

Los visitantes y la imagen exterior del Museo de Bellas Artes de Valladolid: 1842-1933 *

Visitors and the Exterior Image of the Museum of Fine Arts of Valladolid: 1842–1933

ANTONIO BELLIDO BLANCO

Museo de Palencia. Plaza del Cordón, 1. 34001 Palencia

antonio.bellido@jcyL.es

ORCID: 0000-0001-7358-7146

Recibido/Received: 09/02/2023 – Aceptado/Accepted: 10/07/2023

Cómo citar/How to cite: Bellido Blanco, Antonio: “Los visitantes y la imagen exterior del Museo de Bellas Artes de Valladolid: 1842-1933”, *BSAA arte*, 89 (2023): 307-338.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.307-338>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: El Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid tiene una larga trayectoria que su conversión en Museo Nacional de Escultura en 1933 ha oscurecido. A través de este trabajo, analizamos parte de su historia hasta ese momento. Para ello recurrimos a varias fuentes. En primer lugar, está el testimonio que algunos visitantes dejaron en sus libros de viajes, en especial durante el siglo XIX. Pero para saber más de las gentes que pasaron por el museo nos hemos servido también de los libros de firmas del museo entre 1915 y 1933. El recurso a las noticias publicadas en el diario *El Norte de Castilla* completa los datos sobre los visitantes a lo largo de este periodo. Todo ello nos permite conocer cómo era entonces el museo, quiénes venían a visitarlo y en muchos casos la consideración que les merecía.

Palabras clave: Museología; historia de los museos; visitantes de los museos; turismo.

Abstract: The Provincial Museum of Fine Arts of Valladolid has a long history that its conversion into National Museum of Sculpture in 1933 has obscured. Through this study, we analyse its history up to this moment. We use various sources for this. First, there are the testimonies that some visitors left in their travel books, especially during the 19th century. In order to find out more about the people who visited the museum, we have also made use of the museum’s signature books for the period between 1915 and 1933. Reading the news published in the local newspaper *El Norte de Castilla* throughout this period, the available data are completed. All this allows us to

* Este trabajo se ha beneficiado de las consultas realizadas en varias instituciones. Por ello he de agradecer su ayuda y las facilidades al Museo Nacional de Escultura, Departamento de Documentación (Ana Pérez, Mónica Cerrejón e Isabel Berrocal), al Museo de Valladolid, Biblioteca (Jesús Ares), al Archivo Municipal de Valladolid y la Hemeroteca de *El Norte de Castilla* (Valle Caballero).

know how the museum was like then, who came to visit it and in many instances the consideration it deserved.

Keywords: Museology; history of museums; visitors of museums; tourism.

INTRODUCCIÓN

Cuando se piensa en la proyección social y en la visibilidad de un museo como el Museo Nacional de Escultura, tiende a pensarse en su realidad más reciente, por más que pueda contar con 180 años de historia. Sin embargo, en estas páginas queremos indagar en momentos anteriores, en los años en que el museo no tenía aún el apelativo de “nacional” y funcionaba como un museo provincial más. O quizás no uno más, dada la excepcionalidad de sus colecciones. Se pretende analizar cómo fue percibido el Museo de Bellas Artes de Valladolid desde su inauguración el 4 de octubre de 1842 hasta su transformación en nacional en 1933.¹

La recogida de los bienes artísticos que darían origen al Museo se inició como consecuencia de la desamortización de 1835-1836 y Pedro González Martínez, director de la Real Academia de Bellas Artes, fue fundamental en esta labor. Al mismo tiempo, se solicitó la concesión del antiguo Colegio Mayor de Santa Cruz para acomodar todas las obras reunidas. Se concedió el uso del edificio en enero de 1838 para museo y biblioteca, empezando a trasladarse en 1841.² Sobre su historia se han destacado en ocasiones las dificultades que abordaron los diferentes directores del Museo, en concreto, la falta de compras relevantes, de legados, de benefactores... e incluso se ha dicho que apenas era estimado por los ciudadanos de aquel tiempo y que su condición era la de un almacén polvoriento con una puesta en escena mareante hasta las primeras décadas del siglo XX.³ A ello se sumaría que el contexto general manifestaba en España un nulo interés por el turismo hasta principios del siglo XX. Valladolid aparecía en el siglo XIX muy lejos de las zonas turísticas: ni se incluía en la zona playera cantábrica ni formaba parte del itinerario artístico andaluz,⁴ aunque se encontraba en la ruta Madrid-País Vasco-Francia.⁵

Para desarrollar este trabajo hemos recurrido a fuentes diversas, entre las que destacan los relatos de viajeros, pero también las noticias aparecidas en la prensa local, con la finalidad de realizar una indagación museológica. Profundizaremos en este trabajo especialmente en la apreciación que los visitantes tenían del Museo y en los servicios que recibían.

¹ Decreto publicado en la *Gaceta de Madrid* de 1 de mayo de 1933 y cuya apertura en la sede del Colegio de San Gregorio tuvo lugar el 3 de julio de ese año.

² Redondo Cantera (2011): 204-206.

³ Bolaños Atienza (2012): 18-19.

⁴ Moreno Garrido (2022): 13-15.

⁵ Martínez Lombó (2022): 76.

1. LOS RELATOS DE VIAJEROS

Los libros de viajes se convierten en un género popular en los principales países europeos desde la segunda mitad del siglo XVIII. Durante el siglo XIX se percibe que la elaboración del relato es lo que a menudo determina el desplazamiento.⁶ Los textos que vamos a repasar podrían ser definidos como “relatos de viajes” en el sentido en que son narraciones factuales asentadas en unos hechos verificables, de carácter descriptivo, y en los que predominan los elementos objetivos, todo ello dentro de un carácter testimonial.⁷ Hay que considerar además que muchos de los textos editados se encuadran en el contexto de los viajes formativos de los jóvenes de clase alta europeos (básicamente británicos) para ampliar su formación cultural y artística, dentro de lo que se conocía como el *Grand Tour*. El viaje por España se introduce de manera tardía en esta tradición, que empieza a decaer y a verse alterada a partir del desarrollo del transporte en ferrocarril en España desde 1870. En todo caso, el Museo vallisoletano se convierte en un importante foco de atracción para los interesados en el arte, especialmente potenciado por las peculiaridades del arte español frente al centroeuropeo, lo que será motivo de asombro y crítica por parte de los escritores (fig. 1).

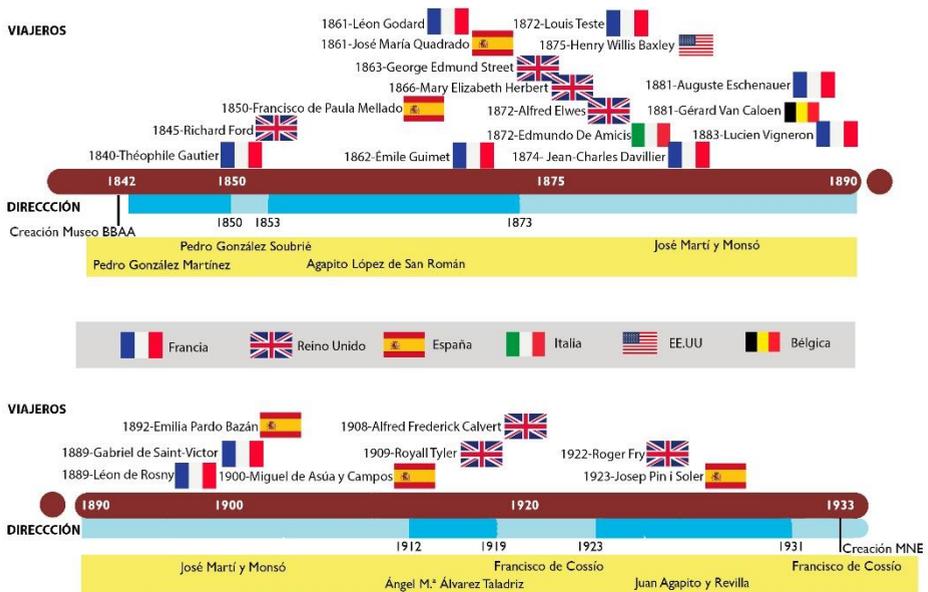


Fig. 1. Cronograma con los sucesivos directores del Museo y los autores de libros de viajes que se refieren al Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, con su país de procedencia

⁶ Le Huenen (2008): 43.

⁷ Alburquerque García (2011): 16-18.

De manera general, se constata que, respecto al Museo, los distintos viajeros tienen como apoyo y fundamento los catálogos publicados previamente por sus diferentes directores: el de 1843 de Pedro González Martínez, el de 1874 de José Martí y Monsó y el de Juan Agapito y Revilla de 1916.⁸ Son textos que, en ocasiones, se copian sin ningún pudor, confeccionándose un listado de obras que casi hace pensar que el autor no ha visitado el Museo. Es el caso probable de Louis Teste,⁹ como señala Arcadio Pardo,¹⁰ pues su paso por la ciudad de apenas un día aparentemente le basta para describir con extensión sus monumentos y las obras del Museo, por más que se deslicen numerosos errores en su texto. A partir de la referencia que establece el catálogo y que sirve de elemento imprescindible para enumerar y describir con mayor o menor detenimiento las obras de arte expuestas, algunos autores introducen impresiones personales y valoraciones relativas a la experiencia de la visita. Otros son mucho más escuetos y se conforman con una sencilla mención al Museo y a unas pocas de sus obras de arte, llegando incluso a calificarlo de “pequeño”, como hace León de Rosny.¹¹

El paso de Théophile Gautier en 1840 fue demasiado temprano, de manera que solo pudo aludir a que se quería hacer un museo en el edificio donde se encontraba la biblioteca.¹² Tuvo ocasión de ver lo que hasta entonces se había recuperado de los conventos cerrados, aunque manifiesta –con excesiva severidad– su dolor al considerar que lo mejor se lo habrían llevado antes de que llegasen los miembros de la Comisión:

cette collection prouve que les gens qui ont pillé les églises et les couvents sont d'excellents artistes et d'admirables connaisseurs, car ils n'ont laissé que d'horribles croûtes dont la meilleure ne se vendrait pas quinze francs chez un marchand de bric-à-brac.¹³

Un par de años después de la inauguración apareció en la prensa madrileña un artículo que llamaba la atención sobre el interés del Museo.¹⁴ Su autor, que firma con un escueto “Pelayre”, afirma que “el museo de Valladolid es sin disputa una de las glorias de nuestra revolución”. Admite que puede decirse que “contiene mucho malo”, pero sostiene que puede servir para el estudio del dibujo, del colorido o la expresión o inspirar una buena composición y, si no, al menos servirá para el conocimiento de la Historia del Arte y como “objeto de estudio y

⁸ González [Martínez] (1843); Martí y Monsó (1874); Agapito y Revilla (1916).

