidente de la Sociedad, yo, por ser director del «Boletín» y de excursiones, ambos, los más interesados en propagar y vulgarizar aquel magno retablo.

El retablo, que se ciñe al movimiento de los tres lados del frente del ábside, se halla compuesto, en sus líneas principales, de un pequeño zócalo, todo él de talla poco relevada, descansando en él siete secciones verticales, con dos cuerpos flanqueantes estrechos y resaltados a los extremos como si fueran unos contrafuertes, subdivido todo ello, secciones y cuerpos resaltados, en cuatro zonas horizontales, a excepción de la parte central que la constituyen un gran nicho en arco de círculo, que coge casi toda la altura de las zonas segunda y tercera, y, sobre él, caja rectangular, en parte de la zona tercera y toda la cuarta o más alta. Las tres calles verticales centrales están en el plano de fondo y se rematan en el ático con un gran semicírculo que coge las tres calles; dos por cada lado de esa parte forman los lados inclinados y también se terminan con otros semicírculos que comprenden, del mismo modo, cada uno, las dos calles. A los lados de fuera de los cuerpos salientes, adya-

(8) Se equivocó Ortega Rubio. Son cincuenta y una, como se verá.

centes a esas partes intermedias de dos calles, hay unas fajas corridas en toda la altura de dichos cuerpos y adosadas a la pared con rica decoración renacentista de flora y vástagos serpenteantes, que recuerdan las fajas laterales de las pulseras de los retablos góticos. Las zonas se separan unas de otras por cornisillas o impostillas decoradas en las líneas horizontales, y verticalmente se superponen las columnillas, que se repiten también en las aristas de los cuerpos salientes, dejando entre cornisillas y columnillas los compartimientos donde se colocaron las pintadas tablas de la rica colección, salvo la entrecalle central de nicho y caja, y un compartimiento de la zona baja o primera, a la izquierda, que se adornan de detalles escultóricos, como se dirá. Todos los compartimientos con tablas llevan en su parte superior, pegados a ellas, lambrequines colgantes y planos de dibujo renacentista, pero que recuerdan los doseletes de los retablos góticos. Las columnillas que separan los compartimientos de cada zona, son unas cilíndricas, las menos, recubiertos los fustes de menudos grutescos, y las más, de forma de balaustre. Los tres semicírculos del ático o remate que se ha dicho, se exornan por fuera de los trasdoses de las arquivoltas que les perfilan, con anchos festones calados y recortados, de un dibujo excelente y modelados con gran claroscuro, abrigantado con el oro.

La composición general del retablo, su distribución en zonas repetidas y superpuestas y su ordenación total, bien claramente indican de dónde venía la inspiración: del retablo gótico que le había precedido en el desarrollo del arte. El retablo mayor de Olivares de Duero, no es más que un gran retablo gótico, pero vestido con las galas y encajes del Renacimiento. Los altos pinaculillos son sustituidos por columnillas, casi siempre abalaustradas; los doseletes, por lambrequines; las repisillas e impostas, por cornisillas; hasta tiene remedos de las pulseras en las fajas verticales que le flanquean y en los adornos que contornean los tres semicírculos de la coronación de la obra.

En su arquitectura es del tipo del de San Martín de Medina del Campo, con el que tiene muchos puntos de contacto, y del de la clausura del monasterio de las Huelgas de Valladolid. De aquel, seguramente, es primo hermano. De un parentesco muy allegado, pero por la sangre, no por afinidad. Algunos detalles y soluciones son idénticos en ambos, y no hay más que observar que del mismo modo se rematan los cuerpos laterales del retablo dicho de Medina del Campo y los de dos calles cada uno de éste de Olivares, los intermedios entre la parte central y los cuerpos salientes, pues componiéndose de dos calles se terminan en ambos retablos en semicírculos, con serie de columnillas en los ejes de esos cuerpos y con su parte de entablamento saliente sobre ellas, sin nada arriba más que las tablas pintadas de dichos semicírculos.

Aparte los elementos de talla, que ya he indicado en columnillas, cornisas, lambrequines, fajas, frisos, etc., el zócalo está todo él tallado muy finamente y con profusión, representando los motivos principales cuatro cabezas femeninas tocadas, de poco relieve, por cada lado del eje del retablo, que por los símbolos que las acompañan se deduce efigian santas de las que recuerdo a Santa Elena, Santa Catalina, Santa Bárbara, Santa María Magdalena, Santa Lucía y otras tres mártires. En el friso de la cornisa de separación de las zonas tercera y cuarta, hay también series de medallas semejantes a las de esas santas, así como líneas de serafines en el arco que decora el nicho central y otros sitios.

En la zona primera o baja, sobre el zócalo, en el compartimiento inmediato al cuerpo saliente, no hay tabla pintada, como en su simétrico y en los demás dichos del retablo. Cubre el espacio, en gran parte, una portezuela con un delicado relieve de la Resurrección de Jesucristo, o sea saliendo del sepulcro en gloriosa ascensión. Este tema me hace entender que el espacio cerrado por la portezuela sería un sagrario y no un archivo como alguien supuso, dada la costumbre de guardar papeles y objetos de importancia en pequeñas alacenas o nichos, a veces cerrados con rejas, que en las iglesias se hacían a ciertas alturas del suelo. Si no fué un sagrario, como supongo, sería para guardar los vasos sagrados u otros ornamentos afectos a la misa, según se ha notado en iglesias de importancia, aunque los huecos estaban hechos en la fábrica, no en los mismos retablos, como aquí ocurre. El asunto de la portezuela, la Resurrección, es el argumento principal para sostener mi creencia, pues él fué tema muy repetido en los sagrarios, como lo fué el Ecce Homo.

Toda la parte central del retablo es de escultura. El gran nicho esférico que dije antes, cobija la gran estatua representativa del titular de la parroquia, San Pelayo, mártir español del siglo X, al que han colocado una espada nuevecita de madera, en su mano derecha, en una reparación no muy antigua que han extendido a la obra toda del retablo, de la que se observan algunas muestras, bien que no de importancia, en diferentes partes.

En la caja rectangular de encima del nicho, se representa a la Virgen en el misterio de su Asunción, con las manos en actitud orante, rodeada de una gloria de seis ángeles volantes. Y dentro del gran semicírculo del remate asentado sobre el entablamento superior, el clásico Calvario con Jesucristo crucificado en el eje, como era y es de rigor, y las estatuas de la Virgen y San Juan a los lados, en las líneas verticales de columnillas que dividen las tres entrecalles del centro.

Lo que puede apreciarse de toda la escultura, muy dorada y pintada cuidadosamente, da la impresión de una buena mano de

escultor experto, que sabía el oficio y trabajaba con soltura. Los relieves del zócalo están bien tratados, dentro del poco relevado que ofrecen; son unas medallas muy clásicas. Y de las esculturas redondas, todas de valor, sobresalen el San Pelayo y el San Juan, obras magníficas y primorosas de gran interés, siendo el Crucificado labor de empeño también.

La efígie del joven santo patrón de Olivares, es ciertamente espléndida, y hace perfecto juego y está a tono con el resto del rico retablo, presentándose bien encajada en el adornado y poco profundo nicho cubierto con concha, bajo la cual tiene molduras en la imposta de arranque del casquete, con ovarios, dentículos, etc. y alto friso con cabezas de serafines. La estatua del mártir está bien compuesta, aunque algún tanto achaparrada, y figura un adolescente hollando con sus plantas el cuerpo caído en tierra, de bruces, de un moro con la cabeza y una pierna en alto.

Sobre busto de descote cuadrado yérguese la preciosa cabeza del santo con expresión tranquila y serena. Lleva melena y está tocada con gorra redonda adornada con cruz grabada en el frente. Sobre el pecho, cruzada pasa una banda o correa que parece sostener la vaina de una espada, vaina sujeta con la mano izquierda y espada, que primitivamente era un estoque con pomo esférico y la punta en alto, a que ha venido a sustituir esa flamante espada de palo, sostenida con la derecha.

Cubre San Pelayo su vestido o túnica con manto o capa caída del hombro izquierdo y recogida en el antebrazo. Lleva orla o cenefa y tiene bien dispuestos los plegados de la tela, acusándose perfectamente, con alarde de modelado, el movimiento de las piernas. La estatua es magnífica.

Las otras, por estar más altas, no he podido apreciarlas con el detalle del de la de San Pelayo, pero denotan, desde luego, ser buenas esculturas igualmente. La Asunción es obra de unción; el San Juan de una actitud movida y elegante, y muy bella. Todas ellas son exquisitas.

¿Autor de las esculturas? Permanece en el anónimo y yo no me atrevo, ni por aproximación siquiera, a apuntar ningún maestro de los conocidos de la época, que, fuera quien quisiera, maestro había de ser el del retablo, y de los buenos. Las esculturas del retablo de Olivares, me recuerdan en muchos particulares obras de maestro Felipe de Borgoña. De sus tiempos es. Pero, repito, no hago, hoy por hoy, atribución de ninguna clase. De todos modos, hay que convenir en que el escultor seguía al Borgoñón.

Quedan por indicar las pinturas del retablo, que son ciertamente, las que más le avaloran en términos insuperables. La colección es estupenda y llenan las tablas los cincuenta y un espacios que dejan libres y encuadran las columnillas, contando, como deben

contarse los dos semicírculos de remate y las dieciséis estrechas de los costados de los cuerpos salientes, que por no verlas o no tenerlas en cuenta Ortega Rubio, rebajó el número de las pinturas a treinta y tres.

No me es posible describir las pinturas, porque ello alargaría considerablemente estas líneas, además de que no he podido examinarlas con el detalle preciso, unas por estar muy sucias del polvo, otras por la deficiente luz y otras por la exagerada altura, aun usando buenos gemelos. Tampoco he podido obtener fotografías de las pinturas, por las dificultades que se ofrecen. Y, desde luego, recomiendo se haga por profesionales y con todo el andamiaje que se requiere, reproducción fotográfica de todas las tablas, que algún día, siempre tarde para mis deseos, llegará. Por lo mismo no haré más que indicar los temas o asuntos de las pinturas que he podido observar, algunos interpretados por pequeñas circunstancias, dejando espacios vacíos, por no haber visto nada que me orientase, en ciertas tablas que me fué imposible iluminar ni de modo deficiente. Empezaré, pues, por la zona inferior.

Esta tiene siete tablas. El primer compartimiento de la izquierda, ya se expresó era, o fué, el sagrario. Las tablas representan figuras de medio cuerpo y tienen serpenteantes filacterias, donde van escritos los títulos de los personajes que representan. Estos son, empezando por la izquierda: Jeremías, Isaías; debajo del nicho de San Pelayo: Salomón y David; luego una Sibila; David y Balaam.

Las otras zonas no tienen más que seis tablas, tres a cada lado del nicho y caja con estatuas. Representan las de la segunda, escenas del martirio de San Pelayo, de este modo: San Pelayo sentado y con grillos a los pies, fuera de la prisión, quizá llevándole a ella, pues hay un jinete como guardia o soldado; San Pelayo es conducido ante el tribunal o ante Abderrahmán III; San Pelayo ante el tribunal árabe de Córdoba; San Pelayo, desnudo, es atenazado sin piedad; San Pelayo es decapitado y separados sus miembros, para ser arrojados al Guadalquivir; la última escena de la zona que se ve muy mal, parece San Pelayo, desnudo e íntegro, ante dos frailes; ¿sería acaso, el entierro de los restos, unidos, del joven, ya que fueron recogidos por los cristianos cordobeses, para sepultarlos en la iglesia de San Ginés, a excepción de la cabeza que la llevaron a la de San Cipriano, o la aparición de los restos que se trasladaron primero a León y luego a Oviedo, o algún milagro hecho por la intercesión del hermoso mancebo? En estas tres últimas tablas en que el mártir aparece desnudo, me ha llamado la atención el robusto cuerpo y miembros del joven Pelayo, que más parecen corresponder a un hombre fornido que a un adolescente; además de tener las formas

muy acentuadas, toda la figura está muy movida y los rasgos y actitudes hacen ver una influencia italiana notable, que sería muy necesario aquilatar por crítico que entendiera de ello.

La tercera zona lleva en las tablas: La Anunciación, Nacimiento del Señor, y hace un alto en la sucesión de temas en las dos adyacentes al nicho, que figuran el Tránsito de la Virgen, la de la izquierda, y la de la derecha, la Coronación de María; continuando las dos pinturas restantes con la adoración de los Reyes y la Presentación del Niño Jesús en el templo por la Virgen o Purificación.

La última zona figura, sucesivamente, las seis escenas de la Pasión: Oración en el Huerto, el Prendimiento, Jesús camino del Calvario con la Cruz a cuestas, el Descendimiento, el Entierro y la Resurrección.

Los dos medio puntos laterales del remate pintan cortes de ángeles con los atributos y símbolos de la Pasión.

Por si pareciera poco esa serie de pinturas, dispuesta, como se observa con cierta ordenación por los motivos representados, detalle que no se nota siempre en retablos de la época o anteriores, se ofrecen las veinticuatro tablitas más estrechas ya que las anteriores, de los cuerpos salientes, muy difíciles de observar algunas, pero que efigian, siempre en figuras sueltas, apóstoles, padres de la iglesia y algunos mártires. Los que he podido observar en el cuerpo saliente de la izquierda, contando ahora de arriba a abajo, son: en el costado de fuera: en la zona alta no sé, no pude verle; más bajo, Santiago; más, San Bartolomé; en la parte inferior, San Lorenzo. Frente del saliente y en el mismo sentido: San Andrés, San Juan Bautista, San Pedro y San Ambrosio. Costado de dentro: zona alta, no alcancé a verlo; San Sixto, San Felipe, San Jerónimo. Cuerpo saliente o avanzado de la derecha: costado del lado del eje del retablo, no pude ver ninguna de las cuatro tablas por falta de toda luz. Frente del cuerpo: arriba, San Juan Evangelista; un santo con libro cerrado en la mano, San Darío, San Gregorio. Costado de fuera: hacia el cuerpo de la iglesia, las dos tablas de las dos zonas altas no pude verlas; San Matías, y en la inferior, un santo obispo que supongo San Agustín.

En las tablas de estos cuerpos salientes he notado ciertos particulares que me han llamado mucho la atención. Todas ellas, como he indicado, representan figuras sueltas, pero algunas están como si se las hubiera cortado por los pies, pues no aparece la figura completa; otras tienen letreros o nombres de los santos que representan en la parte inferior; algunas tienen un sabor más arcaico que otras, tirando a pinturas góticas. Y eso me hace suponer, no sólo que intervinieron varias manos en ellas, que eso es evidente, sino que quizá se aprovecharan pinturas de otros luga-

res para esta obra de Olivares de Duero, y por ello aparecen tablas con la inscripción al pie de ellas, en faja de todo el ancho, y otras faltas de los pies, porque sobraba tabla de lo alto. Eso es muy significativo; pero por lo mismo de tal variedad y por las fatales condiciones de luz, no pueden apurarse los detalles y no hay más que sentar lo que acabo de expresar: allí hay varios pintores de distintas tendencias y, quizá, de años diferentes. No son, de todos modos, las pinturas más importantes del retablo; lo son las veintisiete tablas de los otros cuerpos.

