

El desaparecido retablo mayor neoclásico de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid (1825-1828)

The missing neoclassical high altarpiece of the church of San Lorenzo de Valladolid (1825-1828)

Javier Baladrón Alonso
Universidad de Valladolid

RESUMEN

La iglesia de San Lorenzo de Valladolid, templo en el que se venera a la Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad, ha poseído una azarosa historia que la ha llevado a renovarse en multitud de ocasiones tanto en su aspecto arquitectónico como en el del retablo que presidió su capilla mayor. En el presente artículo daremos a conocer la historia constructiva del retablo neoclásico que se acometió entre 1825-1828 y que resultó ser el último que acogió el primitivo templo parroquial hasta su completa desaparición en 1974. Asimismo, se aportarán los nombres de todos los maestros que intervinieron en su construcción: el arquitecto autor del proyecto, el ensamblador que lo talló, el pintor que lo doró y estucó, etc..., datos hasta el momento ignorados.

PALABRAS CLAVE: José Bahamonde; neoclasicismo; retablo; siglo XIX; Valladolid.

ABSTRACT

The church of San Lorenzo de Valladolid, a temple in which the Virgin of San Lorenzo, patron saint of the city, is venerated, has had an eventful history that has led it to be renovated on many occasions, both in its architectural aspect and in the altarpiece that presided over its main chapel. In the present article we will present the constructive history of the neoclassical altarpiece that was undertaken between 1825-1828 and that turned out to be the last one that hosted the primitive parish church until its complete disappearance in 1974. Likewise, the names of all the masters who took part in its construction will be provided: the architect who designed it, the assembler who carved it, the painter who gilded and stuccoed it, etc..., data that have been ignored until now.

KEY WORDS: José Bahamonde; neoclassicism; altarpiece; 19th century; Valladolid.

Recibido: 18/05/2020
Evaluado: 06/06/2020
Aceptado: 30/06/2020

0. INTRODUCCIÓN

La iglesia de San Lorenzo de Valladolid ha contado con numerosos retablos mayores desde que fuera una primitiva ermita a la que a finales del siglo XIV se trasladó la por entonces denominada Virgen de los Aguadores y que desde ese momento pasó a conocerse como Virgen de San Lorenzo. A partir de entonces tenemos la impresión, sustentada en su mayor parte en datos, que cada reforma arquitectónica sufrida por el templo trajo consigo la renovación de su retablo mayor, si bien ignoramos el retablo que se colocaría en tiempos de la reedificación del templo por don Pedro Niño (el regidor y merino mayor hizo “derrocar dicha iglesia de alto abajo y volver a hacer

de nuevo... con su torrecilla lo cual ejecutó a sus propias expensas” entre 1485-1509)¹. Posteriormente, cuando entre 1596-1607 se levantó la nave de la epístola (Diego de Praves diseñó las trazas en 1596 y otra serie de maestros dirigieron las obras, rematándolas Juan Díaz del Hoyo en 1607²) debió de fabricarse un nuevo retablo mayor, aunque desconocemos su cronología exacta, si bien sabemos que se hizo por entonces puesto que las descripciones nos hablan de un retablo de estilo clasicista. El siguiente fue acometido por Pedro de Cea entre 1664-1671 con motivo de la reforma del templo realizado entre 1660-1671. Y, finalmente, otra amplia reforma llevada a cabo entre 1825-1828 conllevó la fabricación del retablo neoclásico del que será objeto este estudio (Fig. 1). Este fue el último fabricado ex novo para la iglesia puesto que una vez derribada y construida la nueva, de estética moderna, se colocó como retablo mayor el que hiciera las mismas funciones en la iglesia de San Juan Bautista de Tordesillas.



Fig. 1.

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; URREA, Jesús. *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1.ª parte)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1985, p. 82.

² *Ídem*.

Antes de afrontar el estudio del retablo neoclásico, así como su proceso constructivo y los maestros que lo hicieron posible, hablaremos brevemente de los retablos que le precedieron. El primero que tenemos documentado es uno fabricado a comienzos del siglo XVII si bien hasta entonces debieron de existir uno o varios de factura gótica y/o renacentista de los que no nos han llegado descripciones ni noticias de su existencia.

I. RETABLOS MAYORES PREVIOS

1.1 *El “primer” retablo documentado (Anónimo. Comienzos del siglo XVII)*

El primero que conocemos es el que figura inventariado en 1648:

“Primeramente en el altar mayor en que está Nuestra Señora de San Lorenzo en su nicho y credencia principal sobre un trono de plata con su retablo en cuatro columnas estriadas y encima una cornisa con cuatro pirámides y entre ellos un nicho en que está San Lorenzo de talla entera y por remate un Crucifijo con San Juan y Nuestra Señora a los lados de talla”.

Por estos datos podemos concluir que se trataba de un retablo de dos pisos (el primero presidido por la Virgen y el segundo por San Lorenzo) rematado por un ático que acogería un Calvario. No cabe duda de que las columnas estriadas y la decoración de pirámides nos están hablando de un retablo clasicista o contrarreformista, y por lo tanto fechable en el primer tercio del siglo XVII. Si tenemos en cuenta que el templo se terminó de reedificar en 1607 esta fecha nos podría dar una cronología aproximada de su construcción. Además, sería para este retablo para el que el escultor Juan Antonio de Estrada (ca.1600-1647) se comprometió a fabricar el 7 de octubre de 1634 una serie de imágenes (Dios Padre sentado, San Lorenzo con dos pobres arrodillados, la Fe y la Esperanza, una serie de ángeles repartidos por todo el retablo –uno de los cuales se situaría a los pies de San Lorenzo con unas parrillas en la mano–, San Joaquín y Santa Ana)³ que al final parece que no se llevaron a cabo.

1.2 *El “segundo” retablo documentado (Pedro de Cea, 1664-1671)*

El segundo retablo fue contratado el 7 de agosto de 1664 por el prestigioso ensamblador local Pedro de Cea (1633-d.1684), que se comprometió a fabricarlo según la traza y condiciones elaboradas por Cristóbal Ruiz de Andino (ca.1625-d.1689)⁴, en las cuales se estimaba su precio en 38.000 reales “a toda costa de manos, material y manufactura en blanco sin la pintura y dorado”. Como es habitual la obra se sacó a pregón y se fueron sucediendo diferentes bajas⁵ por un importe de 11.000 reales, de suerte que quedó rematada en Pedro de Cea en 27.000 reales, obligándose a “dar acabado el dicho retablo en toda perfección conforme arte y a vista de dos maestros nombrados (...) dentro de año y medio contado desde el día que se hiciese y otorgase la escritura de obligación de la dicha obra”. Este nuevo retablo tendría dos cuerpos articulados por columnas “salomónicas bien revestidas de hojas de parra imitadas al natural con sus racimos y pájaros con sus vueltas en buena proporción de arquitectura” y un ático compuesto por machones “todos ensamblados y corridas sus molduras y retallado así pilastras como lo demás en donde le tocare con sus tarjetas y festones”. En el centro se dispondría un marco “ensamblado y corrido retallado

³ GARCÍA CHICO, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1941, pp. 290-291.

⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; URREA, Jesús. *op. cit.*, pp. 93-97.

⁵ Aparte de Pedro de Cea también presentaron bajas los ensambladores Cristóbal Ruiz de Andino, autor de la traza, Pablo de Freiría (ca.1615-1673), y Juan de Medina Argüelles.

de tarjetas buenas y su tambanillo en medio con su tarjeta que frise con el frontispicio”, y a los lados “sus arbotantes como está significada en la misma traza del lado de la epístola ajustándole al sitio así dibujo de los cuadrales como con el techo de allí arriba, y por remate de las columnas de los lados ha de llevar en cada columna su niño al macizo”. También acometería la ejecución de la custodia y de una “peana buena donde ha de asentar el trono de plata sobre que está Nuestra Señora para que levante lo necesario y quede con todo lucimiento”. Aunque con ligeras variantes pienso que la estructura del retablo sería similar a la del *retablo mayor de la iglesia de San Martín* (1672-1674) (Fig. 2) que ejecutó el propio Cea⁶.



Fig. 2.

⁶ MARTÍ Y MONSÓ, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid: Imprenta de Leonardo Miñón, 1898-1901, p. 642.

El ensamblador no cumplió con los plazos estipulados puesto que, si otorgó la escritura de obligación el 7 de agosto de 1664 y se comprometió a fabricarlo en año y medio, debería haberlo finalizado y asentado en la capilla mayor hacia el mes de febrero de 1666. Sin embargo, esto no fue así y su construcción se prolongó hasta 1671, año en el que Canesi señala que se procedió “a la colocación de esta celestial reina, que (como he dicho) está en un elevado trono de plaza con las armas reales en medio de él”⁷. Con motivo de este acontecimiento “se hicieron plausibles fiestas eclesiásticas y regocijos profanos de toros en la Plaza Mayor, las que describió el agudo ingenio de Diego Serrano, profesor de Cirugía, y dedicó a la muy noble junta de Gremios”⁸.

La razón de ser de este nuevo retablo se encontraría en la renovación que se llevó a cabo del templo tal y como lo recoge Canesi en su *Historia de Valladolid*⁹. A pesar de lo relatado por el citado “historiador”, el dinero proporcionado por don Francisco Maldonado no debió de ser suficiente para afrontar la reconstrucción del templo y la ejecución del nuevo retablo puesto que la parroquia necesitó otras ayudas externas: así, el 5 de febrero de 1671 don Francisco de la Reguera y Serna aportó una generosísima suma de maravedís¹⁰; y un mes después, el 11 de marzo, los señores Justicia y Regimiento de la ciudad acordaron “buscar por vía de empréstito los dichos cuarenta y siete mil reales sobre el dicho efecto y renta de la resisa de las carnes para acabar y perfeccionar la dicha obra”, en vista de que “esta santa imagen de Nuestra Señora ha sido y es la de más devoción de esta dicha ciudad y su patrona y a clamor de todos sus vecinos que han deseado y desean ver acabada la dicha obra y retablo”¹¹. La costosa labor de dorado de la máquina lúnea se contrató un año después, en 1672, por un maestro que ignoramos hasta el momento¹².

Tampoco sabemos a ciencia cierta de qué imágenes se componía el retablo, aunque el inventario parroquial realizado en 1710 señala lo siguiente:

“es de la advocación de San Lorenzo en cuyo nicho principal está una imagen de Nuestra Señora de bulto y talla, y en el remate de dicho altar está un San Lorenzo, y lo demás del retablo es de talla dorado con sus columnas salomónicas; y dicho altar estaba con su ara, cruz, manteles, frontal, con decencia”¹³.

Es decir, el apartado escultórico se limitaba a la Virgen de San Lorenzo y a una efigie del propio San Lorenzo, que bien pudo ser el que presidió el segundo cuerpo del primitivo retablo, es decir se reutilizarían ambas dos imágenes. No debemos hacer mucho caso a dicha descripción puesto que sabemos –como veremos más adelante– que en el retablo también existieron al menos cuatro

⁷ CANESI, Manuel. *Historia de Valladolid (1750). Tomo I*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1996, p. 136.

⁸ *Ibidem*.

⁹ “Doscientos años, poco más o menos, duró este templo en la conformidad que don Pedro Niño le erigió, hasta que por los años de 1660 se notó que amenazaba ruina su antigua fábrica, y devota la ciudad y sus moradores, y con más celo que todos, don Francisco Maldonado, Caballero muy esclarecido, vecino de ella, sacrificó toda su hacienda en María Santísima de San Lorenzo, y con algunas limosnas que adquirió, levantaron de nuevo con más amplitud este sagrado templo descomponiendo un artesonado antiguo, que tenía por techumbre, fabricado por el referido D. Pedro, y le pintaron todo, y le pusieron retablo nuevo dorado en la forma que hoy está, e hicieron el Atrio todo adornado de bolas, cuyas primorosas obras consumieron once años, hasta el de 71”. *Ídem*, pp. 315-316. Señala Burrieza que “La Virgen fue conducida a la Catedral, Iglesia en la que se realizaron diferentes funciones, regresando a su parroquia, acompañada de la música, las danzas y el adorno de las calles. El teatro no estuvo ajeno al acontecimiento a través de su patio de comedias, los fuegos de artificio, tres funciones taurinas en la Plaza Mayor y la celebración de una mascarada. Tanto la colocación del retablo como la culminación de las obras de renovación de la iglesia habría de reflejarse en las relaciones y publicística habitual, ofrecidas a la imprenta. En este caso, el autor fue un profesor de Cirugía llamado Diego Serrano. Acontecimiento que vivió, muy de cerca, la familia de Canesi pues su padre –Juan Francisco Canesi Acevedo– como parroquiano, lo plasmó en el verso”. BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Virgen de San Lorenzo, patrona de la ciudad*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2007, p. 158.