⁹ Aparte de equivocar títulos y autores de algunas obras, el escaso valor de su testimonio se revela cuando afirma que las esculturas son de yeso: “il contient [...] une ribambelle de statues en plâtre colorié que l'on portait autrefois aux processions de la Semaine Sainte”. Teste (1872): 39.

¹⁰ Pardo (1990): 594.

¹¹ Rosny (1889): 90.

¹² Gautier (1924): 62.

¹³ Gautier (1924): 63.

¹⁴ Pelayre (1844): 3-4.

noble emulación para los artistas, (y) de agradable recreo para los aficionados”. Agradece además su labor a Pedro González, a quien reconoce el mérito de la formación del Museo, y señala que su sueldo era de 7.000 reales, con la obligación de emplear tres horas diarias en la reparación de cuadros (a los que se suman 13.000 reales para gastos del establecimiento). En el artículo se recoge además la necesidad de que las galerías del patio del Colegio se cubran con cristalerías para guarecer los cuadros, muchos de los cuales necesitan ser barnizados, “so pena de cuartearse y destruirse por falta de jugo”.

Revisando el catálogo del Museo de Pedro González se ve cómo su colección se distribuía por multitud de estancias. Además de un gran salón, que es el espacio principal del centro, la pintura ocupa diez salas y la escultura tres, a lo que se suman otros espacios mixtos repartidos entre la sala de juntas, las tres galerías y las escaleras del edificio. El catálogo enumera las obras que se disponían en cada área. En los años previos a la inauguración, unas reformas permitieron dar forma a la distribución del Museo que se mantendría durante toda su estancia en el Colegio de Santa Cruz. Entre otras, se eliminaron algunos muros interiores para crear espacios más amplios donde exponer las obras y la intervención más notable fue el acondicionamiento del ala que enlaza el Colegio con la Hospedería (lo que se conoce como ala de San Ambrosio), en la que se derribaron tabiques y suelos para conseguir una amplia y alta sala conocida como “Salón Grande”.¹⁵ Aunque en el catálogo de 1843 ya se aprecia que las obras se distribuían por todo el edificio, la necesidad de espacio se solventó de algún modo cerrando las galerías superiores del patio con vidrieras entre mayo y agosto de 1845 y las galerías de la planta baja en 1849, de modo que pudo colocarse allí parte de la colección con mayor protección ante las inclemencias. En 1845 se ocupa también la capilla para colocar el retablo de San Benito y algunas otras obras.¹⁶

Casimiro González García-Valladolid,¹⁷ al hablar de la inauguración del Museo, se refiere con sobrado optimismo a las condiciones del montaje de la colección: “distribuida en espaciosas salas, en dilatadas galerías, en la suntuosa escalera y hasta por los pasillos del antiguo Colegio Mayor de Santa Cruz”. Sin embargo, el amontonamiento y la sobrecarga de obras no pasan desapercibidos al ojo de los técnicos. Tal amontonamiento era fácil de intuir a través de la lectura del catálogo del Museo de 1843, puesto que –como ejemplo extremo– se mencionan veintidós pinturas colocadas en el techo de las salas.

Quizás la primera descripción del Museo sea la realizada por Richard Ford,¹⁸ que explica sobre su ordenación que las pinturas de menor importancia (“indifferent paintings”) se habían distribuido en tres galerías del patio, mientras

¹⁵ Redondo Cantera (2011): 206-207.

¹⁶ Redondo Cantera (2011): 213.

¹⁷ González García-Valladolid (1900-02): t. 2, 257-258.

¹⁸ Ford (1845): 627-631.

que las que eran algo mejores se habían colocado en varias salas interiores. Del catálogo lamenta la escasez de información histórica y artística, así como que no se intente distinguir a los maestros más antiguos ni se indique de qué convento procede cada obra. Apunta que muchas pinturas antiguas son curiosas (“curious”), pero una buena parte de la colección es basura (“rubbish”), aunque destaca las esculturas en bronce de Pompeyo Leoni y las esculturas en madera policromada de Berruguete, Juan de Juni y Gregorio Hernández [sic]. Tiene además palabras de reconocimiento para el director de la Academia, Pedro González, al que atribuye personalmente el rescate de las obras artísticas: “He alone did it and to him be the glory, for the *Diputación provincial*, a true Spanish junta, cared for none of these things; their sole assistance was the lending six galley-slaves, to move the objects: *cosas de España*”.

En septiembre de 1847 el secretario de la Comisión Central de Monumentos, Valentín Carderera, hace una visita oficial e insta a Pedro González a que aborde una reordenación de la exposición. Señala el amontonamiento indiscriminado con que se organizan las piezas, con pinturas notables colgadas junto a otras “de mérito tan inferior que pueden inducir a la juventud estudiosa a errores de cierta transcendencia”.¹⁹ El director del Museo quiso atender este requerimiento. Elaboró un proyecto –no ejecutado por la falta de recursos económicos– para crear de las diez salas de pintura originales otras cinco donde agruparía las obras, no por orden cronológico o estilístico, sino por calidad reconocida y tamaño;²⁰ y para las de escultura defendía mantener su disposición y, si acaso, retirar alguna de menor mérito. También un artículo en *El Norte de Castilla* aludía en 1858 a las condiciones mejorables del Museo, “que se halla un tanto descuidado, que se requiere la restauración de muchas figuras, la limpieza de otras y una colocación más propia de las mismas”.²¹

Louis Teste, de cuya efectiva visita al Museo, según se ha indicado, cabe dudar, también alude a las malas condiciones de la exposición en el Museo: “Le musée est très-gracieux. Sa distribution intérieure n’est pas heureuse. Les salles sont basses, quelques-unes sont de véritables caveaux”.²² En 1893-1894 el Museo permaneció cerrado varios meses para abordar obras de reparación, fundamentalmente por el mal estado de los techos.²³ Al acabar las obras, cuya realización se agradece a las gestiones de los políticos vallisoletanos José Muro y Germán Gamazo, se afirma que el Museo sigue en pésimas condiciones: “el

¹⁹ Citado en Redondo Cantera (2011): 218, y Martínez Lombó (2022).

²⁰ Redondo Cantera (2011): 219.

²¹ *El Norte de Castilla*, 10 de septiembre de 1858, p. 1. En este artículo se critica que algunos cuadros se retiren ocasionalmente de la exposición y ello perjudique a los visitantes: “un Museo de esta clase donde no debe faltar obra alguna notable, por lo expuesto que está todos los días a que personas de fuera de la población, inteligentes y amigas del arte visiten el establecimiento, privándose en tal caso de apuntar en su libro de viaje algunas pinturas de gran mérito”.

²² Teste (1872): 39.

²³ *El Norte de Castilla*, 19 de septiembre de 1893, p. 3.

interior del edificio inspira pena, hacinados como se hallan, unos sobre otros, cuadros y cuadros, esculturas y esculturas”.²⁴ Llegado el siglo XX, los medios a disposición del Museo no habían mejorado demasiado. Royall Tyler²⁵ señala lo reducida que resulta su dotación económica: “There are probably few museums which do as well as this of Valladolid with as meagre a grant. Expenses, custodians, director, and all have to be paid out of about £24 per annum”. Sobre el diseño museográfico, Roger Fry²⁶ se fija en cómo se muestran multitud de elementos artísticos “apilados más o menos de cualquier manera, (y así) se encuentran los *disjecta membra* de enormes y complicados retablos”.

La reordenación de las colecciones fue un asunto abordado periódicamente. Así puede apreciarse en los sucesivos catálogos del Museo, que se estructuran según la distribución de las obras en cada sala. Dentro del periodo que analizamos uno de los últimos movimientos de piezas tuvo lugar durante la primera dirección de Francisco de Cossío, entre 1919-1923,²⁷ y en 1925 se llevaron los pasos de Semana Santa a un pabellón construido al efecto para ellos.²⁸

El valor de las esculturas del Museo tiene un amplísimo reconocimiento. Richard Ford,²⁹ a diferencia de otros autores que se dejan impresionar por la severidad de las imágenes, manifiesta su admiración por la calidad de estas obras: “This is indeed a Pantheon, and the lust of the eye is over-satiated. The severe colourless naked simplicity of the Greek has been metamorphosed into gaudy tinselclad colossal dolls”.

Frente a Ford, el arquitecto inglés George Edmund Street sostiene que no entiende la admiración por Berruguete, cuya escultura le parece despreciable y sus figuras, empequeñecidas en estatura, inexpresivas en sus rostros y carentes de energía o vida. Al hablar del retablo de San Benito expuesto en el Museo, declara que es malo en su arquitectura, su escultura y los detalles e, incluso, que esta obra:

is in truth the ugliest specimen of the imbecility and conceit which usually characterize inferior Renaissance work that I ever saw. The whole of the figures are strained and distorted in the most violent way, and fenced in by columns which look like bedposts, with entablatures planned in all sorts of new and original ways and angles. I have no patience with such work, and it is inconceivable how a man who has once done anything which, from almost every point of view, is so demonstrably bad, can have preserved any reputation whatever, even among his own people.³⁰

²⁴ *El Norte de Castilla*, 9 de octubre de 1896, p. 1.

²⁵ Tyler (1909): 233.

²⁶ Fry (2016): 116.

²⁷ Agapito y Revilla (1925): 8.

²⁸ Agapito y Revilla (1926): 62.

²⁹ Ford (1845): 628.

³⁰ Street (1865): 74.

De la colocación de los retablos de San Benito en el Museo, añade que su arquitectura está en su mayoría en la iglesia y que las esculturas que se han llevado están colocadas en una pequeña capilla de la manera más tosca. Tampoco le interesa el resto del Museo, cuya colección considera “most uninteresting”. Ve las esculturas extravagantes por sus temas y tensas en sus actitudes hasta el grado más doloroso.³¹ El libro de Street fue muy bien acogido entre los especialistas hispanos, como Emilio Lafuente y Alcántara, que, sin embargo, no entendió la dura crítica dirigida a Berruguete, sospechando que respondía a “algún tanto de cierto espíritu de intolerancia y exclusivismo”.³²

Hay que tener presente que entonces se consideraba la escultura clásica por encima de la producida en cualquier otra época, valorándose su idealización de los tipos humanos. Por ello, los especialistas y los críticos de mediados del siglo XIX tenían a las obras del mundo clásico como modelo de referencia para el resto, añadiendo tan solo a algunos maestros del Renacimiento, como Miguel Ángel.³³ La crítica artística española recurría entonces a enumerar a los grandes escultores autóctonos de los siglos XVI y XVII como una forma de enfatizar la tradición española, en una exaltación nacionalista, pero sin conocer bien a los artistas.³⁴ Carlos Groizard es buen ejemplo de esta clase de análisis. En una crónica señala que la escultura española es deudora del Renacimiento italiano, pero se encerró en las iglesias y, si brilló con maestros como Montañés y Berruguete, fue para luego entrar en decadencia y desaparecer. Centra el interés de la escultura en los modelos griegos y romanos en mármol e, incluso, propone que los escultores de su época estudien las obras antiguas de los museos italianos o sus reproducciones en el Museo del Retiro, pero nada dice del Museo vallisoletano.³⁵

La visita de Louisa Tenison³⁶ depara comentarios principalmente negativos sobre el Museo:

paintings, sculptures and carvings, from many ruined convents of Valladolid are here collected in most admired disorder; and the few good things amongst them, are almost lost amid the rubbish thus assembled, and no attempt at classification has as yet been made.