¿Crítica de estas pinturas? Obsérvase, por de pronto, dos estilos o maneras en la colección. Una de ellas está fijada por las figuras de medio cuerpo con filacterias de la zona inferior; otra está determinada con las «historias», según decían en la época, de la vida del santo, natural de Zamora, como dicen algunos, o de Túy, como quieren otros, las escenas de la vida de Jesús y la Virgen y los dos coros de ángeles con los atributos de la Pasión. Y dentro de esta última manera cabe hacer alguna diferencia o formar grupos, como por ejemplo, las tres tablas que señalé con San Pelayo desnudo, las que tienen un fondo de paisaje, las que agrupan muchas figuras por su composición más complicada. Las que más se separan del resto, y todas ellas son de una misma mano, son las siete de las filacterias. Parecen más castellanas que las otras pinturas, pero debe tenerse en cuenta los diferentes tamaños de las figuras que habían de acomodarse a la misma superficie, y no pueden tratarse del mismo modo figuritas que han de ir en escenas de conjunto y complicada composición, que una sola grande ocupando un compartimiento como si fuese un retrato, de medio cuerpo por añadidura para que sea mayor la proporción. Esas de las filacterias pudieran ser de mano distinta a las otras veinte de más arriba, sin embargo, en estas puede conceptuarse el mismo artista, incluso en las repetidas de desnudos, y si no fuera así, hay que considerarlas inspiradas del mismo modo, aunque más italianas unas que otras, como si un jefe o maestro diera la pauta de todas o dibujara los bocetos de las escenas, compuestas y dispuestas con parecidas actitudes y tipos.

Yo no veo, pues, grandes diferencias entre unas y otras tablas; se acomodan bien a la unidad de estilo, aunque se observan esas diferencias indispensables en el mismo autor, a no ser que repita o tenga que repetir forzosamente, según aquí ocurre, tipos y personajes en escenas sucesivas, como en la vida de Jesús y en la de San Pelayo.

Lo que sí veo, de todos modos, es una influencia italiana en las pinturas del retablo de Olivares de Duero. El pintor, ¿sería un italianizante que había visto las obras del Renacimiento en Roma, Florencia?... Pero también era castellano, o pintaba por lo menos, como se había pintado en Castilla: composiciones muy anecdóticas; recortadas las figuras con dibujo bien marcado; nada de veladuras,

sino colores puros; no dejando en la penumbra o por adivinar nada, sino todo hecho; incorrecciones en la perspectiva y en ciertos detalles que reflejan se hacían de memoria muchas cosas... Circunstancias todas ellas que no me permiten decir sino que el pintor era un castellano que había estado en Italia, o acaso ¿un extranjero que se había acomodado al ambiente español? Pudiera ser. ¿Sería un buen candidato Juan de Flandes?

No se han encontrado, o no me han facilitado, por lo menos, documentos referentes al retablo, y se puede fantasear, por lo mismo, sobre autores y maestros; pero de esto es mejor callarse por ahora. Es muy incompleta hasta la fecha la historia del desarrollo de la Pintura en estas comarcas.

Lo que sí puede decirse, y eso es decir bien poco, es que la época de la hechura del retablo todo está comprendida en la segunda década del siglo XVI. Por aquellos tiempos pintaba Juan de Flandes y luego Alonso Berruguete, que aún no se había destapado con sus retablos de Olmedo y Valladolid; Felipe Biguerny esculpía a más y mejor, y estos últimos fueron muy amigos y socios; y el retablo de Olivares tenía labor abundante para los dos. Pero ello no quiere decir nada ni atribuyo nada de lo de Olivares de Duero a nadie; mis reservas mentales me las callo por ahora. Algún experto puede indicar lo más razonable y fundamental en materia de atribuciones. Mas la demostración y la comprobación estarán en documentos, que si están escondidos hoy día, otro pueden salir a la luz y mostrar y consignar unos artistas que unidos a obra de tal interés, valía e importancia, como el retablo de Olivares de Duero es, se confirmarán de exquisitos artistas y de verdaderos maestros.

El Colegio mayor de Santa Cruz, de Valladolid

Es el edificio fundado por el Gran Cardenal de España, en Valladolid, un monumento singular en las Artes, aunque no sea más que por ser el primer brote del Renacimiento en Castilla. A partir de él se suceden, en diferentes puntos de España, edificios de carácter civil, y, con más parquedad, religiosos, que dan al traste con el goticismo y el estilo llamado isabelino, última manifestación de un arte que tendía a desaparecer por el influjo poderosísimo de la moda que venía de Italia.

Pero no nació el Colegio de Santa Cruz de Valladolid con todos los argumentos que requería el arte del Renacimiento; necesitó para mostrar la cara de lo italiano, que el mismo don Pedro González de Mendoza bajara la mano en la obra e impusiera su gusto, su criterio, su entusiasmo por lo progresivo, que rompiese con lo tradicional de golpe, adelantándose, por tanto, a los tiempos, pues el Renacimiento hubiera llegado, de todos modos, aunque hubiese habido que esperar algunos años más, por la evolución consiguiente en el arte al cambiar de sistema, considerando siquiera lo decorativo.

Es muy conocida la biografía del Gran Cardenal de España para citar no más sus principales rasgos. Basta recordar que de familia rica, hijo del primer marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares, llegó a ser como el jefe de la familia de los Mendoza, y debido a su talento, genio recio y fuerte, generosidad y esplendidez en toda la actuación de su vida, espíritu guerrero y político, cristianísimo desmedido, como caritativo y hasta licencioso en lo que más recto debiera haber sido, llegó a ser la figura más eminente del reinado de los Reyes Católicos, por lo que llegó a motejarsele de «el tercer rey de Castilla». Y a buen seguro que le cuajaba el calificativo, pues no pudo ser más de lo que fué, ni contar más rentas en estas tierras. Abraza la carrera eclesiástica y, muy joven, a los 28 años de edad, es presentado para el obispado de Calahorra, y regenta luego la diócesis de Sigüenza, y es arzobispo de Sevilla y de Toledo, amén de ser Abad de Valla-

dolid, de San Zoil de Carrión, de Moreruela, Patriarca de Alejandría y Cardenal de la Iglesia romana. En lo militar, pues su genio duro y movido le llevó a tomar parte en todas las guerras que en sus años se sucedieron por estos reinos, es Capitán General en la tenida con Portugal y toma parte activísima en la conquista de Granada. En lo político, se honra con ser Gran Canciller de Castilla y consejero continuo y constante de los Reyes Católicos, que si conocieron sus vicios y defectos, supieron realzar sus virtudes y buenas obras. Fué un hombre progresivo y adelantado a su época: protegió con sus consejos el descubrimiento de América; construyó iglesias, fundó un colegio de gran importancia, para gentes pobres, donó cuantiosas rentas para un hospital; su bolsa estaba siempre abierta para subvenir a toda obra de cultura, de piedad, de caridad, y su carácter vehemente y fogoso le llevó a no poder contener los bestiales impulsos de la carne, dando tres hijos al mundo en tiempos en que la malicia más podía ensañarse en sus debilidades de hombre, por lo mismo que vestía el traje episcopal.

Fué la vida del Gran Cardenal muy compleja, y, como digo, no es preciso recordarla. Fué hombre de letras y cuando llegaba a la cumbre de su influjo y poderío acarició la idea de hacer o fundar una institución en la que se diera enseñanza a personas humildes, pero idóneas y bien preparadas al estudio de las ciencias y letras, en aquellos días más frecuentado.

Para hacer más firme su pensamiento, acudió don Pedro González de Mendoza a S. S. el Papa, y Sixto IV, por bula de 29 de Mayo de 1479, aprobó la erección del colegio que deseaba crear para jóvenes faltos de recursos y, aun sin señalar ciudad o villa donde aquél se fundara, expidió la bula consiguiente en 16 de Enero de 1482, la cual confirmaba y ratificaba las autorizaciones dadas al futuro colegio acerca de la incorporación de beneficios.

Y siendo ya arzobispo de Toledo don Pedro González de Mendoza, pudiera decirse que no estaba decidida la población en que el colegio se estableciese, pues aunque el Gran Cardenal tuviera concedida por el Papa, facultad para fundar un colegio mayor, hasta el 21 de Noviembre de 1483 no expidió el documento correspondiente, y aun en él, datado en Vitoria dicho día, no se decidía la ciudad o villa en que había de instalarse el Colegio de Santa Cruz, pues en él expresaba que había de establecerse en Salamanca o en Valladolid.

Sin embargo de ello, algunos tratos había ya anteriores a esa fecha para formar el colegio en la villa de Valladolid. El bachiller Juan de Foncea, así como Alfonso de Villanueva, mayordomo del Cardenal, fueron los que llevaron el peso de los trabajos por lo que se refería a los trámites preliminares de la fundación, y así se ve en 20 de Septiembre de 1483 al bachiller Foncea firmando, en representación del Cardenal, las capitulaciones hechas con la

Universidad de Valladolid acerca del colegio que se «pretendía fundar» (1) y en 24 del mismo mes, otras con la Justicia y Regimiento de la villa de Valladolid en razón de lo que se había de observar y guardar al colegio que el Cardenal «pretendía fundar», y tanto se interesó el concejo de la villa por la casa docente que se «pretendía fundar», que suplicó a los Reyes Católicos en 29 de Septiembre del mismo año 1483, concediese al colegio las libertades y privilegios que se indicaban en un memorial, aprobando los Reyes por privilegio, dado en Tarazona en 21 de Marzo de 1484, los capítulos acordados entre la villa y el colegio sobre entrada de alimentos y que no pagase éste entrada por el vino; así como en otros dos, dados en Sevilla el 20 de Diciembre del mismo año 1484, exceptuaba al colegio de pagar por sus bienes y fruto de éstos alcabalas ni otros derechos, cuya merced se hacía extensiva a los compradores de dichos bienes.

Sin esperar a estos favores reales, así que se concertó con el Regimiento lo conveniente a la vida material y con la Universidad lo pertinente a la vida espiritual, por decirlo así, y que el Cardenal firmó solemnemente el documento de 21 de Noviembre de 1483, inmediatamente se proveyó a la instalación del colegio, para lo cual se dió comisión a Fray Juan, Prior del monasterio de San Agustín de Salamanca y vicario general de la Orden, para que eligiera los veinte primeros colegiales entre los más hábiles y capaces en el Estudio de Salamanca, en los cuales se contaron seis teólogos, nueve canonistas, tres médicos y dos capellanes, de que dió noticia de tenerlos elegidos Fray Juan a Alfonso de Villanueva, el mayordomo del Cardenal, en carta fechada en Salamanca el 17 de Febrero de 1484. Y con más urgencia se inauguró el colegio, pues un manuscrito de la época (2) detalló que en «Miercoles a XXV de febrero año del nacimiento de nuestro Sr. Jesu-Cristo de mccccxxxiiij se dijo la primera misa en el colegio quel Señor Cardenal Despaña D. Pedro Gonzalez de Mendoza fizo en la noble villa de Valladolid, e aquel dia comieron los colegiales todos juntos la primera vez: e fue dia de Santo Matia Apostol en las casas que fueron de Diego Arias, en el barrio de Sant Esteban».

Los primeros colegiales no fueron trece, como cita «Cronicón

(1) Los Reyes Católicos expidieron en Burgos el 28 de Octubre de 1496, una Real cédula para que se observasen y guardasen los capítulos otorgados entre los Colegios y la Universidad de Valladolid.

(2) *Cronicón de Valladolid*, o sea el curioso *Diario del Doctor Toledo*, publicado con extensas notas por Don Pedro Sáinz de Baranda en el t. XII de la *Colección de documentos inéditos para ilustrar la Historia de España*, y en edición aparte. Madrid, 1848.

de Valladolid» (3) sino veinte y el colegio empezó a funcionar en seguida y ya no se apagó su vida hasta tiempos modernos, hasta el desgraciado siglo XIX que dió al traste con fundaciones seculares como la del Cardenal de España.

En la manera de desarrollarse la fundación del Colegio de Santa Cruz se ve lo grande que era don Pedro González de Mendoza, y si tuvo dudas en algún momento por la primacía de Salamanca o Valladolid para fijar en una de ellas el colegio, resolvió la duda sin agraviar a ninguna de las dos poblaciones castellanas, al contrario, dando satisfacción el Cardenal a los dos pueblos donde había Universidad, eligiendo en uno el lugar y sitio del colegio y sacando del otro los primeros colegiales que habían de aprovecharse de las ventajas de la fundación.

El elegir los primeros colegiales entre los estudiantes del General de Salamanca fué una muestra de delicadeza y gratitud del Cardenal hacia la Universidad donde había cursado Cánones y Leyes.

Eligió, sin duda, a Valladolid para estancia del colegio como recompensa, premio o favor por desempeñar el cargo de Abad de su iglesia Colegial desde 1468, cargo que no renunció, como algunos han dicho (Antolínez de Burgos, y Sangrador Víttores en sus «Historias de Valladolid»), en 1490, para dejar la abadía a su sobrino don García de Mendoza, señor que hoy se duda fuera nunca Abad de Valladolid, pues tras de no encontrarse documento alguno en que ello se haga constar, como afirma don Manuel de Castro Alonso (4), en el testamento del Cardenal don Pedro González de Mendoza (5) se lee, y se relaciona al momento en que aquél se protocolizaba (23 de Junio de 1494), refiriéndose a

(3) Los colegiales nombrados fueron veinte, pero bien pudo suceder que se reunieran solamente trece a comer aquel día de San Matías. Fueron los nombrados seis teólogos: el Maestro Diego de Muros, el licenciado Diego de Yanguas, los bachilleres Domingo de Paniza y Gregorio del Castillo, y Toribio de Bedoya y Pedro de Almazán; nueve canonistas o de leyes: los bachilleres Juan de Marquina, Juan de Foncea, Diego de Espinosa, Fernando de Cévico de Montemayor, Pedro de León, Juan de Pedrosa, Juan Torienzo, Alonso de Segovia, y otro apellidado de Arganda; tres médicos: Bernal Morlans, Alonso de Santillana y Pedro de Lebríja, y dos capellanes: Pedro Ramo y Rodrigo de Saldaña, que en la relación de colegiales publicada en *Catálogos de las Bibliotecas universitaria y provincial* (Santa Cruz) de Valladolid, Cat. II, por Don Saturnino Rivera Manescáu, no parece haber ingresado hasta 1492; en cambio figura Francisco de Vargas en 1484, no incluido en aquella primera lista.

El primer rector fué Marquina, y el primero elegido por los colegiales, el M. Muros.

(4) *Episcopologio vallisoletano*. Valladolid, 1904.

(5) *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal... Don Pedro González de Mendoza...* Transcrito... por Don Andrés Álvarez Ancil. Toledo, 1915.

la abadía de nuestra villa: «nuestra iglesia Collegial de la villa de Valladolid», como si ejerciese el cargo de Abad de la misma, de idéntico modo como decía también «nuestra santa iglesia de Toledo» y «nuestra iglesia Cathedral de Sigüenza», y, en efecto, arzobispo era de Toledo y a la vez obispo de Sigüenza, y hasta se lee «nuestra iglesia de Santa Cruz in Jerusalem de la Cibdad de Roma que es nuestro título» y que se reconstruyó a su costa. No dijo del mismo modo «nuestra iglesia» donde ya no ejercía jurisdicción, sino que determinaba bien que había tenido y no tenía ya cargo en otras partes. Así escribió «...mandamos a la iglesia Cathedral de Santo domingo de la Calzada donde nos fuemos Obispo» y «...Rentas a nos pertenecientes del tiempo que fuemos Arzobispo de la santa iglesia de la dicha Cibdad de Sevilla». No decía ya «nuestra iglesia catedral ni nuestra santa iglesia». La abadía de Valladolid, como el obispado de Sigüenza, les tuvo hasta su muerte el arzobispo de Toledo don Pedro González de Mendoza, y ello prueba también la estima en que tenía la abadía de una villa que ya entonces era la más importante población de Castilla, hasta la más grande por el número de habitantes y vecinos.