¹⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; URREA, Jesús. *op. cit.*, p. 97.

¹¹ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante A.H.P.V.), Leg. 2.525, ff. 161-164.

¹² Tenemos noticia de que en la subasta para la ejecución del dorado presentó baja Diego de Abendaño. A.H.P.V., Leg. 9.084, f. 512.

¹³ Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.V.), Valladolid, San Lorenzo, Libro de visitas y mandatos 1710-1806, f. 2.

ángeles que imaginamos que se dispondrían en el ático como suele ser habitual. Con el paso de los años el retablo sufrió una serie de modificaciones, supresiones y añadiciones. Así, tenemos reseñado que en el bienio 1711-1712 el escultor Antonio de Gautúa (1682-1744) compuso *tres marcos y cuatro ángeles*¹⁴, y entre 1715-1719 hizo lo propio con la escultura de la *Fe* de la custodia. En este último lapso de tiempo al ensamblador Juan Correas (1660-1732) se le abonaron 50 reales “por sacar los ángeles, tres bastidores para la escalera del camarín y otro de dos puertas para dicho camarín”¹⁵, mientras que el dorador y policromador Claudio Martínez de Estrada (1681-1718) se encargó de “pintar y dorar el pedestal del altar mayor, hacer las gradillas y mesas de las creencias”, y su hermano Agustín Martínez de Estrada (1673-d.1729) procedió a “estofar los ángeles”¹⁶. Años después, en el bienio 1764-1765 se pagaron al dorador Cosme Matallana (1723-1790) por dorar “el sagrario y cascarón del altar mayor”¹⁷; y ya en 1816 el ensamblador Calixto Álvaro (1772-1836) talló una nueva mesa de altar que se ocupó de dorar y jaspear Anastasio Navarro¹⁸.

Con el paso del tiempo el retablo se decoró con otras imágenes, aunque pensamos que no se dispondrían en el propio mueble sino en peanas adyacentes a los lados del mismo. Así, tenemos constancia por sucesivos inventarios, aunque tomaremos por ejemplo el de 1756, que existieron “dos Niños pequeños de peana doradas que están en los arcos de los aparadores del altar mayor” y “una hechura de Santa Teresa con peana dorada que está en el altar mayor, y con todo será de una vara de alto”. Esta última, al parecer, se trasladó posteriormente al camarín.

Para acabar con este retablo de estirpe prechurrigueresca, que como es habitual desagradó profundamente al abate Ponz¹⁹, hay que señalar que tras la imagen de Nuestra Señora de San Lorenzo se abrió un camarín. Desconocemos la fecha exacta de su construcción. La primera vez que se le cita en la documentación es en el bienio 1692-1693 en el que se procede a “*enladrillar el camarín*”²⁰. También hay noticia de que entre 1715-1719 el dorador Cristóbal Martínez de Estrada (1677-1735) procedió a “pintar todo el camarín”²¹. Canesi se refiere a él como “un camarín de pinturas de singular primor, en que el arte tiró sus líneas con la mayor destreza, y se puso un transparente de vidrios de mucha estimación que dio don Juan Antonio de Arenzana, recaudador de los Gremios y tratos de esta ciudad”²².

2. EL RETABLO MAYOR NEOCLÁSICO (JOSÉ BAHAMONDE, 1825-1828)

2.1 *Proceso constructivo*

El origen del retablo neoclásico lo encontramos en una carta escrita por el arquitecto Pedro García González (1768-1832) (Fig. 3) el 26 de marzo de 1825 y que fue dada a conocer en la junta de hacienda y fábrica de la parroquial el 4 de abril²³. En ella el arquitecto hacía partícipe a

¹⁴ URREA, Jesús. “Archivos parroquiales”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante *B.S.A.A.*), 1971, 37, p. 516.

¹⁵ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 4, Libro de fábrica 1680-1765, ff. 393-394.

¹⁶ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 4, Libro de fábrica 1680-1765, f. 394.

¹⁷ “Ítem doscientos y cincuenta reales vellón pagados a Cosme Matallana de artífice dorador por dorar el sagrario y cascarón del altar mayor pues aunque se ajusta en 350 reales, los 100 restantes los dio de limosna el señor cura actual consta de libramiento y recibo”. A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 4, Libro de fábrica 1680-1765, f. 814.

¹⁸ Álvaro percibió por su hechura 800 reales y Navarro por su trabajo 1.050 reales, precio en el que se incluía el coste de “haber barnizado las dos mesas credencias y zócalo que acompaña a dicha mesa”. A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo. Recibos de cuenta de fábrica 1807-1819.

¹⁹ “El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Lorenzo, y casi todos los demás, con los ridículos adornos de paredes y techo son una confusa extravagancia, propios más de un villorrio, que de una ciudad, donde había tantas cosas buenas que imitar”. PONZ, Antonio. *Valladolid en el “Viaje a España” (1783)*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1993, p. 88.

²⁰ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 4, Libro de fábrica 1680-1765, f. 121.

²¹ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 4, Libro de fábrica 1680-1765, f. 394.

²² CANESI, Manuel. *op. cit.*, p. 316.

²³ De aquí en adelante, para evitar continuas repeticiones, todas las citas documentales que no vayan especificadas con una signatura se sobreentenderá que pertenecen a: A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Memoria histórica de las

los miembros de la misma del terrorífico estado de conservación en que se hallaba la parte superior del retablo barroco. Sus palabras fueron tajantes:



Fig. 3.

“He observado que el último cuerpo del altar mayor de la parroquia de San Lorenzo puede hallarse expuesto a ruina y con poca seguridad, según lo manifiesta la abertura que ha formado entre el retablo y el arco toral de la media naranja, la cual de algún tiempo a este se ha hecho mayor que lo que se advertía años pasados”²⁴.

A pesar del mal estado de conservación, de su antigüedad –siglo y medio–, y de que quizás resultara dañado durante la Guerra de la Independencia, pensamos que tampoco habría que descartar que hubiera influido en su sustitución otro móvil de raíz ideológica por el cual el nuevo pensamiento académico y neoclásico quisiera desembarazarse de la “monstruosidad” barroca para disponer otro retablo mayor conforme a lo que para ellos eran las reglas del buen gusto.

En la misma junta en la que se dio a conocer la referida carta uno de los miembros de la misma, Antonio Fernando Manrique, expuso también el deplorable estado en el que se encontraba

obras que se ejecutaron en la iglesia parroquial de San Lorenzo mártir de esta ciudad de Valladolid para el mayor culto de la Virgen su patrona. Se principió en 1825 y concluyó en 1829. Se principió la obra en 1.º de mayo de 1825 y se concluyó en 30 de agosto de 1826. Y la pintura del retablo y demás adornos en 1829.

²⁴ “Señores cura e individuos de la Junta de Hacienda de San Lorenzo: Muy señores míos no puedo prescindir en mi obligación de manifestar a ustedes aunque con sentimiento mío, como hace tiempo he observado que el último cuerpo del altar mayor de la parroquia de San Lorenzo puede hallarse expuesto a ruina y con poca seguridad, según lo manifiesta la abertura que ha formado entre el retablo y el arco toral de la media naranja, la cual de algún tiempo a este se ha hecho mayor que lo que se advertía años pasados; y como esta ruina puede sobrevenir o de haberse podrido los nudillos de madera que se introducen en la pared para asegurar el retablo o de la falta de algunos ensamblajes de la armadura de éste o de cualquiera otro motivo que se oculta a la vista, pero cualquiera que sea la causa siempre hay un peligro inminente. Yo sería demasiado responsable si no pusiese en su conocimiento esta novedad para que valiéndose de este aviso tomen la deliberación que tengan por conveniente a evitar el riesgo y perjuicios que puedan sobrevenir. Dios guarde a ustedes muchos años Valladolid veinte y seis de marzo de mil ochocientos veinte y cinco. Fdo: Pedro García González”.

la iglesia²⁵. Para tratar sobre ambos asuntos se convocó una nueva junta para el 10 de abril y se ordenó avisar para que asistiese a ella a Valentín Castañón “apoderado general del señor patrono y ya también por su mucha devoción e inteligencia de tales obras”, y a la postre una persona fundamental para el buen discurrir de estas y otras muchas obras que se afrontaron hasta la inauguración definitiva del retablo en 1828.

En la junta de 10 de abril se abordó la manera de acometer ambas obras (blanqueamiento de las paredes interiores del templo y fabricación del nuevo retablo), así como la forma de sufragarlas, optando por solicitar limosnas “a personas devotas y corporaciones” como fue el caso “del Excelentísimo señor patrono, del Ilustrísimo señor obispo y demás autoridades eclesiásticas gubernativas, civiles y militares”. Así, en los días siguientes se procedió a ello: el 12 de abril se acordó solicitar “protección y licencia” para las obras al señor obispo²⁶, y el 13 de abril se dirigieron misivas al duque de Abrantes –a la sazón patrono del templo–, al capitán general de la provincia, al Ayuntamiento y al intendente corregidor. Unos días después, el 26 de abril también se solicitó ayuda a los “comisarios de Novena de la Hermandad de Nuestra Señora de San Lorenzo”, que respondieron generosamente entregando 819 reales, y también “a la junta de propios y arbitrios de esta ciudad”, a “las señoras comendadoras de Santa Cruz, a don Nicanor de la Cerca y a don José de los Ríos”. La reacción de todos ellos fue positiva, de suerte que “por todas las autoridades y personas a quienes se habían presentado admitieron con gusto el proyecto y habían ofrecido toda su protección y su señoría Ilustrísima concedido la licencia”. Una vez que contaron con el apoyo de las principales personalidades e instituciones de la ciudad se procedió a “invitar y excitar la devoción de los habitantes de esta ciudad a que contribuyesen con sus limosnas”, incidiendo en que sería conveniente que los propios miembros de la junta diesen ejemplo. Y efectivamente lo dieron puesto que el Marqués de Revilla ofreció 2.000 reales, el mayordomo secular 500 reales, Castañón otros 500 reales y Manrique 1.200 reales.

El comienzo de las obras, o más bien de los preparativos para su ejecución, puede fecharse el 1 de mayo de 1825, día en el que la Virgen de San Lorenzo fue trasladada desde el retablo mayor hasta el de la capilla de Nuestra Señora del Pozo, capilla que desde entonces desempeñó las funciones de parroquia dado que en ella “se había colocado al Santísimo para evitar durante la obra todo escándalo e irreverencia”. Al día siguiente se la bajó del trono, se la colocó en sus andas y fue llevada en procesión hasta la catedral, permaneciendo allí hasta la jornada sucesiva en la que a las 10 de la mañana se celebró misa

“con toda solemnidad; al ofertorio el señor cura ecónomo celebrante y desde su silla hizo una breve y enérgica plática alusiva al objeto a que se dirigía la traslación y excitando a la feligresía y más devotos a quienes cooperasen con sus donativos y trabajos para realizar tan laudable proyecto”.

Concluida la misa se la retornó al trono del altar de Nuestra Señora del Pozo, lugar en el que parece que permaneció hasta la construcción del nuevo retablo mayor.