Recoge además su intercambio de impresiones con Pedro González, que se quejaba con amargura de la falta de fondos económicos y del total descuido e indiferencia tanto de los funcionarios como de la gente para fomentar cualquier cosa relacionada con las Bellas Artes o la conservación de antigüedades. No siempre el director sirve de cicerone. Otros visitantes se dejan guiar por el

³¹ Street (1865): 76.

³² Lafuente y Alcántara (1865): 145.

³³ Reyro (2000): 133-138.

³⁴ Reyro (2000): 138-139.

³⁵ Groizard (1895).

³⁶ Tenison (1853): 390.

conserje o la portera del Museo, como es el caso de Edmundo De Amicis. El historiador del arte Carlos Justi,³⁷ por su parte, señala que, cuando él estuvo en el Museo (en 1872 y en 1890), el encargado de la visita al Museo era un antiguo cabo. Justi, además de aludir al hacinamiento de las imágenes, propone una tipología de visitantes:

el turista, extenuado de las lentas marchas de los ferrocarriles y de la confusa impresión de un pueblo para él incomprensible, se aleja de allí, jurando no volver a pisar un museo español, para soñar la noche siguiente [...] con cámaras de tormento, salas de operaciones, manicomios, Pero el erudito de artes, ante este museo, no puede sustraerse al encanto maravilloso de estas obras completamente nuevas para él, policromadas esculturas de extraordinaria fuerza y rudeza de realismo e histerismo religioso.³⁸

El abate Léon Godard³⁹ reconoce el valor de las estatuas del Museo, puesto que el edificio “contient la plus remarquable collection de sculptures qui soit en Espagne, et c’est ici qu’il convient d’étudier la statuaire castillane, si peu connue et si digne de l’être”. Ahora bien, pone especial énfasis en el realismo de las figuras que, sin rastro de idealismo, se centran en escenas del Calvario, la flagelación, el martirio y el sufrimiento hasta límites que le resultan llenos de horror:

le sang, la boue mêlée de sang, les plaies profondes et tuméfiées, les lambeaux de peau qui pendent à demi arrachés, les meurtrissures violacées, tout est représenté au naturel; tous ces corps saignent comme dans un amphithéâtre de médecine; la douleur se révèle dans les contorsions de la face, et les statues des morts sont des cadavres.⁴⁰

Este viajero, sorprendido por esta violencia, decide aprovechar la oportunidad que se le ofrece de volver a la galería durante la noche, a la luz de las antorchas, lo que le conduce a repetir las escalofriantes sensaciones de la primera visita y le obliga a acortar la duración de su recorrido. Todo lo que ha visto le sirve para un breve discurso sobre el carácter de los españoles y su inclinación hacia las escenas de sufrimiento físico, de penitencia, de muerte y de violencia, así como la necesidad de aplicar el color y el esmalte para armar con mayor vida la representación, recurriendo incluso al cabello natural.

Otra de las personas que siente desagrado por lo representado en las esculturas del Museo es Mary Elizabeth Herbert. Señala que quienes iban con ella lo consideraron “execrable” y prefiere destacar en Valladolid la visita a la casa

³⁷ Justi (1913): 114.

³⁸ Justi (1913): 114.

³⁹ Godard (1862): 50.

⁴⁰ Godard (1862): 52.

donde trabajaron Juan de Juni y Gregorio Fernández en la esquina de la calle de San Luis.⁴¹ Similar incomodidad ante las esculturas manifiesta Edmundo De Amicis,⁴² que dice que al entrar en la primera sala “enseguida retrocedí asustado: me pareció que me había metido en un manicomio de gigantes”. No era algo que sorprendiera a la portera del Museo, quien en torno al aspecto tan espantoso de las figuras le comenta el caso de una escultura concreta:

¿ve usted aquel judío? [...] Pues aquel judío, cuando se representaba la Pasión en la plaza pública, fue necesario quitarlo del grupo, tan feo es; el pueblo, que lo odiaba a muerte, quería hacerlo pedazos, y como a los guardias les costaba mucho trabajo evitar que se pasara de las amenazas a los hechos, se prescindió, por fin, de la cooperación del judío.⁴³

Émile Guimet⁴⁴ aporta un dato interesante en su relato al decir que el Museo no era conocido en la ciudad y finalmente:

un indigène s’offre à nous y mener; en route, l’indigène se perd et demande son chemin à un mendiant idiot mais ivre qui nous dit de le suivre, et nous voilà parcourant les rues, précédés par ce hideux ivrogne. On arrive enfin à une grande porte, on frappe, on cogne, personne. Nous y retournerons demain.

Como otros visitantes, destaca además la crudeza de los Cristos llenos de heridas y ensangrentados que le resultan “terrifiants de vérité”. Aunque reconoce el gran mérito de estas esculturas, las compara con los muñecos de cera que se muestran en las ferias y considera que deberían haber sido ejecutadas en mármol para que alcanzaran la consideración de obras maestras.⁴⁵ También John William Clayton⁴⁶ manifiesta su horror ante las figuras de la pasión y compara el Museo con el de Madame Tussaud en Londres.

El crítico de arte Roger Fry⁴⁷ se centra igualmente en el realismo de las esculturas: “en su deseo de impresionar al espectador a toda costa, los españoles conciben la escena en una vena de realismo melodramático, sin ahorrarnos ningún detalle de auténtico horror físico [...], donde la piel lacerada y sangrante se imita con desagradable precisión”. Esto no le impide señalar que los artistas se dejaron llevar por la influencia de Miguel Ángel en las poses de las figuras, combinando “el gesto empático y la ornamentación florida”.⁴⁸

⁴¹ Herbert (1867): 252-253.

⁴² De Amicis (1906): 101.

⁴³ De Amicis (1906): 101.

⁴⁴ Guimet (1862): 38.

⁴⁵ Guimet (1862): 43-45.

⁴⁶ Clayton (1869): 87-88.

⁴⁷ Fry (2016): 36.

⁴⁸ Fry (2016): 116.

Emilia Pardo Bazán también proporciona una lectura muy emotiva del Museo cuando en 1892 se refiere a una anterior visita, que tuvo lugar al anochecer: “Sola iba y sola me dejó el conserje en la sala donde se agrupan los Pasos de las Penitenciales, y a los pocos minutos ya sentía la semi-alucinación de terror, ante las figuras violentas, desproporcionadas, efectistas, pero tan dinámicas, de aquellos judiazos”.⁴⁹ Además da un toque de atención al director, José Martí y Monsó:

a quien yo aconsejaría, si para aconsejar tuviera autoridad bastante, que restara del Museo mucho lienzo de mala calidad, guardándolos enrollados en los desvanes y dejando sitio para las esculturas, gala de este establecimiento y señal que lo distingue de los demás de España y del mundo.

La sucesión de descripciones de estatuas que tan negativa impresión dejaba a los visitantes llega a que algunos viajeros adopten un tono burlesco, como el abate Lucien Vignerón,⁵⁰ que tras leer una de estas terroríficas descripciones afirma:

Eh! Mon Dieu! je n’osais presque pas y entrer dans cet enfer! après avoir lu tout ce qu’on en disait; en fin je me risquai et je ne m’en suis pas repenti. J’y ai vu des peintures réalistes, c’est vrai, mais pas tant que cela; je n’ai pas été ébloué par le sang, pas même devant la Circoncision; mais non! et à côté j’ai admiré des bonnes, douces, paisibles figures.

Ya hemos visto repetidas veces que la estimación de las pinturas del Museo suele ser muy baja. Lo apuntó Gautier en 1840:⁵¹ “il y a quelques tableaux passables, mais rien de supérieur”. Y también lo señalan de manera muy semejante George Edmund Street,⁵² John William Clayton,⁵³ Jean-Charles Davillier⁵⁴ y Edmundo De Amicis.⁵⁵ El segundo escribe que se salvan tan solo algunas obras concretas, como el gran lienzo que en aquella época se atribuían a Rubens, y respecto al resto sentencia que “il nous serait difficile de dire le nombre des peintures qui encomrent les dix ou douze salles, et jusqu’aux corridors et aux escaliers”. Alfred Germond de Lavigne⁵⁶ opina que las pinturas más notables se deben a artistas extranjeros. E incluso peor valoración hace John Franklin

⁴⁹ *El Norte de Castilla*, 11 de enero de 1894, p. 2. En origen, este texto, titulado “Por la España vieja: los santos de Valladolid”, fue publicado en la revista editada por la propia autora *Nuevo Teatro Crítico*, octubre de 1891, pp. 69-83.

⁵⁰ Vignerón (1883): 35.

⁵¹ Gautier (1924): 63.

⁵² Street (1865): 76.

⁵³ Clayton (1869): 86.

⁵⁴ Davillier (1874): 658.

⁵⁵ De Amicis (1906): 99.

⁵⁶ Germond de Lavigne (1859): 42.

Swift,⁵⁷ que lo considera “a bad museum at Valladolid, containing a gallery of the worst pictures in Europe”, dando por mal gastado el tiempo que pasó allí. Más sutil, Henry Willis Baxley⁵⁸ se limita a señalar que “the paintings in the Museum are not of high class”.

Edmundo De Amicis caracteriza a su pintura porque “deja en el alma una profunda impresión, muy parecida a la que se experimenta cuando se ve por la vez primera una corrida de toros”⁵⁹ y encuentra todo lo más triste, sanguinario y horrendo que ha brotado de la paleta de los pintores españoles. Sigue describiendo sus sensaciones: “al principio se experimenta un sentimiento de tristeza, después de disgusto y por último, de indignación contra los artistas sanguinarios que han prostituido de tal modo el arte sublime de Rafael y Murillo”.⁶⁰

Gérard Van Caloen opina que casi todo lo que puede ver en el Museo está desprovisto de valor artístico, pero no así las esculturas. De ellas dice que “ces statues sont faites avec art; elles ont des expressions parfaitement rendues, de douleur, de piété, ou de férocité, selon la nature du sujet; toutes ont une forte teinte de ce réalisme exagéré dans les formes, qui plait tant á nos frères d’outre-monts”.⁶¹ En las esculturas policromadas se fija también Alfred Elwes,⁶² que las compara con enormes muñecos: “a collection of huge dolls, only fitted for the nursery of Brobdignagian infants”, los gigantes del libro de los viajes de Gulliver. Otro de los que considera la escultura como lo único reseñable del Museo es Royall Tyler:⁶³ “among a litter of rubbish it possesses a large quantity of important Renaissance wood sculpture”. Peor es la escueta alusión de Antoine de Latour,⁶⁴ que no da ningún detalle del Museo y tan solo se refiere a él como “pauvre musée de Valladolid”.