El colegio, pues, de todos modos, se instaló en Valladolid «en las casas que fueron de Diego Arias, en el barrio de Sant Esteban», como dijo el «Cronicón de Valladolid». El sitio es fácil de fijar. «El anotador del Cronicón» escribió que el manuscrito del doctor Pedro de Torres tenía una nota, en el apunte correspondiente, que decía que esas eran las «casas de Diego de Arias, que despues fueron de la Marquesa de Denia y agora son Monasterio de Belem, y antes estuvieron en ella los primeros colegiales».

Lo mismo Sangrador (6) que García-Valladolid (7) y otros escritores locales, escribieron que esas casas fueron compradas por el Gran Cardenal a don Juan Arias, obispo de Segovia, añadiendo García-Valladolid el «del Villar» al «Arias». Y dos obispos hubo en Segovia llamados don Juan Arias. Uno fué don Juan Arias Dávila (1460-1497) y otro don Juan Arias del Villar (1497-1501, y antes de Oviedo, 1487-1497). Si la compra de las casas se hizo a un obispo de Segovia, éste sería el primero de estos citados, no el que mencionó García-Valladolid, equivocando las cosas, como tantas veces hizo. Las casas, según se ha visto en el «Cronicón», fueron de Diego Arias, y éste era Diego de Arias de Avila, contador mayor de Enrique IV, su secretario y escribano mayor de sus privilegios y confirmaciones. De él pasarían las casas de referencia al obispo de Segovia don Juan Arias de Avila, que sería hijo, o mejor her-

(6) *Historia de Valladolid*, t. I, pág. 321.

(7) *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*. T. II, pág. 244 (Valladolid 1901).

mano, quizá, de Diego de Arias (8), pues ya era obispo en 1460, y a él hay que adjudicárselas, eso si no fueron compradas directamente a Diego de Arias.

Las casas las compró el Cardenal para el efecto de la instalación del Colegio de Santa Cruz, si es que no las poseía ya antes de 1484, pues allí tuvo don Pedro González de Mendoza su palacio. Ello se deduce de una sentencia compromisaria de 1501 en razón del sitio en que estuvo primeramente «el Colegio y Palacio del Cardenal, que era la huerta que tenía el monasterio de Belén, que daba a la calle de la Merced», en la cual se declaraba pertenecer, en dicho año 1501, el sitio a don Juan de Mendoza, al que se condenó a que pagase el censo que contra dicho sitio tenía la Santa Iglesia Mayor de esta villa. Este don Juan de Mendoza fué el tercer hijo del Gran Cardenal, cuyo hijo obtendría la finca donde estuvo el Colegio de Santa Cruz, como incorporada a uno de los mayorazgos que fundó su purpurado padre una vez que el colegio se trasladó al nuevo edificio.

El sitio donde primitivamente estuvo el colegio, pasó luego a los marqueses de Denia, probablemente con los edificios anejos que tuviera (9), y en él fundó doña María de Sandoval el monasterio de monjas de Belén, que reconstruyó años después el duque de Lerma don Francisco de Sandoval y Rojas (10). Andando los siglos, en el XIX, se pasaron las religiosas de Belén al monasterio

(8) En la *Historia de la villa de Zaratán*, por Don Marcelino Gutiérrez del Caño (pág. 18), se cita que Diego y su hijo Pedro de Arias de Avila compraron el lugar de Armenguillo, por 17.00 maravedís de renta, al monasterio de las Huelgas de Valladolid, y pidió el convento a Enrique IV le diera privilegio de ello, como lo efectuó en 1456. Lo probable, por tanto, es que el que era ya obispo en 1460 fuera hermano de Diego de Arias y no hijo, mucho más cuando en 1484 las casas citadas, como parece deducirse del *Cronicón*, eran de Diego de Arias, o conservaban aún el nombre de éste, o las poseía un sucesor suyo llamado del mismo modo. Sea como fuere, lo que sí resulta es que las consabidas casas pertenecieron a la familia de Arias de Avila, y no a la de Arias del Villar, que además era oriundo de otras tierras.

(9) En 1538 hizo una petición el Colegio, por la cual el Dr. Ortiz, alcalde del crimen, dió mandamiento respecto del cierre de unas ventanas en la casa de Luis Molinero y en el monasterio de Belén, erigido en parte del primitivo sitio del Colegio de Santa Cruz.

(10) Por cédula de la Reina Católica, dada en Córdoba el 12 de Mayo de 1489, se dió licencia a Don Pedro González de Mendoza, «su primo», para instituir uno, dos, tres o más mayorazgos en favor de Don Rodrigo y Don Diego, hijos de Doña Mencía de Lemus, y Don Juan de Tovar, hijo de Doña Inés de Tovar. En la legitimación del Rey Católico, datada en Jaén a 21 de Mayo de 1489 también se nombran los tres hijos del Cardenal Don Rodrigo, Don Diego y Don Juan de Mendoza. A este último se le conoció por Don Juan de Tovar, o de Mendoza, o Hurtado de Mendoza. Por virtud de la bula obtenida del Papa Inocencio VIII, datada en Roma en 1488, *pre die idus January* (12 de Enero) se facultó al Gran Cardenal «para que pueda disponer de todos sus bienes libres, adquiridos y here-

de las Huelgas, por el mal estado del edificio; la iglesia quedó luego para parroquia de San Juan Bautista y el convento se derribó, construyendo los PP. Jesuitas el Colegio de San José, extinguido en 1932 por la supresión de la Compañía de Jesús, y dedicado ahora a segundo Instituto de segunda enseñanza y a Escuelas graduadas con veintiséis secciones. Se hundió el testero de la capilla mayor de la parroquia de San Juan en la madrugada del 16 de Noviembre de 1924, arrastrando al suelo el interesante retablo mayor, con pinturas de Bartolomé de Cárdenas y ensamblaje, probable, de la familia de los Velázquez, y por el estado en que quedó la iglesia, se derribó ésta en 1930.

Esa ha sido la sucesión de poseedores del sitio en que se instaló en 1488 el Colegio mayor de Santa Cruz. Pero volvamos a éste,

dados, y los pueda mandar por testamento, codicilo y a su libre voluntad, como más bien visto le fuere», a cualquiera, ricos o pobres, extraños o consanguíneos, amigos o familiares, «como también si... (por la fragilidad humana) hubiese tenido y procreado hijos; de cuyo defecto natalicio u otro cualquiera que padezcan, los habilita y les pone en toda libertad, como si legítimamente fuesen de legítimo matrimonio procreados... para que puedan obtener todos y cualquier muebles, raíces, mayorazgos, fundaciones y otro cualquier que en su testamento o fuera dél les dejaren», y, del mismo modo, por la licencia referida concedida por la Reina Católica doña Isabel, Don Pedro González de Mendoza instituyó, en 3 de Noviembre de 1489, en favor de su segundo hijo Don Diego, el mayorazgo de Almenara, y estando en Guadalajara, a 3 de Marzo de 1491, el del Zenete a favor de su primogénito don Rodrigo. A este último, en premio a que sirvió a los Reyes Católicos desde su edad florida y muy principalmente en la Guerra de Granada, como dice el *Cronicón de Valladolid*: «Ficieron Marqués de Cenete a D. Rodrigo de Mendoza, fiijo del Cardenal, en Valladolid el Rey e la Reyna, nuestros Señores, miércoles en la noche un poco antes de cena, en la posada del Obispo de Palencia a xviii de julio de mccccxcij.» (El obispo era Fray Alonso de Burgos, el del Colegio de San Gregorio). El Don Diego, el segundo hijo, fué nombrado conde de Mérito. No sé qué mayorazgo tuviera el tercer hijo, Don Juan; pero, indudablemente, sería suyo lo que fué el primitivo Colegio de Santa Cruz, y en Valladolid tendría otros bienes, pues en la villa sonó mucho su nombre, y su madre, Doña Inés de Tovar, que se dijo ya, era vecina de Valladolid, e hija de Fernán Sánchez de Tovar, de la familia de los Sánchez de Valladolid, de quien fué la «casa de las aldabas», y de Doña Inés de Calderón. Esa señora casó luego con Juan de Solís.

Don Juan de Mendoza nació entre 1476 y 1489, pues en la primera cédula de legitimación de los hijos del Cardenal, dada por la Reina Católica en Tordesillas el 15 de Junio de 1476, no se citan más que a Don Rodrigo y Don Diego, mientras que en las mencionadas de 1489 se citan y enumeran los tres hijos, incluyendo ya a Don Juan.

Este Don Juan, dice el anotador de *Cronicón de Valladolid*, estuvo casado con Doña María de la Vega; pero no puede ser cierto lo que cuenta dicho anotador, Don Pedro Sáinz de Baranda, de lo de los matrimonios de Doña Mencía: que su primer marido fué Don Pedro de Mendoza, hijo del primer duque del Infantado, que el segundo lo fué Don Bernardino de Quiñones (este matrimonio se dió por nulo); el tercero, Don Juan, el hijo del Cardenal; y el cuarto, el infante Don Fernando de Granada, uno de los

que solamente vivió en su primitivo sitio ocho años, ya que en 1492 fué a ocupar el magno edificio que construyó, como definitivo, el mismo Cardenal.

Ya instalado el colegio en su asiento primitivo, en esas casas que fueron de Diego de Arias de Avila, y donde tenía su palacio el mismo Cardenal, éste quiso darle una fábrica suntuosa, capaz y esplendente, eso sí de un principio no pensó en hacer edificio a propósito y le instaló con carácter provisional en las casas que se han indicado, por las impaciencias propias de su genio. Y con toda urgencia se hicieron las gestiones del caso para, con toda celeridad, adquirir los terrenos precisos para el futuro edificio, no lejos del primer emplazamiento del colegio y más próximo a la Universidad o Estudio general, que entonces tenía su entrada por la calle de la Librería. Así que, según se lee en el «Cronicón de Valladolid», «Escomenzóse de derribar las casas para el colegio del Reverendísimo Cardenal D. Pedro González de Mendoza,

dos hermanos de Mahomad Boadeli, rey de Granada, a quien conquistaron el reino los Católicos.

Doña Mencía de la Vega fué hija de Don Diego de Sandoval y nieta de Gonzalo Ruiz de la Vega, hermano del célebre primer marqués de Santillana, padre del Cardenal. Eran, pues, primos Doña Mencía y Don Juan, como nietos de hermanos.

Pero ¿cómo pudo ser marido de Doña Mencía el infante Don Fernando de Granada después de Don Juan de Mendoza? El mismo anotador apuntó que en 9 de Febrero de 1515 falleció Doña Mencía y en Marzo del mismo año, el infante. Y aun cuando no sé la fecha del óbito de Don Juan, basta recordar que éste tomó parte muy activa en las alteraciones por las Comunidades de Castilla, en las que fué nombrado Capitán General de la Infantería de Valladolid, y que fué perdonado en 23 de Mayo de 1521, sin perjuicio de figurar en la relación de los exceptuados en el perdón general y ser condenado por el Consejo.

Debió sufrir error Sáinz de Baranda. Pudo haber estado casado Don Juan de Mendoza con Doña Mencía de la Vega; pero la sobrevivió, y ésta no pudo ser esposa, luego de Don Juan, del infante de Granada. Cuando lo de las Comunidades era Don Juan de Mendoza marido de una hija del conde de Benavente, y, por eso, y otras cosas, se le adelantó el perdón en seguida.

Aparte ya esto, fué Don Juan muy afecto a los reyes y no hay más que recordar que entre los castellanos, que acompañaron a Nápoles al rey Don Fernando el Católico, en su viaje de 1506, por la desavenencia con Don Felipe el Hermoso, figuran como personajes principales, el marqués de Denia, mayordomo mayor del rey, su hermano Don Hernando de Rojas, los hermanos Don Diego y Don Juan de Mendoza, Don Hernando de Toledo, hermano del duque de Alba, y Don Alvaro de Luna.

Por último, pues la nota se ha hecho extensísima, Sandoval, Rojas y Mendozas emparentaron, y por serie de circunstancias, pasaría el edificio donde estuvo primeramente el Colegio de Santa Cruz, al marqués de Denia, como se dice en el texto, fundando en el mismo sitio Doña María de Sandoval el convento de Belén, cuyo patronato pasó al duque de Lerma famoso, que construyó aquél de nuevo y quiso en el mismo terreno edificar suntuoso palacio.

viernes último de marzo del año de mccccxxxvj, estando en la villa de Valladolid el dicho Sr. Cardenal». Con lo cual se rectifica lo que dijeron una porción de escritores, lo mismo antiguos que modernos, referente a que el edificio principiaron a construirle en 1480, lo que no podía ser, aun no contando con este último apunte del «Cronicón», porque aun después de esa fecha, hasta 1483, ni se sabía donde iba a hacerse la fundación del colegio.

De los papeles del archivo del colegio, cuyo catálogo publicó don Saturnino Rivera Manescau (11), se desprende que para construir el edificio cedió el monasterio de San Pablo de Valladolid una huerta y unas casas, por lo que pagaría el colegio un censo de 1.550 mrs. y cuatro gallinas al año (escritura de 1 de Diciembre de 1484; redimido en 7 de Octubre de 1538) (12); otras casas se adquirieron en la callejuela llamada Artera (hoy calle de Itera, por corrupción del nombre primitivo), con sus lagares y graneros, sobre que tenía censo el monasterio de Armedilla, fundado por Diego de Villanca y Marina Sánchez, su mujer, en cuyos sitios se hizo el colegio y sus hospederías (escrituras de ratificación del censo de 19 y 21 de Octubre de 1512 y de juramento de dicha ratificación de 21 de Octubre de 1512); otras a los hijos de Juan de Santander y Mariseca (nombramiento de curador de los hijos de este matrimonio, 11 de Septiembre de 1512; concierto con éstos 15 de Septiembre de 1512; testimonio de pertenencia de un soto de Medinilla de los hijos de Juan de Santander, dado por el tutor y curador Andrés de Montealegre, 1512). Otras casas se compraron a doña Juana de Ortega en la callejuela Artera (escrituras de adquisición, de censo y redención, 1530 y 1549, y partija de los bienes de doña Juana de Ortega, Wamba, 31 de Agosto de 1542); y más al cabildo de la iglesia Mayor (escritura de redención de censo de 1.320 maravedís: 8 de Noviembre de 1538), y aun otras (escritura de renovación por Isidro Garcés, de un censo que sobre unas casas de la callejuela Artera hizo la cofradía de la Trinidad y Epifanía, San Bartolomé, Santa Elena y Santa Bárbara, contra Juan Pando: 1 de Marzo de 1551).

(Aún, andando el tiempo, se adquirieron también a censo, los terrenos de delante del colegio, donde se pusieron las columnas y cadenas que formaron el gran atrio que precedía a la fachada principal, según se desprende de la «Escritura de la medida de la entrada principal del Colegio, que es el sitio que se halla cer-

(11) *Papeles pertenecientes al Colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid*, en el t. II de los *Catálogos* citados (Valladolid, 1920).

(12) Esa huerta que perteneció al convento de San Pablo, la había adquirido éste por legado de Don Pedro Fernández de Torquemada, regidor de Valladolid y hermano del Cardenal Fr. Juan de Torquemada, según García-Valladolid.

cado de postes y cadenas, que por orden del regidor de esta villa Don Fernando Muñoz de Castro, hicieron Pedro de Mazuecos y Pedro Salvador, carpinteros alarifes, ante Juan Bravo, escribano mayor del Ayuntamiento» (19 de Agosto de 1589) y las del censo «que tomó el Colegio al Dr. Camporredondo para poner los pilares y cadenas de la puerta principal del Colegio» (18 de Junio de 1590, y redención, 15 de Febrero de 1592 y 5 de Noviembre de 1596).