Días después, en junta celebrada el 6 de mayo se acordó solicitar diseños y trazas “del retablo mayor que en lugar del viejo se había de hacer y colocar” a los arquitectos Pedro García González

²⁵ “Más en el día con el dilatado tiempo que ha mediado, se halla la pintura tan negra y oscura y en partes borrada, que lejos de adornar el templo, pierde todo el mérito que en lo antiguo tenía: las dos tribunas que sin duda se tuvieron para desde ellas encender las muchas lámparas de plata dadas y dotadas por la devoción, que no existen por las causas bien notorias, afean bastante a la capilla mayor, causando en los días de función irreverencia por las personas cualquiera que en ellas se colocan; y el altar mayor y trono donde se halla la soberana patrona, además de estar ruinoso, es muy antiguo y no está con la majestad que se merece”. Esta situación ruinoso del templo de la patrona había “excitado la devoción de muchos habitantes de la ciudad a que se construya un altar nuevo más sencillo y majestuoso, se luzca la iglesia blanqueándola para que desaparezcan las negras y borradas pinturas, que si bien en lo antiguo fueron de mucho mérito, hoy no tienen ninguno por no existir más que manchones”.

²⁶ En la carta que se le mandó se aludía a que “la idea Ilustrísimo señor es de hacer un retablo nuevo a la Virgen para quitar la deformidad e irregularidades del que actualmente sirve a su culto como ejecutado del tiempo del mal gusto sin la menor proporción ni arquitectura”.

y Pedro Álvarez Benavides [en realidad se trata de Pedro Nicasio Álvarez Benavides, no confundir con su tío paterno Pedro Álvarez Benavides que también fue arquitecto como la mayor parte de los miembros de esta ilustre saga local] (1764-1829), al pintor Pedro González Martínez (1785-1850), a los ensambladores Eustaquio (1757-1830/1838), José (1777-1852) y Andrés Bahamonde (?-?) “y a otros arquitectos e inteligentes de fuera de esta ciudad, haciendo venir uno o más planos de Madrid para que con toda detención y examen escrupuloso de la junta de comisión y otras personas de gusto elegir el mejor y más elegante sin omitir gasto alguno”.

El primero en contestar a la solicitud fue Álvarez Benavides que en 13 de mayo envió una carta en la que comunicaba haber comenzado a “hacer el dibujo del retablo de Nuestra Señora y San Lorenzo y puede usted asegurar a esos señores aprovechar hasta los instantes de mi sosiego por hacerles este servicio”. Dos días después se recibió la contestación del arquitecto García González, quien, aunque también se mostraba interesado en la realización del retablo, no adjuntó una traza alegando falta de tiempo. Unas jornadas después, el 22 de mayo Álvarez Benavides remitió el “dibujo que demuestra la decoración del nuevo altar mayor que ustedes intentan ejecutar”. Según su parecer

“es el que conviene según los conocimientos facultativos que para ello tengo, y aunque sus partes forman un todo de mucha mole su estructura en realidad es muy sencilla puesta en obra en donde las formas más en grande tendrán su verdadero carácter que confunde en parte lo diminuto del dibujo”.

Asimismo, puntualizaba que si el diseño no era del completo agrado de la junta se ofrecía a realizar las correcciones que se le señalasen siempre y cuando se pudieran llevar a cabo puesto que la traza “no es susceptible a muchas variaciones por la circunstancia de los objetos principales a que se dedica la obra”. La junta se mostró “sumamente agradecida de Benavides por su prontitud y desinterés”.

Mientras que la construcción del retablo avanzaba muy lentamente y aún se encontraba en sus prolegómenos, todo lo contrario sucedió con el blanqueo interior del templo ya que el 14 de junio lo comenzó a ejecutar el maestro Melchor Rodríguez. Esta operación trajo consigo numerosos cambios y modificaciones²⁷, entre ellos la supresión o traslado de numerosos altares y retablos²⁸. Si bien es lógico que los retablos fueran retirados para efectuar de manera óptima el blanqueamiento de todos los muros interiores, también es cierto que se aprovechó esta circunstancia para deshacerse de la mayor parte de los retablos barrocos que existían –tan solo debieron de conservarse el del Santo Cristo y el que acogía a la *Sagrada Familia* realizada por Gregorio Fernández entre

²⁷ Las obras realizadas en el bienio 1825-1826 fueron numerosísimas (se revocó la fachada principal, se reformó el cementerio y la puerta por la que se accedía a él desde la iglesia, la cual se consideraba que debía “ser la principal porque dice enfrente del altar mayor”, se mudaron los cancelos...). La mayor parte de las intervenciones afectaron, como no podía ser de otra forma, a la capilla mayor, a la cual se deseaba dar mayor iluminación por ser esta muy oscura (“La capilla mayor estaba con una oscuridad grande, porque no tenía ni podía recibir luz alguna aún en medio del día, porque la única del camarín se ocultaba con la imagen de María Santísima, arco y peana donde estaba colocada, y que solo servía para transparente”), para ello se abrió una nueva ventana en la pared que discurría por encima del altar de la Virgen de las Candelas, operación “que no causa daño a este y presta a todo el cuerpo de la iglesia una grande luz, de la que carecía y cuya ventana por parte de afuera y fachada de la iglesia conviene o forma simetría con la que hay y da a la capilla del Santo Cristo”. Asimismo, decidió picar la capilla mayor y darla toda de llana, aumentar la cornisa y “correr hasta la pared donde se había de fijar el altar mayor reformando todas las paredes de la iglesia y blanqueándola a paño”.

²⁸ Se retiraron el colateral de Nuestra Señora de la Novena, perteneciente a la compañía cómica, “de ningún mérito”; el de San Pedro, situado enfrente y que contenía un cuadro con “la cabeza de San Pedro de mucho mérito según inteligentes y de ninguno el retablo”; los de San Judas y San Tadeo, ambos de reciente factura y regalados por el antiguo mayordomo de fábrica Judas Tadeo Román, se trasladaron a la sacristía, colocándose en uno de ellos la efigie de San Lorenzo que se sacaba el día del Corpus; el de San Antonio, situado bajo el coro, “muy viejo, antiguo e indecente”; el de Nuestra Señora de la Concepción, situado enfrente del anterior y consistente en una efigie “pintada en la pared sobre el yeso y en partes ya borrada”; el de la Virgen de las Candelas, “construcción antigua y fea estaba sin pintar, la imagen por ser de mérito y para colocarla en el mismo altar compuesto éste a la moderna y en el mismo sitio se llevó a la sacristía”, es decir se colocaría en el retablo que había quedado libre de los dos que se habían trasladado a este ámbito; el del Ecce Homo, “dáviva del anterior administrador don Fernando Segovia que aunque nuevo sin pintar y pequeño no se celebraba en él ni podía (...) la imagen se llevó a la sacristía”; el de “Nuestra Señora de la Pasión”, consistente en un “cuadro de lienzo roto”; y el del arcángel San Miguel, situado detrás del púlpito en la pared entre la capilla de la Virgen del Pozo y la de San José, “así la efigie como el todo del altar muy viejo e indecente que estaba desplomado, por partes desclavados y amenazando ruina”.

1620-1621—. Por lo tanto, podemos nuevamente aseverar que la ideología neoclásica había triunfado y arrasado con todo vestigio barroco en el templo de la patrona de la ciudad.

La siguiente noticia que tenemos del retablo mayor es la solicitud al obispo de la “licencia para el blanqueo, retablo, y más obra que se presentaren hacer en la iglesia”. Aunque ya con anterioridad la había otorgado verbalmente se buscaba en esta ocasión que lo hiciera por escrito. Su Ilustrísima lo hizo encantado por decreto expedido con fecha de 18 de junio de 1825²⁹. Ya anteriormente vimos como el único maestro que había presentado traza para la construcción del retablo fue el arquitecto Álvarez Benavides; pues bien, con posterioridad también enviaron las suyas los ensambladores “Eustaquio Bahamonde, hijo y nieto”, el pintor Pedro González Martínez y otros “que había adquirido Castañón de inteligentes de otros pueblos, más el arquitecto García a pesar de las repetidas súplicas e instancias (...) no presentó el suyo hasta últimos de junio, habiendo atrasado la obra del retablo un mes por su culpa”. Una vez examinadas las propuestas se señaló que la del arquitecto García González tenía “algunas partes de él” que “eran copiadas de otros que existen en iglesias de esta ciudad”, mientras que las del resto merecieron una opinión favorable, aunque

“no llenaron el gusto, idea y deseos de los comisionados especialmente del señor Castañón como el más inteligente, que había formado y presentó en bosquejo sin reglas del arte no otro adorno, que su imaginación e idea y en una media cuartilla de papel un diseño del retablo capilla o sea camarín donde se había de colocar a la patrona mucho más majestuoso o moderno”.

El diseño agradó a los comisionados de la obra que decidieron buscar el parecer de los otros maestros que habían presentado el suyo,

“haciéndoles presente ni despreciaban sus trabajos, y que el deseo de la comisión era elegir lo mejor y que sin etiqueta, y en honor y devoción de la Patrona, todos se prestasen en su obsequio haciendo común el proyecto, y adjuntando el pensamiento mandar a un inteligente, que conforme a él levantasen el plano, y se presentase para su aprobación a la Academia”.

Dichos maestros “y otros inteligentes y de gusto, le alabaron y adoptaron por el mejor de todos los formados, ofreciéndose Benavides a levantar el plano, siempre que se le diese persona inteligente en la pintura para mayor prontitud mediante su ancianidad”. Sin embargo, señalaron que no aceptarían la oferta hasta consultar con el arquitecto García González, quien ya llevaba tiempo dando problemas a la junta por no haber aceptado ésta su proyecto de blanqueo, entre otras cosas. Una vez se la presentaron

“contestó era impracticable por las muchas dificultades que ofrecía su ejecución, y otros reparos que para desvanecerlos, y que comprendiese lo que se quería, le ofreció Castañón hacerle y presentarle de madera un modelo sin que en él le faltase requisitos ni medida alguna. García que tuvo por imposible en que el señor Castañón cumpliera lo que prometía aunque se ocupase muchos días, le contestó se conformaba. El señor Castañón al siguiente día, le presentó el modelo de madera con todos los adornos que requería y había manifestado dibujado en la media cuartilla de papel, que en el espacio de dos horas había armado, y quedó García sorprendido, así como de la prontitud, como de lo grandioso de la idea y de la que se penetró y confesó era lo mejor de todos los planos”.

²⁹ “En atención a las justas causas que se exponen al ardiente y cristiano celo de los individuos de la junta de hacienda de la parroquia de San Lorenzo, concedemos nuestra licencia para hacer nuevo el retablo, donde se halla colocada la devota imagen de la Santísima Virgen Nuestra Señora Patrona de esta ciudad y para que esta obra se ejecute con el decoro debido al templo y majestad del culto, los diseños del altar ideado deberán remitirse inmediatamente al secretario de Nobles Artes de Madrid con la correspondiente aplicación por medio de su agente o apoderado; para que examinados en ellos; advierta el mérito o errores que contengan, e indique el medio que conceptúe más adaptable al logro de los proyectos que se formasen (...) Dado en Valladolid a diez y ocho días del mes de junio de mil ochocientos veinte y cinco. Juan Baltasar obispo de Valladolid. Doctor don José Gil Carranza, canónigo secretario”.

Una vez se contó con la aprobación del discípulo García González la junta encargó a Álvarez Benavides que plasmará en papel el nuevo diseño seleccionado

“y que no obstante ser operación de muchos días en ellos hurtaría los de su descanso, y dedicado exclusivamente a levantar el plano lo haría en los términos que quería García con quien consultaría antes y que al instante se mandarían un inteligente en dibujo para la mayor prontitud”.

Finalizado lo envió el 3 de julio a la Real Academia de Bellas Artes para su aprobación³⁰. Tras una serie de vicisitudes (el arquitecto García González utilizó sus influencias y malas artes para intentar retrasar y boicotear su aprobación), e incluso una demanda de corrección del diseño, Álvarez Benavides “perfeccionó el plano de todas cuantas partes le faltaban” y le devolvió a la Academia que lo aprobó en la sesión celebrada el 24 de julio “faltando a ella el arquitecto García, no obstante, se le dio llamamiento ante diem porque para cohonestarlo, se marchó a Simancas en el mismo día en que hubo dicha junta de Academia”.