Henry Willis Baxley⁶⁵ se detiene a analizar las peculiaridades de la escultura policromada que se conserva en el Museo vallisoletano, resaltando su excepcionalidad artística y su alto valor e interés:

However effective this style of art in impressing the vulgar, it is a deviation from pure taste. [...] Nevertheless it is recommended not to pass without particular examination the wood-sculptures –painted as well as unpainted– now collected in the Valladolid Museum. None of equal claims to merit are to be found elsewhere. Really artistic painted wood-sculpture may be considered a specialty of Spain of the past; and the skill with which it was executed can be realized only in the few works

⁵⁷ Swift (1868): 30.

⁵⁸ Baxley (1875): 394.

⁵⁹ De Amicis (1906): 99-100.

⁶⁰ De Amicis (1906): 100.

⁶¹ Van Caloen (1881): 123.

⁶² Elwes (1873): 43.

⁶³ Tyler (1909): 232.

⁶⁴ Latour (1877): 143.

⁶⁵ Baxley (1875): 394-397.

which remain of Vigarny, Juni, Hernandez, Montañes, Villabrilla, Berruguete and Roldan.

En otro sentido se dirigen las palabras del pintor Ramón Pulido, que en su visita al Museo cavila sobre el arte de su tiempo de forma pesimista: “ante las obras de estos artistas hay que reflexionar profundamente y convenir que los artistas españoles han olvidado un arte cuyas bellezas son asombro de los que hoy las estudian y admiran”. Describe a los artistas de la Edad Moderna como “seres iluminados, que tenían el arte por un sacerdocio, sin llegar jamás a bastardearlo ni envilecerlo”,⁶⁶ con una intención claramente acusadora hacia sus contemporáneos. Sin embargo, como veremos más adelante, no faltaron artistas que acudieron a ver la colección del Museo durante las primeras décadas del siglo XX.

De notable puede calificarse el caso de la reseña que elabora Parente de Figueiredo⁶⁷ de su visita al Museo en 1928. Aunque comienza calificándolo de “precioso relicario artístico de la vieja provincia de Castilla”, cuando llega a detallar la visita solo ve tachas: “más pequeño que el Prado, inmensamente más pequeño que el Louvre, infinitamente menos valioso que los dos”. Si la crítica se hubiera acabado aquí, tal vez no habría tenido mayor transcendencia, pero sigue y señala que “no posee salones amplios y lujosos”, que falta luz para ver con detalle las obras y que no se pueden ver algunas esculturas por todos sus ángulos. Termina explayándose en denigrar a la mujer que le había servido de guía. Llegado al director del Museo conocimiento del texto, este no puede evitar hacer correcciones a lo escrito, defendiendo la labor de la inocente guía y después corrigiendo imprecisiones y errores en la descripción del Colegio de Santa Cruz y de las obras mencionadas, apostillando que “no resulta un crítico de envidia el Sr. Figueiredo”.⁶⁸

Más allá de las valoraciones personales, el fotógrafo Jean Laurent y Minier pasó varias veces por la ciudad de Valladolid entre 1857 y 1878, lo que le permitió tomar imágenes del interior del Museo de Bellas Artes. Esta labor de fotografiar en museos también la practicó en el Museo del Prado, el Museo Arqueológico, la colección Lázaro Galdiano o el Museo de Bellas Artes de Sevilla.⁶⁹ En todos ellos sus láminas sirvieron como atractivo recuerdo para turistas y especialistas, antes de la generalización de las postales. En el caso de Valladolid, sus imágenes muestran la fachada del Colegio de Santa Cruz, el detalle de algunas de las piezas expuestas y, lo más interesante para este estudio, fotografías tomadas dentro del Museo que permiten conocer algo de la museografía del establecimiento (fig. 2).⁷⁰

⁶⁶ Pulido Fernández (1913): 1.

⁶⁷ Figueiredo (1928): 71-76.

⁶⁸ Agapito y Revilla (1929): 52-54.

⁶⁹ Pérez Gallardo (2007).

⁷⁰ Se aprecia que las fotos de detalle de algunas obras han sido tomadas al aire libre sobre un suelo con piedras y hierba, mientras que las únicas fotos de las salas se dedican a dos vistas de la galería del patio y una del gran salón. Podría deberse a la falta de luz adecuada en las estancias interiores.



Fig. 2. Fotografías del Museo tomadas por Jean Laurent (1857-1878).
Fotos: Archivo Ruíz Vernacci, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

A través de la colección documental del Instituto de Patrimonio Cultural de España tenemos testimonio de otros fotógrafos que pasaron por el Museo: Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos (en 1892-1930) y António Passaporte (en 1927-1933) (figs. 3-4).

Matías Sangrador,⁷¹ en su historia de Valladolid, hace notar que el Museo vallisoletano, “si se exceptúan los de Madrid y Sevilla, no tiene igual en toda la península”. Francisco de Paula Mellado destaca en 1845 trece museos establecidos en Madrid como los principales de todo el país, aunque añade unos pocos de provincias, entre los que están el de Valladolid junto a los de Sevilla, Granada, Valencia y Barcelona.⁷² “Uno de los más preciosos museos de España”, escribe José María Quadrado.⁷³ Es una afirmación que se repite varias veces. En la misma línea se encuentran los comentarios realizados por Auguste Eschenauer⁷⁴ y Gabriel de Saint-Victor.⁷⁵

⁷¹ Sangrador Vítores (1851): 650.

⁷² Mellado (1845): 27.

⁷³ Quadrado (1861): 82.

⁷⁴ Eschenauer (1882): 409.

⁷⁵ Saint-Victor (1889): 276-277.



Fig. 3. Fotografías del Museo tomadas por Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos (1892-1930).

Fotos: Aurelio de Colmenares. Archivo Conde Polentinos, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

La realidad es que en la propia historia del Museo se pueden encontrar muestras de la alta consideración que reciben sus obras escultóricas. Así en la Exposición Histórico-Europea celebrada en Madrid en 1892 para conmemorar el IV centenario del descubrimiento de América figuraron las tablas de san Marcos y san Mateo pintadas por Alonso Berruguete y, lo que resulta más notable, por decisión del Gobierno se sacaron vaciados en yeso de las estatuas de patriarcas del retablo de San Benito y del Cristo de Juan de Juni —que también participaron en la exposición— con destino al Museo de Reproducciones Artísticas.⁷⁶

⁷⁶ González García-Valladolid (1900-02): t. 1, 554 y 704.

Llegados a este punto es indudable la importancia que el Museo de Bellas Artes de Valladolid tenía entre los viajeros extranjeros y nacionales. Incluso, ya en pleno despegue del turismo, con ocasión de la primera campaña de promoción internacional del Patronato Nacional de Turismo, realizada con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, este Museo es seleccionado entre los principales lugares de cada región española para atraer a los turistas extranjeros.⁷⁷ Entre los varios carteles realizados destaca el dibujado por Eduardo Santonja para el Museo vallisoletano, con la peculiaridad de que se le etiqueta como “Museo de Escultura Policromada Castellana”.



Fig. 4. Fotografías del Museo tomadas por António Passaporte (1927-1933).
Fotos: António Passaporte. Archivo Loty, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

⁷⁷ Prats Fons (2013).

2. VISITANTES ILUSTRES Y OTROS NO TANTO

Todos los que trabajan en museos saben de la transcendencia que el paso de una celebridad tiene para que aumente la visibilidad de la institución. No es algo actual: en realidad, siempre ha sido así. Aunque hace un siglo no solían ser estas celebridades quienes daban publicidad a sus actos, siempre se podía contar con la prensa o con escritores que daban noticia de las visitas.

Uno de los primeros miembros de la familia real que pasó por el Museo fue, en septiembre de 1848, el infante Francisco de Paula, tío y suegro de Isabel II.⁷⁸ Una década después, entre el 23 y 26 de julio de 1858, es la reina Isabel II quien viaja a la ciudad⁷⁹ acompañada de su esposo Francisco de Asís, del príncipe de Asturias Alfonso (de seis meses de edad) y de la infanta Isabel. La mañana del día 26 visitaron el Museo, pero, además, la Universidad, la fábrica de tejidos del callejón de los Toros (actual calle de la Estación), la Casa de Beneficencia y las iglesias de las Descalzas Reales, las Comendadoras de Santa Cruz y San Pablo. Todo ello resultaría un auténtico maratón y la visita al Museo no se prolongaría demasiado. Esta situación se da generalmente con todas las autoridades, que han de cumplir un amplio programa de actividades, y no se puede tener certeza de si realmente tenían interés en lo que veían.

Durante el periodo del Gobierno Provisional, se puede encontrar una visita de Alfonso de Borbón en marzo de 1870, que fue guiado en el Museo por Lázaro Rodríguez.⁸⁰ Vuelve a Valladolid y a visitar el Museo al terminar la guerra carlista, de regreso a la Corte, el 17 de marzo de 1876, acudiendo además a conocer la casa en la que murió Colón y en la que vivió Cervantes.⁸¹ El propio Alfonso XII visitó de nuevo el Museo en 1878, cuando se detuvo en Valladolid entre el 4 y 8 de octubre en su viaje hacia unas maniobras militares en La Rioja alavesa.⁸²

Alfonso XIII (acompañado de su tía María de las Mercedes, princesa de Asturias) hizo una visita a Valladolid en 1903, al año de asumir las funciones de Jefe de Estado. No sabemos si pasó por el Museo, pero en esta ocasión, en que permaneció en la ciudad del 9 al 14 de septiembre, se dispone que en su dormitorio se coloquen algunas obras religiosas del Museo: dos bustos de marfil de los siglos XIV-XV (de autor desconocido) y dos cuadros: *La Perla*, que representa una Virgen,⁸³ y una *Sagrada Familia* de la escuela de Gregorio Martínez.⁸⁴ La princesa alemana Matilde de Sajonia visitó Valladolid en 1907 y también acudió al Museo,

⁷⁸ Redondo Cantera (2011): 209.

⁷⁹ González García-Valladolid (1900-02): t. 3, 183-186.

⁸⁰ *El Norte de Castilla*, 9 de marzo de 1870, p. 3.

⁸¹ *El Norte de Castilla*, 24 de marzo de 1903, p. 2.

⁸² González García-Valladolid (1900-02): t. 3, 735-736.

⁸³ Este cuadro es una *Sagrada Familia con san Juanito* (CE0900), copia anónima de una obra de Rafael de Urbino que procede del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de la Mejorada, en Olmedo.