Adquiridos los terrenos necesarios para, por lo menos, empezar los trabajos de construcción nueva, empezóse por hacer solar, derribando las casas viejas que hubiera en aquellos, operación que dió principio el 31 de Marzo de 1486 a la vista del Cardenal; pero no creo que presenciara la colocación de la primera piedra del futuro edificio, ni que conociera el proyecto o trazas, por aquel entonces, don Pedro, quien se ausentaría rápidamente de Valladolid por necesidades de sus múltiples negocios, dejando encargada la obra y todo lo relacionado con su desarrollo a personas de su confianza, que prepararían el proyecto con toda premura y contratarían la ejecución de los trabajos, los cuales habrían de llevarse con gran celeridad, por esa impaciencia nacida del carácter vehemente y fogoso del Cardenal. No dejaría éste de recomendar la prisa y la velocidad. Dinero para ello no habría de faltar, y él es el elemento más poderoso para empresas de este género, o de cualquiera otra clase.

Lo de que las obras del nuevo edificio no se empezaron hasta 1486, puede estar confirmado también, porque disponiendo el Cardenal que el dinero para las obras de su colegio estuviera depositado en el monasterio de San Benito, hasta Mayo de 1487 no depositó la primera partida, que fué de dos cuentos de mrs., sucediéndose otras hasta más de ocho cuentos y medio (13), cuya carta de finiquito se otorgó el 6 de Junio de 1494 (Archivo His-

(13) Don F. de B. San Román ha publicado en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (t. VII (1931), pág. 153-161), un artículo titulado *Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza*, unos apuntes extractados de tres libros de cuentas de la hacienda del Cardenal encontrados, como el testamento, en el archivo de la Diputación provincial de Toledo. Comprende un volumen, las cuentas de 1486 hasta mediados de 1489; otro, las de parte de 1490, 1491 y algo de 1492, y el tercero, 1492 y 1493. En los tres volúmenes hay partidas correspondientes a las obras del Colegio de Santa Cruz; pero no están completos los datos, y el total de lo gastado en la construcción, no es posible fijarle, porque además de lo depositado en el monasterio de San Benito, hubo más partidas que se entregarían directamente al mayordomo Alonso de Villanueva. Contando las que no hacen referencia a lo depositado en San Benito, sumo 2.967.577 mrs., casi tres cuentos o millones, que habría que agrupar a los ocho y medio que se dice. En total once y medio cuentos, o 30.666 ducados de oro y dos tercios de ducados, cantidad respetabilísima para aquellos tiempos.

tórico Nacional, San Benito de Valladolid: caja 236, números 81 a 87).

El mayordomo del Cardenal, Alfonso de Villanueva, fué el encargado en Valladolid de todo lo concerniente a la fundación del colegio; pero intervino en la obra, desde su principio, el jurista bachiller Juan de Foncea, como se ha dicho, y lo confirma la carta que el Cardenal dirigió desde el «Real contra Málaga» en 24 de Julio de 1487, en la que dice al Rector y consiliarios: «ya sabeys lo que trabaja e syrve el bachiller Foncea en esa obra del Collegio», por lo que les ruega que mientras dure la obra y aquel entendiera en ella, le den por excusado de todo otro cargo y oficio; pero aunque iniciase los trabajos y organizara la realización de la obra y la adelantase bastante, la dejó sin tardar mucho, pues el Cardenal, estando en Valladolid, dió licencia y facultad el 19 de Noviembre de 1488 para que Foncea pudiera estar ausente del colegio seis meses, y el bachiller no volvió ya por la obra y el colegio, ya que desde Medina del Campo escribe el Cardenal en 22 de Marzo de 1489 que no se declarase vacante la prebenda de Foncea hasta el día de San Lucas, prueba que hacía algún tiempo se habría despedido aquél del colegio.

Al bachiller Foncea siguió Toribio de Bedoya (teólogo, luego canónigo de Valladolid), en el encargo de la obra. Lo demuestra otra carta del Cardenal a Bedoya, datada también el 22 de Marzo de 1489, en la cual faculta el Cardenal al colegial Bedoya, para que no obstante la constitución que prohíbe salir a un colegial sin ir acompañado de otro, pudiera hacerlo solo «a entender en la obra del colegio nuevo que nos mandamos fazer segund solía el bachiller foncea que antes de vos tenya este cargo».

Ese cambio de encargado de la obra necesita una explicación que he de hacer pronto. Ahora he de indicar algo sobre el maestro, el arquitecto del edificio nuevo. Se ha supuesto que lo fuera, por lo menos el trazador, Enrique de Egas, y el fundamento más extendido está en que escribió Ceán Bermúdez en las «Adiciones» a la obra de Llaguno y Amirola, «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España»: «De las obras que se le atribuyen—[a Enrique de Egas]—consta que trazó el colegio mayor de Sta. Cruz de Valladolid, y el hospital de expósitos de Sta. Cruz de Toledo, ambas fundaciones del cardenal de España D. Pedro González de Mendoza: aquél, magnífico en su fachada, patio y galerías, comenzado en 1480 y concluído en 1492...». Lo de empezado en 1480 no es cierto, como se ha visto. Y el modo de citar a Enrique de Egas no deja de ser curioso: «De las obras que se le «atribuyen» «consta» que trazó el colegio...» ¿Qué quiso decir con ello Ceán? El «consta» parece ser definitivo: que hizo el proyecto, aunque se le «atribuyan» las obras. Pudo suceder. Mas ¿dónde consta eso?

Al constar el hecho a Ceán sería por haberlo leído en algún documento, y él que copió otros muchos de menos importancia, se calló referirle o indicarle siquiera. No deja de ser ello significativo y predispuesto a la duda.

Pero dijo Ceán Bermúdez que el trazador del colegio fué Enrique de Egas, y le han seguido los escritores locales y otros de fuera, que del colegio, en poco o en mucho, se ocuparon, y tengo para mí que el maestro mayor de la catedral toledana no puso mano en nada del Colegio de Santa Cruz.

Tan se siguió lo expresado por Ceán Bermúdez que García-Valladolid, en la obra indicada, no se anduvo con rodeos y consignó que «a él [a Enrique de Egas] encomendó [el Cardenal] la traza y ejecución del grandioso edificio del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid», especie que dicha por García-Valladolid no tiene importancia, porque también escribió que Egas «construyó el Hospital de Expósitos de Santa Cruz de Toledo por encargo del propio Cardenal Mendoza», y es sabidísimo que hasta 1504 los testamentarios no dispusieron nada sobre tal obra, falleciendo el Cardenal en 1495; y porque añade, más adelante García-Valladolid, poco escrupuloso en citas y comprobación de noticias: «Dirigió las obras de la construcción primitiva de tan soberbio edificio, el maestro Diego Muros, conocido generalmente por Miguel de Vendaña, que figuró luego como el primer colegial del Mayor de Santa Cruz». El ser Diego de Muros, maestro en Teología lo interpretó García-Valladolid por maestro de las obras. Está bien. Y aún añadió que luego fué el primer colegial, cuando precisamente fué colegial y el primer Rector por elección del colegio antes de que se empezaran las obras en 1486. Hay que rectificar cosas, como tantas veces, y más de lo escrito por García-Valladolid. Al primer maestro de la obra hay que buscarle por otros lugares.

Por de pronto, en una escritura con información testifical sobre apeo antiguo del distrito y límites del colegio, hecho ante el doctor Antonio Pinto, alcalde de la villa de Valladolid, y el escribano y notario público Jerónimo Sánchez de Santisteban, por el procurador Diego de Tapia, en representación del Rector y consiliarios de Santa Cruz (24 de Enero-8 de Julio 1511), declaró «El dicho miguel de aranda, carpentero, besino desta dicha villa, testigo presentado por el dicho diego de tapia, en nombre del dicho rrector e consyliarios», y entre otras cosas «A la segunda pregunta del dicho ynterrogatorio dixo este testigo que sabe que el dicho reverendísimo señor cardenal, que santa gloria aya, obo comprado el suelo donde agora esta hedificado el dicho colegio con lo a el anexo e pertenesciente, lo cual el le hedifico e fundo; preguntado como lo sabe, dixo que lo sabe por que le dio a haser a quatro canteros de can-

teria que se llamaua el uno Juan del arriba e el otro pedro polido e que de los otros no ha memoria» (14).

Es lástima que el carpintero Miguel de Aranda, al deponer en la información llevada a efecto, no recordara los nombres de los otros dos maestros canteros encargados de la ejecución de la obra de Santa Cruz; mas hay que conformarse con los dos indicados.

Del primero de los mencionados, de Juan de la Riva, no tengo noticia ninguna: quizá fuera un antecesor del también maestro de cantería Rodrigo de la Riva quien en 1559 hizo trazas para la Casa Consistorial de la villa con Juan Sanz de Escalante, el de la fachada principal de la parroquia del Salvador, de Valladolid. Del Pedro Polido no sé más, y eso por decirlo Ceán Bermúdez en las «Adiciones» a Llaguno, que en unión de Bonifacio y Juan Guas, el famoso maestro de la catedral y San Juan de los Reyes, de Toledo, y del palacio del Infantado, de Guadalajara, y otros, construyó la capilla mayor de la iglesia del monasterio de jerónimos de El Parral de Segovia, obra que se contrató para hacer en tres años en 400.000 mrs. Repito que es de lamentar la falta de memoria del carpintero Miguel de Aranda al no determinar los otros dos maestros canteros que con los supradichos ejecutaron la obra de Santa Cruz, pues es probable que sus nombres dieran referencias de interés; pero, de todos modos, hay que observar que el Pedro Polido, vecino de Segovia, no habría de ser un cualquiera cuando aparece trabajando en sociedad de Juan Guas, nada menos, y éste tiene un puesto señaladísimo en la Historia de nuestra Arquitectura.

Cierto es que Ceán Bermúdez señala a Enrique de Egas solamente como el trazador del nuevo edificio del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, y que tal como lo expresó Miguel de Aranda, los cuatro maestros de cantería tomaron a hacer la obra, no invalidando esto último lo primero; es decir, que pudo hacer las trazas Egas y construir el edificio la Riva, Polido y los otros dos maestros no conocidos; pero hay razones para poder observar que, a pesar de decir Ceán Bermúdez que «consta que trazó el colegio mayor de Sta. Cruz de Valladolid» Enrique de Egas, no fué cierto, o por lo menos es tan dudoso que se sale de los límites de la probabilidad. Había dinero en abundancia; la obra, una vez iniciada, quisieron llevarla con gran celeridad; el Cardenal no estaba por aquellos primeros años de los trabajos en Valladolid, pues no los vió hasta 1488; Foncea, o Villanueva, acudió a los maestros que más cerca tenía, y alguno o algunos de los constructores fué o fue-

(14) *Datos para la Historia del Arte.*—Noticia sobre los constructores del Colegio de Santa Cruz, de Valladolid, por Don Saturnino Rivera Manescan, publicada en *Revista Histórica*, año 1918, pág. 356.

ron, quizás, los trazadores del edificio, y por eso les da luego a hacer la fábrica, la obra.

Hay otra razón para suponer que el trazador fuera del país y no de Toledo. De haberse acudido a uno de esta ciudad, hubiera sido consultado el Cardenal y hubiese examinado, seguramente, las trazas. Se perdía tiempo teniendo que acudir a maestros de fuera, y ya que se perdía, poco más se hubiese alargado dicho tiempo llevando los planos a la aprobación del Cardenal, que no les hubiera dado su visto bueno de haberlos examinado. La celeridad que quiso darse a la obra harían que maestros de Valladolid, o de la comarca, fueran encargados de formar el proyecto. Y, en efecto, lo que puede observarse de lo primero de las obras que no ha sido alterado por otras de modificación de tiempos posteriores, acusa el modo de hacer de la tierra. No hay más que recordar que edificios de aquella época en la villa, como la Casa de las Aldabas y las de la Chancillería, tienen columnas en los patios, del tipo y estilo de las de Santa Cruz. Se habían formado modelos para las construcciones de carácter civil y se seguían en todas las edificaciones por constituir estilo.

Se queda, pues, en la incertidumbre de quién fué el trazador del Colegio de Santa Cruz; pero los más indicios son de que Enrique de Egas no puso mano en los planos. Eran muchos los prestigios del maestro para que tuviera que sufrir el enfado que las obras, por su significación artística, de estilo, ocasionaron al Gran Cardenal, cuando por primera vez éste las pudo contemplar en 1488, a los dos años de haberse comenzado la construcción.

Lo que contó el doctor Pedro de Salazar y de Mendoza en la «Crónica del Gran Cardenal de España D. Pedro González de Mendoza», que se ha creído por muchos fuera un cuento o, cuando menos, una exageración, tiene plena confirmación en el edificio mismo. Escribió el cronista, penitenciario de Toledo, que al ver el Cardenal en dicha ocasión mencionada las obras realizadas en el colegio nuevo «poco antes de que se acabase», parecióle que «el sobre-estante había andado corto y miserable» y se lo rió mucho; y experimentó un disgusto tremendo, porque la obra se hacía a lo gótico, y manifestó sus deseos de que se derribara todo lo hecho y volviera a construirse a lo romano, al nuevo estilo renacentista, que su familia fué la primera en iniciar en España. De tal pretensión pudieron disuadirle los Reyes Católicos, a la sazón en Valladolid también; pero la obra sufrió una crisis que hizo se abandonase el estilo gótico y se diera nueva orientación a lo que quedaba por hacer o fácilmente podía modificarse.

Ese «sobre-estante» tan «corto y miserable», que dijo Salazar, habría de ser ciertamente el bachiller Foncea, encargado de la obra, que no había visto otra cosa y le pareció bien como aquella se llevaba: todo a lo gótico y no muy decorado.

En un retrato del Cardenal existente en la Academia de Bellas Artes y pintado en el siglo XVII, se observa, en el fondo del lienzo, cómo quedó la fachada con sus estrechos huecos de ventanas de arco alto, y la portada, ya del Renacimiento, antes de ser puestos en el siglo XVIII los volados balcones que la desfiguraron y rompieron la armonía del conjunto.

Ese hecho del enfado y disgusto del Gran Cardenal coincide perfectamente con el momento en que el bachiller Juan de Fonseca, encargado de la obra, deja de intervenir en ella y sale del colegio, si primero con licencia para ausentarse por seis meses de él, para no volver luego al mismo como colegial, según se dijo. Las vehementes palabras que la impresión desagradable sufrida por el Cardenal éste pronunciara, motivaron, sin duda alguna, la decisión del jurista, desairado en la laboriosa gestión que había efectuado durante cerca de dos años de obras, además de lo realizado en la fundación del colegio. La obra íbase haciendo a lo gótico, con alguna concesión a lo nuevo, al Renacimiento, como prueban los arcos de medio punto de las galerías del patio. Pero ello no bastaba a satisfacer los ideales del Cardenal. Se enfurruñó el purpurado; en un arranque de su genio íntegro y fuerte quiso demoler todo lo labrado, y el bachiller Fonseca tuvo también el gesto de marcharse del colegio, pues recibiría acerbas censuras que su buena voluntad no merecía, porque el trabajar a lo gótico era lo corriente, lo usual, lo frecuente; una transformación tan radical en el Arte como quería y pretendía el Gran Cardenal, no había llegado aún a estas tierras.