Dos días después, el 26 de julio, se devolvió el plano ya aprobado³¹ y, a continuación, se procedió a vender el primitivo retablo mayor que todavía, aún por entonces, presidía la capilla mayor³². La obra del nuevo retablo debió de paralizarse durante aproximadamente dos meses puesto que no es hasta la junta de 28 de julio cuando se acordó que su realización correría a cargo, según la traza compuesta por Álvarez Benavides, de los Bahamonde (Eustaquio, José y Andrés), calificados como los “únicos en este pueblo por su inteligencia en estas obras, por la experiencia que se tenía y por los informes de otros maestros del mismo arte despreocupados”. El remate del retablo tuvo lugar el 2 de agosto, presentándose a tal efecto

“el hijo y nieto del Bahamonde por sí y a nombre de Eustaquio con las condiciones de postura para la construcción con los cuales ofrecieron hacer el retablo a la mayor brevedad, y por la cantidad de 14.000 todas las condiciones fueron admitidas a excepción del precio, y después de una larga sesión bajas de unos y subir de otros, fue y quedó ajustado en 9.000 reales las condiciones son las siguientes”

las cuales, por desgracia, no se conservan. Finalizados los trámites previos a la ejecución material del retablo, la junta de fábrica escribió una carta al arquitecto Álvarez Benavides para expresarle su más sincera gratitud por “la mucha devoción, desinterés e ingenuidad, y actividad con que se había conducido (...) y que por su medio se había concedido la aprobación del plano que había levantado”. Asimismo, se alabó el “buen gusto, idea y elección para el citado plano, y demás obras”.

³⁰ Como señala Prieto Cantero, por Real Orden de 11 de enero de 1808 era obligatorio que antes de acometer cualquier obra pública (templos, palacios y otros sitios públicos) era obligatorio que se presentasen los diseños, planos y modelos a la Real Academia y que esta los aprobase. Años después la propia Academia señalaría que una de sus funciones consistía en “inspeccionar, en su distrito, la práctica de tales nobles artes examinando breve, atenta y gratuitamente los planos e informes de las obras costeadas por el común o por corporaciones civiles y eclesiásticas que, según las leyes, estaba prohibido ejecutarse sin la previa aprobación de las Academias para evitar la malversación de los fondos públicos”. PRIETO CANTERO, Amalia. *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983, pp. 22 y 33.

³¹ “Señor don José Basso: Real Academia de la Concepción. Devuelvo a usted el plano de la capilla y retablo, que para la iglesia parroquial de San Lorenzo de esta ciudad se ha proyectado, y que en junta de comisión de arquitectura de esta Real Academia se ha aprobado como usted observará por la nota puesta en el mismo. Dios guarde a usted muchos años. Valladolid a julio 26 de 1825. Mariano Ballesteros”.

³² Se procedió a su subasta a las 12:00 horas del día 31 de julio en la secretaría de Ayuntamiento. Llegado el día del remate no se encontró comprador puesto que la junta acordó no venderlo por menos de 400 ducados (= 4.400 reales) y a la subasta tan “solo se presentó Florentino Suárez quien ofreció 330 ducados cuya postura, no le fue admitida y como no se presentase ninguno otro no se verificó el remate de dicho retablo”. Ante la falta de comprador “se acordó apear el altar” y trasladarlo a la “Real Casa de la Galera (...) porque no cabía en la iglesia, ni en otra parte más próxima y con mejor proporción. Las vidrieras del camarín, el altar pequeño e indecente que en él existía también se pasó a dicha Real Cárcel. El arco y peana chapeado de plata con los rayos y ángeles de lo mismo se pasó a la casa del señor Castañón”. Ignoramos el destino posterior que tuvo el retablo. Lo que sí que se logró dar salida fue al tabernáculo, “de hechura más moderna que el altar” (se trataría del dorado en 1763 por Cosme Matallana), que se vendió por 2.000 reales al padre corrector del convento de la Victoria el 25 de febrero de 1826.

Llegados a este punto hemos de señalar que ignoramos si finalmente en el retablo intervino solamente José Bahamonde, que es el único miembro de la familia que figura en las partidas de pago, o también su padre Eustaquio y el tal Andrés Bahamonde³³. Dicho esto, José Bahamonde se pondría a trabajar en el retablo, labor que le llevaría prácticamente un año si tenemos en cuenta que comenzaría a construirle poco después del remate y que la inauguración del mismo se produjo el 31 de agosto de 1826, día en el que se procedió a entronizar en él a la Virgen de San Lorenzo. Al tiempo que el maestro Bahamonde iba labrando el retablo junto a sus oficiales y aprendices los comisionados de la junta de fábrica proyectaron

“colocar sobre el altar mayor el cuadro que también existía en la sacristía y del propio autor, del martirio de San Lorenzo en lugar del destruido e indecente que había de madera; dicha pintura del martirio está sobre un lienzo cuadrado, y queda en figura ovalada, quitando los marcos negros y viejos que tiene y poniendo otros nuevos pintados y dorados”.



Fig. 4.

³³ En la documentación se le cita como nieto de Eustaquio, y parece deslizarse la idea de que fuera hijo de José, si bien entre su descendencia no hemos logrado encontrar a nadie con ese nombre.

Bahamonde percibió por su construcción 17.758 reales³⁴ (visto que el remate del retablo se cifró en 9.000 reales los otros 8.758 se le abonaron por un concepto un tanto difuso como “demás obra de madera”. Quizás esa cantidad procediera de la fabricación de algún otro retablo que de similares características se realizaron por estas mismas fechas para el templo (Fig. 4), abonándosele además 654 reales por “una partida de tablones” y otros 376 reales “por los banquillos y tableros para bajar la Virgen”. Su labor en el retablo, como se verá más adelante, no finalizó aquí, sino que, cuando un par de años después se proceda a policromarle, se le solicitarán un par de elementos para enriquecer su aspecto. Lo que sí se colocó en estos momentos fueron seis candeleros a los lados del cuadro de San Lorenzo del ático, y dos serpientes, elementos todos ellos que fueron dorados por el pintor Anastasio Navarro³⁵. El retablo se vio acompañado por un tabernáculo, posiblemente también debido a la mano del propio Bahamonde.

Mientras se remataba el retablo, el blanqueo interior del templo había finalizado el 29 de julio y el camarín se había procedido a demolerle y a fabricar uno nuevo “según el diseño aprobado” (Fig. 5), para ello

“se ensanchó el arco que antes había, rompiendo más la pared y construyéndole de ladrillo benito recibido de yeso, que aunque más costoso es mucho más sólido (...); su entrada la ha de tener por el lado de la sacristía por una escalera con su mesilla por encima del pasadizo y que dice enfrente de la puerta de la calle y que mira a la Galera, subiendo el camarín del paso de la capilla mayor; la altura hasta los hombros de una persona de regular estatura para que pueda verse sin incomodidad el todo del camarín”.

También trabajó para el camarín José Bahamonde fabricando la escalera de acceso al mismo, así como una mesilla y una nueva puerta³⁶, para la cual se realizó una nueva cerradura “con tres cierres y llaves distintas” que custodiarían el párroco, el señor Castañón y el administrador para que así no se accediera al camarín con tanta libertad puesto que anteriormente entraban “toda clase de personas y a todas horas del día con tanta irreverencia, que ya tocaba en escándalo”; así, además, se evitaba echar “a perder el preciosísimo y costoso embaldosado de piedra”³⁷.

También por entonces se acometieron otra serie de obras en la capilla mayor para adecantarla y ponerla en consonancia con el gusto neoclásico imperante, en general, y con la estética del nuevo retablo mayor, en particular³⁸. Así se renovó el entarimado, se suprimió la puerta que comunicaba dicha capilla con la antesacristía, se retiraron los balcones de las dos tribunas –ambos balcones se vendieron: uno por 3.000 reales “a las penas de cámara y se colocó en la Real Chancillería y una de las habitaciones del señor general presidente” y el otro por 2.423 reales y 17 maravedíes, que era el “que había en el pasillo de la habitación del sacristán”, al “comerciante don Luis Rojas para hacer balcones para las dos casas que está construyendo en la calle Nueva”– y fueron sustituidos por “antepechos a la romana”, también se sustituyeron las puertas de las tribunas, tarea que corrió

³⁴ “Ítem diez y siete mil setecientos cincuenta y ocho reales al maderero José Bahamonde por el retablo nuevo y demás obras de madera, según su cuenta”.

³⁵ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 6, Libro de cuentas de fábrica 1823-1859, Años 1825-1826.

³⁶ “Puerta del camarín. Ítem cien reales pagados al maestro ebanista Josef Bahamonde por una puerta nueva y fina hecha y colocada para la entrada al camarín y correspondiente a la guarnición de ella, recibo número 62”.

“Escalera. Ítem ciento cincuenta y un reales pagados al mismo por la escalera de banzos con pasamos y mesilla correspondiente para subir y entrar en dicha capilla consta de su recibo número 63”. A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 6, Libro de cuentas de fábrica 1823-1859, Años 1825-1826.

³⁷ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 6, Libro de cuentas de fábrica 1823-1859, Años 1825-1826.

³⁸ En la capilla mayor se procedió a “picar las pinturas de la media naranja y aún las pechinas porque aunque en su origen fueron y se reconoce de mérito se hallaban muchas partes esenciales borradas y no hay en esta ciudad inteligente que las retocase (...) de forma que si antes de tener luces parecía borrones la pintura, con ellas afeaba y quitaba todo el mérito de la obra que se ejecutaba, además de no quedar simétricamente la capilla mayor, a la que como a la media naranja hasta la linterna se la había de dar sobre el blanqueo”. Las pinturas de las pechinas, que contenían a los cuatro Evangelistas, se querían sustituir por “los cuatro cuadros que en figura de triángulo hay en la sacristía y representan los cuatro misterios de Nuestra Señora cuya pintura es de mérito y de uno de los pinceles más conocidos de España”.

a cargo de José Bahamonde³⁹, y, finalmente, se retiró la puerta de acceso al camarín, que se re-
locó “en el hueco que había de la sacristía al cuarto lavatorio”.

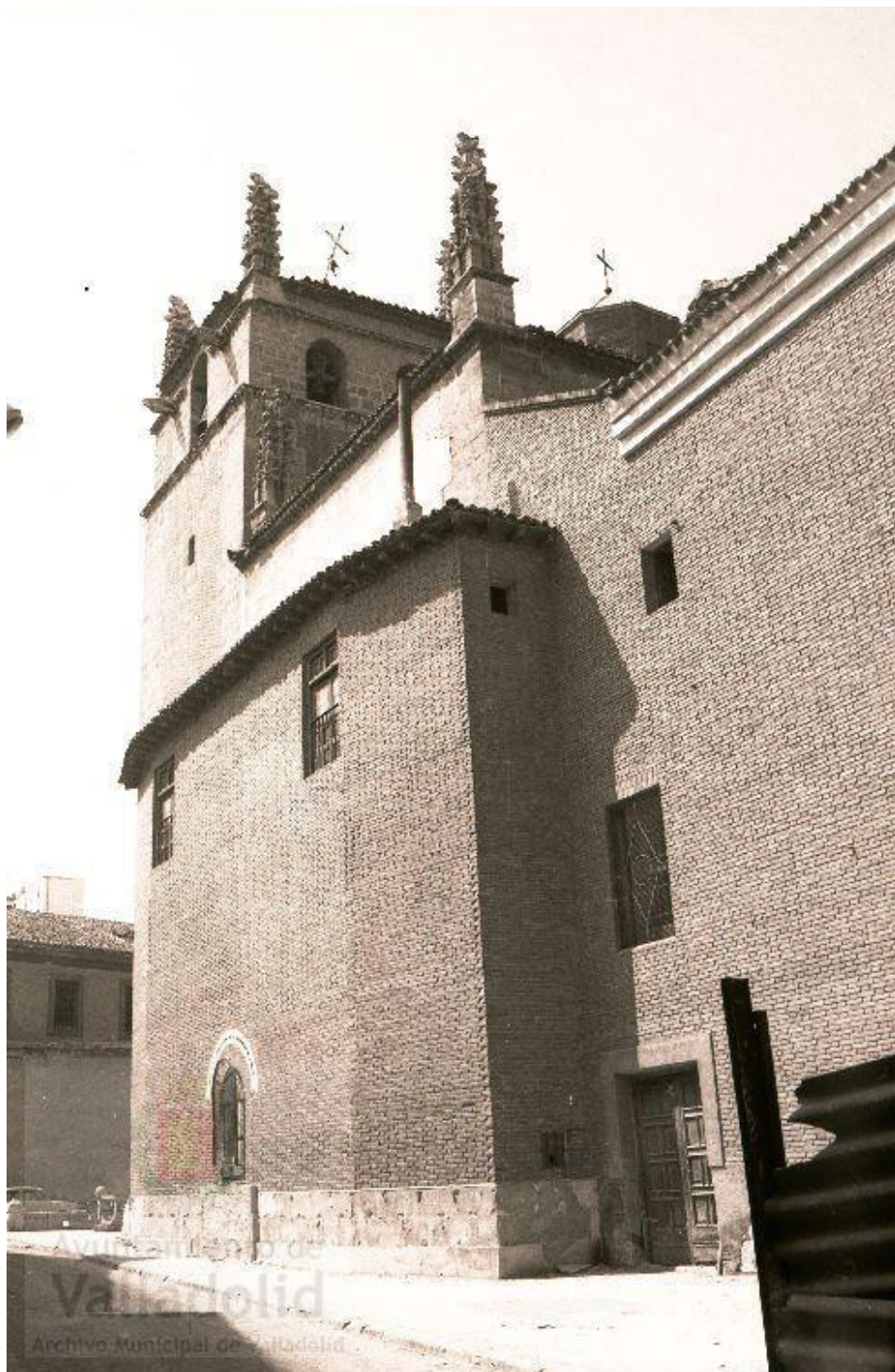


Fig. 5.

³⁹ “Puerta de las tribunas. Las puertas de las tribunas estaban rotas e indecentes, rehecho más en el día con la obra ejecutada en la iglesia, se hicieron por el ebanista Bahamonde, a quien pagué ciento cuarenta y cuatro reales consta de su recibo número 69”. A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 6, Libro de cuentas de fábrica 1823-1859, Años 1825-1826.

Y así llegamos a los últimos días del mes de agosto de 1826. El retablo ya se encontraba dispuesto en su capilla, eso sí su arquitectura se encontraba “en blanco”, lo que nos da a entender que o bien no había fondos para proceder a su dorado y jaspeado, o bien los deseos de la junta de parroquia por darlo a conocer al pueblo fiel eran tan grandes que decidieron afrontar cuanto antes esta “primera” inauguración. El día elegido para dicha celebración fue el 31 de agosto⁴⁰, jornada en la que la Virgen de San Lorenzo sería colocada en su nuevo trono en el retablo:

“Solemnes cultos que para colocar en su nuevo trono a María Santísima de San Lorenzo, Patrona de esta ciudad, se celebran en el jueves 31 del corriente a las diez de la mañana; predicará el señor don José Basso y Mozo, cura ecónomo en dicha iglesia. La víspera al anochecer se cantará la salve solemne por la música de la catedral, que asistirá a toda la función”.

Para comunicar la buena noticia se imprimieron tres tipos de edictos, uno dirigido a “todos los señores que hicieron donativos para la obra noticiándoles hallarse concluida y dándoles gracias”, otro para las autoridades locales⁴¹, y el último para el público en general. También se avisó, como no podía ser de otra manera, al obispo, al que se le solicitó licencia para la función, y al deán y cabildo catedralicio, al que se conminó a elegir tres prebendados que oficiasen la misa, “con efecto eligieron una dignidad y dos señores canónigos; con cuyo motivo se trajo de la santa iglesia el terno correspondiente, muy precioso”.

No fue hasta comienzos de 1828 cuando el pintor Anastasio Navarro, a quien ya hemos visto dorar la mesa del altar mayor y los candelabros que flanqueaban el cuadro de San Lorenzo en el ático del retablo, diseñó las condiciones “que se han de observar para pintar y dorar el altar mayor o fachada de la capilla que se halla ya pintada de Nuestra Señora de San Lorenzo patrona de esta ciudad y asimismo el tabernáculo que acompaña a dicho altar no contando con la mesa de altar”⁴².

⁴⁰ Conservamos una pequeña crónica de aquel día que señala que “se adornó el altar, aunque sencillamente, con elegancia, de alhajas de plata y cera correspondiente. Al lado de la epístola se puso aparador adornado de alhajas; bandeja y jarra de plata nuevas para agua, para lavarse las manos el celebrante. Al frente y lado del evangelio se puso el dosel para el Ilustrísimo señor obispo, con una silla preciosa y otras para los señores prebendados que le habían de acompañar. Se pusieron dentro del camarín o sea capilla de Nuestra Señora, dos arañas de cristal modernas y de buen gusto y en la capilla mayor y cuerpo de la iglesia otras once arañas, además de las diez hachetas de cera de dos libras puestas en mecheros fijos en las paredes a uno y otro lado con la distancia regular de uno a otro. En las paredes del cementerio y entrada nueva se fijaron faroles de cristal, y en la puerta trasera, entrada a él donde está colocada una imagen de Nuestra Señora, se iluminó y lo mismo la puerta donde se halla San Lorenzo. Se trajeron bancos de la casa de la ciudad, parroquial del señor Santiago y otras partes y se formaron seis órdenes en la iglesia. A las doce en punto del día 30 y primera campanada del reloj de la catedral, se anunció la función con disparos por el señor de Castañón y ocho docenas de cohetes por los cuatro costados o ventanas de la torre y concluidos, acto continuo con las cuatro campanas a vuelo y por espacio de media hora (...) al día siguiente, a puerta cerrada y hora de las siete de su mañana se celebró la primera misa en el nuevo altar por el señor cura ecónomo, a la que asistieron los señores comisionados; también la dijo don Salvador Goicoechea, otro comisionado, y a puerta cerrada, sin permitirse celebrar otra ni abrir la iglesia hasta las diez de la mañana, que fue anunciada la función por las campanas que se dio principio a las diez y media; asistieron de particular las principales autoridades y también el Ilustrísimo señor obispo, acompañado del señor deán y los dos señores prebendados señalados; se colocó en el dosel que le estaba preparado y habiendo tantos bancos, aún no hubo bastantes para todos los convidados; ni en la iglesia, cementerio y atrio cupieron las personas que concurrieron a la función; se celebró con la mayor ostentación y solemnidad”.

⁴¹ Conservamos la enviada al Ayuntamiento, que dice así:

“Ilustrísimo Ayuntamiento de esta ciudad: Para colocar en su nuevo trono a la Virgen Nuestra Señora de San Lorenzo, patrona de esta ciudad, y en especial reconocimiento y acción de gracias por tantos milagros y beneficios que ha dispensado a este noble vecindario, se ha dispuesto una suntuosa función de iglesia en el día 31 del presente mes, con salve en la noche anterior.

Rogamos a usted que para más solemnizar y engrandecer el culto de nuestra Patrona, tenga la bondad de honrar con su asistencia”. Archivo Municipal de Valladolid (en adelante A.M.V.), CH. 374-63.

⁴² “Condiciones que se han de observar para pintar y dorar el altar mayor o fachada de la capilla que se halla ya pintada de Nuestra Señora de San Lorenzo patrona de esta ciudad y asimismo el tabernáculo que acompaña a dicho altar no contando con la mesa de altar: (...)

4.ª Condición que dadas las manos necesarias de yeso mate, se ha de repasar toda la talla y lisos; descubriendo todas las molduras y demás, de modo que no pierda la perfección y que tiene la madera, y sí beneficiándola cuanto sea posible y en los lisos haciendo queden perfectamente repasados de modo que se arrime una luz artificial y no descubra ninguna desigualdad ni entorpecimiento.

Las condiciones fueron redactadas el 15 de marzo de 1828, y un día después el pintor se convino a ejecutar el dorado del retablo “bajo de estas condiciones y precio (...) con el señor don Valentín Castañón”.

Mientras que Navarro se aplicaba a su materia los comisionados de la junta debieron de percatarse de que el aspecto del retablo resultaba un tanto humilde por lo que decidieron volver a contratar a Bahamonde para que lo enriqueciera mediante la fabricación de “dos jarrones y una corona” que se colocaron en el ático, los dos primeros a ambos lados de la pintura del martirio de San Lorenzo, mientras que la corona no hemos logrado localizarla en las escasas fotografías que se conservan del retablo. Por este trabajo percibió Bahamonde 1.200 reales⁴³. No fue la última labor del ensamblador en el retablo puesto que también ejecutó por entonces “la nueva máquina y escalera para subir y bajar la Virgen”⁴⁴.

El coste del dorado y jaspeado del retablo mayor fue muy elevado, tal es así que dobló en valor al precio pagado a Bahamonde por la construcción de su parte arquitectónica. Navarro percibió la nada desdeñable cantidad de 16.236 reales⁴⁵ y además se le vendió, para acabar de abonarle sus emolumentos, “un Santo Cristo de madera en cantidad de doscientos ochenta reales”. Podemos ofrecer dos datos curiosos: el primero es que los panes de oro que utilizó Navarro se trajeron de Madrid, y el segundo que para ayuda de costear la pintura del retablo mayor se regalaron a la fábrica de la parroquia “dos ángeles y Espíritu Santo de plata que se colocaban en el arco y corona de la Virgen” por los cuales se obtuvieron 2.140 reales según la apreciación del platero Manuel Veites.

Navarro debió de completar su trabajo a lo largo del mes de mayo puesto que el día 2 se levantó el andamio y, según el Diario de Valladolid de Hilarión Sancho, en dicho mes “se blanqueó la iglesia de San Lorenzo y se puso retablo nuevo”⁴⁶. Esta fecha quizás no sea del todo exacta puesto que en la Memoria de las obras se señala lo siguiente: “A su virtud tuvo el placer dicho señor Castañón de ver concluido en treinta de agosto el citado estuco dorado del altar tabernáculo y pintura de otras partes”. Mientras duró la operación del dorado y jaspeado “hubo necesidad de armar altar portátil en medio del cuerpo de la iglesia, cuyo encargo tomó el feligrés don Calixto Álvaro”, uno de los ensambladores más destacados de la ciudad y que ya había fabricado la mesa del altar mayor. También por entonces el carpintero Juan del Bosque tuvo que “tapar ciertas juntas que decía había encima del altar mayor nuevo y por las que se introducía y bajaba aire que consumía

5.^a Condición dorar a bruñido todas las molduras que están talladas, las vasas y capiteles de las seis columnas, o por otro modo bronceado con lo perteneciente a muerto; los canes de la cornisa grande y clave o modillón del arco, y en cuanto a los canes de la cornisa del tabernáculo se pondría como mejor parezca o dorados a blancos. También se dorarán las molduras que pertenecen ser doradas en el tabernáculo, gradas y sagrario que en la puerta de este se ha de abrir un adorno en el yeso que sea análogo al Santísimo Sacramento el que será dorado y el marco del martirio de San Lorenzo será como acomode a los señores o dorado todo o liso pintado.

6.^a Condición que todo lo que es liso se jaspeará e imitará a jaspes, que estos serán conforme al gusto de los señores de la comisión.

7.^a Condición todas las partes pintadas serán barnizadas o charoladas con barniz fino de pulimento y después pulimentado, al agua y solo los jaspes (si es que lleva alguno blanco) serán bruñidos como los de la capilla de Nuestra Señora.

8.^a Condición y es que esta obra se ha de dar concluida para el veinte y seis de agosto próximo y bajo de las condiciones expresadas me obligo hacer la referida obra en la cantidad de ocho mil ochocientos reales vellón incluyendo en esta cantidad la pintura de los dos santos que están en los cubos de dicho altar los que se pondrán de blanco bruñido; y para que conste lo firmo en Valladolid a quince de marzo de mil ochocientos veinte y ocho. Bajo de estas condiciones y precio me he convenido en esta obra con el señor don Valentín Castañón y lo firmamos en Valladolid a diez y seis del referido año y mes. Anastasio Navarro. Valentín Cabeza Castañón”.

⁴³ “Ítem que pagué al maestro tallista José Bahamonde por importe de los dos jarrones y corona colocados sobre el altar según recibo que acompaña n.º 3, 1.200 reales”.

⁴⁴ “Ítem que pagué al mismo por la nueva máquina y escalera para subir y bajar la Virgen según el recibo n.º 4, 188 reales”.

⁴⁵ “El coste de la pintura del retablo, según la cuenta que presento n.º 2 del pintor don Anastasio Navarro importa diez y seis mil doscientos treinta y seis reales de cuya cantidad deben rebajarse cuatro mil quinientos sesenta y seis reales que en mi última cuenta di en data en dos partidas como pagadas al mismo con este objeto y queda líquido pagado por mí en la presente, 11.670 reales”.

⁴⁶ SANCHO, Hilarión; GALLARDO, FRANCISCO; MARTÍNEZ, Demetrio: *Valladolid: diarios curiosos (1807-1841)*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1989, f. 55.

la cera colocada en el trono de María Santísima”, y el carpintero Manuel Rico fabricar una “puerta colocada detrás y por bajo de la mesa altar y tabernáculo nuevo”⁴⁷.

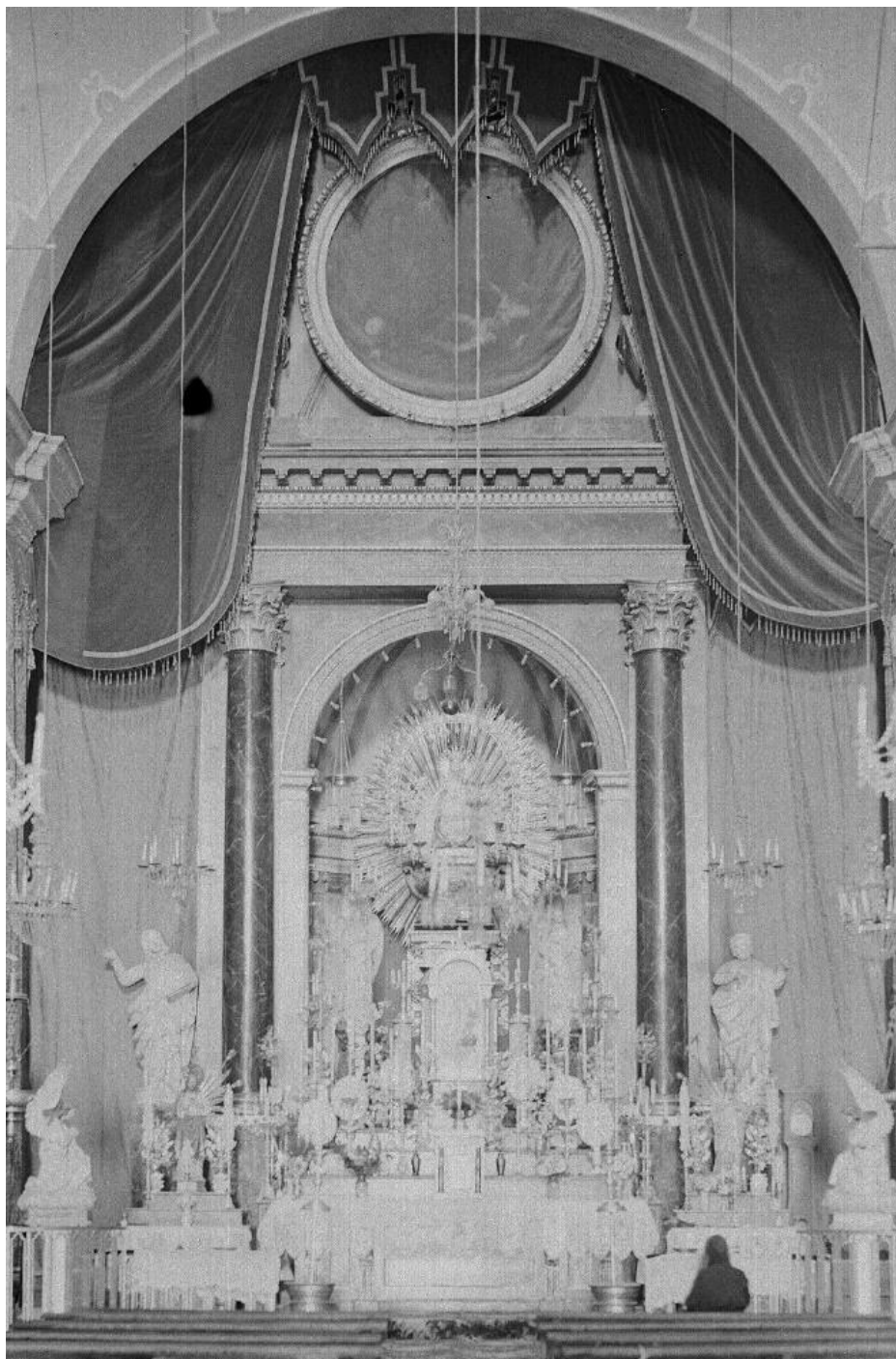


Fig. 6.

Para decorar el nuevo camarín y debido a que el arco que se hizo era “de mayor dimensión que el que había de alto y ancho”, y por lo tanto no servía la cortina del antiguo, hubo necesidad de hacer una nueva que estuviese acorde “a la suntuosidad del camarín”. Su fabricación corría prisa “por no

⁴⁷ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 6, Libro de cuentas de fábrica 1823-1859, Años 1827-1828.

ser regular estuviese la imagen descubierta a todas las horas del día”. Para su confección el sastre Tomás González utilizó “una pieza de seda sin estrenar fuerte y aunque antigua de una hermosa vista”, mientras que el cordonero Gumersindo Sapela fabricó “el fleco con que se guarneció la cortina”.

2.2 Descripción y análisis

Este nuevo retablo mayor de estilo neoclásico (Fig. 6) se mantuvo en pie desde su construcción en 1826 hasta el desmantelamiento del templo en 1968, tiempo durante el cual, además, sufrió una serie de modificaciones que variaron ligeramente su aspecto⁴⁸ (Fig. 7), el cual conocemos por una serie de fotografías realizadas en diversas épocas y por las descripciones aportadas por Matías Sangrador (1819-1869)⁴⁹, Casimiro González García Valladolid (1855-1928)⁵⁰ o Domingo Alcalde Prieto (1830-1903)⁵¹.

El retablo poseía las características típicas del neoclasicismo por su sobriedad ornamental y su sencillez compositiva. Tenía planta rectilínea y una sencilla traza que le proporcionaba un carácter monumental, subrayado por el empleo de un solo cuerpo y ático. Por las fotografías se intuye, pues no se observa con nitidez, que el retablo asentaba sobre sendos plintos rectangulares, situados en los extremos, que a su vez servían de soporte a las dos grandes columnas con fuste liso y capitel corintio que articulaban el cuerpo. Entre las dos columnas se abría una hornacina rectangular con la parte superior en forma de cuarto de esfera, de suerte que otorgaba al retablo una ligera profundidad. Esta hornacina, cuyo interior se articulaba en sus paños inferiores por una serie de pilastras que sostenían un entablamento que daba paso a un cuarto de esfera decorado por dos círculos concéntricos, acogía a la Virgen de San Lorenzo en su trono, elevado notablemente para que coincidiera con la línea de imposta del arco, y rodeada por unos resplandores de plata. En la parte baja y delante de Ella reposaba su trono procesional que servía de expositor a un Crucifijo de marfil. Asimismo, por los paños interiores de la hornacina se disponían una serie de pebeteros, pequeños espejos y otros elementos que no adivinamos a identificar.

⁴⁸ Por ejemplo, en una fecha indeterminada, quizás a mediados del siglo XX, se modificó el arco de la hornacina, cambiándose la disposición original por dos nuevas ménsulas sobre las que aparearon un arco en el que se grabó una frase de la Salve: “Vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos”. Asimismo, en los últimos años de existencia del retablo se procedió a retirar los cortinajes que, como dijimos, ocultaban parte del ático.

⁴⁹ “Por los años de 1826 se volvió a reedificar este hermoso templo, sustituyendo el antiguo retablo otro más sencillo y elegante de orden corintio; y entonces desaparecieron también las ridículas tallas y pinturas de sus paredes”. SANGRADOR Y VÍTORES, Matías. *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII. Tomo II*. Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio, 1854, pp. 200-201.

⁵⁰ “El retablo mayor, del mismo orden [corintio], sirve de trono a la sagrada imagen de la Santísima Virgen de San Lorenzo, patrona de Valladolid; sobre la cornisa que cierra el primer cuerpo, tiene un gran lienzo ovalado que representa el martirio de San Lorenzo y es obra del pintor don Matías Blasco (...). Dentro del presbiterio y a ambos lados de la bóveda, hay cuatro cuadros en forma de cuarto de círculo, pintados por Juan Miranda en 1723; representan la Concepción, la Anunciación, el Nacimiento de Jesús y la Asunción de la Virgen. (...) En la capilla mayor, debajo del púlpito del lado del evangelio, como a medio metro del suelo, hay una tosca inscripción que dice: “Año 1739 llegó aquí el río de alto”. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro: *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política. Tomo I*. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando, 1900, p. 196.

⁵¹ “Reedificóse la iglesia en 1602 por el maestro de obras Juan Díaz del Hoyo; y últimamente, en 1826 se ha vuelto a renovar, colocando su sencillo altar mayor, de orden corintio, en vez del que antiguamente tenía de poco gusto y recargado de talla. Corona el actual retablo un gran óvalo donde está colocada una apreciable pintura de Matías Blasco, que representa el martirio de San Lorenzo, y a los costados de la nave hay otras cuatro pinturas, en forma de cuarto de círculo, que contienen Misterios de la Virgen, por Juan de Miranda”. ALCALDE PRIETO, Domingo. *Manual histórico de Valladolid*. Valladolid: Grupo Pinciano, 1992, pp. 175-176.



Fig. 7.

Las dos grandes columnas que flanqueaban y articulaban el cuerpo soportaban además un ancho entablamento que daba paso a un ático compuesto por un marco ovalado que contenía en su interior una pintura del *Martirio de San Lorenzo* (Fig. 8) firmada por el pintor Matías Blasco o Velasco⁵² (1621) y, a los lados, dos grandes jarrones en forma de pirámide truncada invertida decorados con láureas y apoyados en bases circulares. Completaba la decoración del ático una serie de candeleros dispuestos delante de la pintura, y unos grandes cortinajes que daban un cierto halo de misterio al conjunto y que ocultaban los laterales del ático y la parte superior del lienzo.



Fig. 8.

Hemos especificado “marco ovalado” y no “pintura oval” porque la pintura en realidad posee un formato rectangular y tuvo que adaptarse a la forma del marco (Fig. 9)⁵³. De hecho, dicho proceso ya se refiere en la documentación histórica que hemos expuesto con anterioridad:

“colocar sobre el altar mayor el cuadro que también existía en la sacristía y del propio autor, del martirio de San Lorenzo en lugar del destruido e indecente que había de madera; dicha pintura del martirio está sobre un lienzo cuadrado, y queda en figura ovalada, quitando los marcos negros y viejos que tiene y poniendo otros nuevos pintados y dorados”.

⁵² En la parte inferior figura la siguiente leyenda: “El generoso Mártir Español San Lorenzo Fue Hijo de Padres santos llamados Orencio y Paciencia Naturales de Huesca Martirizó Decio el Emperador Romano año 258”.

⁵³ Tras la destrucción del retablo el lienzo se devolvió a su estado original rectangular.

La pintura está inspirada, aunque de una forma bastante libre, en un grabado diseñado en 1571 por Cornelis Cort (ca.1533-1578) (Fig. 10) que reproduce una composición que sintetiza las dos versiones que de este mismo tema pintó Tiziano (1488/1490-1576): en 1558 para la iglesia de los Jesuitas de Venecia y en 1567 para el Monasterio de San Lorenzo del Escorial previa petición del rey Felipe II (Figs. 11-12). Ya dijimos que la inspiración es un tanto libre puesto que ha tomado elementos literales del grabado (el santo abrasándose en la parrilla, los esbirros que le empujan contra ella y avivan el fuego, el militar a caballo que porta un pendón al cual Blasco ha añadido las siglas S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus) para recalcar que el acontecimiento tuvo lugar durante el Imperio Romano–, o los ángeles que bajan del cielo); invención del propio Blasco, o quizás tomado de algún otro grabado que no hemos localizado, es la presencia del que parece ser el emperador Valeriano –pues el martirio del santo aconteció bajo el gobierno de este emperador y no del de Decio como señala la inscripción del cuadro– arrodillado en la parte superior y mostrando al santo una pequeña estatuilla, que en las dos pinturas de Tiziano se substancia en la colocación de una estatua de mayor tamaño que la que porta Decio elevada sobre un pedestal, y la inclusión de un tema narrativo tras el martirio del santo como es la inclusión de la escena de San Lorenzo repartiendo los bienes de la Iglesia entre los pobres.



Fig. 9.

Debido a que la totalidad de las fotografías que conservamos son en blanco y negro no podemos precisar los colores con los que el maestro Anastasio Navarro pintó la superficie lúgnea del retablo, aunque parece claro que utilizó una imitación de mármoles de gama ocre y marrón, con una tonalidad más oscura para los fustes de las columnas y más claras para el resto de la arquitectura y sus elementos. Este marmoleado se complementaba con el dorado reservado para elementos puntuales como los capiteles de las columnas y pilastras, los frisos, las molduras o el marco del cuadro.



Fig. 10.

No está de más recordar los Reales Decretos de 23 y 25 de noviembre de 1777 firmados por el rey Carlos III y por el Conde de Floridablanca que señalaban que los retablos debían de seguir las reglas del “buen gusto”, esto es, acatar la normativa de la tratadística de los órdenes clásicos a partir de Vitrubio; y, sobre todo, dejar de fabricar los retablos en madera y pasar a construirlos en

mármoles, jaspes, yeso y bronce. Entre los diversos objetivos que se perseguían con el uso de estos materiales se encontraba el de evitar posibles incendios, si bien en ocasiones también se ha aludido a razones más peregrinas como la de frenar una posible deforestación del país. Sin embargo, estas directrices no se llegaron a cumplir a rajatabla y surgió una postura intermedia puesto que la mayoría de los templos del país no contaba con presupuesto suficiente como para poder utilizar unos materiales tan caros. Esta solución consistió en fabricar el retablo en madera y policromarlo imitando las calidades de aquellos materiales nobles: así, para la mazonería y las columnas se utilizaron diferentes jaspeados imitando mármoles de colores –la variedad tonal buscaba la riqueza visual y un mayor juego de contrastes cromáticos–, mientras que para los capiteles y otros elementos decorativos se utilizaría el dorado para simular el bronce. Además de esto, los referidos Reales Decretos buscaban un regreso a la tradición clasicista, en la que la importancia de la arquitectura estaba por encima de cualquier otro aspecto complementario, y además esa arquitectura debía de poseer unas líneas muy claras y limpias sin las complicaciones y dinamismos barrocos.



Figs. 11-12.

El retablo se encontraba acompañado por un tabernáculo –realizado seguramente por José Bahamonde y que tuvo escasa vigencia puesto que en una fotografía de 1884 ya no aparece–, de la mesa de altar construida por Calixto Álvaro, y de dos esculturas dispuestas en los extremos laterales, ya fuera del mueble propiamente dicho (Fig. 13). Creemos que estas dos efigies representaban a *San Juan Evangelista* y *San Lucas* y que por el tipo de pliegues que exhibían sus vestimentas podrían fecharse a mediados del siglo XVII. En el inventario de la parroquia realizado el 11 de noviembre de 1858 se alude a “dos Evangelistas”⁵⁴, que serán los que observamos

⁵⁴ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Libro de Acuerdos de la fábrica 1820-1880.

en las fotografías, y también a “dos Ángeles de madera dorados” que al no aparecer en ninguna fotografía creemos que, como el tabernáculo, tuvieron una breve existencia. El motivo que nos lleva a identificar dichas esculturas con San Juan Evangelista y San Lucas se debe a que tenemos documentado que existieron imágenes de ambos en el templo. Así, de San Juan Evangelista, que incluso tuvo una cofradía radicada en la iglesia⁵⁵, se dice en el inventario de 1648: “Y asimismo está en este altar San Juan Evangelista de bulto y maderaje esta capilla muy buena con su reja de hierro”⁵⁶. Asimismo, en 1776 los ensambladores Patricio Lobatón (1746-1779) y Pablo Álvaro (1743-1795), este último también arquitecto y escultor ocasional, realizaron diferentes composuras en la iglesia, entre las cuales se encontraba “encolar la mano de San Juan y echar una pieza en el libro y echar un dedo nuevo”⁵⁷. Por su parte, de la escultura de San Lucas sabemos que en 1608 poseía un retablo propio⁵⁸, y que en el inventario de 1661 se alude a él: “Ítem otro altar al dicho lado de la Epístola junto al poste que hace arco al coro en que está San Lucas de talla entera, en un retablo de fábrica antigua”⁵⁹.



Fig. 13.

Una vez descrito el retablo y todos los elementos en él incluso hemos de señalar que a grandes rasgos emparenta con el *retablo de San José* (Fig. 14) que el propio José Bahamonde fabricó en

⁵⁵ N.º 18 Cofradía de San Juan Evangelista por el adorno de altar y aceite de lámparas. “Consta de las cuentas de esta fábrica que la Cofradía de San Juan Evangelista sita en ella...” A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Inventario de papeles pertenecientes a la fábrica año de 1703, f. 35.

⁵⁶ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Inventario de bienes 1648-1716, f. 61.

⁵⁷ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo. Recibos de cuenta de fábrica 1764-1785.

⁵⁸ Retablo de San Lucas. “Ítem se le reciben en cuenta cincuenta y nueve reales que hacen dos mil y seis maravedís que gastó en poner el retablo de San Lucas en el lugar donde está de todo aderezo mostró carta de pago”. A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Caja 3, Libro de fábrica 1604-1617, f. 192.

⁵⁹ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo, Inventario de bienes 1648-1716, ff. 77-78.

1811 para el colateral del evangelio de la iglesia penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno⁶⁰. A su vez, este retablo venía a copiar puntualmente el *retablo del Cristo del Despojo* (Fig. 15) que su padre, Eustaquio Bahamonde, había ejecutado en 1802 para el colateral de la epístola⁶¹ con el objetivo de sustituir el primitivo retablo realizado por Blas Martínez de Obregón en 1704 y que había ardido en 1799 a causa de un pavoroso incendio⁶². Las concomitancias son notables ya que ambos están compuestos por un único cuerpo articulado a través de dos columnas entre las que se abre una hornacina con remate de cuarto de esfera y un ático presidido por una pintura de formato circular y flanqueada por dos elementos: dos angelotes en el caso del retablo de San José y de dos jarrones en el de la iglesia de San Lorenzo. La gran diferencia es que mientras que en el primero de ellos el entablamento del ático se retranquea en su parte central, en el de San Lorenzo se retranquea en sus extremos laterales.



Fig. 14

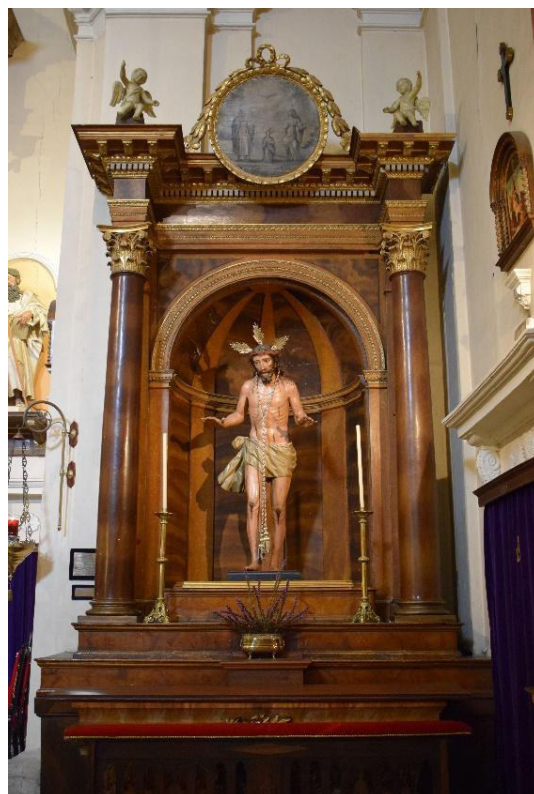


Fig. 15.

3. LOS AUTORES

3.1 *El tracista: Pedro Nicasio Álvarez Benavides (1764-1829)*

Nacido en Valladolid el 14 de diciembre de 1764, fue hijo del arquitecto Francisco Álvarez Benavides (1743-1804) y perteneció a una familia en la que numerosos miembros, y durante varias generaciones desde que la fundara su abuelo Pedro Álvarez (1715-1794), profesaron ese mismo oficio. Ingresó muy joven en la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima

⁶⁰ ARRIBAS ARRANZ, Filemón. *La Cofradía Penitencial de N.P. Jesús Nazareno de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y librería Casa Martín, 1946, pp. 52-53.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ídem*, pp. 44-45.

Concepción, institución en la que fue nombrado Académico de Mérito de Arquitectura el 5 de diciembre de 1790, Teniente Director del ramo el 29 de noviembre de 1795, y director el 16 de octubre de 1814; asimismo ocupó otros importantes cargos como los de arquitecto del Real Patrimonio, y arquitecto honorario de cámara⁶³, además de ser el encargado de las principales obras que se acometieron en Valladolid en el periodo comprendido entre 1802-1826⁶⁴.

La mayor parte de las actuaciones que le tenemos documentadas se refieren a reparos y tasaciones de casas pero también otras de mayor enjundia como la remodelación de la nueva calle del Teatro, una reparación provisional del Puente Mayor, la construcción de una pequeña casa de la calle del Sancti Spiritus con sus “equilibrados balaustres de piedra y la culta sustitución de los tradicionales canecillos de madera por recia y graduada molduración trazada a regla”⁶⁵, o una casa destinada al comercio en la Plaza de la Rinconada⁶⁶. Iglesias Rouco señala que

“sus cuidados planos de reforma, aún procurando conservar viejos esquemas renacentistas, introducen un carácter de racionada funcionalidad capaz de imprimir a cada parte del edificio ese reposo característico de las estructuras clásicas. Toda impresión de claroscuro y de orgánica vitalidad, propios del Barroco, desaparecen en la ordenación de materiales y elementos arquitectónicos dispuestos en unidades equivalentes de sobrio trazado; tan solo el enmarcado de las ventanas parece conservar aún cierto regusto por la plástica articulación de distintos elementos”⁶⁷.

Según fue madurando su estilo comenzó a evocar cada vez con mayor fuerza un clasicismo muy acentuado. Una noticia puramente anecdótica es que fue una de las personas sorprendidas “en el expolio” efectuado “en otoño de 1809 en algunas viviendas de la Plazuela de la Trinidad”, en el que “se localizaron retratos, bancos, crucifijos, libros, espejos, mesas, estatuillas, sillas y lienzos, procedentes de los conventos suprimidos de San Benito, Trinidad Calzada y Merced Descalza”⁶⁸.