⁸⁴ *El Norte de Castilla*, 5 de septiembre de 1903, p. 2; *El Año Político*, 1903, pp. 343-350.

en este caso acompañada por el gobernador civil, el alcalde y el príncipe Felipe de Borbón-Dos Sicilias.⁸⁵ En 1919 los infantes estuvieron en el Museo, donde, por ausencia del director, fue el presidente de la Academia, Luis González Frades, quien les acompañó.⁸⁶ Una década más tarde, en 1928, el infante Jaime llega a Valladolid para visitar varios monumentos y museos. En el de Bellas Artes es recibido por el director, Juan Agapito y Revilla, que le guió por las salas durante cerca de una hora.⁸⁷ También ese mismo año encontramos en el Museo a la infanta Isabel Francisca de Borbón, que acude a Valladolid para una fiesta de somatenes.⁸⁸

González García-Valladolid⁸⁹ recoge además la visita de monseñor Serafín Cretoni, nuncio apostólico en España del papa León XIII, que pasó por el Museo el día 5 de agosto de 1895. Allí era esperado por el director de la Escuela de Bellas Artes y conservador del Museo, José Martí y Monsó, el director del Museo Arqueológico y varios académicos, siendo además acompañado por el arzobispo, el gobernador civil, el presidente del Ayuntamiento y numeroso público. Se detalla que recorrió todas las salas y que “no pudo ver todo lo que se encierra en aquel hermoso edificio, por el estado de las obras de restauración que se estaban realizando”. En 1913 se encuentra en el Museo a otro nuncio, monseñor Ragonessi, a quien guía el académico Luis González Frades.⁹⁰

La prensa local, junto a las anteriores, recoge otras de muy distintas autoridades y personajes. Por el Museo pasan en 1861 el presidente del Consejo de Ministros y el Ministro de Hacienda,⁹¹ en 1896 se anuncia la visita para abril o mayo del año siguiente de Emilio Castelar acompañado de Lázaro Galdiano.⁹² El marqués de Cerralbo llegó a Valladolid en octubre de 1901 y se supone que “como el ilustre marqués es aficionado a las materias de arte [...] durante el tiempo de su estancia visitará detenidamente el Museo”.⁹³ En 1902 se produce la visita del

⁸⁵ *El Norte de Castilla*, 24 de marzo de 1907, p. 2. En el Museo le sirvieron de guías el director de la Escuela de Artes e Industrias, José Martí y Monsó, el académico Luciano Sánchez Santarén y el director del Museo Arqueológico, Luis Pérez Rubín.

⁸⁶ *El Norte de Castilla*, 5 de octubre de 1919, p. 2. Por el periódico *El Imparcial* (Madrid) de ese mismo día sabemos que se trata de Carlos de Borbón y Borbón y su esposa Luisa de Orleans, que llegaron a Valladolid para pasar unos días con su hijo el infante Alfonso, alumno entonces en la Academia de Caballería.

⁸⁷ *El Norte de Castilla*, 17 de abril de 1928, p. 1. La presencia del infante se debe a las fiestas escolares organizadas por los alumnos de la Academia de Caballería y los estudiantes de la Universidad.

⁸⁸ *El Norte de Castilla*, 3 de octubre de 1928, p. 1, y *El Norte de Castilla*, 9 de octubre de 1928. En la segunda noticia se señala que visitó las salas de escultura y el salón de actos, pero que “por la premura del tiempo no pudo recorrer las salas de pintura, biblioteca y museo arqueológico”.

⁸⁹ González García-Valladolid (1900-02): t. 3, 638-639. *El Norte de Castilla*, 6 de agosto de 1895, p. 3, señala que monseñor Cretoni salió sumamente satisfecho.

⁹⁰ *El Norte de Castilla*, 24 de julio de 1913, p. 5.

⁹¹ *El Norte de Castilla*, 6 de septiembre de 1861, p. 4.

⁹² *El Norte de Castilla*, 21 de diciembre de 1896, p. 2.

⁹³ *El Norte de Castilla*, 29 de octubre de 1901, p. 2. Se refiere que llega procedente del balneario de Vichy y que para en Valladolid para visitar a su hermana, María Francisca de Aguilera y

político francés Paul Déroulède⁹⁴ y en 1903 la del general y político Marcelo de Azcárraga acompañado de una de sus hijas.⁹⁵ En octubre de 1910 Álvarez Taladriz enseñó el Museo a Lilly Rose Schenrich, condesa de Morella,⁹⁶ pianista francesa y fundadora de una de las primeras organizaciones feministas en España.

Y en marzo de 1927 el gobernador civil de la provincia consigue que los Ministros de Gobernación, Instrucción y Fomento acudan a Valladolid y, entre otras actividades, pasen por el Museo.⁹⁷ En su viaje hacia Francia en 1929 sir George Drummond, M. Briand y los señores Quiñones de León y el marqués de la Vega-Inclán se detienen en Valladolid para ver el Museo y varios monumentos.⁹⁸ En 1930 el director del Museo acompañó al embajador francés, monsieur Charles Corbin, en su visita al Museo y se sumaron profesores de la Alianza Francesa, componentes del Comité de la Sociedad Alianza Francesa y miembros de la colonia francesa en Valladolid.⁹⁹ Vlastimil Kybal, embajador de Checoslovaquia llega en 1931 para inaugurar la exposición de recuerdos españoles organizada por el Ayuntamiento de Valladolid en su salón de actos y también visita el Museo.¹⁰⁰ En los últimos años se puede mencionar al Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, que recorre la ciudad y el Museo en 1931.¹⁰¹

Entre los turistas hay eruditos y especialistas como el “eminente arqueólogo don Manuel Gómez Moreno” en 1912¹⁰² y el escritor Jacinto Benavente en 1913.¹⁰³ Y acuden autoridades como el Director General de Comunicaciones Emilio Ortuño en 1914¹⁰⁴ o el Subsecretario de Instrucción Pública Natalio Rivas Santiago en 1916,¹⁰⁵ a quien acompañó el director del Museo “quien aprovechó la ocasión para hacer notar al ilustre visitante lo mucho que falta hacer en el museo y pedirle la ayuda eficaz del Ministerio”. En su condición de consejera de Instrucción Pública, y acompañada de su hija, Emilia Pardo Bazán visitó de nuevo el Museo en 1917, celebrándose además en él una “fiesta pedagógico-feminista” en la que hablaron

Gamboa, la condesa de la Oliva de Gaytán, que residía en la finca de Canterac que poseía en el alto de San Isidro.

⁹⁴ *El Norte de Castilla*, 23 de noviembre de 1902, p. 2. Este político participó en un golpe de estado contra la Tercera República francesa en febrero de 1899, siendo condenado a 10 años de destierro, por lo que en 1902 residía en San Sebastián.

⁹⁵ *El Norte de Castilla*, 9 de octubre de 1903, p. 3.

⁹⁶ *El Norte de Castilla*, 6 de octubre de 1910, p. 2.

⁹⁷ *El Norte de Castilla*, 16 de marzo de 1927, p. 1.

⁹⁸ *El Norte de Castilla*, 18 de junio de 1929, p. 1.

⁹⁹ *El Norte de Castilla*, 10 de junio de 1930.

¹⁰⁰ *El Norte de Castilla*, 3 de mayo de 1931, p. 1.

¹⁰¹ *El Norte de Castilla*, 13 de septiembre de 1931, p. 1.

¹⁰² *El Norte de Castilla*, 29 de mayo de 1912, p. 2.

¹⁰³ *El Norte de Castilla*, 26 de septiembre de 1913, p. 2.

¹⁰⁴ *El Norte de Castilla*, 18 de julio de 1914. Es complimentado por el director del Museo, Ángel María Álvarez Taladriz, y el presidente de la Academia de Bellas Artes, Luis Gonzalez Frades.

¹⁰⁵ *El Norte de Castilla*, 25 de mayo de 1916, p. 2.

los señores Álvarez Taladriz, Allué y Silió.¹⁰⁶ El poeta José María Gabriel y Galán, junto a un grupo de intelectuales salmantinos, fueron acompañados por Francisco de Cossío y varios académicos en su visita al Museo.¹⁰⁷ El profesor y doctor Pablo Bar, de la Universidad de París, paró en Valladolid en 1921 para visitar el Museo de camino a Madrid, donde iba impartir algunas conferencias.¹⁰⁸ En 1929 Archer M. Huntington y su esposa pasaron unas horas en Valladolid, camino de Francia, y no dejaron de visitar el Museo y la Casa de Cervantes.¹⁰⁹ Al acabar el año 1932, y posiblemente en relación con el traslado de sede del Museo, pasan por sus salas el director del Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón, y los arquitectos Moya y Candeira, guiados por Francisco de Cossío. Uno de los últimos visitantes ilustres del antiguo montaje del Museo hubo de ser el hispanista profesor de la Universidad de Los Ángeles S. L. Millard Rosenberg, el 19 de junio de 1933.¹¹⁰

Estamos viendo reiteradamente que el papel del director del Museo como guía de todo tipo de visitantes es fundamental y continuado. Se le puede encontrar con periodistas que realizan reportajes sobre el Museo. Los frutos de esa labor en 1929, por ejemplo, incluyen un artículo de Carlos Rodríguez Díaz,¹¹¹ el viaje de José Antonio López Corts (de *El Mercantil Valenciano*) y otros periodistas desde Madrid,¹¹² e, incluso, en noviembre de ese mismo año la Asamblea de la Federación de Asociaciones de Prensa del Norte y Noroeste de España, que se celebró en Valladolid, incluyó en su programa la visita a este y el resto de museos de la ciudad.¹¹³

Tampoco faltan las visitas de grupos de aficionados y estudiantes. En 1906 nos consta el paso por el Museo de la madrileña Sociedad Española de Excursiones.¹¹⁴ En abril y mayo de 1912 se suceden varias visitas de escuelas vallisoletanas que eran complementadas con conferencias impartidas por el presidente de la Academia de Bellas Artes, tanto para los alumnos como para todos los interesados.¹¹⁵ Y no son extrañas las visitas de escolares de otras provincias, como los de Múgica (Bilbao) en 1925¹¹⁶ y una colonia escolar de verano procedente

¹⁰⁶ *El Norte de Castilla*, 11 de mayo de 1917, p. 4.

¹⁰⁷ *El Norte de Castilla*, 24 de abril de 1922, p. 2.

¹⁰⁸ *El Norte de Castilla*, 13 de abril de 1921, p. 2. Su nombre aparece en el libro de firmas del Museo.

¹⁰⁹ *El Norte de Castilla*, 20 de abril de 1929, p. 1. La firma de ambos está conservada en el libro de firmas del Museo.

¹¹⁰ *El Norte de Castilla*, 20 de junio de 1933, p. 1. Este especialista se encontraba en Valladolid para tomar posesión en la Academia de Bellas Artes de Valladolid de su nombramiento como académico correspondiente en Los Ángeles.

¹¹¹ Rodríguez Díaz (1929): 8.

¹¹² *El Norte de Castilla*, 14 de abril de 1929, p. 2.