Ello prueba lo que dejó dicho: que el Cardenal no vió las trazas, el proyecto del edificio, que dejó, como todo lo referente a la fundación y sus detalles, al cuidado de Villanueva y Fonseca, y éste echó mano de los maestros que a su alcance tenía en la villa, pues lo que sí debió recomendarle don Pedro González de Mendoza fué la celeridad, la mayor actividad en la construcción, bien porque el colegio estuviera instalado deficientemente en su primitivo local, ya porque el Cardenal quisiera verle y gozarle en vida, pues aunque no tenía en 1486 más que 58 años, su vida había sido muy agitada y trabajosa, y ello apura siempre.

A partir de ese momento, que sería muy adelantado el año de 1488, ya que el sábado 6 de Septiembre de ese año llegaron los Reyes Católicos a Valladolid, y ellos hicieron desistir al purpurado de sus pensamientos de derribar lo hecho en la fábrica del colegio para empezar de nuevo, cambia por completo el arte desarrollado hasta entonces en el edificio; y se hace a lo antiguo, a lo romano, la interesantísima portada con sus almohadillados y todo, recordando lo italiano; los contrafuertes, acusados tan vigorosamente en la fachada, y tan del estilo gótico, cambian también su decoración, y a los temas de los arquillos apuntados, suceden en cuerpos o

zonas altas, pilastras con estrías; la cornisa del cuerpo principal se hace de gran importancia, con múltiples molduras en las que entran los modillones y dentículos y elementos puristas, y se la corona con antepecho de balaustres; los contrafuertes, elevados hasta el cornisamento, requerían un detalle terminal, y, en efecto, se rematan con pináculos, pero huyendo de los motivos góticos; sobre la puerta interior del vestíbulo, se coloca una inscripción y se la encuadra en una cartela renaciente, y lo mismo se hace con un escudo sobre la puerta de la zona posterior del cuadrado del edificio, dando al patio de las hospederías; y la puerta de la biblioteca, con sus preciosas hojas de carpintería, talladas primorosa y finalmente a lo italiano, se labra, del mismo modo, no con concesión al estilo nuevo sino, aunque parezca paradójico, a lo romano, a lo antiguo, según se decía entonces, con dibujo y traza francamente renacentistas, tirando a lo italiano; y en el estilo del Renacimiento se labran dos techos, mal llamados artesonados, de la planta baja, con casetones que postergaban a los que hacían por entonces más o menos mudéjares; y del mismo estilo es la pintura de la viguería del piso bajo, y aún se observan, en el Museo arqueológico provincial, dos hojas de puerta de las antiguas del colegio, cuya procedencia no admite duda, con molduraje italiano y los entrepaños pintados al mismo estilo, con motivos de la cruz de Jerusalén rodeada de láurea con cintas y los escudos de los Mendoza. Fuera de los elementos constructivos: columnas, arcos, antepechos de las galerías del patio; ventanas en las fachadas, luego modificadas en el siglo XVIII; puertas pequeñas y en esviaje; bóvedas de los portales anterior y posterior; las del salón en la fachada principal que hace juego con la capilla, que quizá fuera el refectorio; las de la capilla misma (también reformadas) y sacristía, todo se modificó en la decoración. Se salvó, por estar ya hecha, la entrada de la capilla por el zaguán o vestíbulo, de arco apuntado y puerta grande de dos hojas con tableros tallados a lo gótico, así como el otro posterior vestíbulo o portal que daba al patio de las hospederías.

¿De dónde venían al Cardenal, no esas simpatías, sino entusiasmos por el Renacimiento, en términos que lo gótico le enfada y le saca fuera de quicio? Don Pedro era hombre de talento, muy comprensivo y progresivo, y la iniciación de esos gustos renacentistas en el purpurado, quizá vinieran de atrás ya, como apunta, no sin falta de motivo, Carl Justi, en sus «Miscellaneen...». Don Rodrigo de Borja, luego Papa con el nombre de Alejandro VI, vino de legado pontificio a España en 1472 para tratar de varios asuntos eclesiásticos difíciles. Don Pedro González de Mendoza, por encargo de los Reyes Católicos, le recibió en Valencia, y ambos «viajaron juntos hasta Castilla, trabando estrecha amistad. Durante sus ocios en la suntuosa abadía (se refiere a la de Valladolid), a

vuelta de sus inacabables disputas acerca del Real Patronato eclesiástico y otros temas semejantes, hablarían también de la «obra del romano», frente a la gótica crestería. Recordaríase el Palacio de Venecia de Roma, la obra del Vaticano en el estilo de la antigüedad...», y nada de extraño tiene que el obispo de Sigüenza se dejara arrebatar, dado su genio, de las novedades que el arte de Roma empezaba a desplegar, y que toda su familia luego, desarrolló en diferentes puntos de España, por lo que bien puede suponerse a los Mendoza los introductores en nuestra tierra del Arte del Renacimiento, iniciado en la Arquitectura civil en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, y en la religiosa en el convento de San Antonio de Mondéjar (Guadalajara), hechura de un sobrino del Cardenal (15).

Sin embargo de ello, supongo que el regreso del segundo conde de Tendilla (el Gran Tendilla, el indicado sobrino), de su embajada en Roma en 1486-7, debió ser lo que le hizo cambiar de criterio artístico al Gran Cardenal, pues aquél explicaría al tío lo que había visto, se aficionaría a ello, como prueba el estilo de su convento alcarreño, y el purpurado se contagió entonces de los entusiasmos que briosamente habría de demostrar el embajador al recordar y describir lo que había cautivado su atención y gusto. Don Pedro González de Mendoza aprovechó bien el viaje de su sobrino: se saturó de las auras del Renacimiento y logró, por mediación de don Iñigo López de Mendoza, la bula secreta por la que sus tres hijos quedaron con todos los honores y derechos de hijos legítimos, a pesar del «defecto de natalicio».

Fuese como fuera, es lo cierto que debido a la visita del Cardenal en 1488, la orientación artística del edificio del Colegio de Santa Cruz de Valladolid varió radicalmente: no hubo transición lenta, graduada y evolutiva entre lo primeramente ejecutado y hecho de 1486 a 1488 y lo sucesivo a este último año; se modifica entonces cuanto puede ser modificado, respetando el grueso de la construcción, ya muy avanzado lo ejecutado. El enfado del Cardenal hizo un efecto maravilloso en el progreso artístico de la obra, y es muy probable, casi seguro, que a partir de aquel ins-

(15) Ese influjo de los Mendoza está bastante bien estudiado en el discurso de mi llorado compañero Don Vicente Lampérez y Romea en su ingreso en la Academia de la Historia, *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares*. (Madrid, 1916); en el interesante estudio *El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV*, por Don Elías Tormo y Monzó, en el *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, tomos XXV y XXVI, años 1917 y 1918; y en el hermoso trabajo de mi buen amigo Don Manuel Gómez-Moreno *Sobre el Renacimiento en Castilla*, publicado en *Archivo español de Arte y Arqueología*, t. I, año 1925. Tres magníficos estudios de tres maestros en estas lides histórico-artísticas.

tante, el mismo purpurado se preocupase en buscar los artistas que decorasen, por lo menos, el flamante monumento dejado dos años antes al cuidado de Foncea.

¿Fué entonces cuando Enrique de Egas se encargó de la obra del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, como «consta» que le trazó, según Ceán? Tampoco es probable. Ciertó es que el maestro Enrique fué algo ecléctico; pero aunque aceptó el nuevo estilo, fué el suyo menos italianizante que lo mostrado en Santa Cruz de Valladolid. No hay más que recordar que hasta 1504 no da las trazas del Hospital de Santa Cruz de Toledo, y la portada de este edificio está más próxima al goticismo que la del monumento de Valladolid, tanto, a pesar de su menudo dibujo y profusa decoración, que alguien la ha calificado de obra gótica. ¿Iba a retroceder Enrique de Egas? Un salto atrás de 16 años es muy grande, y mucho más cuando la moda empujaba, como siempre, con grandes alientos y esfuerzos renovadores. Además que Enrique de Egas no aparece hasta 1497 como designado para tasar la obra de Rodrigo Alemán en la sillería de Plasencia y hasta 1498 no se le observa en Toledo, como maestro de su catedral. Ciertó que pudo actuar antes de esa fecha primeramente citada, como trazador de la obra de Valladolid, mas no es lo más probable siquiera.

Conocido ya el testamento del Gran Cardenal otorgado en 1494, es un candidato a la atribución de la maestría de las obras renacentistas de Santa Cruz de Valladolid, el maestro Lorenzo Vázquez. En dicho documento le titula el Cardenal «maestro de nuestras obras», y ello quiere decir que había intervenido en algunas costeadas por el insigne purpurado. Una de ellas sería el palacio que en Guadalajara construyó para sí don Pedro González de Mendoza, del que no quedan rastros, bien que hizo una sucinta reseña del mismo Antonio de Lalaing, señor de Montigny, chambelán de don Felipe de Borgoña (16) y se citó con elogio pocos años antes que este (17). Otras de las «nuestras obras» serían las de Valladolid, a partir de 1488. Y estas obras de Valladolid llevan muchos puntos de semejanza, no solamente en el estilo, sino en los detalles, con otras de Lorenzo Vázquez, hechas para la familia del Cardenal. No es preciso desarrollar este supuesto y menos fijar la hipótesis con los eruditos trabajos mencionados, de los señores Tormo y Gómez-Moreno.

Este último señor dió un panorama completo de lo que pudiera llamarse la obra de los Arquitectos de Guadalajara, y hace desfi-

(16) *Relation du premier voyage de Philippe le Beau en Espagne, en 1501*, en el tomo I de la *Collection des voyages des Souverains des Pays-Bas*, publicada por M. Gachard. (Bruselas, 1876).

(17) En el *Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii* (1494-5), publicado en *Revue hispanique*, t. XLVIII, pág. 134.

lar gráficamente los monumentos que, siguiendo al de Santa Cruz de Valladolid, llevan el corte, estilo y tendencias iniciados en él, todos relacionados, además, con la familia de don Pedro González de Mendoza. El palacio de Cogolludo (Guadalajara), edificado por el primer duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda y Mendoza, en el que por razones largas de contar intervendría don Rodrigo de Mendoza, el hijo del Cardenal, yerno del duque, lleva muchos detalles semejantes al Colegio de Santa Cruz, y en las marcas de cantero se observa, en algunas piedras, la forma como parrillas, que recuerda, sin querer, el nombre de Lorenzo Vázquez, si otros detalles más importantes no indicasen que en la obra puso manos el maestro vecino de Guadalajara. El convento de franciscanos de San Antonio de Mondéjar (Guadalajara), —hoy en completa ruinas— hechura del gran conde de Tendilla, el sobrino del Cardenal, que dije pudo influir en los entusiasmos por el Renacimiento en su tío, es obra segura de Lorenzo Vázquez, por las mismas razones que el palacio de Cogolludo y por la protección que profesó al maestro el ilustre prócer, y porque el mismo Tendilla escribía en 1509 que había hecho ir a Granada, a reconocer con otros dos, la obra de la Capilla Real, que llevaba errada Enrique de Egas, «el maestro de cantería que hizo mi monasterio» y, añadía, «está aquí el de mi monasterio»; y ¿quién podía ser ese maestro cuando consta que Pedro de Morales, ocupado de asiento en Granada; Cristóbal de Adonza, que aunque construyó la iglesia parroquial de Mondéjar, no tiene ningún punto de contacto con el convento; y Lorenzo Vázquez, fueran los tres maestros que visitaron la obra de Egas?

En Guadalajara misma, aparte del palacio mencionado del Cardenal, este señor reconstruyó cosas en la iglesia de Santa María de la Fuente, frontera de aquél, y entre ellas, Gómez-Moreno parece reconocer el arte de Lorenzo Vázquez en el portal que rodea la iglesia. Y del beaterio de Nuestra Señora de la Piedad (hoy Instituto), existe un patio—que también recuerda en detalles lo de Lorenzo Vázquez—que fué de la casa de don Antonio de Mendoza, hijo menor del primer duque del Infantado, cuya casa pasó a su sobrina doña Brianda de Mendoza y Luna, hija del segundo duque del Infantado don Iñigo López de Mendoza, fundadora del beaterio (18), por morir sin sucesión su tío don Antonio (19).

(18) Así dice el letrado que ilustra el retrato de Doña Brianda en el mismo Instituto.

(19) Citando Gómez-Moreno la historia manuscrita de Guadalajara por Torres, expresa que la fundadora del beaterio fué Doña Mencía de Mendoza, sobrina de Don Antonio de Mendoza. Pudo equivocarse Torres al escribir el nombre. Fuese como quisiera, el resultado es que la fundadora era de la familia del Gran Cardenal.

Y como remate de todo ello, y prueba de aprecio en que se tenía el arte de Lorenzo Vázquez por los Mendoza más allegados al Gran Cardenal, lo que significa muchísimo en las atribuciones de obras que pueden adjudicársele, está el dato auténtico de que don Rodrigo de Mendoza, llamado también don Rodrigo de Vivar y Mendoza, por sus pretensiones de descender del Cid, el hijo primogénito del Cardenal, el marqués del Cenete que heredó de su padre la vehemencia y fogosidad, pero no otras virtudes que poseyó el purpurado, llevó a Lorenzo Vázquez a sus estados para ponerle al frente de las obras del castillo de la Calahorra (Granada), como consta por cartas del 12 de Mayo de 1509 del conde de Tendilla al marqués del Cenete en la que habla de un maestro cantero y albañil, llamado Miguel Sánchez, que hizo un «asiento» para labrar ciertas obras en el castillo, cuyo contrato «dize questá en poder de lorenço vazquez», encargado de la construcción, seguro, como maestro de la obra, según se desprende de otra carta de 13 de Junio, en la que el mismo conde a don Rodrigo le expresa «quantas razones ay para que suplique yo por la liberación de Lorenço Vazquez, y que no es la menor ver él de la hedad que es... y... sy no esperase aquí al señor duque de Alburquerque... yo mismo fuera el mensajero para esto; y pues aunque tenga, señor, alguna culpa tiene alguna hazienda... suplico a vuestra merced le mande librar, que, syn dubda, él no suele pecar con mala yntención». Esta última carta del de Tendilla enviada al de Cenete con un hijo de Lorenzo Vázquez, prueba que don Rodrigo tuvo preso al maestro alcarreño, encargado de la obra de la Calahorra, y, como presume el señor Gómez-Moreno, la causa pudo ser un error de Vázquez al replantear la obra, o cosa así, porque «El cuerpo de edificio avanzado hacia poniente resulta poco explicable, si no es por ampliación imprevista, cuando ya iban alzados los cubos...». Tienen también explicación esas iras del marqués del Cenete de aprisionar al maestro de la Calahorra, conocido su carácter discolo, fuerte y autoritario (por algo le tuvo preso la Reina Católica, a pesar de los servicios que había prestado en la guerra de Granada), en términos de ser tan impulsivo que, por querer construir con toda actividad y premura su artístico castillo, como escribió el gran Tendilla, «unos ofçiales que an venido dizen que vuestra merced anda sobrellos con un garrote, que otro trae un paje, y que les mandays, señor, un día labrar en sus destajos y otros quatro a jornal, y que les deven mucho, de lo que no les an dado recabdo para labrar».

El estudio sistemático de los capiteles de los monumentos alcarreños y los de la portada del Colegio de Santa Cruz, le hizo don Elías Tormo en el trabajo mencionado, y se llega a las mismas conclusiones que el señor Gómez-Moreno que, además de los conjuntos, trabajó sobre documentos que tanta luz, además de su curiosidad, dan. Los capiteles de Santa Cruz, con sus estrías in-

clinadas, tienen remedo o continuación en los de Cogolludo, Mondéjar y Guadalajara; son ellos como la firma del artista. Y reuniendo todas esas circunstancias, puede decirse, sin temor a equivocaciones, que los maestros de los monumentos citados: los de Guadalajara, a los que habría que agregar alguno más, como la casa Dávalos, por ejemplo; los mentados de la provincia misma; el de la Calahorra; el de Santa Cruz de Valladolid, eran unos mismos maestros, maestros de un arte protorrenaciente que tiene el núcleo principal en la Alcarria. Y si a ello se une que Lorenzo Vázquez era «maestro de nuestras obras», como dijo el Cardenal, ¿no se deduce como cosa lógica, seguida con suavidad no alterada, que Lorenzo Vázquez pueda ser el candidato más favorecido de los que pudieran aspirar a la maestría de la obra renacentista, protorrenaciente, del Colegio de Santa Cruz de Valladolid? El era del grupo de los que trabajaron en Guadalajara y su provincia; eso es indudable. ¿Quién con más razones, como vecino de Guadalajara y como «maestro» de las obras del Gran Cardenal, puede ponerse delante y disputar la paternidad artística de lo hecho en el colegio, a partir del histórico enfado de don Pedro González de Mendoza, al ya insigne Lorenzo Vázquez de Segovia?

Si de todas esas observaciones a nadie puede parecer temerario la idea de atribuir la maestría de la obra del Colegio de Santa Cruz, desde 1489 o cosa así, a Lorenzo Vázquez, hay otros datos que creo decisivos y que vienen a ser la confirmación y comprobación de la atribución. Más que probabilidades son las que, por lo expresado, en su haber tiene el maestro vecino de Guadalajara para adjudicarle la obra de referencia, como digo; pero hay argumentos de más fuerza deducidos de los apuntes de las cuentas de la hacienda del Gran Cardenal, sacados a luz por el señor San Román.

En dichas cuentas aparece un Alberto de Caravajal o Carvajal, como maestro de ciertas obras del Cardenal, y figura en 1488 cobrando sueldo, «su ración e quitación», lo que prueba que estaba a servicio del Cardenal. Percibía 10.000 mrs. al año, y él no podía intervenir en las obras de Valladolid, pues su sueldo está en la data de la receptoría de Alcalá de Henares, donde también hacía obras el Cardenal.

Pero, en cambio, sale en las cuentas de 1490, Lorenzo Vázquez, en la data del mayordomo de la Abadía de Valladolid, con estas dos partidas:

«a lorenço vasques quatro mill maravedis de merced, por carta fecha en seuylla a dos de abril de noventa años»,

«a lorenço vasques cinco mill maravedis de merced, por carta fecha en cordoua diez y ocho de agosto de noventa años»,

y también en la data del mayordomo de Valladolid, Alonso de Villanueva, figura esta otra partida:

«a lorenço vasques seis mill e quatrocientos sesenta y seis maravedis que los ovo de auer de su ración e quitación del tercio primero de noventa e uno, por carta fecha en guadalajara a veinte de Junio de noventa e un años».

La «ración e quitación» del segundo cuatrimestre de 1491, se le abona «a lorenço vasques de segouia maestro de las obras del señor cardenal», en la data de la receptoría de Alcalá, así como los tres cuatrimestres de 1492 y el primer medio año de 1493.

¿Consecuencias que se deducen de estas partidas? Que hasta 1490 no se paga nada a Lorenzo Vázquez por cuenta del Gran Cardenal; que en ese año recibe, por lo menos, en dos veces, 9.000 mrs.; que en 1491 cobra ya, como en los sucesivos, 19.398 maravedises al año; que su sueldo era casi el doble que el que había percibido Alberto de Carvajal; y que hasta Junio de 1491 se datan sus remuneraciones en la cuenta del mayordomo de la Abadía de Valladolid.

Si bien se examinan y aquilatan esos datos la solución final y definitiva aparece clarísima, y no puede ser más que la siguiente:

Se reconoce a Lorenzo Vázquez de Segovia un mayor mérito que a Alberto de Carvajal y se le señala casi doble sueldo, y por ese mayor mérito se le encarga de la obra del Colegio de Santa Cruz, para rectificar en parte lo que se había hecho hasta 1488 y dar nueva forma a lo que sucediera. Y empieza a trabajar Vázquez para el Cardenal, no a sueldo, pues en 1490 percibe los 9.000 mrs. «de merced», así como si se le probara o quisiera probarse su habilidad, al menos, y ya en 1491 queda definitivamente al servicio del Cardenal, siendo por todo ello, el Colegio de Santa Cruz de Valladolid la primera obra que trabajó para don Pedro González de Mendoza y la primera que se le conoce, que empezaría ya muy adelantado el año 1489 o principiado el 1490.

En vista, pues, de los antecedentes mencionados y consecuencias deducidas, no se puede dudar ya de la intervención de Lorenzo Vázquez de Segovia en la segunda época de la obra del Colegio de Santa Cruz de Valladolid. Las tres partidas transcritas lo confirman y comprueban plenamente. No dicen de modo absoluto, como se quisiera que dijese: Lorenzo Vázquez hizo esto en Santa Cruz de Valladolid; pero como si lo dijeran. Más evidente no puede indicarse. ¿Qué iba a hacer Vázquez, si no era lo del colegio, en Valladolid? y si no se refería al colegio ¿a qué otra cosa pudo dedicarse el maestro en la villa, por cuenta del Cardenal? pues en la cuenta del mayordomo que don Pedro tenía en la Abadía, están las partidas copiadas y él intervenía en los pagos de las obras del colegio.

Y ya Lorenzo Vázquez al frente de la dirección de la obra, se produce rápidamente la alteración tan a fondo en la decoración, principalmente, y fué terminándose la obra del Colegio de Santa

Cruz, y se daría por utilizable y habitado éste, en 1492, como dijo el cronista del Cardenal, el doctor Salazar, y hace presumir el letrero que encierra la cartela, ya mencionada antes, sobre la puerta interior del vestíbulo, que dice así:

PETRVS · DE · ME
NDOCA · CARDI
NALIS · HISPAN
IE · MCCCC · XC · I

En este año de 1491 se terminaría lo más de la obra y faltarían sólo detalles muy secundarios que habrían de irse rematando poco a poco, y, quizá, sin alterar ya la vida de los colegiales en el nuevo y flamante edificio.

Ha de seguirse, pues, lo escrito por Salazar y suponer estrenado el nuevo edificio en 1492 y añadir lo que escribió García-Valladolid (20), que no sé de dónde tomaría el dato: «Terminada la construcción del grandioso edificio del Colegio de Santa Cruz, fueron trasladados a él los colegiales desde las casas que ocupaban provisionalmente, en cuyo día tuvieron lugar extraordinarias fiestas en Valladolid, asistiendo a ellas la ilustre reina Doña Isabel «da Católica», quien se dignó honrar el Colegio comiendo en su refectorio con los colegiales y sentándose a la mesa al lado su Rector, persona a la cual, en memoria de este día, distinguió con el nombramiento de Consejero suyo». El hecho es muy probable sucediera, pues consta que los Reyes Católicos estuvieron en Valladolid, por lo menos, en Julio de 1492; lo que no dice García-Valladolid es si presenció la inauguración del nuevo edificio su fundador el Gran Cardenal.

He de hacer ahora una rectificación en lo que expresé en la «Guía de Valladolid» dedicada a los congresistas por el Comité local del Congreso celebrado en Valladolid en 1915 por la «Asociación española para el progreso de las ciencias». Escribí entonces «que en el escudo de los Reyes Católicos del segundo cuerpo de la fachada, situado entre los del cardenal (a la izquierda el de los Mendoza y a la derecha el de los Figueroa), no aparece aún la granada que aquéllos añadieron al escudo, en 1492 a lo más». Ello viene a negar el argumento para sentar lo que agregué que «La decoración del cuerpo central de la fachada es probable que sea algún tanto posterior a la construcción, pues parece estar adosada, y que se hiciera ya en el siglo XVI». En efecto, la falta de

(20) Obra y tomo citados, pág. 250.

la granada es signo que demuestra anterioridad a 1492 en el momento de labrarse la portada, y lo expresado anteriormente viene a confirmar que esta no había que retrasarla al siglo XVI. Por algo, precisamente, había de ser el Colegio de Santa Cruz el primer edificio de Castilla que ostentara la gracia y jugo del arte del Renacimiento, y por algo se había de justificar el enojo del Cardenal y el cambio de estilo del edificio.

Entre los detalles que habrían de apurarse a la terminación de la obra, quedan dos que he de indicar en seguida y que prueban lo que llevo expresado ya de que el Cardenal, a partir de 1488, se preocupó en elegir él mismo los artistas que siguieron trabajando en el colegio. Ya no se fiaría en lo sucesivo de encargados.

En 1492 se pintó la librería del colegio y se dió cargo de ello a Pedro de Gumiel, vecino de Alcalá de Henares, próximo a Guadalajara. Conocido es el artista para que me detenga a indicar su actuación. Su presencia en el colegio está demostrada por una carta del Cardenal, escrita en Barcelona el 30 de Octubre de 1492, en donde autorizaba a Pedro de Gumiel y sus oficiales, a quienes mandó venir a Valladolid a pintar la librería del colegio, para que pudieran dormir en él, a causa de que Valladolid «se va dañando de pestilencia», y lo hagan mientras estuvieren pintando la dicha librería. Desde la misma Barcelona siguió el Cardenal ocupándose de tal obra de la librería, en la que debía tener el purpurado, como hombre de letras, gran interés, y escribió al Rector y Consiliarios el 12 de Diciembre una carta en la que les contesta sobre que dieran a Bedoya los 60.000 mrs. que el colegio debía a las obras y Bedoya pedía más dineros para acabarlas. El Rector y Consiliarios suplicaban no mandase tomar dinero ninguno del colegio para las obras, sino que lo mandase pagar de lo suyo; pero el Cardenal contestó claro y bien: «sy el collegio estouiese en necesidad y no le sobrase Renta alguna, nos lo faríamos como lo dezis e como fasta aqui lo auemos fecho; pero pues, a dios gracias, el collegio tiene renta sobrada, cosa deuida e razonada es que, fechos los gastos necesarios del collegio, todo lo que sobrase se enplee en las obras fasta aquellas ser acabadas, e sobre aquello, sy algo faltare, nos lo mandaremos conplir, e en esto no conviene otra cosa, quanto es al pintar de la libreria nos reunimos a los dichos vedoya e villanueva cerca dello aquello... A vedoya enbiamos el letrado que se ha de poner en torno de la libreria aquello se ponga». A Toribio de Bedoya escribió el 28 de Abril de 1493, estando también en Barcelona: «Recebimos vra letra e ovimos mucho plazer de lo que nos screuis de la pintura de la libreria que esta acabada y en paz sinon esçepto el letrado, trabajad como se acabe, que no quede cosa por facer, ya ovimos escripto al Rector e collegiales mandandoles que pagasen a pedro de gumiel lo que con el abenisteis, e asi mesmo los dineros del plomo e del oro, e agora gelo tornamos a mandar.

E ante todas cosas se ponga el plomo en las canales, e fecho esto faganse las otras obras que alla vos paresciere ser necesarias».

Esto último prueba que aún faltaban en 1493 los últimos remates de la obra, que se iban apurando poco a poco, y todo abonándose puntualmente, así en la carta al Rector, Consiliarios y colegiales datada el 10 de Junio de 1493, desde el mismo punto escribió: «...plazenos que ayais pagado a pedro de gumiel e asy tened manera como luego se pague el plomo e las otras obras que ende se an fecho».

La obra de Pedro de Gumiel debió ser lucida y quedar primorosa, a juzgar por las muestras que se observan en los techos y puertas antes indicadas. Pero de la librería, fuerte sin duda de la obra de Gumiel, no queda nada. La obra del siglo XVIII, en que se renovaron hasta las estanterías, dieron al traste con todo, hasta con el letrero que debió leerse alrededor de la biblioteca y que debió redactar, como parece, el mismo Cardenal.

Otro detalle del colegio recogió el Cardenal en su testamento, y la cláusula ha servido, así que se publicó aquel, para estudiar la obra del maestro Lorenzo Vázquez. Vuelve a insistir el purpurado y se preocupa de buscar artistas para otra obra. Merece copiarse íntegra la cláusula:

«Otro si por que nos avemos librado pocos días ha Doscientas mill maravedises a Alfonso de Villanueva nuestro criado vezino de Valladolid para que les diese e entregase al Rector e Consiliarios del nuestro Collegio de Santa Cruz que nos fundamos e mandamos edificar en la dicha villa de Valladolid para que los toviessen en deposito para un retablo a la Capilla del dicho nuestro Colegio, queremos e mandamos que el dicho retablo se faga luego de las dichas Doscientas mil maravedises e que se faga por la orden que diere Lorenzo Vazquez vezino de esta cibdad de Guadalajara maestro de nuestras obras e queremos que los entablamientos del dicho retablo sean de talla muy bien labrados a la antigua e las ymagines sean de media talla para lo cual se busquen en Valladolid e sus comarcas los mejores maestros que se pudiesen aver. E mandamos mas a la dicha Capilla del dicho nuestro Collegio la Cruz mayor e los mayores candeleros de plata dorada que estan en nuestra Camara e la Campanilla de plata que esta en nuestra Capilla» (21).

No conozco nada del mentado retablo, que duda el señor Gómez-Moreno pudiera hacerse. Lo probable es que se labrase, mucho más siendo un encargo del Cardenal y para el que ya se había enviado el dinero. La obra habría de ser de importancia (el de la Adoración en la parroquia de Santiago, hecho por Berruguete,

(21) Pág. 17 de la edición impresa del testamento del Gran Cardenal citada antes.

se ajustó en 600 ducados de oro; éste se elevaría a 533'33 ducados); lo que es probable es que se deshiciera en el siglo XVIII, cuando se arregló la Capilla y se la dió en paredes y bóvedas la forma que se observa en la actualidad. El Cardenal quiso echar abajo todo lo que oliese a goticismo; el neoclasicismo del XVIII reformó e hizo desaparecer muchas cosas, incluso alterando la portada del colegio, interesantísima por más de un concepto. La moda es terrible; no perdona nada que se oponga a sus caprichos o exigencias, aunque sean frívolas y pasajeras (22).

Y el colegio, ya terminado de todo punto, funcionó magníficamente desde el principio, sirviendo de estímulo a fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia y confesor de la Reina Católica, para fundar el suyo de San Gregorio en la misma villa de Valladolid, espléndido también en bienes y arte, de gran significación artística, del mismo modo; pero más «arcaico», no tan renaciente; lo que de este estilo tuvo y tiene, indudablemente, lo inspiraba el estilo risueño del Colegio de Santa Cruz. Los dos colegios anduvieron en competencia de todo y lucieron esplendorosamente, tanto en los fines para que fueron fundados como en el arte que desarrollaron, cada uno en su estilo, los artífices que los labraron; pero más progresivo siempre el de Santa Cruz.

Antoine de Lalaing pudo ver en los primeros años el funcionamiento de ambos, y después de reseñar el de San Gregorio, elogió de este modo el de Santa Cruz:

«Item, el Cardenal Mendoza, hace poco tiempo, ha fundado en Valladolid otro colegio, que es completamente nuevo, y uno de los más hermosos que pueden verse. No faltan dos o tres cámaras doradas y entapizadas como las del Obispo. Veinte y dos escolares estudian allí medicina, física, decretos y otras ciencias. La librería escude a la otra en riqueza. Cada uno de los estudiantes tiene su pequeña sala aparte, y no pueden salir sino en parejas; y para ir fuera, tiene cada uno una capucha de paño encarnado. Y para enseñar las ciencias eligen un rector que dura solamente un año, y no pueden estar allí los estudiantes más que ocho años, concluidos los cuales, vienen otros. Para el sostenimiento hay asignados mil castellanos por año, que valen, en moneda de Flandes, 2.500 libras. Cuando los trigos están baratos, hacen provisión no menor de 500 fanegas. Y cuando en el país hay carestía de grano,

(22) Por lo que se refiere a otros detalles de Valladolid, se leen en el testamento de Don Pedro González de Mendoza, antes que la copiada cláusula, dos más, una de las cuales aprovecho en otro trabajo; la otra dice:

«Otrosi mandamos a la nuestra iglesia Collegial de la villa de Valladolid, e para el servicio del altar de la dicha iglesia, una capa e un frontal e una casulla e dos dalmaticas de damasco blanco brocado con sus camisas e amyto, estollas, cintas e manypulos, lo qual todo esta en nuestra camara.»

tienen obligación de venderlo a los pobres a su justo precio, sin vender tanto que se queden sin las 500 fanegas para su consumo. Cada uno de estos veinte y dos estudiantes tienen por año, para botas y zapatos, dos castellanos de 50 sueldos. Tienen la obligación de comer juntos; pero cada uno posee su departamento para dormir y estudiar a su voluntad. Y no pueden andar por la ciudad sino en parejas, y adornados con el traje y la caperuza».

No es este trabajo una historia del Colegio de Santa Cruz, ni tal fué la pretensión que tuve al comenzarle, sino un resumen de lo que de él puede decirse, principalmente, en su fábrica material, en vista de la investigación moderna, y una rectificación de lo que se ha escrito tantas veces, copiándose siempre los unos a los otros sin cuidarse de comprobar nada. Por eso paso por alto la vida y desarrollo del colegio en sus largos años de actividad literaria y científica y omito los cargos, dignidades y altos empleos que gozaron muchísimos colegiales, que salían ya de la institución con los prestigios que da el saber y la experiencia. El colegio celebraba fiestas frecuentes con motivo del doctoramiento de sus colegiales, corriendo los clásicos toros en la plaza del mismo, como ocurrió, que conste, en 1526 en los de Martín Ortiz y Marco de Erbias (ingresados ambos en el colegio en 1519), y en 1532 en los de Gonzalo de Rivadeneira y Diego de Mora (ingresados en 1525 y 1526).

Aparte la brillante actuación docente del colegio—muy poco de política, pues siempre estuvieron retraídos los colegiales, de inmiscuirse en los asuntos de ella—destacó de un modo escrupulosísimo en la administración de sus bienes, y estos les acrecentó grandemente, llegando a tener beneficios en iglesias de las diócesis de Sevilla, Toledo, Ciudad Rodrigo, León y Sigüenza, y hasta poseyó el patronato del convento de Santa Clara de Cuéllar, que le cedió doña Ana de la Cueva y Mendoza y aceptó el colegio en 12 de Octubre de 1559.

La fundación quedó espléndidamente dotada por el Cardenal, para necesitar ayudas extrañas. No era ya época de privilegios y mercedes reales; no obstante, el Rey Católico expidió una Real cédula en Salamanca, a 9 de Febrero de 1506, dando licencia al colegio para que pudiera tener una mula, sin embargo de la pragmática que lo prohibía; y por Real provisión, datada en Valladolid el 20 de Noviembre de 1567, se hacía merced al colegio de que entrase vino en la villa sin pagar tributo alguno, así como para que pudiese traer doscientos carneros y quince vacas por los pastos por donde anduvieren los ganados de los demás vecinos, y se aprobaban los capítulos hechos con la villa antes de la fundación del colegio.

También se concedió al colegio una tabla franca, cuya con-

cesión no he podido averiguar, pues don José Ruiz de Celada (23), después de citar la Carnicería mayor, con dos tablas llamadas de la Chancillería, y otras dos de la Inquisición, y la menor, de la Abadía, con una sola tabla para vaca y carnero, enumera otra tabla «dentro del Colegio mayor de Sta. Cruz para el consumo de sus individuos actuales, y acomodados, para sus dependientes y para otros no poco independientes, y aunque en esta tabla es limitado el despacho, pero en ella, y la de la Abadía a corta diferencia se consume una mitad en las dos especies del total consumo en las quatro de las Carnicerías mayores» (24).

Una de las preocupaciones del colegio fué formar, desde el primer instante, una copiosa y rica librería. Ya se ha visto los deseos y gastos que hizo el Cardenal para decorarla muy artísticamente. Lalaing expresó que era más rica que la del Colegio de San Gregorio. En todo iban en competencia los dos prelados fundadores. Muchos libros puso en la magna biblioteca del colegio el purpurado; pero fué enriqueciéndose, más tarde, con otras colecciones de importancia, entre las que se cuentan las donaciones de don Cristóbal Crispi de Valderrama, ministro de Felipe IV; don García de Sotomayor, oidor de la Chancillería vallisoletana; de los colegiales don Andrés de Orbe y Larriátegui (ingresado en 1698), Alcalde, Ibecea y Gobantes. También pasó a Santa Cruz la librería del obispo de Valladolid don Diego de la Cueva y Aldama (1683-1707), de quien por haber sido colegial (ingresó en 1660) el colegio se creyó con derecho a sus libros e imprimió a tal efecto los «Motivos legales en que se fundó el Colegio para obtener la librería...» del obispo, que quizá disputara otra entidad.

Aunque no las necesitaba, no dejó de tener algunas donaciones el colegio, no de gran importancia, es cierto, pero que demuestran que no se olvidaban del mismo los que en él habían vivido, como don Sebastián Ramírez de Fuenleal, obispo de Cuenca y colegial ingresado en 1506, quien hizo donación de 580 ducados, el 2 de Febrero de 1543, cuya renta se había de repartir entre los colegiales el día de San Jerónimo; en 1577 don Diego González, prior de Roncesvalles, dejó por testamentario al colegio y le donó cincuenta ducados: había sido capellán del colegio en 1545; los testamentarios del Cardenal arzobispo de Sevilla don Gaspar de Quiroga, colegial en 1536, fundaron dos capellanías en

(23) «Estado de la bolsa de Valladolid». Valladolid. Imp. de Don Tomás de Santander, 1777, pág. 309.

(24) La venta de carnes en esta tabla constituyó un abuso por los que no tenían derecho a abastecerse de ella, pues «El [abastecedor] del Colegio contrata con este de dar para sus individuos, acomodados, y dependientes cada libra al precio neto, y repesando lo restante, se vende a otros concurrentes, por el regular sobrecargado, y no pocas veces se le franquea de las mayores, lo que el Tablagero pide para contentar a sus conocidos.»

el colegio, señalando para sus estipendios un juro sobre las hierbas de la Orden de Calatrava, aceptadas aquellas por el colegio el 18 de Junio de 1606; y hasta fué llamado el colegio a suceder en el mayorazgo instituido por el licenciado don Diego Dávila y su mujer doña María de Ulloa, según documento otorgado en Valladolid el 11 de Diciembre de 1623. Recibió, también, favores de otros señores como el de don Carlos Veneiro y Leiba, canónigo de Toledo, quien en una cláusula de su testamento dejó en su capilla de San Carlos en el monasterio de San Francisco de Valladolid, entierro para colegiales y familiares del colegio (Toledo, 30 de Septiembre de 1624); y don Ignacio Pimentel, duque de Arión y Medina de Ríoseco, conde de Luna y de Fontanar, donó, por testamento otorgado en Valladolid el 3 de Septiembre de 1764, a la capilla del colegio, una pintura que representaba San Francisco de Borja, abuelo del donante. Y hasta recibió el colegio un favor muy curioso, pues un despacho de 14 de Agosto de 1748, del Rector de la Universidad, concede que aquel sea preferido en la compra de truchas para el gasto de los días en que hacen función en el colegio.

De censos y otros derechos reales tenía el colegio gran cantidad, y no es de extrañar, por tanto, que comprara (5 de Junio de 1570) casas en la Plaza Mayor de la villa, en una de las cuales tenía un censo el Hospital de Esgueva (redimido en 27 de Mayo de 1741), y otro motivó un pleito ganado contra la Cofradía Sacramental de San Martín de Valladolid (19 de Octubre de 1784) por suponer ésta estar gravada con un censo de 200 ducados; y aún tenía el colegio un censo sobre unas casas, también de la Plaza Mayor, las cuales había comprado Alonso de Encinas (1614) y que motivaron otro pleito. Otras fincas poseía el colegio, en Valladolid y fuera de Valladolid; pero de las de la ciudad, eran muy apreciadas las dichas de la Plaza Mayor, aunque no fuera más que por el derecho que conservaban sobre las ventanas y balcones los señores de ellas, para ver las funciones de toros y otras fiestas, que tanto menudeaban en tiempos antiguos en aquel paraje, centro de la vida de la villa y de la ciudad. No choca, por tanto, que en diferentes ocasiones hiciera el colegio valer sus derechos y lo-grara decretos para que no le pudieran quitar ventanas y balcones, como le ocurrió en 1601 y 1602, cuando la Corte de don Felipe III residía en Valladolid (25).

(25) Del 3 a 27 de Julio de 1602 se vieron peticiones del Colegio al Concejo, para que el Alcalde, al repartir las ventanas y balcones de la Plaza Mayor con motivo de los Toros, respetase el derecho que tenía el Colegio a un balcón, una ventana y tres más pequeñas, de una casa que había comprado en 400 ducados, en la Plaza Mayor, lindante con las del licenciado Salado y las de los herederos de Pedro Ximénez, decretándose que el Alcalde no repartiese las ventanas que poseía el Colegio.

Y menos de extrañar es que, dada la admirable situación económica del colegio quisiera éste ensanchar o agrandar el conjunto, aunque sin tocar el edificio principal. Hizo obras, como es de suponer, y pruébalo el pleito que sostuvo en 1619 el latonero Julio Macola contra el doctor Antonio Fernández, Comisario del colegio, sobre pago de cierta cantidad de maravedís por plomo dado para una obra; pero lo más importante fué la construcción de la Hospedería con su gran patio, para lo cual tuvo que adquirir el colegio terreno para la edificación.

Hay papeles en el archivo del colegio de los que se deduce que en el siglo XVII compró unas casas a la catedral para hacer el patio, y que trató de saber lo que costaría la redención del censo, pues casi todas las fincas se adquirían a censo en tiempos que ya pasaron; así como otros por los que compró una casa a Juan López, maestro de niños (4 de Enero de 1649), y un corral junto al colegio, a la Cofradía del Santo Cristo de las Injurias en la parroquia de San Juan (31 de Marzo de 1675).

De entonces, pues, datarían las Hospederías y el gran patio que las separa del cuerpo principal del colegio, aunque alguna edificación existía en la calle Ítera (Artera, como se lee en documentos antiguos), que servirían al principio para paneras y dependencias similares. Aunque la obra se hizo en el siglo XVII, tuvieron los colegiales el buen acuerdo de colocar el escudo del Cardenal en el centro de la fachada de dicha Hospedería.

Más obras de importancia se volvieron a realizar en el colegio, ya en el siglo XVIII. Se comprendió entonces la necesidad de modernizar el edificio, y fué ocasión de convertir las ventanas, más o menos góticas, y algunas con elementos del Renacimiento, como se observa en el retrato indicado antes del Cardenal, en balcones regulares, iguales y volados; se hicieron nuevas las escaleras principales; se modificó la habitación del Rector en planta baja, como muestra la puerta; y las galerías altas del patio se reformaron también. Se transformó el aspecto exterior del monumento y se rompió la armonía de la hermosa y magnífica portada, que sería un modelo completo, dejando las partes inferior y superior intactas, sí, pero alterando la parte central quitando la curiosísima ventana y colocando balcón, si inoportuno, feo también. Se rompió la armonía de esa parte, eje de la fachada. Gracias que dejaron algo para recuerdo y memoria de lo que pudiera hacer o trazar, al menos, el maestro Lorenzo Vázquez. Entonces, del mismo modo, se alteró el interior de la capilla, y se varió por completo la magnífica librería que pintara Pedro de Gumiel en el siglo XV, haciendo anaqueleros nuevas con el salomónico por tema principal.

Ese desastre de alteración de los detalles antiguos tuvo su defensor nada menos que en don José Martí y Monsó, el cual es-

cribió, sin duda, llevado por sus amores a la enseñanza que tantos años dió él en el edificio del colegio: «La fachada sufrió algunas modificaciones cerca de tres siglos después, y aun cuando se hayan dirigido censuras al arquitecto D. Ventura Rodríguez por haber alterado en parte el carácter del edificio, hay que tener presente, además de la influencia ejercida por el estilo arquitectónico de su época, que el principal objeto de la reforma, a juzgar por lo que de los hechos se desprende, fué dar más luz, no sólo a la biblioteca, sino a todas las habitaciones exteriores, puesto que substituyó las ventanas de medio punto altas y estrechas que rodeaban la fachada, con los amplios balcones que subsisten; haciendo desaparecer con ese motivo el almohadillado que decoraba los paramentos y conservándole sin embargo con muy buen sentido en la parte más principal correspondiente a la portada» (26).

No estaba almohadillada toda la fachada principal, como escribió Martí; mas lo cierto es que el desastre fué tremendo, y más desastre por ocurrírsele nada menos que al insigne arquitecto don Ventura Rodríguez, el titulado «Restaurador de la Arquitectura española», que a pesar de su talento, de su gran experiencia y de su conocimiento de los magnos monumentos de España, fué un incomprensivo del buen arte antiguo y un sectario, al seguir siempre, al pie de la letra, las formas neoclásicas, que aun las más jugosas, no pueden compararse con las del Renacimiento, risueñas, movidas, muy compenetradas con el carácter nacional, que algunos recuerdan como sucesor del mudejarismo más o menos moruno.

Fué una equivocación muy lamentable, la obra de don Ventura Rodríguez en el Colegio de Santa Cruz, si es que él la hizo, como se supone, y hasta censurada por Bosarte, juicioso, prudente, reflexivo, quien, aun cuando educado en el frío academismo, no pudo menos de escribir así al tratar del

«Colegio mayor de Santa Cruz. De la suntuosa obra de este colegio no tenemos noticias auténticas: solo sabemos que su fundador fué el Cardenal Don Pedro González de Mendoza; y su situación vemos que fué desde luego ventajosa en una desahogada plazuela regular en sus avenidas. En toda la obra primitiva reconocemos la mano gótica del arquitecto; pero al mismo tiempo se advierten considerables adiciones modernas que necesariamente ha sugerido la diferencia de los tiempos, usos y aplicaciones del edificio. Hasta aquí va bien: porque lo demás sería una especie de anticomanía; pero ¿qué necesidad puede haber habido de picar toda la fachada por modo de renovación? Los edificios viejos de piedra no deben picarse ni raerse. Si un viejo quiere parecer joven

(26) Artículo titulado *El Museo* publicado en *El Norte de Castilla* de 16 de Enero de 1897.

da en ridículo. La nobleza se hace consistir en la antigüedad. Barbarie es pintar la piedra; pero aun mas barbarie es raela. Aquella patina o color que ha inducido el tiempo en las monedas antiguas, estatuas y edificios, es lo que mas agrada a las gentes de gusto formado, y lo que procuran conservar intacto en señal de aprecio de su antigüedad. Por mi dictamen ningún vejestorio debe renovarse. Hágase de nuevo quanto se quiera; pero lo viejo debe quedar ileso para llevar el hilo de la historia en las producciones de las artes. Picar una fachada y quitarle parte de sus ornatos es dexarla como la latinidad de Justo Lipsio, que no se sabe a qué siglo poderla reducir» (27). ¡Buen palo llevó el director de la Academia de San Fernando del que luego fué secretario de la misma!

La obra de modificación del siglo XVIII se le achaca, como se ha visto, al gran arquitecto don Ventura Rodríguez; cuando nadie ha negado la atribución será cierta; mas yo no lo he visto comprobado en documento oficial de ningún género, así como tampoco las fases que llevó tal modificación, que duró mucho tiempo o se hizo por veces, pues leo en el «Diario de Valladolid», redactado por el curioso ensamblador Ventura Pérez (28), el apunte que dice: «Patio del Colegio de Santa Cruz.—A últimos de este año de 1745 se acabó el último alto que hicieron nuevo en el colegio de Santa Cruz, en el patio»; y en el colegio hay escrituras del censo que, para obras, tomó al de San Ignacio de la Compañía de Jesús, que lleva la fecha de 14 de Mayo de 1767 (redimido en 27 de Mayo de 1768), y de otro censo que tomó al Deán y Cabildo de la Catedral de León, «para la obra del colegio», de 8 de Julio, también de 1767 (redimido en 29 de Junio de 1770). Y el diarista mencionado aún escribió (pág. 518): «En 7 de Mayo [de 1782] se cayó una tapia que estaban derribando en el colegio de Santa Cruz y cogió debajo a dos hombres; el uno allí murió, el otro le quebró una pierna y quedó muy maltratado; al difunto le enterró el colegio y curó al herido allí mismo en el colegio».

Fuera como fuese, lo cierto es que quedó terminada la Hospedería y las obras más importantes debieron hacerse por 1767, con el magno patio que hasta sirvió para celebrar algunas fiestas, pues el mismo diarista refirió en 1767: «En 7 de Mayo de dicho año vino noticia al colegio de Santa Cruz como habían dado la plaza de camarista al Sr. Nava (29), colegial que fué de este

(27) «Viaje artístico a varios pueblos de España». Don Isidoro Bosarte. Madrid, 1804, pág. 106.

(28) Publicado en 1885, pág. 223.

(29) Se refería, indudablemente, a Don Miguel Nava y Carreño (colegial en 1722). Hubo otro del mismo apellido, Don Benito de Nava y Grímón; pero tras de ser más antiguo (ingresado en el Colegio en 1697), fué canonista.

colegio; hubo tres noches de fuegos y la última hubo árbol en el patio de la hospedería; iluminaron todo el colegio con hachas de cera, cinco balcones nuevos de la fachada y todas las nuevas ventanas con hachas de aceite y el corredor del tejado con faroles de colores y algunos colgando para alumbrar las paredes todo alrededor del colegio».

Con esas obras, en mal día pensadas, quedó otra vez flamante el edificio y agrandado considerablemente con la Hospedería, el cuerpo de construcción a la calle de Itera y el gran patio, que aunque no formaba conjunto artístico con el monumento reformado del siglo XV, tampoco le perjudicaba en nada, pues se tuvo la buena ocurrencia de aislar e independizar una y otra parte.

La preponderancia e influjo que tuvo el Colegio de Santa Cruz, como los cuatro mayores de Salamanca y el de San Ildefonso de Alcalá de Henares, fueron quizá el primer chispazo que, andando los años, había de ocasionar la total organización de los seis colegios mayores de Castilla, entrando en un régimen general regulador para todos sus actos y vida. Cada colegio tenía sus constituciones, algunas, seguidas, en lo esencial, en la pauta dada por la de otros colegios; pero ya a mediados del siglo XVII quiso ponerse coto a las alteraciones que abusivamente introdujéronse en los colegios en la observancia de sus constituciones, principalmente en la provisión de becas, y hubo que dictar Reales provisiones, para que se acomodase todo a las constituciones del colegio, para que se continuase la provisión de becas (24 de Abril de 1682) y hasta para que se proveyesen en el número de veinte, pues había falta de colegiales (9 de Agosto de 1692). Se creó la Junta de Colegios para intervenir e inspeccionar la vida y desarrollo de aquellos, y en 1723 ordenó que en el de Santa Cruz se redujese el número de colegiales a dieciocho; se anuló una elección de Rector, que habría de repetirse sin la asistencia de tres licenciados colegiales; y hasta se privó de voto activo y pasivo a cinco colegiales (tres de ellos de los castigados por la elección anulada dicha) (26 de Junio de 1723), si bien se les absolvió de tal privación a poco más del año (29 de Julio de 1724), volviéndose a repetir en 1770 otra Real provisión para que el Colegio de Santa Cruz observase, por entonces, literalmente sus constituciones, no admitiendo más colegiales que los que faltasen, hasta completar su número, cosa que solicitó el colegio mismo, por ser insuficiente el número de los que había para desempeñar los muchos ejercicios literarios que estaban a su cargo, pues antes se había suspendido la provisión de becas.

Los seis colegios mayores hicieron una defensa en común de los cargos que se les hacían sobre su conducta (9 de Mayo de 1771), siendo el Colegio de San Ildefonso el que más fuerza hizo en la protesta, quizá por estar más cerca de Madrid, incurriendo todos

ellos en el desagrado del Rey por sus instancias. Todo ello motivó unos Capítulos para la reforma de los seis colegios mayores que iban a tener un régimen igual y uniforme (1772). Si el Colegio de Santa Cruz protestó o provocó algún acto de rebeldía, no lo sé; pero algo debió ejecutar en unión de los demás, pues escribió Ventura Pérez (pág. 462) que «En 3 de Julio de 1773 vino del rey orden para que fueran desterrados los colegiales del colegio mayor de Santa Cruz; de manera que no quedó en el colegio más de tres colegiales; los motivos no los sabemos a punto fijo, porque fué general en todos los colegios el destierro».

Hasta el 21 de Febrero de 1777 (desde El Pardo) no se dieron los Capítulos para la reforma del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, y en 18 de Octubre del mismo empezó a funcionar de nuevo el colegio, como lo dijo Ventura Pérez: «Al empezar el curso de San Lucas dieron principio los nuevos colegiales del colegio de Santa Cruz, bajo la reforma que de orden de S. M. y consejo se les puso».

Además de cumplir el colegio con sus fines propios, que no olvidaba nunca, siempre tomó parte activa en los actos que pudieran llamarse oficiales, sufragando algunos de ellos de su peculio propio, antes y después de la reforma que tanto quebrantó su desarrollo, como el de los demás colegios mayores que se tildaban de franca decadencia. Que tenga registrados por curiosos, anoto que celebró honras muy suntuosas en 1701 por el fallecimiento de don Carlos II; entonces «hizo su túmulo magnífico en medio del patio cubierto con un toldo y todo el patio enlutado, y gran número de hachas que hubo en el túmulo en lugar de velas en este día». En 1729 hubo en Valladolid fastuosas fiestas por la canonización de ocho santos, entre los que, además de San Juan de la Cruz, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska, se incluyó a Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo, colegial del Colegio de Oviedo de Salamanca y arzobispo de Lima. Las buenas relaciones de los colegios mayores, hicieron que el de Santa Cruz hiciese a sus expensas una de las ocho grandes fiestas religiosas celebradas en la iglesia de San Ignacio (hoy parroquia de San Miguel). No hay para qué recordar que acabadas las funciones de iglesia, hubo comedia, mojigangas y los consabiditos toros «con el primer estrado que se hizo en esta ciudad», y apunta el diarista que «por la mañana, al tiempo del encierro, se tiraron cinco toros por la barandilla del puente de las puertas del Campo, del lado de San Juan de Dios [en el último tramo de la calle de Santiago], y se hubieran tirado todos si no se atravesara un vaquero que los apartó». ¡Buen porrazo se llevarían los pobres asustados animalitos! De todos modos hubieran sufrido el martirio en la Plaza.

Ya en siglo XIX el colegio perdió toda su importancia, al tenerse que acomodar a la marcha de los tiempos, y al haberse

generalizado la actuación de todos los colegios mayores. Y ya no levantó cabeza y a poco desapareció en su función docente.

En el 1808 ó 1809, al ser ocupada la ciudad por los franceses, los colegiales, como la mayor parte de los frailes tuvieron que escapar de Valladolid. Dice Sangrador que «En el corto tiempo que permaneció Lor Welington en Valladolid, se hospedó en el Colegio mayor de Santa Cruz, donde fué visitado por todas las autoridades y obsequiado muy principalmente por el Ayuntamiento y Cabildo catedral». Cierta que lord Welington entró en Valladolid el 30 de Julio de 1812; pero no estuvo más que unas cuantas horas, y como dijo un manuscrito que se atribuye a don Francisco Gallardo (30), el dicho día jueves «se dirigió al Palacio del Obispo donde descansó... y desde allí (después de haber visto la librería del colegio) pasó a la Catedral, hizo oración... A las 12 salió... para el lugar de Boecillo». En la otra visita que el general inglés hizo a Valladolid (del 7 al 9 de Septiembre del mismo año 1812), «fué alojado en Palacio...», donde dió un baile y refresco el día 9, el siguiente al en que se hizo la publicación solemne de la Constitución.

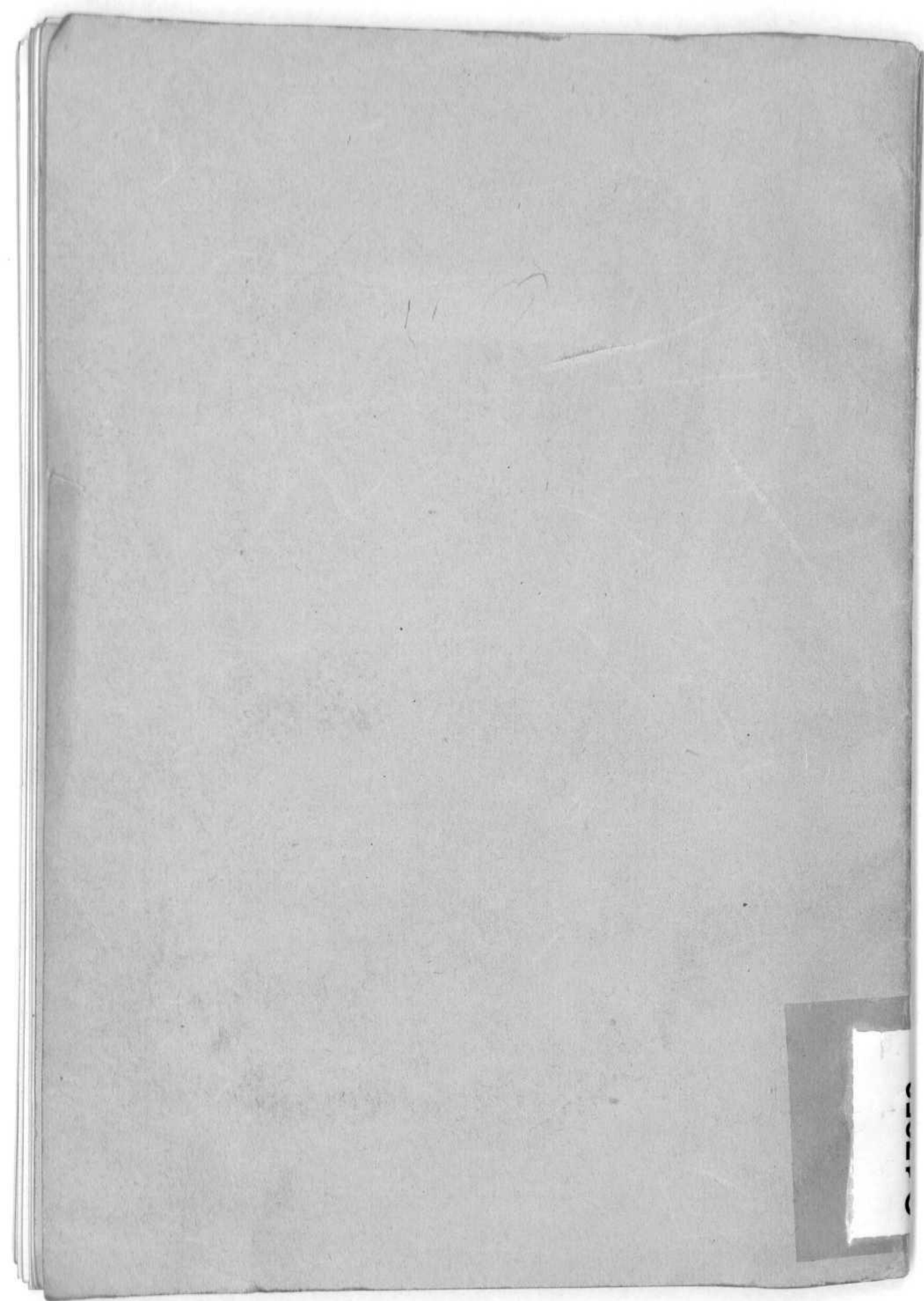
Tras de una instrucción dada el 30 de Abril de 1816 acerca de las pruebas necesarias para vestir las becas de los colegios mayores, se abrió el Colegio de Santa Cruz, y se acordó en 10 de Enero de 1817 un reglamento interior por el Subdelegado de la Real Suprema Junta de los colegios, Rector y colegiales del de Valladolid. Volvió a cerrarse el colegio luego, a tenor de la política de aquellos años en que nada parecía estable; volvieron a admitirse colegiales en el año 1833; pero subsistieron solamente cinco o seis años, a lo sumo, al cabo de los cuales se cerró para siempre la institución fundada por el Gran Cardenal, de la que salieron hombres eminentes, gran número de prelados, catedráticos, oidores, capitanes generales, escritores... no quedando de aquella casa prestigiosa en la cultura española más que la suntuosa biblioteca y el interesantísimo edificio, que, no sé por qué, no ha sido declarado aún monumento nacional con tener tantos méritos para ello, ni ha entrado oficialmente en los pertenecientes al Tesoro artístico nacional, con haberse incluido en él tantísimos por Decreto de 3 de Junio de 1931.

A partir de la exclaustración ha servido y sirve el monumento para muchas cosas. Se instaló primeramente en él la Academia de Bellas Artes con sus enseñanzas anejas y el Museo de Bellas Artes, convertido en 1933 en Museo Nacional de Escultura y trasladado al que fué Colegio de San Gregorio; luego la Comisión de monu-

(30) *Noticia de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid, año de 1808 y siguientes.* Publicado por Don Juan Ortega y Rubio. Valladolid, 1886.

mentos; más tarde el Museo Arqueológico, nacido de una modesta galería arqueológica como se llamó; se separó de la Academia la parte docente y allí quedó la Escuela de Artes y Oficios, añadida con la Industrial años después; se creó la Escuela de Música a la sombra de la Academia, y en Santa Cruz, o en «el Museo», como vulgarmente se titula al edificio, quedó instalada. Hasta la Hospedería del colegio fué aplicada, primero, a Instituto de segunda enseñanza y posteriormente a Escuela de Artes y Oficios y Escuela del Trabajo. Recientemente, con motivo de restaurarse la costumbre de salir los «pasos» en la procesión del Viernes Santo, se hizo un pabellón adosado al cuerpo de edificio entre el colegio y Hospedería, sobre terreno del gran patio de ésta, muy inoportuno aquel, por cierto, pues que ya las procesiones han sido suprimidas; se piensa instalar en el edificio un Archivo histórico a base de los de protocolos... Y ¡cualquiera sabe lo que llegará a cobijar, con el tiempo, el monumento español en que apareció el primer brote del Renacimiento; en el que se rompió de lleno con las formas del goticismo; en el que se inicia un gran progreso artístico y nueva vida y nueva orientación, de cierto modo, para la patria; en el que fundó el Gran Cardenal grandes entusiasmos, y del que salieron, como se propuso su espléndido creador, eminentes hombres que a España enaltecieron!

JUAN AGAPITO Y REVILLA.



G 17658