Queremos finalizar este pequeño bosquejo biográfico dando a conocer una petición efectuada por el propio Pedro Nicasio al obispo de la ciudad para poder fabricar “un nuevo, sencillo y arquitectónico retablo” para la Virgen de las Candelas de la misma iglesia de San Lorenzo, cuyo altar “se halla ruinoso y una ridícula forma de arquitectura”, y en el que además existía una capellanía fundada por doña Josefa Gallo que por entonces disfrutaba un hijo del arquitecto, “el bachiller don Nicolás”⁶⁹. La petición se formularía en el mes de julio de 1825 puesto que el día 14 de dicho mes el obispo dio su visto bueno. Conocemos el aspecto del retablo por fotografías antiguas (Fig. 16) y hemos de colegir que este era extremadamente similar al citado *retablo de San José* que José Bahamonde talló en 1811 para la iglesia penitencial de N. P. Jesús Nazareno. La única diferencia reseñable entre ambos era que en el ático del retablo de las Candelas se optó por no colocar una pintura circular. Asimismo, también emparenta con el retablo del que es objeto este estudio, el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, y en el que participaron ambos artistas: Pedro Nicasio diseñando la traza y Bahamonde llevándola a efecto. Es por ello probable que en la construcción de este retablo neoclásico de la Virgen de las Candelas participaran ambos maestros.

⁶³ PIFERRER, FRANCISCO. *Nobiliario de los reinos y señoríos de España. Tomo V*. Madrid: Imprenta de M. Minuesa, 1859, p. 14.

⁶⁴ IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina. *Urbanismo y arquitectura de Valladolid. Primera mitad del siglo XIX*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1978, p. 108.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ MERINO BEATO, María Dolores. *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII. Tomo II*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1990, p. 278.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ STAMPA PIÑEIRO, Leopoldo. *Pólvora, plata y boleros. Memorias de testigos y combatientes en la Guerra de la Independencia*. Madrid: Marcial Pons, 2011, p. 380.

⁶⁹ A.G.D.V., Valladolid, San Lorenzo. Recibos de cuenta de fábrica 1811-1827.

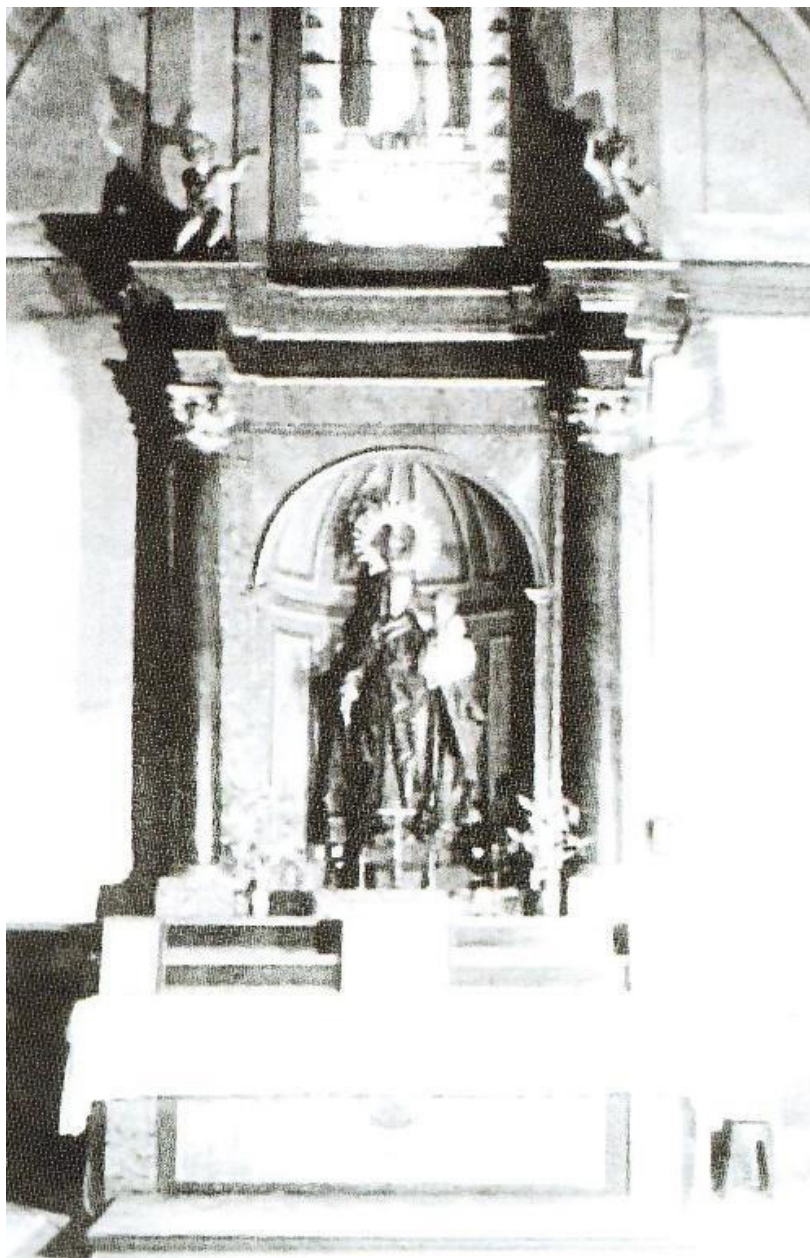


Fig. 16.

3.2 *El ensamblador: José Bahamonde (1777-1852)*

José Bahamonde fue hijo del escultor y ensamblador Eustaquio Bahamonde y su esposa Isabel López⁷⁰. Nacido en Peñafiel (Valladolid) el 22 de marzo de 1777 durante un traslado temporal

⁷⁰ José fue el último eslabón de una saga familiar que se venía dedicando al ensamblaje y a la escultura desde el primer tercio del siglo XVIII. El fundador había sido el gallego Pedro Antonio Bahamonde (1707-1748), al que sucedían sus hijos Antonio (1731-1783), Pedro (1733-1807) y Manuel Bahamonde Romero (1738-d.1802); continuó con Eustaquio, hijo de Antonio, y con los hermanos Antonio (1771-¿1832?) y Manuel Bahamonde Murgazo (1768-1826), hijos de Manuel. A todos ellos hemos de sumar a sus tíos-abuelos Manuel García Sánchez (ca.1730-1802) y

que sus padres efectuaron a la localidad ribereña⁷¹, su formación acontecería en el taller paterno y también en la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de Valladolid, en cuyo seno ingresó el 7 de febrero de 1790⁷². Con el tiempo se convirtió en uno de los escasos representantes de la retablistica y el ensamblaje neoclásico de la ciudad, grupo que conformarían su padre, Eustaquio Bahamonde, Pablo (1743-1795) y Calixto Álvaro –padre e hijo–, Francisco (1763-1815), Jorge Somoza (1790-1856) y Narciso Somoza (1787-1845) –padre e hijos– y Eusebio Ramos (1757-1804). Todos ellos se desempeñaron fundamentalmente en el campo del ensamblaje, dedicándose a construir retablos, mesas de altar, púlpitos, y otros elementos de mobiliario litúrgico, si bien alguno de ellos también practicó la arquitectura o la escultura. Con el paso del tiempo, y ante la escasez de demanda de todos estos “muebles artísticos”, tuvieron que ampliar su campo de acción y realizar otro tipo de productos ya más propios de un carpintero: puertas, ventanas, tablados, etc...⁷³. Bahamonde no escapó a esta práctica puesto que le veremos trabajando como carpintero en la catedral, fabricando una plaza de toros portátil e, incluso, y como recoge Ortega Zapata en sus *Solaces de un vallisoletano setentón*, construyendo en 1832 las primeras “casetas cubiertas de esteras, arrancando del centro de las Moreras” para que las utilizaran para cambiarse de ropa los bañistas que acudían al río Pisuerga⁷⁴.

Hasta el momento su obra documentada es reducidísima, hasta el punto de que tan solo sabemos que en 1807 talló los *tornavoces* para los dos púlpitos de la catedral, los cuales iban coronados por sendos ángeles esculpidos por el escultor Claudio Cortijo⁷⁵; y que en 1811 fabricó, como ya vimos, *el retablo de San José* del colateral del evangelio de la iglesia penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno⁷⁶. Sin lugar a dudas debió de acometer numerosas empresas y de mayor enjundia pues hemos de recordar que en la documentación del retablo mayor de San Lorenzo se calificaba a los Bahamonde (a su padre Eustaquio, al propio José y al desconocido Andrés) como los “únicos en este pueblo por su inteligencia en estas obras, por la experiencia que se tenía y por los informes de otros maestros del mismo arte despreocupados”. Por todo ello es más que probable que alguno de los retablos neoclásicos que adornan, o adornaron, los templos de la ciudad lleven su firma. Bahamonde murió el 24 de julio de 1852, siendo su cuerpo sepultado ese mismo día en el cementerio general de la ciudad⁷⁷. Tan solo pudo recibir el sacramento de la extremaunción puesto que se hallaba “sin conocimiento”.

Felipe Durán (1743-1800), esposos de Margarita y Agustina Bahamonde, hijas ambas del fundador de la saga, Pedro Antonio Bahamonde.

⁷¹ A.G.D.V., Peñafiel, San Miguel, 1768, ff. 140-141.

⁷² “Junta Ordinaria de 7 de febrero de 1790. Previo informe de los Directores, fueron admitidos como alumnos Antonio Gil, Santiago Anievas, Julián Mazariegos, José Bahamonde, Jacinto Guerra y Sebastián Castellanos (el último gratuito por ser pobre)”. CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. “Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción, de Valladolid (1786-1797)”. *B.S.A.A.*, 1963, 29, p. 121.

⁷³ A este propósito, Redondo Cantera señala que en 1813 era miembro “de la corporación de “entalladores y ensambladores”, pero en padrones posteriores figuró como “carpintero” y “ebanista”, denominación reveladora del cambio que registró su actividad”. REDONDO CANTERA, María José. *Los Bahamonde, una familia de artistas dedicados al retablo en Valladolid y Palencia: desde el Barroco Tardío hasta su disolución*. Xunta de Galicia, 2002, pp. 310-311.

⁷⁴ ORTEGA ZAPATA, José. *Solaces de un vallisoletano setentón. Tomo I*, Valladolid: Imprenta, librería, heliografía y taller de grabados de Luis N. de Gaviria, 1895, p. 81.

⁷⁵ URREA, Jesús. “Ilustraciones a una postal. El coro de la catedral de Valladolid”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 1995, 30, pp. 83-84.

⁷⁶ ARRIBAS ARRANZ, Filemón. *op. cit.*, pp. 52-53.

⁷⁷ “En Valladolid a veinte y cuatro de julio de mil ochocientos cincuenta y dos, yo el infrascrito cura propio de la parroquia de la catedral, mandé enterrar en el cementerio general el cadáver de don José Bahamonde de edad de setenta y cinco años viudo de Polonia Caballero natural dicho difunto de Peñafiel obispado de Palencia que falleció en dicho día mes y año, no pudo recibir por hallarse sin conocimiento otro sacramento que la extremaunción, hizo testamento en veinte y tres de marzo de mil ochocientos cuarenta y siete ante el escribano de su majestad don Laureano Íscar se le hizo el funeral de clase doble el día veinte y siete, se sepultó en la fila de nichos n.º y para que conste lo firmo fecha ut supra”. A.G.D.V., Valladolid, Catedral, 1851D, f. 5.

3.3 *El policromador: Anastasio Navarro*

Nada sabemos de los aspectos vital y laboral de este pintor, dorador y jaspeador que en la documentación del retablo se llega a calificar como el más sobresaliente de la ciudad en aquellos momentos. Aparte de las obras que realizó en este templo, y de las que ya hemos dado referencia, tan solo hemos podido documentarle el jaspeado que realizó en los *tres retablos principales* (mayor y colaterales) *del Monasterio de Nuestra Señora de Prado de Valladolid*, ejecutados todos ellos en 1827 por el ensamblador Narciso Somoza (1787-1845)⁷⁸.

⁷⁸ URREA, Jesús. “Los bienes artísticos del monasterio. El Prado disperso”. En WATTENBERG, Eloísa; GARCÍA SIMÓN, Agustín. *El Monasterio de Nuestra Señora de Prado*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997, p. 264.