¹¹³ *El Norte de Castilla*, 23 de noviembre de 1929, p. 1.

¹¹⁴ *El Norte de Castilla*, 18 de marzo de 1906, p. 2.

¹¹⁵ *El Norte de Castilla*, 19 de abril de 1912, p. 2; 24 de abril de 1912, p. 2; 10 de mayo de 1912, p. 1.

¹¹⁶ *El Norte de Castilla*, 21 de abril de 1925, p. 4.

de Soria en 1928.¹¹⁷ En 1927 se produce una visita de miembros del Colegio de Licenciados y Doctores en Ciencias y Letras¹¹⁸ y otra de alumnos de cuarto año de la Facultad de Historia de la Universidad Central.¹¹⁹ Ya en 1932 se puede encontrar una excursión de escolares que probablemente sea muestra de una costumbre habitual en los centros de enseñanza de la época: los alumnos de la Escuela de Valbuena de Duero acuden a Valladolid y visitan los talleres de *El Norte de Castilla*, el Museo, la Casa de Cervantes y varios monumentos.¹²⁰

En 1915 los asistentes al Congreso de las Ciencias en Valladolid tampoco desaprovechan la ocasión de acudir al Museo.¹²¹ Y el año siguiente se recoge la excursión de los patronos, profesores y alumnos de la Institución Cultural González Allende, de Toro, a los que el director ilustra con una charla sobre la colección del Museo.¹²² Una asamblea de los diputados de provincias agrarias celebrada en Valladolid en 1918 sirve también para realizar recorridos culturales, entre los que se incluye el Museo.¹²³ En 1928 encontramos a un grupo de peregrinos italianos, encabezados por el obispo de Molfetta (Pasquale Gicia) y el abad benedictino de Florencia (Federico Fedele), que fueron acompañados por el director Juan Agapito y Revilla.¹²⁴ Incluso en 1932 la Juventud Socialista organiza una visita al Museo.¹²⁵

Entre los visitantes notables y habituales uno de los ilustres es Eugenio d'Ors. En 1929 pasó por Valladolid para terminar de preparar unas conferencias sobre el Museo de Valladolid que iba a impartir en el curso de museografía de la escuela del Louvre, en París, durante la primavera. En una entrevista realizada en esa ocasión por Emilio Cerrillo, redactor de *El Norte de Castilla*, destaca que le habían propuesto “hablar del Museo del Prado y he preferido hacerlo del de Valladolid, que representa un conjunto más especial y que suscita problemas más nuevos”.¹²⁶

¹¹⁷ *El Norte de Castilla*, 4 de agosto de 1928, p. 1. El grupo de niños y niñas, camino de Santander, tenía como profesores a Mariano Bacera, Teógenes Ortego, Josefa Ballesteros y Victoria Ballesteros.

¹¹⁸ *El Norte de Castilla*, 10 de abril de 1927, p. 1. Se indica que les acompañó Saturnino Rivera Manescáu y les dio una conferencia sobre “Representaciones del Crucificado en el Museo de Valladolid”.

¹¹⁹ *El Norte de Castilla*, 11 de mayo de 1927, p. 1. Los alumnos fueron acompañados por los profesores Ibarra y Ferrándiz.

¹²⁰ *El Norte de Castilla*, 5 de junio de 1932, p. 3.

¹²¹ *El Norte de Castilla*, 16 de octubre de 1915, p. 1. Además de ver el Museo, el director pronuncia una conferencia sobre “las joyas artísticas que allí se guardan. Y después se obsequiará a los congresistas con un lunch”.

¹²² *El Norte de Castilla*, 9 de octubre de 1916, p. 1; 10 de octubre de 1916, p. 2.

¹²³ *El Norte de Castilla*, 20 de mayo de 1918, p. 2.

¹²⁴ *El Norte de Castilla*, 2 de septiembre de 1928, p. 2.

¹²⁵ *El Norte de Castilla*, 25 de marzo de 1932, p. 5.

¹²⁶ *El Norte de Castilla*, 12 y 13 de febrero de 1929. Acude acompañado de su esposa y sus hijos. Anteriormente ya había pasado por el Museo al menos en mayo de 1928 (*El Norte de Castilla*, 20 de mayo de 1928, p. 3).

A partir de diciembre de 1915 se cuenta con una sucesión de *Libros de firmas* de visitantes del Museo (conservados en su Archivo) que deparan una visión más compleja e inusual de las personas que pasan por sus salas, al tiempo que completan lo recogido en la prensa. La mayoría de las veces solo consta el nombre o la firma del visitante, pero ocasionalmente se indica la localidad de origen o el oficio de la persona. Raras veces se hace constar la fecha de la visita, aunque la sucesión de las firmas en los libros permite hacerse una idea aproximada de su cronología (fig. 5). Curiosamente, y a diferencia de lo que sucede hoy, resulta inusual que los visitantes escriban algún comentario sobre su impresión del Museo. Tan solo hay un par en 1916, otros en 1917 y 1919 y unos pocos más en 1924 y 1925.¹²⁷

La primera firma del libro corresponde a Alberto María de Borbón¹²⁸ y se suceden, en los casos en que puede identificarse a los firmantes, personas de toda condición social, desde nobles de todo rango y cargos políticos a militares, profesionales liberales y estudiantes.

Aparecen hispanistas, literatos e intelectuales como Ángel de Apraiz, la mujer de Enrique Menéndez Pelayo (María Echarte), Pedro Marroquín, Ortiz de Pinedo (probablemente José), el padre Remigio Villarino, Ramón M.^a del Valle-Inclán, Federico García Lorca (en 1917¹²⁹ y 1929), Antonio de Hoyos y Vinent, Ramón Pérez de Ayala, Rosa Chacel, Charles Henry, Alice Bache Gould, Mercedes Gaibrois de Ballesteros, José Ortega y Gasset,¹³⁰ Henri Mérimée, Jorge Guillén, María Elena Gómez-Moreno y Eugenio d'Ors (en 1928, antes de la ya mencionada visita de 1929). Del ámbito museológico destaca Georg J:son Karlin, director del museo Kulturen en Suecia. Se encuentran obispos,¹³¹ canónigos, vicarios y priores, potentados y constructores (como la hija de James Boyce Montgomery), académicos, ingenieros y farmacéuticos. Se repiten los grupos de estudiantes acompañados por sus profesores (de universidades como Granada y Sevilla, la escuela de Ingenieros de Bilbao, de escuelas normales de Maestras y de colegios rurales). Entre las escuelas, las alumnas de la Escuela Normal de

¹²⁷ “Maravillado ante tanto prodigio como encierra este Museo que merece ser muy admirado y estimado. Pedro Marroquín. 11 de julio de 1916”; “Constato que teniendo tanto bueno quizás base de lo que admiramos de fuera, seamos tan olvidadizos de lo propio. Mi admiración y modesto aplauso al patronato de este Museo. Manuel Sigüenza” [*hacia agosto de 1916*]; “Resulta este museo de valor incalculable y de un estado de conservación delicadísimo. Valladolid. 27 Agosto de 1917. José Rubio”.

¹²⁸ Seguramente sea Alberto de Borbón y d'Ast, duque de Santa Elena, militar del Arma de Caballería, que se casó con María Luisa Pinto Lecanda y vivió en Valladolid.

¹²⁹ Esta visita aparece referida indirectamente en su obra *Impresiones y paisajes*, García Lorca (1918): 43-45, en la que se refiere lo alejada que está la escultura religiosa de mostrar correctamente las emociones y los sentimientos de los personajes retratados.

¹³⁰ Junto a su firma incluye su categorización como “gacetillero y filósofo”.

¹³¹ La prensa local también señala su visita (*El Norte de Castilla*, 3 de mayo de 1921). Acudieron a las tres y media de la tarde los obispos de Salamanca, Ciudad, Rodrigo, Astorga, Ávila y Segovia, acompañándoles el señor Cossío.

Palencia remitieron en mayo de 1917 una carta a Álvarez Taladriz para agradecerle su acompañamiento en la visita al Museo en la que “nos mostró cuantas bellezas encierra; tuvo para cada escultura una historia, para cuadro una anécdota, haciéndonos instructivo y ameno el tiempo que pasamos a su lado”.¹³²

No faltan los artistas, entre los que puede mencionarse a los pintores Manuel Sigüenza, Julio Cavestany (en 1916 y 1918), Francisco de Cossío (antes de ser director del Museo), José María Sert, Rafael Durancamps y los hermanos Julio, Rafael y Enrique Romero de Torres; y los escultores Félix Granda Buylla (en 1916 y 1919), Julio Antonio,¹³³ Emiliano Barral (en 1918, 1925 y 1932), el pintor Valentín de Zubiaurre, Santiago Nonome y Emilio Alandrén, el cineasta Luis Buñuel¹³⁴ y el bailarín ruso Serge Grigoriev. Incluso firman en 1933 miembros del grupo de teatro Universitario “La Barraca”. La prensa recoge además la visita de algunos otros artistas. En 1853 el pintor y escritor José Galofre y Coma da a conocer lo más notable de Valladolid, informando sobre monumentos y también el Museo,¹³⁵ del que describe someramente algunas salas y las piezas que más llaman su atención. En 1921, durante una estancia en Palencia, Victorio Macho se acercó a ver el Museo, coincidiendo con la venida del ceramista Daniel Zuloaga para inaugurar la nueva Casa de Segovia.¹³⁶ No conocemos detalles de las visitas de Zuloaga al Museo, aunque Francisco de Cossío deja constancia de ellas.¹³⁷ Mariano Benlliure, que viajó varias veces a Valladolid durante la realización del monumento a los Cazadores de Alcántara, visitó el Museo al menos una vez en 1930 y otra en 1931.¹³⁸

Con ocasión de la fiesta de San Mateo del año 1930 la prensa local permite conocer la impresión que el Museo causó a algunos visitantes. *El Norte de Castilla* incluyó entonces algunas reseñas de personajes notables que escriben sobre la ciudad de Valladolid.¹³⁹ Victorio Macho destaca su aprecio por el Museo –al que acudió desde niño– y toda la imaginería que contiene, a lo que sugiere que quizás deba su pasión por la escultura. Mariano Benlliure también alude

¹³² *El Norte de Castilla*, 8 de mayo de 1917, p. 5.

¹³³ Al morir Julio Antonio en 1919, la nota necrológica incluida en *El Norte de Castilla*, 17 de febrero de 1919, p. 1, no deja de referirse a su interés por el Museo: “Nuestro museo le enamoraba y en él permanecía estático ante las obras de nuestros geniales imagineros, cuyo arte resucitaba el joven escultor”.

¹³⁴ Realizó la visita junto al arquitecto García Mercadal, al bailarín Francisco Miralles y Diego Mazas.

¹³⁵ *El Heraldo*, 8 de septiembre de 1853, pp. 3- 4.

¹³⁶ *El Norte de Castilla*, 13 de mayo de 1921, p. 2.

¹³⁷ *El Norte de Castilla*, 15 de mayo de 1921, p. 2.

¹³⁸ *El Norte de Castilla*, 9 de mayo de 1930, p. 1. Llegó en coche con su sobrina y le acompañaron en el Museo el capitán general Fernández Pérez y el director Agapito y Revilla. *El Norte de Castilla*, 10 de abril de 1931. En esta ocasión fue con el senador vitalicio Luis Palomo Ruiz-Giménez y la visita fue por la tarde, tras comer en la Academia de Caballería. El monumento se inauguró el 25 de junio de 1931.

¹³⁹ *El Norte de Castilla*, 21 de septiembre de 1930, p. 8.

concretamente al Museo y considera que “nuestros escultores debieran visitar Valladolid, de la misma suerte que visitan Roma y Atenas”.

2. 1. Condiciones generales de las visitas

Durante sus décadas iniciales de vida el Museo solo era visitable en días señalados, como la Pascua y las fiestas de San Juan y San Pedro Regalado (patrón de Valladolid) y la semana de la Feria de San Mateo, en septiembre, cuando se abría durante tres horas por las mañanas. En esta semana era tal la afluencia que el Museo requería de un refuerzo para la vigilancia y la seguridad, sirviendo para ello personas de la Casa de Beneficencia y algunos guardias.¹⁴⁰

En su informe de 1847, Valentín Carderera proponía que se abriera todos los domingos del año y también en la temporada de ferias.¹⁴¹ Ya en 1849 la prensa madrileña¹⁴² da cuenta de la apertura excepcional del Museo durante los días de la Feria vallisoletana. Hacia 1872 el Museo estaba cerrado todo el año excepto los días de Feria.¹⁴³ En los años ochenta del siglo XIX el Museo se abría algunos días todos los meses, pero solo por la mañana, de 10 a 2.¹⁴⁴ No faltan las quejas por los problemas que da ofrecer la visita del Museo solo por la mañana, según refleja ocasionalmente la prensa local,¹⁴⁵ pero en realidad era una apertura normal en esa época, puesto que a mediados del siglo XIX el Museo del Prado abría solo miércoles y sábados cinco o seis horas por la mañana.¹⁴⁶

En 1900 la guía Bædeker reseña que el Museo abría todos los días de 10 a 14 horas.¹⁴⁷ En otoño de 1923 se publica una regulación de la entrada que establece que desde el 1 de octubre será de pago, aunque se mantendrá gratuita los jueves, los domingos y la semana de Ferias, con horario de 9 a 4 de la tarde, salvo los domingos, que abrirá de 10 a 1. No obstante, repasando las plantillas de visitantes se aprecia que, por lo general, solo se anotan entradas los jueves y los domingos. El precio de la entrada en estos años era de 1 peseta¹⁴⁸ y además se vendía el catálogo en formatos rústico y encuadernado (2,50 y 3,50 pesetas,

¹⁴⁰ Redondo Cantera (2011): 210.

¹⁴¹ Martínez Lombó (2022): 75.

¹⁴² *La España*, 9 de octubre de 1849; *El Popular*, 10 de octubre de 1849; *El Heraldo*, 10 de octubre de 1849.

¹⁴³ Wattenberg (1966): 12.

¹⁴⁴ *El Norte de Castilla*, 13 de enero de 1883, p. 4. De forma extraordinaria el domingo 20 de marzo de 1881 el horario fue solo de 11 a 13 horas (*El Norte de Castilla*, 20 de marzo de 1881, p. 3).

¹⁴⁵ *El Norte de Castilla*, 13 de enero de 1883, p. 4. *El Norte de Castilla*, 16 de febrero de 1892, p. 3, alude a que algunos pueden visitar el Museo por la tarde si tienen “tarjeta”.

¹⁴⁶ Géral (2005): 318.

¹⁴⁷ Bædeker (1900): 37, aunque en la edición de 1913, Bædeker (1913): 39, se señala un horario anómalo de 9 a 6.

¹⁴⁸ El precio permanecía invariable al menos desde 1868, pues es lo mismo que abonó John Franklin Swift. Swift (1968): 30.

respectivamente).¹⁴⁹ La visita de Roger Fry¹⁵⁰ en 1922 nos proporciona el dato de que cuando él llegó al Museo este se encontraba cerrado, aunque le hicieron pasar a la biblioteca del Colegio de Santa Cruz y al poco se presentó “una vieja con una llave” y pudo entrar a verlo. Esto podría ser reflejo de que, aunque las horas de apertura fueran reducidas, resultaba fácil que se abriera a cualquier visitante ocasional.

A.

| | De pago | Gratuitos sin Ferias | Gratuitos en Ferias (% sobre total) | TOTAL |
|------|---------|----------------------|-------------------------------------|--------|
| 1924 | 1.783 | 1.233 | 5.422 (64,3%) | 8.438 |
| 1925 | 2.194 | 1.413 | 8.294 (69,7%) | 11.901 |
| 1926 | 2.220 | 1.762 | 6.358 (61,5%) | 10.340 |
| 1927 | 2.247 | 1.325 | 5.839 (62,0%) | 9.411 |
| 1928 | 2.552 | 1.356 | 8.013 (67,2%) | 11.921 |
| 1929 | 2.811 | 1.873 | 6.117 (56,6%) | 10.801 |

B.

| | 1917 | 1920 | 1924 | 1925 |
|-----------------------|------|------|-------|-------|
| Firmas totales | 830 | 925 | 1.368 | 1.343 |
| Extranjeros | 26 | 76 | 200 | 219 |

Fig. 6. Tablas con datos de visitantes del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid

No hemos obtenido muchos datos respecto al acceso de visitantes, aunque son raros los registros de público en los museos durante el siglo XIX¹⁵¹ y los pocos conservados muestran una reducida asistencia.¹⁵² Entre los años 1925 y 1930 se publicaron puntualmente en el *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid* las cifras de los visitantes de los años 1924 a 1929 (fig. 6a). Resulta muy elevado el porcentaje de personas que entran sin pagar, aunque, descontando los visitantes de los días de Feria, los visitantes de pago van aumentando año tras año.

¹⁴⁹ Tanto de la entrada como de los catálogos, 50 céntimos eran para el conserje.

¹⁵⁰ Fry (2016): 116.

¹⁵¹ Géal (2005): 326.

¹⁵² En el Museo de Bellas Artes de Barcelona generalmente no llegan a la cincuenta mensual en 1867/68 (una media de 32), mientras que los datos del Museo del Prado, aunque más frecuentado, llegan algo por encima de los 500 visitantes mensuales en 1843/44 y se doblan las cifras una década después, alcanzando una media de 920 visitantes mensuales en 1855. Géal (2005): 329-334.

Al comparar los datos del Museo vallisoletano con los de otras localidades, sus cifras quedan muy lejos de las alcanzadas por el Museo del Prado, que en 1918 tenía 10.912 visitantes de pago y en 1928, 41.494 (siendo el total este año de 218.203).¹⁵³ En todo caso, se manifiesta un gran crecimiento de las visitas durante los años veinte que, aunque a otra escala, se produce también en Valladolid dentro de un contexto turístico general similar dentro de toda Europa.

Es muy útil cotejar los datos de visitantes con el registro plasmado en los *Libros de firmas*, aunque el recuento sea solo aproximado, porque son muchas las personas que dejan su huella (fig. 6b). Las cifras de los años en que se cuenta con la contabilidad general de los visitantes no están muy alejadas del número de visitantes de pago (representan el 77% y el 61%); si a ello se une que durante los días de Feria no parece que se recojan firmas, cabría sospechar que el libro estaba reservado a los visitantes de pago, en el caso de que quisieran dejar su testimonio. En el caso de los extranjeros reconocidos en el libro se manifiesta un aumento progresivo, pues van pasando del 3,1% al 8,2% y luego al 14,6% y al 16,3% del total de firmas. Además, cerca de la mitad de firmas corresponde a mujeres.

Para el estudio del público de los años veinte del siglo XX se encuentra una fuente de primera mano en los textos elaborados por Juan Agapito y Revilla. En la memoria de 1925¹⁵⁴ el director se lamenta de que en Valladolid nada se haga para atraer a turistas extranjeros a la ciudad, como sí se hace en otras poblaciones, y que la escasa difusión del Museo “es una propaganda modesta, sólo movida por el Museo mismo”.¹⁵⁵ Un par de años más tarde, en diciembre de 1928, elabora un informe sobre los visitantes para el secretario del Patronato Nacional de Turismo, José Antonio de Sangroniz.¹⁵⁶ En él explica que el “número exagerado” de visitantes en el mes de septiembre es debido a la visita “popular y gratuita” durante la semana de Ferias, que en los cuatro meses de frío (de noviembre a febrero) bajan mucho las visitas, que en abril aumentan por coincidir con la Semana Santa y que entre junio y agosto suben también por las visitas de “los que van y regresan del veraneo, a su paso por esta ciudad”.

CONCLUSIONES

Un museo provincial más, con sus limitaciones de espacio, de personal y de financiación, tuvo la ocasión de destacar sobre el resto gracias a una colección extraordinaria y a la labor de sus gestores. Quizás la brillantez del actual Museo Nacional de Escultura nos haya hecho olvidar su pasado remoto, pero gracias al recurso de recuperar la memoria de las gentes del pasado podemos conocer algo mejor cómo era aquel Museo y descubrir lo que habíamos olvidado.

¹⁵³ Moreno Garrido (2022): 19.

¹⁵⁴ Agapito y Revilla (1926): 57-58.

¹⁵⁵ Como hemos visto, la presencia de extranjeros no era nada desdeñable en esos años.

¹⁵⁶ Informe de 4 de diciembre de 1928 conservado en el archivo del Museo Nacional de Escultura.

La visión que de la escultura estableció Winckelmann en el siglo XVIII colocaba a las obras griegas en la cumbre de la perfección, tanto por sus formas como por sus cualidades morales. Sin embargo, las obras castellanas rompían con la imagen de sus precedentes clásicas y ello provocó que recibieran a menudo una escasa estima. Las críticas tajantes de las primeras décadas van dejando paso a finales del siglo XIX al reconocimiento de una calidad artística indudable, cada vez mejor estudiadas sus obras y sus artífices. Así los relatos de los viajeros y la prensa nos descubren un Museo con un amplio reconocimiento que solo esperaba la ocasión y los recursos para crecer y abrirse con más fuerza. Las diferencias de la escultura castellana y española con los cánones de la escultura clásica que marcaban el gusto aceptado en Europa establecen un foco de atracción para la llegada de personas cultas de toda Europa que van abriendo camino a muchas más. Con el despegue del turismo generalizado tras la Primera Guerra Mundial, se nota en la prensa y en las estadísticas de visitantes que este Museo vallisoletano se convierte en un punto de interés cultural y artístico de primer rango en España.

Se percibe además una gran heterogeneidad social en las personas que acuden al Museo. Por sus salas discurren desde la familia real a las clases populares, como puede apreciarse por la afluencia masiva que se produce durante las Fiestas de Valladolid. Empresarios, eruditos, médicos, abogados, diputados, estudiantes de todos los niveles o artistas son algunos de los perfiles que se pueden encontrar entre los visitantes a finales del siglo XIX y principios del XX. Y no se trata solo de vallisoletanos, llegan también desde cualquier lugar de España y de muchos países de Europa y América, sobre todo. En definitiva, se ve un Museo abierto a toda la sociedad y que, pese a sus problemas de financiación, espacio o personal, no deja de crecer con el transcurrir de los años. El incremento de visitantes durante los años veinte del siglo pasado es constante y da al Museo la notoriedad que hará que Ricardo de Orueta promueva su conversión en Museo Nacional y propiciará el inicio de una nueva etapa en la vida de esta institución.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan (1916): *Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid: Catálogo de la Sección de Escultura*. Valladolid, Imp. E. Zapatero.
- Agapito y Revilla, Juan (1925): “Memoria correspondiente a 1924”, *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 1, 1-14. Disponible en: <https://prensa.historica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1031235> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Agapito y Revilla, Juan (1926): “Memoria correspondiente a 1925”, *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 4, 57-68. Disponible en: <https://prensa.historica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1031235> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Agapito y Revilla, Juan (1929): “El Museo según los extranjeros”, *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 18, 49-55. Disponible en: <https://prensa.historica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1031235>

- historica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1031235 (consultado el 26 de julio de 2023).
- Alburquerque García, Luis (2011): “El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género”, *Revista de Literatura*, 73/145, 15-34. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Asúa [y Campos], Miguel de (1900): *Por carretera. (Apuntes de viaje)*. Madrid, Imprenta y Litografía del Depósito de la Guerra.
- Bædeker, K[arl] (1900): *Espagne et Portugal. Manuel du voyageur*. Leipzig y París, Karl Bædeker, Éditeur, y Paul Ollendorff.
- Baedeker, Karl (1913); *Spain and Portugal. Handbook for Travellers*. Leipzig, Londres y Nueva York, Karl Baedeker, Publisher, T. Fisher Unwin y Charles Scribner’s Sons.
- Baxley, H[enry] Willis (1875): *Spain. Art-remains and Art-realities, Painters, Priests, and Princes*, vol. 2. Londres, Longmans, Green and Co.
- Bolaños Atienza, María (2012): “El nacimiento de una colección: una crónica en dos tiempos”, en VV.AA.: *El taller europeo: intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea*. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, pp. 15-28.
- Calvert, Albert F[rederick] (1908): *Valladolid, Oviedo, Segovia, Zamora, Ávila and Zaragoza: An Historical and Descriptive Account*. Londres y Nueva York, John Lane.
- Clayton, J[ohn] W[illiam] (1869): *The Sunny South. An Autumn in Spain and Majorca*. Londres, Hurst and Blackett, Publishers.
- Davillier, barón [Jean-]Ch[arles] (1874): *L’Espagne*. París, Librairie Hachette et C.^{ie}. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1039014> (consultado el 26 de julio de 2023).
- De Amicis, Edmundo (1906): *España. Impresiones de un viaje hecho durante el reinado de D. Amadeo I*. Barcelona y Buenos Aires, Casa Editorial Maucci y Maucci Hermanos. Disponible en: <https://cdigital.dgb.uanl.mx/1a/1020000657/1020000657.PDF> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Elwes, Alfred (1873): *Through Spain by Rail in 1872*. Londres, Effingham Wilson. Disponible en: <https://archive.org/details/throughspainbyra00elwerich/page/n5/mo/de/2up> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Eschenauer, A[uguste] (1882): *L’Espagne: impressions et souvenirs 1880 et 1881*. París, Paul Ollendorff, Éditeur.
- Figueiredo, Parente de (1928): *Do Atlântico ao Mediterrâneo*. Oporto, Porto Médico.
- Ford, Richard (1845): *A Hand-book for Travellers in Spain, and Readers at Home*, parte 2. Londres, John Murray. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4173> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Fry, Roger Eliot (2016): *Viaje a Castilla (1922)*. Palencia, Región Editorial [ed. original: *A Sampler of Castile*, Richmond, Leonard and Virginia Woolf Hogarth Press, 1923]
- García Lorca, Federico (1918): *Impresiones y paisajes*. Granada, Imprenta y Litografía Paulino Ventura Traveset. Tip.-Lit. P. V. Traveset. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000200899> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Gautier, Théophile (1924): *Voyage en Espagne. Tra los Montes*, nueva ed. París, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur [ed. original: *Tra los Montes*, 2 vols. París, Victor Magen, Libraire, 1843].

- Géal, Pierre (2005): *La naissance des musées d'Art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*. Madrid, Casa de Velázquez.
- Germond de Lavigne, A[lfred] (1859): *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. París, Librairie de L. Hachette et C.^{ie}. Disponible en: <https://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.do?id=416469> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Godard, abate Léon (1862): *L'Espagne. Mœurs et paysages. Histoire et monuments*. Tours, Mame et C.^{ie}, Imprimeurs-Libraires. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4172> (consultado el 26 de julio de 2023).
- González García-Valladolid, Casimiro (1900-02): *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*, 3 ts. Valladolid, Imp. de Juan Rodríguez Hernando.
- González [Martínez], Pedro (1843): “Catálogo de las pinturas y esculturas que se hallan colocadas en el Museo Provincial de Valladolid”, en *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid, seguido del catálogo de pinturas y esculturas que existen en el museo de esta ciudad*. Valladolid, Imprenta de Don Julián Pastor, pp. 46-94. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=2392> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Groizard, Carlos (1895): “Exposición de Bellas Artes”, *La Correspondencia de España*, 31 de mayo de 1895, p. 1.
- Guimet, Émile (1862): *À travers l'Espagne. Lettres familières avec des post-scriptums en vers par Henri de Riberoles*. Lyon, Charles Méra.
- Herbert, Lady [Mary Elizabeth] (1867): *Impressions of Spain in 1866*. Londres, Richard Bentley.
- Justi, Carlos (1913): “Don Pedro de Mendoza, Gran Cardenal de España”, *La España Moderna*, 293, 104-129. Disponible en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=2160137> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Lafuente y Alcántara, E[milio] (1865): “Arquitectura gótica de España (*Some Account on Gothic Architecture in Spain*, by G. E. STREET, London, 1865). II”, *Revista Hispano-Americana*, 4/26, 142-146. Disponible en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=3852343> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Latour, Antoine de (1877): *Valence et Valladolid. Nouvelles études sur l'Espagne*. París, E. Plon et C.^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs.
- Le Huenen, Roland (2008): “El relato de viajes: la entrada en la literatura”, *Quimera*, 298, 40-47.
- Martí y Monsó, José (1874): *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*. Valladolid, Imp. y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearchive/detalle/bdh0000210726> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Martínez Lombó, Enrique (2022): “El público de los museos provinciales en la segunda mitad del siglo XIX: de «monumentos de las artes» para la «juventud estudiosa» a «despertar otros generosos instintos hasta en el vulgo de toda la provincia»”, en *IV Encuentro Internacional Museo Cerralbo. Turistas, visitantes, seguidores. El público de los museos entre los siglos XIX y XXI: perspectivas de futuro*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 68-85.
- Mellado, Francisco de Paula (1845): *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*. Madrid, Mellado-Editor y Gabinete Literario. Disponible en:

- <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=398224> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Moreno Garrido, Ana (2022): “Lo que hay que ver. Turismo, turistas y museos en España 1900-1936”, en *IV Encuentro Internacional Museo Cerralbo. Turistas, visitantes, seguidores. El público de los museos entre los siglos XIX y XXI: perspectivas de futuro*. Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 11-24.
- Pardo, Arcadio (1990): *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid.
- Pérez Gallardo, Helena (2007): “Jean Laurent (1816-1886). Un fotógrafo y su empresa”, en *Luz sobre papel. La imagen de Granada y La Alhambra en las fotografías de J. Laurent* (catálogo de exposición). Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Prats Fons, Nuria (2013): “El ojo que mira: la campaña cartelística del Patronato Nacional de Turismo”, *Líneas*, 3, s. p.
- Pelayre (1844): “La revolución en Valladolid (remitido)”, *El Eco del Comercio*, 22 de agosto de 1844, pp. 3-4.
- Pin y Soler, J[osep] (1923): *Libro de la patria. Coloquios sobre tierras y cosas de España*. Barcelona, Editorial Cervantes.
- Pulido Fernández, Ramón (1913): “Impresiones de un viaje artístico, Valladolid”, *El Globo*, 29 de julio de 1913, p. 1.
- Quadrado, José M[aría] (1861): *Valladolid, Palencia y Zamora (Recuerdos y bellezas de España, t. 9)*. Barcelona, Imp. de López y Hermanos. Handle: <https://repositorio.bde.es/handle/123456789/16113>
- Redondo Cantera, María José (2011): “Los comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850)”, *BSAA arte*, 77, 199-226.
- Reyero, Carlos (2000): “La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, 131-144. Disponible en: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2490> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Rodríguez Díaz, Carlos (1929): “El Museo de Bellas Artes de Valladolid”, *El Heraldo de Madrid*, 16 de febrero de 1929, p. 8.
- Rosny, Léon de (1889): *Taureaux et mantilles. Souvenirs d'un voyage en Espagne et en Portugal, t. 1: L'Espagne du nord et Madrid*. París, Paul Ollendorff, Éditeur.
- Saint-Victor, Gabriel de (1889): *Espagne: souvenirs et impressions de voyage*. París, E. Dentu.
- Sangrador Vítors, Matías (1851): *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad, t. 1*. Valladolid, Imprenta de D. M. Aparicio.
- Street, George Edmund (1865): *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. Londres, John Murray.
- Swift, John Franklin (1868): *Going to Jericho; or Sketches of Travel in Spain and the East*. Nueva York, A. Roman & Company.
- Tenison, Louisa (1853): *Castile and Andalusia*. Londres, Richard Bentley. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1013451> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Teste, Louis (1872): *L'Espagne contemporaine. Journal d'un voyageur*. París, Librairie Germer-Baillière.
- Tyler, Royall (1909): *Spain: A Study of Her Life and Arts*. Londres, Grant Richards.

- Van Caloen, Gérard, O.S.B. (1881): *Au delà des monts! voyage en Espagne*. París, Bruselas y Ginebra, Société Générale de Librairie Catholique. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=5918> (consultado el 26 de julio de 2023).
- Vignerón, abate Lucien (1883): *À travers l'Espagne et le Portugal (notes et impressions)*. París, Delhomme et Briguet, Libraires-Éditeurs.
- Wattenberg, Federico (1966): *Guía del Museo Nacional de Escultura*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes.