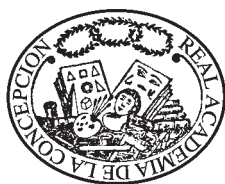


BOLETÍN



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

BOLETÍN



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

(BRAC)

VALLADOLID 2020

NÚMERO 55

El Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (BRAC) es una revista científica, fundada en 1930, que publica artículos originales. Está dedicada a la investigación de las Bellas Artes (Arquitectura, Escultura, Pintura y Música) y a la defensa del Patrimonio Histórico Artístico en cumplimiento de los contenidos encomendados a esta Real Academia. Se dirige preferentemente a la comunidad científica y universitaria así como a todos los profesionales e interesados por el Arte en general. Su periodicidad es anual.

El *BRAC* aparece recogido en las bases de datos y recursos bibliográficos *on line*: LATINDEX, ANEP, DILE, RESH, MIAR, ISOC y DIALNET

Edición, Redacción e Intercambio

Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción
Casa de Cervantes. C/ Del Rastro, s/n. 47001 Valladolid
secretaria@realacademiaconcepcion.net
www.realacademiaconcepcion.net

Director

Luis Alberto Mingo Macías (*Universidad de Valladolid. E.T.S.A.*)

Secretario

Jesús Urrea Fernández (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)

Consejo de Redacción

Salvador Andrés Ordax (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)
José Carlos Brasas Egido (*Universidad de Salamanca. Facultad de Filosofía y Letras*)
Joaquín Díaz González (*Fundación Joaquín Díaz. Urueña. Valladolid*)
M.^a Antonia Fernández del Hoyo (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)
Jesús Urrea Fernández (*Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras*)

Consejo Científico Externo

Santiago Alcolea Blanch (Instituto Amatller de Arte Hispánico. Barcelona), Miguel Cortés Arrese (Universidad de Castilla-La Mancha. Toledo), Eduardo Carazo Lefort (Universidad de Valladolid E.T.S.A.), José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid), Odile Delenda (Wildenstein Institute. Paris), Pedro Dias (Universidade de Coimbra), Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de San Fernando. Madrid), Pierluigi Leone de Castris (Università Suor Orsola Benincasa. Nápoles), Emilio Marcos Vallaure (Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo), Pedro Navascués Palacio (Real Academia de San Fernando. Madrid), José Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares) y Enrique Valdivieso González (Universidad de Sevilla).

© Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

© De los textos: sus autores

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

Imprime

Gráficas Gutiérrez Martín
Cobalto, 7. Valladolid



DIPUTACIÓN DE VALLADOLID



INSTITUTO DE ESPAÑA

SUMARIO

55-2020

Estudios

- 8 *Mármoles Altomedievales del Castillo de Gozón (Asturias)
para el palacio del conde de Luna en León.*
Emilio Marcos Vallaure
- 14 *En torno a la platería de Medina de Rioseco:
la marca de localidad en el siglo XVI.*
Eloisa Wattenberg García
- 19 *Una pintura de Alonso Cano en la catedral
de Santa María de Edimburgo.*
José Carlos Brasas Egido y Javier Andrés Pérez
- 27 *El monumento eucarístico de la catedral de Oviedo de 1655
y más noticias de José de Huici en Asturias.*
Javier González Santos
- 47 Decor Carmeli. *La devoción a la Virgen del Carmen
en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos.*
Enrique Muñoz
- 55 *Para la historia de la Real Academia de la Inmaculada
Concepción y su Escuela de Bellas Artes (1814-1851).*
Jesús Urrea
- 85 *La Música callada: fotografías antiguas de músicos vallisoletanos
o relacionados con Valladolid entre 1850 y 1950.*
Joaquín Díaz González
- 101 *Un pintor frente al paisaje de Castilla:
Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998).*
Francisco Egaña Casariego

Vida Académica

- 125 Memoria del curso académico 2020-2021
- 127 Lista de Académicos



ESTUDIOS



Fachada del palacio del conde de Luna, León. © foto: Marcos Morilla

MÁRMOLES ALTOMEDIEVALES DEL CASTILLO DE GOZÓN (ASTURIAS) PARA EL PALACIO DEL CONDE DE LUNA EN LEÓN*

Emilio Marcos Vallauré

Tabularium Artis Astvriensis y Académico Correspondiente

Resumen: El manuscrito de la crónica del Passo Honroso (1434) documenta el empleo de mármoles altomedievales procedentes del castillo de Gozón (Asturias) en el palacio de los Quiñones en León. Esta noticia, de gran importancia para la historia y conocimiento de la mentalidad simbólica del mundo medieval, en cambio, ha pasado inadvertida a los modernos arqueólogos..

Palabras clave: Capiteles y mármoles altomedievales. Arqueología altomedieval. Reino de Asturias. Castillo de Gozón (Asturias). Palacio del conde de Luna (León). Diego Fernández de Quiñones. Nicolás Francés. Pero Rodríguez de Lena (cronista). El Passo Honroso.

EARLY MEDIEVAL MARBLES FROM THE CASTLE OF GOZÓN (ASTURIAS) FOR THE PALACE OF THE COUNT OF LUNA IN LEÓN

Abstract: The manuscript of the chronicle of the Passo Honroso (1434) documents the use of Early Medieval marble from the Castle of Gozón (Asturias) in the palace of the Quiñones in León. This news, of great importance for the history and knowledge of the symbolic mentality of the Medieval world, however, has gone unnoticed by modern archaeologists.

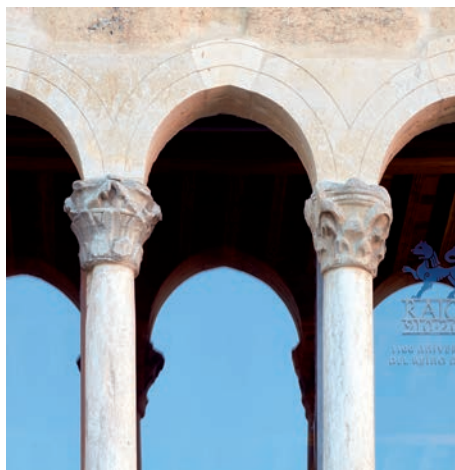
Key words: Early Medieval capitals and marbles. Early Medieval archaeology. Kingdom of Asturias. Castle of Gozón (Asturias). Palace of the Count of Luna (León). Diego Fernández de Quiñones. Nicolás Francés. Pero Rodríguez de Lena (chronicler). The Passo Honroso.

*A la buena memoria de Santiago García Álvarez y
Fernando Llamazares Rodríguez, compañeros de fatigas
En el León de los setenta.*

La crónica del famoso *Passo Honroso* defendido por el caballero leonés Suero de Quiñones en el verano de 1434, cerca del puente de Órbigo, entre León y Astorga, recoge la

autoría de Nicolás Francés del retablo mayor de la catedral de León, importantísima noticia que, publicada ya por el gran bibliógrafo Jenaro Alenda y Mira (1903), advirtió el

* Agradezco a mi buen amigo Javier González Santos haberme comunicado tan singular noticia.



Parte central del ventanal del palacio. Detalle.
© foto: Marcos Morilla

historiador del arte Francisco Javier Sánchez Cantón permitiéndole estudiar la obra del excelente pintor a partir de los escasos restos del retablo, obra de grandes dimensiones, desmontado en el siglo XVIII y vuelto a montar, no muy acertadamente, en 1903¹.

El *Libro del Passo Honroso* del puntual cronista Pero Rodríguez de Lena fue resumido por el franciscano fray Juan de Pineda en edición salmantina de 1588 y solo de pasada alude a «Nicolao Frances maestre de las obras de S. María de Regla de Leon» al describir la figura del faurate [heraldo], con el error de considerarla de mármol. Pero la relación original completa fue transmitida en una copia de principios del siglo XVI, conservada en la Biblioteca del Escorial que es la utilizada, en lo que alude al retablo, por Sánchez Cantón en 1925².

En 1964 el mismo historiador volvió sobre el tema en una monografía sobre el pintor, publicada en la conocida colección «Artes y Artistas» del antiguo Instituto Diego Velázquez, y en ella además de recoger la autoría del retablo completa la participación de «el sutil maestro Nicolao Francés» en los preparativos del *Passo*, al tallar la mencionada

figura del faraute, precisando esta vez que era de madera, describiéndola detalladamente, para añadir a continuación:

«Assi fecho, e subtilmente obrado el faurate declarado, el capitán mayor del paso lo mandó poner encima de un muy lindo mármol de piedra, muy liso e fermoso, de color blanca, el cual fue scogido entre otros asaz mármoles que en las casas del generoso, famoso, discreto caballero Diego Fernández de Quiñones, su padre, estaba a cubrir en el [su] barrio de Palaz de Rey, que es [en] la ciudad de León; los cuales el famoso caballero Diego Fernández fizo traer a su muy gran costa del lugar de Rayces, allende la villa de Avilés, que son a veinte e seis leguas, por la obra de sus casas que en dicho barrio tiene..., el cual mármol había de luengo cerca de once palmos; assi escogido por maestros pedreros saviamente, fue fecho llevar allende de la puente...[se refiere a la de San Marcos, de la misma ciudad de León]»³.

Esta precisa e interesante noticia, que parece haber pasado inadvertida a los historiadores de León y Asturias, hay que poner



Capitel altomedieval del ventanal del palacio.
© foto: Marcos Morilla

en relación, desde luego, con los arcos del ventanal tríforo del palacio del Conde de Luna que sostienen, según don Manuel Gómez-Moreno, «cuatro columnas con sus fustes de mármol blanco, dos de ellos estriados en espiral, y asimismo dos capiteles como godos, corintios, con doble fila de hojas lisas, caulículos, moldurado abaco redondo y collarino»⁴. Y seguramente con los tres esbeltos fustes de mármol y ligera éntasis, muy bien labrados, que se encuentran expuestos en el interior del palacio, hoy Centro de Interpretación del Reino de León⁵.

Los despojos de material de lujo, como el mármol, de restos de la Antigüedad son habituales en la Alta Edad Media hispánica, tanto en los reinos septentrionales como en al-Andalus, aunque no lo sea la noticia de su traslado. Pero, además, en este caso, se precisa el lugar de origen de las piezas, la distancia a su destino y su reutilización «en la obra de sus casas», cuya fachada, o acaso su parte superior, queda así datada con anterioridad a la celebración del *Paso*, pero cuando aún estaba cercano el eco de la llegada de los mármoles a León⁶.

Raíces es un lugar del concejo de Castrollón (Asturias), situado muy cerca de la bocana de la ría de Avilés, en una zona de dunas integradas en la playa del Espartal, a varios centenares de metros al sur de la localidad veraniega de Salinas. Su historia está íntimamente ligada a la del más emblemático castillo de la monarquía asturiana, el de Gozón, ubicado en el llamado Peñón de Raíces, un antiguo promontorio de paredes verticales de treinta metros de altitud.

Del castillo se hace eco la *Crónica Silense* en un expresivo párrafo dedicado a Alfonso III, al que considera constructor del *opidum Gauzon*, y que ofrece la primera noticia de la iglesia situada en su interior. He aquí la versión castellana del maestro Gómez-Moreno:

«También edificó dentro de ella, en honor de San Salvador, una iglesia decorada con preciosísimos mármoles, que hizo consagrar



Fachada del palacio del conde de Luna, con el escudo, sin duda, de los Quiñones en su tímpano superior, por Valentín Carderera, 1858 (lápiz y acuarela, 208 x 154 mm). © Museo Lázaro Galdiano, Madrid

honoríficamente por tres obispos: Sesnando Jacobense, Nausto Conimbriense y Recaredo Lucense. Sobre esto, entre los demás áureos ornamentos que dió devotamente a la iglesia de Oviedo, ofreció al venerable lugar una eximia cruz de oro puro con varias y preciosas gemas.»⁷

Es precisamente esta cruz, una de las joyas más singulares de la cristiandad, la *Cruz de la Victoria*, la que ha perpetuado a lo largo de los siglos el nombre del castillo de Gozón, pues en su reverso una inscripción en letras de oro soldadas a la chapa, también de oro, documenta que fue donada a la catedral de Oviedo por Alfonso III y la reina Jimena, y labrada en el castillo de Gozón en el año 908.

Las recientes y rigurosas excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el Peñón de Raíces, han permitido conocer con cierta exactitud, a pesar de la destrucción prácticamente completa, su configuración y fijar sus dependencias, entre ellas la probable ubicación de la iglesia de San Salvador. Entre



Vista del Peñón de Raíces

los restos encontrados, algunos claramente prerrománicos, hay que resaltar una losa y fragmentos de mármol que han hecho pensar a los arqueólogos que la calidad de los materiales empleados en la iglesia contribuyó a su masivo expolio⁸.

Pero no podemos descartar la posibilidad de que los mármoles trasladados a León procedan no ya del castillo sino del propio pueblo de Raíces, donde por una donación de los mismos reyes a la catedral de Oviedo en 905, conocemos la existencia de la *ecclesiam Sancte Marie sitam sub ipso castro*⁹. Antes de 1181, esta iglesia junto con un pequeño coto jurisdiccional fueron donados a la Orden de Santiago, que mantuvo su dominio hasta 1413 en que fueron concedidos a Fernando González de Oviedo, vecino de Avilés, que fundó en el lugar un convento franciscano. No se conserva ningún resto material de la iglesia, seguramente ubicada en el mismo emplazamiento del convento, ahora parcialmente restaurado¹⁰.

Dominando la ría de Avilés y un amplio espacio marítimo, el castillo de Gozón sería el centro del poder monárquico (desplazado al sur de la cordillera) en un amplio territorio, ejercido por *tenentes* de las más importantes familias asturianas, hasta que las incursiones musulmanas y normandas dejaron de constituir un peligro en el siglo XII. A partir de esa

época se inicia el declive de Gozón en beneficio de la villa de Avilés, situada al fondo de la ría, especialmente después de la concesión de su fuero por Alfonso VI, confirmado por su nieto Alfonso VII en 1155. El poder real se mantendría hasta que el lugar de Gozón fue donado en 1222 a la Orden de Santiago por el rey leonés Alfonso IX, con la condición, entre otras, de mantener en la iglesia de San Salvador un capellán con obligación de misa diaria por el alma del donante y sus padres¹¹.

De su historia posterior solo cabe destacar que hacia 1329 fue entregado por dicha Orden a don Rodrigo Álvarez de Asturias, Adelantado mayor de Asturias y León, para que lo poseyera de por vida. A su muerte pasó su tenencia al futuro Enrique II de Trastámara, a quien había *profiliado* y que heredó sus dominios en Asturias, adquiriendo así cierto protagonismo en las guerras civiles castellanas, que lo condujeron al trono de Castilla en 1369¹².

En el Otoño de la Edad Media los Quiñones, el linaje más importante del siglo XV en León y Asturias¹³, trasladaron a sus casas del barrio de Palaz de Rey, sede de los últimos monarcas de la dinastía asturleonense, los despojos marmóreos del castillo de Gozón, donde se había elaborado la *Cruz de la Victoria* emblema de Alfonso III. Se han postulado intenciones ideológicas en el uso de estos materiales, como un símbolo de apropiación del territorio, a través del entronque con el pasado, aunque referidas a la Alta Edad Media,¹⁴ tan alejada ya de 1434, pero parece evidente (por el origen, la distancia¹⁵ y el coste) que para Diego Fernández de Quiñones constituirían un símbolo muy importante para su casa y gloria. Sería muy arriesgado pensar, sin embargo, que ese simbolismo se extendiera a la construcción del ventanal triforo de su palacio como recuerdo de un motivo muy repetido y característico (¿acaso simbólico?) de la arquitectura de la monarquía asturiana, algunos de cuyos edificios conocería sin duda.

En cualquier caso, los Quiñones alcanzarían un más alto objetivo: no *fueron burlas*, no, *las Justas de Suero de Quiñones*, con las que Cervantes los elevó a la gloria universal de la literatura¹⁶.

Notas

¹ Jenaro ALENDA Y MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, p. 5. Francisco JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, «Maestre Nicolás Francés, pintor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, t. I, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1925, pp. 41-42.

² Todas las ediciones del *Passo Honroso* parten de la de fray Juan de Pineda (Salamanca, 1588), hasta la edición completa del manuscrito del Escorial de Amancio Labandeira Fernández, con amplia introducción, publicada por la Fundación Universitaria Española (Madrid, 1977). Su transcripción no coincide exactamente, en la parte señalada, con la de Sánchez Cantón, cuya aportación ignora, pero las variaciones son mínimas, por lo que creo que se trata del mismo manuscrito, con signaturas distintas, antigua y moderna.

³ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés, «Artes y Artistas»*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964, p. 11.

⁴ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, p. 142.

⁵ No he podido consultar los perceptivos informes arqueológico y arquitectónico que se habrán realizado con motivo de las obras de restauración y rehabilitación del edificio a partir de 2005.

⁶ Baste recordar que el obispo mozárabe Rabí (Recemundo) fue encargado de recolectar materiales de lujo para Medinat al-Zahrā. Una ventana trifora del siglo XIII con columnas visigóticas reaprovechadas se conserva en el claustro de la seo de Tortosa. Este tipo de ventanas, habituales en el gótico catalán y aragonés, son raras en el antiguo reino leonés. La fachada del palacio de Quiñones ha sido considerada tradicionalmente del siglo XIV como obra de Pedro Suárez de Quiñones, Adelantado Mayor de León y Asturias, al creer que los escudos que flanquean el de los Quiñones en el tímpano de la portada eran los de su mujer Juana de Bazán, cuyas armas son parecidas a las de María de Toledo, esposa de Diego Fernández de Quiñones, sobrino y sucesor del anterior. Cfr. Margarita TORRES SEVILLA, *Palat de Rey: el palacio de los Quiñones, condes de Luna, y su entorno urbano palatino*, León, 2008, pp. 145 y ss.

⁷ Manuel GÓMEZ-MORENO, *Introducción a la Historia silense, con versión castellana de la misma y de la crónica de Samiro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1921. Dichos obispos, junto con otros cuatro, participaron también en la consagración de San Salvador de Valdediós (893) y dos de ellos, Sisnando y Nausto, en la de San Adriano de Tuñón (891).

⁸ Son varios los artículos que los directores de las excavaciones del castillo de Gozón han publicado desde el comienzo de las mismas en 2007; remitimos a los siguientes: Iván MUÑOZ LÓPEZ y Alejandro GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO, «El castillo de Gauzón: una fortificación del reino de Asturias», en M. Á. de Blas (editor), *Revista de Arqueología de época histórica en Asturias*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2018, e Ídem, «Excavaciones arqueológicas en el castillo de Gauzón. Campañas de 2013 a 2016», en *Excavaciones arqueológicas en Asturias 2013-2016*, Oviedo, Principado de Asturias, Consejería de Educación y Cultura, 2018.

⁹ Santos GARCÍA LLARRAGUETA, *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1962, doc. 17, p. 62. El documento es considerado típico de las falsificaciones del obispo de Oviedo don Pelayo, pero posiblemente existió una donación de Alfonso III que serviría de base; en cualquier caso, la referencia es válida para el primer tercio del siglo XII, en que estuvo activo el escritorio de don Pelayo. Cfr. Francisco JAVIER FERNÁNDEZ CONDE, *El Libro de los Testamentos de la catedral de Oviedo*, Roma, Iglesia Nacional Española, 1971, pp. 159 y ss.

¹⁰ Alejandro GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO e Iván MUÑOZ LÓPEZ, «Santa María de Raíces (Castrillón)», en Alejandro GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO (editor), *Asturias monástica. Catálogo de monasterios y revisión histórica arqueológica (siglos XI-XIX). Anejos de Nailos*, 7, Oviedo, Krk Ediciones, 2020, pp. 461-478.

¹¹ Eloy Benito RUANO, «La Orden de Santiago en Asturias», *Asturiansia Medievalia*, 1, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1972, pp. 199 y ss.

¹² *Ibidem*, p. 207.

¹³ Sobre el linaje de los Quiñones, cfr. el excelente estudio de César ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *El condado de Luna en la Baja Edad Media*, León, Universidad de León, 1982. Sigue siendo de gran interés el del Marqués de Alcedo y de San Carlos [Fernando Quiñones de León], *Los Merinos Mayores de Asturias (del apellido Quiñones) y su descendencia. Apuntes genealógicos, históricos y anecdóticos*, Madrid, 1918, y *Los Merinos Mayores de Asturias y su descendencia. Documentos*, Madrid, 1925.

¹⁴ Javier Á. DOMINGO MAGAÑA, «Los capiteles de la iglesia de San Miguel de Escalada (León, España) ¿Perpetuadores de una tradición tardovisigoda?», *Rivista di Archeologia Cristiana*, LXXXV, Città del Vaticano (Roma), 2009, pp. 281 y ss. Citado por Alejandro VILLA DEL CASTILLO, «Talleres escultóricos itinerantes en el Altomedievo hispano: el llamado ‘Grupo Mozárabe Leonés’», *Arqueología y Territorio Medieval*, 24, Jaén, Universidad de Jaén, 2017, p. 159, nota 16.

¹⁵ «...a veinte e seis leguas», unos 145 kilómetros, los que hay entre la ría de Avilés y la ciudad de León por el Camín Real de la Mesa (que sale a Torrestío, en Babia de Yuso, León), único camino carretero por entonces hasta el acondicionamiento del de Pajares en tiempos del obispo ovetense Diego de Muros (desde 1512 hasta su fallecimiento en 1525).

¹⁶ Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605, 1.ª parte, cap. XLIX.



Custodia de Antonio de Arfe, considerada como una de las más relevantes creaciones de la platería española, convento de San Francisco, Medina de Rioseco

EN TORNO A LA PLATERÍA DE MEDINA DE RIOSECO: LA MARCA DE LOCALIDAD EN EL SIGLO XVI

Eloísa Wattenberg García

Museo de Valladolid

Resumen: Se da a conocer una nueva variante de la marca platera de Medina de Rioseco, que figura unida –en el llamado Copón del Almirante– a la de un nombre de artífice que identificamos como Gregorio de Cea.

Palabras clave: Platería de Medina de Rioseco. Marca de localidad. Gregorio de Cea.

THE SILVER MARK OF MEDINA DE RIOSECO IN THE SIXTEENTH CENTURY

Abstract: A new variant of the silver mark of Medina de Rioseco is revealed, which appears attached –in the so-called Copón del Almirante– to that of a craftsman's name that is identified as Gregorio de Cea.

Key words: Medina de Rioseco silverware. Locality mark. Gregorio de Cea.

El interés del foco artístico de Medina de Rioseco en el contexto de los estudios de platería vallisoletana es sobradamente conocido. Existen testimonios anteriores, pero es a partir del siglo XVI cuando se registra la actividad de un número de plateros que permiten afirmar la importancia de la localidad como centro de entidad reconocida.

García Chico, en el transcurso de su ingente labor en los archivos vallisoletanos, anotó la presencia en Rioseco, ya en 1515, de Diego de Medina, platero que entonces hacía un pie de cruz para las iglesias de san Miguel y san Salvador de Villarramiel; en 1522 las de Pedro Núñez y Diego de Valladolid, haciendo un pie de cruz para la iglesia de santa Lucía de Villalán; en 1525 la de Francisco de Medina elaborando una cruz para la iglesia de san Pedro de Berrueces; en 1539 el nombramiento por acuerdo del concejo de Rodrigo de

Espinosa junto con Diego de Valladolid como oficiales contrastes. Y también, por el mismo investigador, conocemos otros nombres de plateros activos a lo largo de la centuria, bien trabajando para la demanda local o por encargo de poblaciones del entorno. Son los de Juan de la Cadena (1541), Mateo Jimeno (1554), Juan de Castromonte (1560), Alonso de Medina, padre e hijo (1567-1569), y Diego de Valladolid (1593)¹.

Después, la *Enciclopedia* de Fernández, Munoa, y Rabasco incrementó el número de artífices riosecanos del siglo XVI con los nombres de Francisco López de Segovia y Andrés de Santillana (1554), Juan Rodríguez Barroso (1560), Andrés Rodríguez (1564), Pedro Quijano (1584), Melchor González y Jerónimo de Medina (1571), Melchor Larreta (1583) y Francisco de Palenzuela (1597)². Y a todos ellos, más recientemente, se han

venido a sumar los nombres de los plateros Antonio Pimentel (1577) y Juan Alonso (1597), según estudios de Cuesta Salado³, y los que figuran citados en documentación de ciertos archivos: Antón de Córdoba (1537), Francisco Díaz (1571) y Baltasar Ramírez (1588)⁴. Pero de todos estos plateros, más allá de las noticias documentales llegadas hasta nosotros, apenas se han conservado obras, ocasionalmente conocemos sus marcas de artifice, y más raramente se encuentran piezas que ofrezcan dichas marcas junto a la de la localidad.

El profesor Brasas, en su extensa obra sobre la platería vallisoletana, identificó en el

hostiario de Becilla de Valderaduey la marca de Medina de Rioseco⁵. Esta y la que exhibe la custodia gótica de la iglesia de Santa María, de Délica (Álava)⁶, han sido, hasta ahora, las únicas conocidas de artífices del siglo xvi que aparecen junto a la marca de la localidad. Y aunque ninguna de ellas se puede identificar con el nombre de alguno de los plateros referidos en la documentación histórica, son solo las piezas citadas las que pueden atribuirse con certeza a Rioseco por aparecer unidas las marcas nominales a la marca de la localidad: una cabeza de caballo mirando a la izquierda.

El panorama de la platería riosecana del siglo xvi llegada hasta nosotros viene así a



Figs. 1 y 2. *Custodia*. Délica (Álava)



Figs. 3 y 4. *Hostiario*. Becilla de Valderaduey

resultar bastante inexpresivo en relación con la nómina de plateros activos en la población entre 1500 y 1600, e invita a poner una atención especial en las piezas de ese periodo cuyas marcas permanecen anónimas por la dificultad de su lectura o de su interpretación.

Es el caso de un copón de la iglesia de Santa María de Mediavilla, llamado *Copón del Almirante* por ostentar en su decoración un escudo con las armas del Almirante de Castilla: a derecha y siniestra

castillo de tres torres y, en punta, león. Inventariado y catalogado en distintas publicaciones, se tuvo durante un tiempo como una de esas obras anónimas por tener «punzón ilegible en la base»⁷. Luego, con ocasión de la revisión del *Catálogo Monumental de Medina de Rioseco*⁸, se pudo apreciar que el pie tenía dos marcas, de las cuales se identificó una como marca de localidad, una cabeza de caballo, aunque en versión diferente a las hasta entonces conocidas.



Fig. 5. *Copón del Almirante*. Parroquia de Santa María (Medina de Rioseco)

Años después, una nueva revisión de la pieza nos ha llevado a relacionar la otra marca del copón que permanecía ilegible y a identificarla como el mismo punzón de artífice que ostenta el hostiario de Becilla de Valderaduey, marca transcrita en su día por Brasas como «CORDEGA» y en la que ahora leemos el nombre abreviado de GREGORIO DE CEA, un platero desconocido y que cabría añadir al elenco de los artífices activos en Rioseco en la segunda mitad del siglo *xvi*.

Podemos así decir que dos obras importantes de la platería de Medina de Rioseco, el hostiario de Becilla de Valderaduey, y el pie y astil del llamado *Copón del Almirante* son obras de Gregorio de Cea⁹. Un artífice destacado cuya producción cabe situar en tiempo de Luis Enríquez de Cabrera, III duque de Medina de Rioseco (1531-1596).

Además de la identificación de un desconocido platero, la pieza permite recopilar



Figs. 6 y 7. Marca de artífice en el hostiario de Becilla de Valderaduey y en el Copón del Almirante

una nueva versión de la marca de localidad, notablemente distinta de las hasta ahora conocidas en el citado hostiario de Becilla de Valderaduey y en la custodia de Délica.



Fig. 8. Marca de Medina de Rioseco en el Copón del Almirante

Marca que no sabemos el tiempo que perduraría, pues la cruz parroquial de Santa María, realizada a mediados el siglo *xvii* por el platero riosecano Francisco González, se marca con punzón distinto¹⁰.



Fig. 9. Marca de Medina de Rioseco en la Cruz parroquial de Santa María

Notas

¹ Esteban GARCÍA CHICO, «Documentos para el estudio del arte en Castilla. Plateros del siglo XV», BSAA, 28, 1962, pp. 72 y 74.

² Alejandro FERNÁNDEZ, Rafael MUNO, Jorge RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1985, p. 282.

³ Jesús CUESTA SALADO, «Sobre platería zamorana del siglo XVI. Antonio de Arfe y otros orfebres», BSAA, 72-73, 2006-2007, pp. 111-112. A Francisco de Palenzuela se le cita en relación con el Almirante de Castilla y duque de Medina de Rioseco Luis Enriquez de Cabrera, en 1597, cfr. Bartolomé BENASSAR, *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid, 1989, p. 467, (AHPVa, leg. 883, f. 172).

⁴ Referencias de PARES, Archivos españoles.

⁵ Carlos BRASAS, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, p. 180, fig. 254. IDEM., *La platería en la provincia de Valladolid*. Catálogo de exposición, castillo de Fuensaldaña, Valladolid, 1983, n.º 63.

«Archidiócesis de Valladolid» en *La platería en época de los Austrias mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, p. 237.

⁶ Rosa MARTÍN VAQUERO, *La platería de la diócesis de Vitoria 1350-1650*, Álava 1997, p. 513, láms. 347-350.

⁷ Carlos BRASAS, op. cit., p. 178, donde recoge bibliografía anterior.

⁸ Eloísa WATTENBERG GARCÍA, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*. T. XVII. Medina de Rioseco. Ciudad. Valladolid, 2003, p. 37.

⁹ Parece oportuna esta precisión debido a las diferentes características de las distintas partes del copón: la labra del pie y del astil presentan una calidad comparable a la del hostiario de Becilla de Valderaduey, en correspondencia con el artífice que firma ambas obras. No así la caja o vaso, que parece un hostiario que hubiera tenido anteriormente como apoyos –por las huellas que presenta en su zona inferior– figuritas de león –como la que corona la tapa, bajo la cruz– según se constata en piezas afines.

¹⁰ Eloísa WATTENBERG GARCÍA: «La cruz parroquial de Santa María y el platero riosecano Francisco González», BRAC 42, 2007, pp. 35-41; IDEM., «Las cruces de cristal de Medina de Rioseco», *Revista de Semana Santa de Medina de Rioseco*, 2.ª época. n.º 33, 2020, pp. 26-29.

UNA PINTURA DE ALONSO CANO EN LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE EDIMBURGO

José Carlos Brasas Egido

Académico

Javier Andrés Pérez

Museo Nacional de Escultura

Resumen: La pintura de la *Virgen con el Niño y San Juanito*, existente en la catedral de Santa María de Edimburgo que ahora presentamos, figuraba atribuida a Mateo Cerezo. En este trabajo se analiza su contexto y se estudian las características formales que permiten vincularla a Alonso Cano. A pesar de la ausencia de un soporte documental que demuestre definitivamente su autoría, el análisis estilístico de la pintura nos aproxima a la particular sensibilidad de Cano, a su mano y a su sentido de la composición y del uso del color.

Palabras clave: Alonso Cano. Edimburgo. Escocia, atribución. Virgen.

A PAINTING BY ALONSO CANO IN ST MARY'S CATHEDRAL, EDINBURGH

Abstract: In this article we look at Miguel de Unamuno's relationship with art, his love for and the interest he had in painting. We also consider his friendship with the most important Spanish artists of his time. We explore his own love of drawing and his promotion of painting during his youth. We go on to examine his thoughts on: the pictorial representation of landscape; architecture; sculpture; music and his rejection of the latest trends in modern art.

Key words: Alonso Cano. Edinburgh. Scotland, Attribution. Virgin.

La inestimable valía de Alonso Cano como uno de los artistas más universales del Barroco español está fuera de duda. Este artista granadino, capaz de desplegar iguales talentos en la escultura, la pintura y la arquitectura, puede ser considerado como un caso único y paradigmático dentro del panorama artístico español del siglo xvii.

A pesar de la celebridad que alcanzó en su tiempo, su obra pictórica aún sigue siendo objeto de revisión, fundamentalmente por el importante número de copias de sus obras —muchas de ellas producidas en vida del artista— y

por las variaciones técnicas que el propio Cano experimentó a lo largo de su carrera, hecho que tradicionalmente ha motivado la adscripción de pinturas suyas a otros artistas y escuelas.

No es frecuente el hallazgo de nuevas obras de los grandes maestros de la pintura española del Siglo de Oro, tal como sucede, entre otros, con el polifacético artista granadino quien, en los últimos años, sin embargo, ha visto considerablemente enriquecida su bibliografía, tanto por lo que se refiere al corpus de sus dibujos como por lo que atañe al catálogo de sus pinturas.



Fig. 1. *La Virgen con el Niño y San Juanito*. Catedral episcopal de Santa María de Edimburgo (Escocia)

Con este artículo se pretende poner sobre el escenario una pintura española que, hasta este momento, no ha sido tenida en cuenta por la crítica historiográfica específica, con la intención de abrir un debate sobre la pertinencia de su inclusión en el catálogo de obras de Alonso Cano. Se trata de un cuadro, nunca publicado, con el tema de la Virgen con el Niño y San Juanito (135 × 103 cm), que se encuentra en la Catedral episcopal de Santa María de Edimburgo (Escocia), y que por su estilo y características parecen corresponder a los últimos años del artista en Granada (fig. 1).

Localización de la obra

La ubicación de esta pintura en la nave del Evangelio de la citada catedral, vuelve a plantear la clásica reflexión sobre la descontextualización del arte español fuera de nuestras fronteras, surgida, esencialmente,

a partir de la dispersión de numerosos bienes patrimoniales del país desde el siglo XIX. Bien es sabido que el Reino Unido fue receptor de incontables obras españolas, que se encuentran repartidas por toda su geografía.

En el caso que nos ocupa, la catedral de Edimburgo, perteneciente a la Iglesia Anglicana de Escocia, tiene su sede en un elegante edificio neogótico, construido entre 1874 y 1917, en el que el patronazgo privado de dos hermanas, Barbara y Mary Walker, fue esencial para la consecución del proyecto de sir George Gilbert Scott, arquitecto de la obra. El edificio fue concebido como un auténtico referente visual neogótico ubicado en el ensanche georgiano de la capital escocesa.

La dilatada tradición filantrópica en el mundo anglosajón es esencial para explicar la construcción de esta catedral, pero también da respuesta a la presencia de distintas pinturas que decoran su interior, entre las que se encuentra la que nos ocupa. De hecho, este edificio destaca por la sencillez de su interior y por la casi total ausencia de elementos decorativos. Los existentes se centran casi exclusivamente en el área del presbiterio, donde se encuentra la sillería del coro y el altar de alabastro y piedras duras. Por este motivo, la pintura que estudiamos –y otras a las que se aludirá– destacan visualmente en el interior de un templo prácticamente desprovisto de decoraciones pictóricas.

Su llegada a la catedral de Edimburgo

Los inventarios de la catedral revelan que la pintura de la Virgen con el Niño y San Juanito ingresó en el templo en un momento previo a 1956, según una donación realizada por los herederos del coronel Guy Speir, que falleció en 1951. Previamente, en vida, el propio coronel había donado a la catedral otro cuadro con el tema de la Virgen de Belén (106 × 88 cm), que aparece ya

consignado en un inventario realizado en la década de 1920 y que Pérez Sánchez ya citó en su texto para el catálogo de la colección del Banco de España, al hacer un recuento de las copias existentes de esta producción de Cano que tanto se popularizó¹.

Merece la pena trazar una breve semblanza del coronel Guy Speir, personaje, a través del cual ingresaron en la catedral estas dos pinturas españolas. Perteneció a una distinguida familia del concejo escocés de East-Lothian. Nacido el 26 de febrero de 1875, desarrolló una brillante carrera pública dentro del ámbito militar y político de Inglaterra y Escocia, llegando a ser asistente del primer ministro británico del partido conservador Arthur Balfour (1902-1905), por lo que parte de su vida tuvo que desempeñarse en Londres. Desconocemos si las dos pinturas mencionadas, que posteriormente acabaron decorando los muros de la catedral de Edimburgo, fueron adquiridas por el coronel en el mercado de arte —no olvidemos que en las galerías y anticuarios de Londres abundaba la pintura barroca española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX—, o si, por el contrario, las pinturas le llegaron como parte de una herencia o procedentes de la colección de la familia de su esposa, Mary Lucy, perteneciente a la eminente familia de los Fletcher of Saltoun. En 1907, ambos adquirieron la abadía de North Berwick, que rehabilitaron como vivienda familiar próxima a Edimburgo. Las pinturas que nos ocupan debieron decorar los muros de aquella casa. La familia poseyó esta propiedad hasta inicios de la década de los 1950, cuando la vivienda fue vendida, probablemente tras la muerte del coronel en 1951. Es posible que el cuadro de la Virgen con el Niño y San Juanito fuera donado a la catedral como parte de la voluntad póstuma de su propietario.

Además de las dos pinturas mencionadas, en la catedral existe una tercera, de origen italiano, con el tema de la *Curación*

del sordomudo (Mc 7, 31-37) que mide 151,3 × 114 cm, erróneamente atribuida en la cartela a Parmigianino, que podría ser copia o versión de pintada por Domenico Maggiotto. En todo caso, citamos esta tercera pintura por tener en común con las anteriores que todas ellas poseen marcos idénticos, de factura anterior a los años 1950, por lo que debieron ser enmarcadas en fecha reciente. Aunque no se ha podido constatar documentalente, casi con total seguridad, todas proceden del mismo legado. La inspección del reverso de los dos cuadros españoles no reveló ningún tipo de información, ni marcas o etiquetas, aunque ambos lienzos están forrados, seguramente en el siglo XIX. Sin embargo, el bastidor del cuadro atribuido a Parmigianino, muestra una etiqueta de los enmarcadores y restauradores Doig, Wilson & Wheatley de Edimburgo, fechada a finales del siglo XIX o principios del siglo XX, que puede hacer pensar en un mismo origen para todos los marcos y pinturas en el legado de la familia Speir.

En cuanto a la pintura de la Virgen con el Niño y San Juanito, su marco actual posee una cartela donde la pintura aparece atribuida al pintor burgalés Mateo Cerezo el joven. Desconocemos quién fue responsable de la atribución y en qué criterios se basó ya que, estilística y formalmente, el cuadro se encuentra alejado de la obra de Cerezo.

Sobre la Virgen de Belén, copia de Cano

Antes de analizar el cuadro de La Virgen con el Niño y San Juanito, conviene retomar la otra pintura del estilo de Cano conservada en la catedral escocesa, la citada Virgen con el Niño o Virgen de Belén, obra claramente de inferior calidad, lo que ha hecho pensar que se trata de una copia antigua (fig. 2). Así lo creyó Pérez Sánchez que, dentro de las copias conservadas del mismo tema, la



Fig. 2. *Virgen de Belén*. Catedral episcopal de Santa María de Edimburgo (Escocia)

juzga como muy curiosa por las aparatosas coronas que portan tanto la Virgen como el Niño, que pueden ser repintes superpuestos añadidos en el siglo XVIII, sobre la base de la copia antigua.

Es obra que recuerda de inmediato a la Virgen de Belén de la catedral de Sevilla, una de las más conocidas del pintor y de la existe una réplica y varias copias. Se trata de uno de los temas más característicos de Cano, si bien, como afirma el profesor Valdivieso, tenía ya larga tradición en la pintura sevillana².

Aunque fue considerada por Wetthey como obra del periodo sevillano, nuevos estudios han aconsejado una datación posterior para su ejecución, habiendo sido fechada por Nina Ayala Mallory y otros autores a comienzos de sus años granadinos³. El parecido con el cuadro de Escocia es más que evidente, por lo que bien puede suponerse su realización por un seguidor, que además sería buen conocedor de la obra del maestro.

Sobre la Virgen con el Niño y San Juanito como obra del entorno granadino

De las dos pinturas del estilo de Cano, la que representa la Virgen con el Niño y San Juanito, es sin duda la de mayor calidad. Se trata de una composición dominada por la monumentalidad de la figura de la Virgen, que se sitúa en el lado derecho, destacando sobre el fondo ensombrecido de un drapeado de tono dorado, que permite enfatizar un leve resplandor de santidad sobre la cabeza de la Virgen. Sus vestimentas siguen los modelos habituales para la representación de la Virgen, con túnica encarnada, hombros cubiertos con velo de tonalidad dorada y manto azul, de manera análoga a la Virgen de la Leche del Museo de Guadalajara o a la Virgen del Milagro de Santo Domingo en Soriano, de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada⁴. Su rostro, de marcada impronta andaluza, es sereno y de mirada ensimismada, y aparece ejecutado con un delicado juego de veladuras que permite matizar tonalidades y sombras (fig. 3).

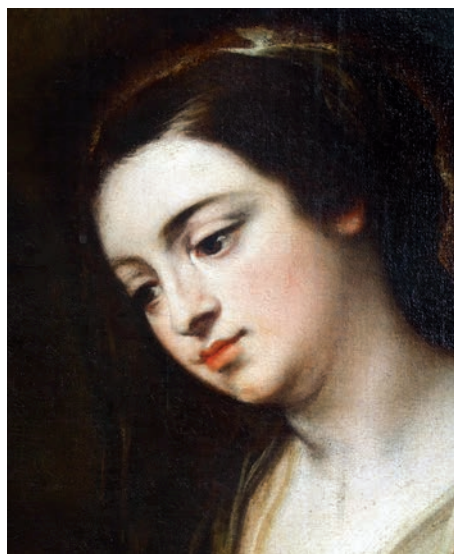


Fig. 3. Detalle del rostro de la Virgen en el lienzo de la catedral de Edimburgo

En su regazo, sobre un paño blanco, sujeta con su mano izquierda al Niño Jesús, de formas mórbidas, carnación clara y cabellos rubios, que establece un enternecedor diálogo visual con San Juanito, que sujeta su pie derecho. A los pies de las figuras comparece un cordero similar a los pintados por Murillo, símbolo del Bautista, al igual que el estilizado crucifijo con filacteria que San Juan sujeta con su mano izquierda. Al fondo, un paisaje arbolado, ciertamente muy oscurecido por el amarillamiento de los barnices, que guarda semejanzas con otros paisajes pintados por Alonso Cano, si bien la ejecución de las nubes, a base de pinceladas blancas que perfilan sus formas, difiere de otras pintadas por el autor.

En definitiva, llama la atención la armonía de su colorido, la blandura de las formas —que contrasta, ciertamente, con la presencia monumental de las figuras— y la soltura de la pincelada, todo lo cual refleja cierta

impronta «murillesca» afín al gusto de la escuela andaluza que, por ende, la crítica ha advertido tradicionalmente en las obras de la última fase del pintor granadino.

Es preciso llamar la atención sobre las analogías compositivas que mantienen los rostros de San Juan y el Niño Jesús de este lienzo con dos dibujos de Alonso Cano conservados en la colección del Museo Nacional del Prado. En el dibujo de la Virgen con el Niño, de hacia 1630-1640, con número de catálogo D000048 (fig. 4), se aprecia una considerable semejanza entre la construcción del rostro de San Juanito del lienzo de Edimburgo y el rostro del Niño Jesús del dibujo del Prado⁵. Aunque Véliz indica que el dibujo del Prado posee unas sombras añadidas, seguramente, con posterioridad a su finalización por Cano, ambos mantienen un esquema estructural y una inclinación particularmente similares (fig. 5).



Fig. 4. *La Virgen con el Niño*. Alonso Cano.
© Museo Nacional del Prado



Fig. 5. Analogía entre ambas figuras

El segundo dibujo es un boceto para un San Juanito y el Niño Jesús, de hacia 1666-1667, con número de catálogo D000063 (fig. 6), que además se relaciona con el cuadro del mismo tema conservado en el Hermitage de San Petersburgo, sobre el que vale la pena llamar la atención por la temática, que no

abunda en la producción de Cano, y por la cercanía en el tratamiento de las figuras⁶. En este caso, son las cabezas del Niño Jesús las que se asemejan en composición, especialmente en la inclinación y las formas de la nariz y la boca, ya que la mirada está dirigida de manera diversa en ambas composiciones (fig. 7).



Fig. 6. *San Juanito y el Niño Jesús*. Alonso Cano.
© Museo Nacional del Prado



Fig. 7. Analogía compositiva de
ambas figuras

De hecho, estas similitudes parecen responder, no necesariamente a una relación directa a nivel compositivo, sino más bien a un mismo modo de hacer y a una sensibilidad particular para la representación de los rostros infantiles, que se detecta en las obras de Cano y que podría revelar un origen común.

En definitiva, aunque inicialmente la prudencia pudiera hacer pensar que nos hallamos ante una obra de taller o una réplica de un original, tras fotografiar y acceder de cerca a la pintura, su estudio permite corroborar la calidad de la misma y aventurar por ello su autoría al pintor granadino o a su entorno más próximo. Del mismo modo, la ausencia,

hasta la fecha, de otro cuadro idéntico considerado del autor, que hubiera podido servir como modelo, nos hace pensar en la posibilidad de que estemos ante un original.

Del mismo modo, de manera retrospectiva y pensando en el alcance o influencia que esta obra pudo haber tenido en su contexto original andaluz, se pueden establecer analogías compositivas con otras atribuidas a Cano o consideradas copias de este autor. Por su composición, a simple vista, puede relacionarse con la copia de Cano del mismo tema que figura en la catedral de Málaga, obra de un discreto seguidor del maestro. Si bien presenta algunas variantes y la

disposición de las figuras aparece invertida, el parecido con el cuadro de Edimburgo es innegable. Este, incluso, pudo haber servido de inspiración a la citada copia⁷.

Idéntica composición del grupo de la Virgen con el Niño y San Juanito del lienzo de Edimburgo la vemos copiada literalmente –e incluida en una escena de mayor tamaño y formato horizontal– en el mediocre cuadro de la Virgen de los Ángeles, obra de uno de los seguidores granadinos de Cano, José de Cieza, que se conserva en el monasterio de San Jerónimo de la capital andaluza⁸. Este hecho podría servir para argumentar que el cuadro de Edimburgo pudo haber estado en Andalucía hasta su salida en algún momento del siglo XIX o a principios del siglo XX, sirviendo como modelo al cuadro de José de Cieza que aún se mantiene en su ubicación.

Tras revisar los caracteres estilísticos y formales de esta pintura, en contexto con las que la acompañan en la Catedral episcopal de Santa María de Edimburgo, se puede concluir que se trata de un claro ejemplo de pintura surgida en el entorno andaluz, de la mano de un autor que también parece haber compartido la influencia clasicista de los artistas del entorno cortesano de Madrid. Estas cuestiones se aprecian en la monumentalidad de la figura de la Virgen, en la contención de su gesto, en los delicados juegos de veladuras y en la elegante escenografía que proporciona tanto el paisaje, similar a los pintados por los artistas del ambiente madrileño, como el cortinaje que cierra la parte superior de la escena y que ennoblece su apariencia. El tema, sin embargo, responde a una tipología muy demandada en el contexto

andaluz. La tierna ejecución de las figuras de San Juanito y el Niño Jesús responde fielmente al gusto de esa clientela. Por tanto, se aprecia un juego compositivo y un planteamiento de ejecución que aúna influencias de dos ambientes artísticos distintos –pero conectados–, en una conjunción que se acerca a los modelos de un artista que conoció bien ambos, como es el caso de Alonso Cano. Se plantea, como conclusión, que nuestro estudio sirva para favorecer la valoración de la pintura, hasta ahora no considerada, entre los estudios críticos especializados, dejando abierta la posibilidad de que su autoría corresponda al maestro granadino.

Notas

¹ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, Julián GÁLLEGO y M.^a José ALONSO, *Banco de España. Colección de Pintura*. Madrid, 1988, p. 70, n.º 10.

² Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978, p. 70.

³ José Luis ROMERO TORRES, «Virgen de Belén», en VV. AA., *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*, catálogo de la exposición, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2002, p. 166.

⁴ J. MOYA MORALES y J. M. RODRÍGUEZ-ACOSTA MÁRQUEZ, *Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno*. Granada, 2008, p. 51.

⁵ Zaira VÉLIZ, *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*, Fundación Marcelino Botín, 2009, pp. 218-219.

⁶ Zaira VÉLIZ, ob. cit., pp. 250-253.

⁷ VV. AA., *Centenario de Alonso Cano en Granada*, catálogo de la exposición, tomo II, Ministerio de Educación y Ciencia, Granada, 1970, lám. LXII, fig. 56.

⁸ Antonio CALVO CASTELLÓN, «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina», en VV. AA., *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de la exposición, Junta de Andalucía, Granada, 2001, p. 386.

EL MONUMENTO EUCARÍSTICO DE LA CATEDRAL DE OVIEDO DE 1655 Y MÁS NOTICIAS DE JOSÉ DE HUICI EN ASTURIAS

Javier González Santos

Universidad de Oviedo

Resumen: A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la catedral de Oviedo levantó tres monumentos de Semana Santa. El último ideado por el pintor madrileño Francisco Ortega Delgado en 1732 y consagrado en 1740, fue desmantelado en 1903. Se estudian aquí los dos anteriores hechos en el siglo XVII y que representaron otros tantos modelos y estilos: el clasicista de Juan Ducete de 1612-1613 y el barroco de 1661-1665, diseñado por el ensamblador navarro José de Huici e inspirado en los prototipos de custodia monumental de Pedro de la Torre, de cuya accidentada construcción damos pormenorizada cuenta, así como de otras noticias desconocidas de Huici.

Palabras clave: Monumentos de Semana Santa o de Jueves Santo. Arquitectura barroca. Catedral de Oviedo. ENSAMBLADORES Y ARQUITECTOS: Juan Ducete Díez. José de Huici e Ituren. Ignacio del Cajigal. Juan de Obregón. Santiago González Vigil y Pedro de la Torre. ESCULTORES: Luis Fernández de la Vega y Diego Lobo. OBISPOS Y PROMOTORES: Juan Álvarez de Caldas. Bernardo Caballero de Paredes y Diego Riquelme y Quirós.

THE 1665 EUCHARISTIC MONUMENT OF OVIEDO CATHEDRAL AND FURTHER NOTICES ON JOSÉ DE HUICI IN ASTURIAS

Abstract: During the 17th and 18th centuries the cathedral of Oviedo raised three Holy Week monuments. The last one, conceived by the Madrilenian painter Francisco Ortega Delgado in 1732 and consecrated in 1740, was dismantled in 1903. We study here the two previous ones made in the 17th century which represented two models and styles: the Juan Ducete classicist one of 1612-1613 and the Baroque one of 1661-1665 designed by the navarro assembler José de Huici and inspired in the monumental monstrance prototypes of Pedro de la Torre, which rough construction we describe in detail, as well other unknown notices of Huici.

Key words: Holy Week or Maundy Thursday monuments. Baroque architecture. Oviedo Cathedral. ASSEMBLERS AND ARCHITECTS: Juan Ducete Díez. José de Huici e Ituren. Ignacio del Cajigal. Juan de Obregón. Santiago González Vigil and Pedro de la Torre. SCULPTORS: Luis Fernández de la Vega and Diego Lobo. BISHOPS AND PROMOTERS: Juan Álvarez de Caldas. Bernardo Caballero de Paredes and Diego Riquelme y Quirós.

*Los monumentos eucarísticos,
nuevo emblema de la liturgia católica*

Dentro de las manifestaciones artísticas de carácter efímero, los monumentos de Semana Santa, de Jueves Santo o de la

Cena han sido los últimos en interesar a los historiadores. Primero fueron los catafalcos y arcos de triunfo, tan vinculados al poder político, a su ostentación y propaganda; luego, las tramoyas o mutaciones teatrales, y ahora toca a este género relacionado con

la liturgia católica y con uno de sus cultos característicos, el del Santísimo Sacramento, avivado tras el concilio de Trento¹.

El diccionario de *Autoridades*, en su tercera acepción, define *monumento* como el

túmulo, altar o aparato que el Jueves Santo se forma en las Iglesias, colocando en él, en una arquita à modo de sepulchro, la segunda hostia que se consagra en la Missa de aquel día para reservarla hasta los Oficios del Viernes Santo, en que se consume. Hácese en memoria del tiempo que Nuestro Redentor JesuChristo estuvo en el sepulchro².

Ante esta periódica capilla ardiente o tumba³ se congregan los fieles para celebrar el culto de las Cuarenta Horas, exposición ritual del Santísimo Sacramento que conmemora la sepultura de Jesús de Nazaret⁴.

La catedral de Oviedo a lo largo de los siglos xvii y xviii contó con tres altares eucarísticos de carácter monumental. Consagrados en 1614, 1665 y 1740, el último alcanzó los albores del siglo xx, siendo dolosamente destruido en 1903. Representaron otros tantos modelos y estilos característicos de esa cultura artística genéricamente denominada barroca: el clasicista, el barroco propiamente dicho y el barroco decorativo, de tipo tramoya, a base de bastidores pintados. De este último, de fastuosa y deslumbrante apariencia, ideado por el pintor madrileño Francisco Ortega Delgado, discípulo de Teodoro Ardemans, hay un estudio reciente⁵.

Menos conocidos son los dos anteriores, cuya relevancia histórica ha pasado casi inadvertida (incluso se ha llegado a poner en duda su existencia), a pesar de que de ambos (especialmente del consagrado en 1665) existe una abundante y expresiva documentación que permite recrear su historia y vicisitudes, así como calibrar la calidad de diseño que, por lo que conjeturamos, era pareja de los modelos barrocos cortesanos.

LOS MONUMENTOS DE JUEVES SANTO DE LA CATEDRAL DE OVIEDO EN EL SIGLO XVII

El monumento clasicista

El primer altar data, precisamente, del momento en que en la diócesis se acompañaron los decretos tridentinos. Fue el obispo Juan Álvarez de Caldas (desde 1605 a 1612)⁶ quien lo costeó y Juan Ducete Díez (Toro, 1549-1613) su artífice en 1612-1613; se armó cada Cuaresma durante medio siglo⁷. No existen testimonios gráficos de cómo fue, pero atendiendo a los indicios documentales y a otros paralelos,



Antonio Florentín, 1545-1554 (el último cuerpo es de 1624), *El Magestuoso y portentoso Monumento de Sevilla*, estampa abierta en Amberes en 1737 por Petrus BalthazarBouttats (1666/82-1756) sobre diseño del pintor sevillano Domingo Martínez (1688-1749). Dos láminas de 642 × 800 y 800 × 800 mm

parece que se trataba de un templete de madera dorada y policromada cuya estructura no sería muy diferente del monumento de la catedral de Sevilla o de aquel arquetípico del Escorial ideado por Juan de Herrera. De mediado el siglo, el

patente deterioro unido al severo aspecto clasicista resultarían anticuados y harían imprescindible su reemplazo⁸.



Alberto Palau (fotógrafo), *Monumento de Semana Santa de la catedral de Sevilla* (20 de abril de 1960); positivo, 180 × 130 mm. Fototeca de la Universidad de Sevilla (3-9757)



José Gómez de Navia (dibujo) y Manuel Alegre (abridor), *Vista del Monumento de Semana Santa del Real monasterio de San Lorenzo del Escorial*; diseñado por Juan de Herrera. Calcografía: aguafuerte y talla dulce, 655 × 502 mm. De la *Colección de diferentes vistas del magnífico templo y real monasterio de San Lorenzo del Escorial*, 1801-1811

El monumento barroco

En efecto, en enero de 1659, durante el pontificado de Bernardo Caballero de Pa-redes (Medina del Campo, 1592-Oviedo, 1661)⁹, el cabildo catedralicio ya trató «ss.^c la fábrica del monum.^{to}», pero se decidió esperar el dictamen de «su ilustrísima... y se le consulte y se dexé a su dispos.^{ón} el mayor acierto, ya que no es posible el que se efectúe p.^a este press.^{te} año»¹⁰. El empen-

dedor prelado, que ya había patrocinado la construcción y alhajado de la Nueva Cámara Santa para relicario y capilla funeraria (hoy, de Santa Bárbara) y de otros altares de la catedral, apoyó la idea, comprometiéndose a sufragar parte del gasto¹¹. Así las cosas, en mayo de 1660 se pagaron cien reales al escultor Luis Fernández de la Vega (Llantones, Gijón, h. 1601-Oviedo, 1675) «por el trabajo de la planta que hizo p.^a la traza del monum.^{to} que se ba de [sic] hazer»¹².

Esa idea, la primera para el que acabaría siendo el segundo monumento eucarístico de la basílica ovetense, no se conserva ni se conocen sus características, pero la cuantía de la retribución testimonia el crédito que gozaba este artista, aventajado discípulo de Gregorio Fernández e introductor del naturalismo barroco en la diócesis de Oviedo. Por entonces, Fernández de la Vega había acabado los retablos catedralicios de la *Inmaculada* y *San Roque*, tenía muy avanzado el de *Santa Teresa* y estaba a punto de comenzar el de la capilla-relicario del obispo. Pero el inicial entusiasmo no fue a más: el fallecimiento del prelado (de frágil salud) en su sede de Oviedo el 30 de abril de 1661, cuando había sido propuesto para la de Osma, enfrió los ánimos. Caballero de Paredes había gobernado la diócesis ovetense diecinueve años¹³.

No obstante, en julio de 1661 (transcurrida la Pascua de Resurrección) se volvió a recordar el propósito de «hacer vn Monum.^{to} nuevo», a la vista de las complicaciones y gastos que aquella Cuaresma había acarreado armar el construido por Ducete en 1612-1613, «por aber tenido mayor trabaxo que otras veces por faltar muchas maderas» y las que no, hallarse «quebradas»¹⁴. Con este motivo, el ánimo de contar con uno nuevo comenzó a cuajar y el cabildo acordó que los «consultores de fábrica hagan haçer vna planta para el monumento», vendiendo para sufragarla el pontifical del obispo Caballero de Paredes, «que no es menester para p.^a la fábrica»¹⁵.

Este designio se puso por obra de inmediato, cuando llegó a Oviedo el ensamblador navarro José de Huici e Ituren († Arbizu, 1690). En el cabildo de 7 de octubre de 1661, se dice que

traten de que el Maestro escultor de segobia que llaman Joseph.^o de Hyze, natural de

Panplona, que trajo el maestro de la obra de la nueva Cámara ss.^{ta}, haga vna plantta p.^a vn monumento en esta ss.^{ta} Igl.^a, y el coste que tendrá, por lo mucho que dél se neçessita¹⁶.

José de Huici, un ensamblador en la órbita de Pedro de la Torre

Huici, procedente de Segovia como acabamos de ver, había sido llamado por Ignacio del Cajigal († Oviedo, 1666)¹⁷, maestro de cantería y vecino de Güemes (Santander), sospecho que para ayudarlo en la construcción del retablo de la Nueva Cámara Santa que corría bajo su dirección, mientras que de la talla y bultos era responsable Luis Fernández de la Vega¹⁸. La estancia en Segovia, una ciudad del ámbito artístico madrileño, explica el talante innovador de Huici y su estrecha relación con el estilo y modelos del arquitecto y ensamblador Pedro de la Torre (Cuenca, h. 1596-Madrid, 1677)¹⁹. En Segovia trabajó Huici con su paisano Pedro de Garzarón el retablo mayor de la parroquia de Santa Eulalia, tomado en traspaso el 9 de julio de 1657 de José de Arroyo († Madrid, 1695), discípulo de Pedro de la Torre y principal aparejador del retablo de Santa María de Tordesillas (1655-1659). Huici y Garzarón ya ayudaban entonces a Arroyo, pues consta que estaban ocupados en el retablo de Ataques (Valladolid). En el contrato con Arroyo, Huici declaró que era vecino de Lumbier, merindad de Pamplona²⁰. Cruz Yábar opina que Huici ya debía estar a las órdenes de Arroyo en Tordesillas, antes de que éste le confiara el retablo de Ataques: así se comprende la rigurosa semejanza del retablo mayor de la parroquia de Santiago de Puente la Reina (Navarra), diseñado y contratado por Huici en 1663, con aquél²¹.



Juan del Castillo, Alonso de la Peña y Luis Fernández de la Vega, retablo-relicario de la Nueva Cámara Santa (hoy, capilla de Santa Bárbara), concluido en 1663. Catedral de Oviedo (fot. autor)

(En Segovia también Pedro de la Torre había intervenido en el retablo del santuario de Nuestra Señora de la Fuencisla, un proyecto concebido en 1645 en un principio con el hermano Francisco Bautista (Murcia, 1595-Madrid, 1679). Esta primicia en su género del estilo barroco se hizo entre 1651 y 1659; instalado el 1 de abril de 1660, fue acabado de dorar en 1662. El encargado de su ensambladura fue, de nuevo, José de Arroyo, hombre de confianza de Torre²². En fin, para entender la dependencia de Huici respecto a este último, no conviene olvidar que con anterioridad a estos retablos Pedro de la Torre había diseñado el mayor de Santa María de Tolosa (Guipúzcoa) y el del santuario bilbaíno de Begoña en 1639 y 1640, sucesivamente (ambos desaparecidos)²³, actuaciones en el ámbito vasco-navarro que Huici (a través de su padre Juan, muerto en 1645) podría haber aprovechado para entablar un vínculo formativo o de confianza con el arquitecto madrileño.

Tres días después de aquel primer apunte de Huici en Oviedo, el navarro presentó a la catedral un proyecto conforme al «alçado y traça que está y se contiene en vn pliego de papel largo de grande marca» que estuvo incorporado a la escritura ajustada precisamente aquel mismo día²⁴. Previa puja y remate, la hechura del monumento se contrató con él por 34.500 reales y «casa para viuir en el interin que se hace», fijando el término de entrega para el día de Navidad de 1662. Huici presentó por fiador a Ignacio del Cajigal²⁵. Al punto de formalizar el contrato, el ensamblador cedió la mitad del trabajo a Juan de Obregón, «maestro de arquitetura y vecino del balle de Billaescusa [*Cantabria*]... mediante de por sí solo, por otras obras y ocupaciones que tiene, reconoze no poder cunplir por sí solo al plazo que dha escritura contiene y lo en ella capitulado». Obregón estuvo afianzado por su paisano Domingo Ruiz de Santayana, «maestro de arquitetura

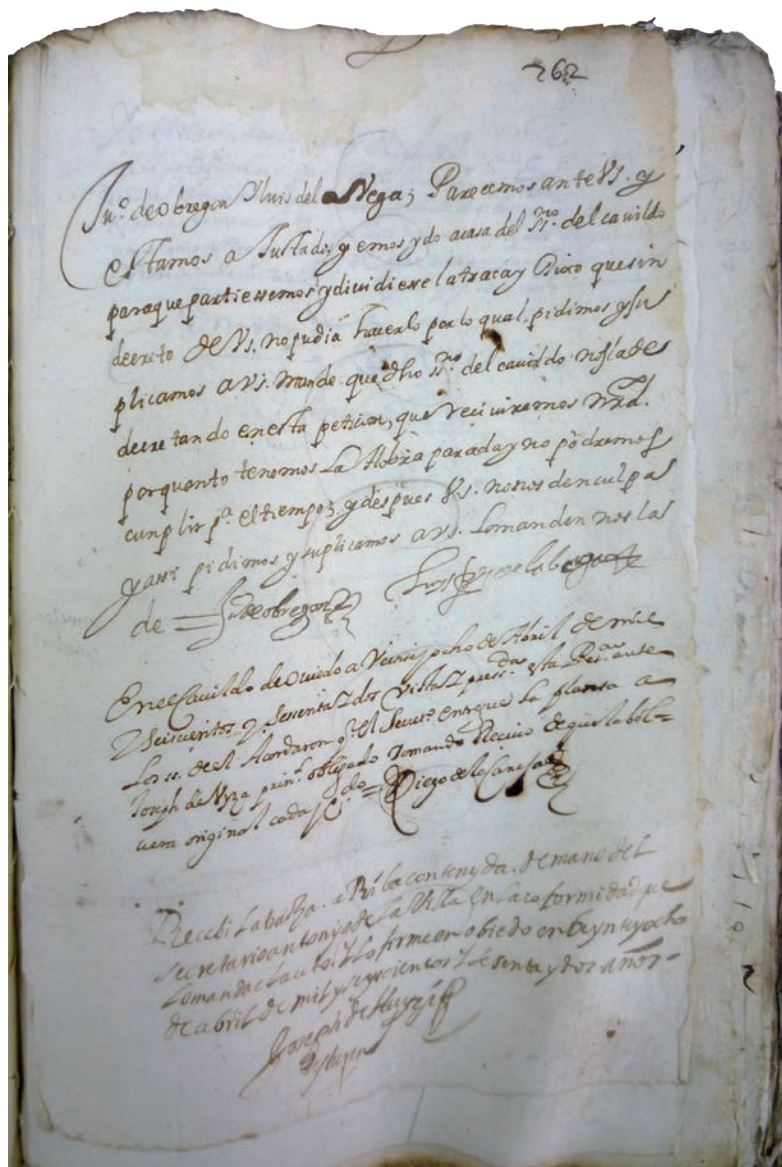
y vezino desta ziudaz»²⁶. Y al día siguiente, «prósimo para haçer ausencia desta dha çiu.^d por tiempo considerable... [y que] no puede asistir a la compra y preuención de las maderas y más materiales neçesarios que para dha obra se an de preuenir», Huici dio plenos poderes a Cajigal²⁷ quien, de manera inmediata, traspasó la mitad de la parte que para sí se había reservado el navarro a Luis Fernández de la Vega,

maestro de escultura, veçino desta dha çiudad, persona perçta en el dho ofz.^o [oficio] y de entera satisfación para que juntam.^{te} con el dho Joseph de huyçi agan y fabriquen dho monumento, pongan los materiales neçesarios, perçiban y cobren la cant.^d de mrs. en que fue conçertado por mitad, tanto el vno como el otro²⁸...

Las obras no empezaron con buen pie y desde el principio renquearon. Esta situación, provocada por las subrogaciones, subcontratas y persistente ausencia del principal obligado y contratista, con el consecuente retraso de los trabajos, alarmó al cliente y su preocupación quedó reflejada en los acuerdos del cabildo de abril de 1662²⁹. De ese momento es la escritura de confirmación del traspaso que José de Huici había hecho a Juan de Obregón el 10 de octubre de 1661. Esta ratificación (aunque no se expresa) vendría motivada por el repentino fallecimiento de Domingo Ruiz de Santayana, fiador de Obregón³⁰. El nuevo avalista fue «Don Juan del Castillo de la Concha, veçino y Reg.^{or} desta çiudad»³¹. Y mes y medio después se documenta la petición que Juan de Obregón y Luis Fernández de la Vega hicieron por escrito a la catedral (sin data, pero inmediata al 23 de abril de 1662) para que les franqueara el diseño original de la planta y alzado del monumento «para que partiésemos y diuidiesse la traça... por quanto tenemos la hobra parada y no podremos cunplir.^a el tiempo; y después Vs. no nos den culpa»³². Para entonces (28 de abril de 1662), José de Huici ya se encontraba en Oviedo, pues fue a

él a quien el escribano Antonio Lavilla hizo entrega de la traza (como estaba estipulado en el contrato de 10 de octubre de 1661)³³ «para que baya obrando conforme a ella»³⁴. No hay constancia de cómo se repartieron el

trabajo, pero atendiendo a las respectivas subrogaciones, sería por la mitad y lógicamente Fernández de la Vega se reservaría la talla y bultos y Obregón, como aparejador de Huici, la estructura y montaje.



Petición de Juan de Obregón y Luis Fernández de la Vega (ante 23 de abril 1662) y Recibo de José Huici (28 de abril de 1662)

Otros trabajos de Huici en Asturias

Aquella temporada Huici estuvo en Asturias, pero como acostumbraba con actividad múltiple y dispersa. A finales de julio de 1662 obtuvo en traspaso del escultor y arquitecto Marcos de Albaré (Avilés, documentado desde 1640-Oviedo, 1662), «por no poderlo fabricar por sus manos tan bien como se requiere», la labra del retablo mayor del templo parroquial de San Nicolás de Bari en Avilés, tarea en la que Huici debía comenzar a trabajar a partir del «día primero de mayo [*de 1663, se sobreentiende*]... con su aprendiz turante [*sic*] tres meses continuos hasta ser acavados».

El aprendiz, más bien oficial, parece haber sido Diego Lobo (Polavieja, Aller, 1630-Oviedo, 1709), antiguo alumno de Luis Fernández de la Vega³⁵, presente como testigo al otorgamiento de esta escritura y que más adelante encontraremos trabajando en el monumento eucarístico de la catedral. Huici, de nuevo, contó con el aval de Ignacio del Cajigal, que también fue designado responsable de tasar el trabajo del navarro³⁶. Este traspaso fue ratificado el 16 de noviembre por Tomás de Albaré, «m.^o de la fábrica de nabíos», hermano de Marcos de Albaré y vecino del barrio de Sabugo (Avilés), y el ensamblador Sebastián García Alas, vecino de Oviedo (documentado desde 1656 y, a lo último, en Ponferrada en 1679)³⁷, fiadores mancomunados y obligados de aquél, fallecido repentinamente en Oviedo, el 3 de noviembre de ese mismo año³⁸. De esta manera, con Huici en Asturias desde finales de abril de 1662, se pudo ir trabajando en el monumento catedralicio, si bien de modo intermitente, sin pulso y desviándose de los plazos establecidos.

La accidentada construcción del monumento

A finales del verano las cosas tomaron mal cariz, de tal modo que lo labrado, aparte de

escaso, no debió ser todo lo satisfactorio que estaba previsto. Así, el 28 de septiembre los capitulares, alarmados por «el engaño que hubo en el concierto contra la fábrica», acordaron suspender los trabajos hasta recibir explicaciones de los responsables³⁹, amenazando con tomar «raçon de ello si fuere necess.^o por autoridad de Justiçia»⁴⁰. Y el 18 de octubre resolvieron «buscar oficiales para que tassén lo que está obrado en la fábrica del monumento» y liquidar a los maestros de inmediato «para que no se caussen más gastos, respecto de los inconuenientes que an resultado por los quales no se puede proseguir en dhas obras»⁴¹. La decisión fue firme y la tasación ya estaba hecha a principios de noviembre, siendo comunicada a Huici y Obregón cuatro semanas después⁴².

De esta manera, las obras de «vn munumento para los días de Juebes S.^{to} de la Çena, poner y colocar el Santiss.^o Sacram.^{to}» acabaron siendo suspendidas antes de la expiración del plazo previsto para su entrega (25 de diciembre de 1662), por «çiertas causas y accidentes», según adujeron los maestros implicados⁴³. El cabildo determinó que éstos entregasen «todo lo q.^e tenían obrado y labrado del dho monumento»⁴⁴ para que «las maderas las acomoden en otra parte, en retablos o para hacer otro monumento más acomodado» y que se tasase⁴⁵. La liquidación montó la friolera de 12.880 reales: siete mil cincuenta correspondieron a Juan de Obregón, tres mil ciento ochenta a Fernández de la Vega y dos mil seiscientos cincuenta a Huici⁴⁶.

Por más que no se explique, la ausencia de Huici en la dirección de los trabajos podría haber sido la causa de este distracto. Pero también la múltiple actividad desplegada entonces por Luis Fernández de la Vega y Juan Obregón, alternando el monumento con la conclusión de la capilla y retablo de la Nueva Cámara Santa, añadiría más motivos a semejante «engaño».

No obstante, ocho meses después y por expreso deseo del nuevo obispo Diego Riquelme y Quirós (1661-1665)⁴⁷, del deán y cabildo catedralicio se decidió culminar lo empezado. Así, el último día de julio de 1663.

acordaron sus mrd. que se llamen para consultar la disposición del monumento y lo que se puede acomodar de las maderas que están trabaxadas a algunos Maestros y, en el interin, a Cagigal para que lo vea, para q.^e si se puede, disponer cómo se haga dicho monumento sin q.^e la fãbrica se empeñe⁴⁸...

En los cabildos de 11 y 14 de agosto quedó anotado que los comisarios de la obra habían consultado con Cajigal, Huici y Obregón la conveniencia de reanudar los trabajos; que el obispo estaba de acuerdo; que la fábrica de este altar había sido rematada a la baja en don Fernando de Estrada, arcediano de Grado, e Ignacio del Cajigal por ocho mil reales, mil de los cuales aquél los daba de «limosna a la fãbrica», y que «Ygnacio del Cagigal y Joseph de Buica» se comprometieron a realizarlo⁴⁹.

De esta manera, con lo ya hecho y almacenado desde noviembre de 1662, Huici y Cajigal reemprendieron la tarea del monumento, aunque con ligeras modificaciones respecto al proyecto inicial de 1661 que fueron detalladas en una nueva escritura⁵⁰. Entre otras, se contemplaba suprimir «las fajas talladas... en el zerramiento de la media naranja y su circunferencia por la parte interior y exterior», hacer «quatro blandones según y de la manera q.^e se contiene en otra traça que p.^a ellos se hiço... y vn escudo en el [sic] superficie de la media naranja de tres haces, y quatro remates sobre el maciço de las columnas del tabernáculo, que vno y otro está dibujado en la dhatraça», y tenerlo acabado para el día de Navidad de 1663, «para q.^e siruap.^a el día de Jueves Sancto que prim.^o viene del año sigui.^{le} de mil y seis.^{os} y sesenta y quatro»⁵¹.

Estas adiciones y el trabajo (como va dicho) fueron estimados en 8.000 reales que,

sumados a los 12.880 devengados cuando se suspendió la obra, resultan 20.880, un importe sensiblemente menor a aquellos 34.500 reales en que el monumento había sido rematado el 10 de octubre de 1661. La libranza se convino en tres pagas: cuatro mil reales «dentro de ocho días del otorgam.^{to}» de la escritura; dos mil «p.^a el día que estubieren acabados los dos coletorales y la talla», y el resto, cuando «por mros. del arte» el monumento fuera considerado perfecto y recibido por el cliente. Los trabajos se llevaron a cabo en la casa del chantre, donde se labró la «parte q.^e falta del monumento... mediante se hallan allá las maderas y servirã de mucho daño el mudarlas»⁵².

Esta vez, el arreón fue definitivo, aunque se repitieron los vicios de la anterior, con subrogaciones y retrasos. A comienzos de 1664 se devengaron mil reales a «Joseph de Buica... a quenta» de lo comprometido, pero cuatro días después, los capitulares acordaron que aparte se le diesen «otros mil sobre los que tiene receuido, que serãm [sic] en todo seis mil Rl.», un adelanto de la última paga «para que con más conueniencia se pueda acauar»⁵³. A finales de febrero de 1664, Santiago González, «maestro de arquitectura»⁵⁴ y uno de los oficiales contratados por los obligados, pidió «alguna ayuda de costa p.^a acabar el monumento, atento se halla engañado en el concierto q.^e hiço con Cagigal». La respuesta del cabildo fue tajante: «que si el dcho maestro tuviere acauado y para que sirua con toda perfección el monumento para la Semana Santa se le den doscientos Rl.^s de gratificación» y si no, nada⁵⁵. Y pasó la Cuaresma de aquel año y el altar de la Cena seguía en obras.

A comienzos de mayo de 1664, vencido el plazo acordado en el contrato de 11 de agosto de 1663, se ordenó tratar «con Ignacio del Cagigal para que cumpla con la escritura y demás condiciones de la obra del monumento y donde [no], que el Cauildo pedirá en juicio lo que mejor le conuenga», y «uer y conferir

en qué parte se podrá acomodar mejor la madera y piezas de que se compone»⁵⁶. La amenaza surtió efecto, porque un mes más tarde se informaba que ya «estaua acauado» y de la urgencia de buscar un perito que «lo entienda para que uea la obra del Monumento y se quite q.¹ [*sic* ¿aquél?]; y en el ínterin que se dora, se ponga en la capella de Reicastro [*sic*], donde está el otro» (el de Juan Ducete, hasta entonces en uso)⁵⁷.

El tasador designado por el cabildo fue Luis Fernández de la Vega⁵⁸ que por «los días que se ocupó en ver el monum.¹⁰ y saber si estaba acabado con perfección v le faltaba alguna cosa», tras mucha demora y la oportuna reclamación percibió cincuenta reales⁵⁹. Con ello se constata que el escultor no intervino en esta fase de los trabajos.

El encargado de presentarlo fue el ensamblador y escultor local Diego Lobo (ya recordado), formado con Luis Fernández de la Vega en 1649 y oficial de Huici desde 1662⁶⁰. El cabildo pensó en él para que lo hiciera todos años, a pesar de no presentar fianzas porque, se dice, «está ynpusibilitado de poderlas dar para armarle y desarmarle p.^a adelante»⁶¹.

En 10 de noviembre de 1664 todavía se adeudaban a Cajigal mil reales «de la obra y fábrica del monum.¹⁰» y de «otras muchas cosillas que en dho monumento se añadieron, además de las ynclusas en la escript.^a y planta, y la paga de ellas y del trauajo que puso en çerar [*sic*] los arcos de la capilla de Rey Casto de piedra, cal y arena»⁶². Esa pared que se levantó fue para «tapar los arcos de la capilla donde se guarda la madera del monumento»⁶³. Lo que indica que el aparato de Jueves Santo se instalaba frente a la portada gótica de la capilla de Santa María del Rey Casto, como por otras fuentes y testimonios sabemos. Finalmente, el arquitecto fue satisfecho de los mil reales, resto de los ocho mil en que el altar eucarístico había sido contratado, y de otros mil por levantar aquella pared⁶⁴.



Brazo norte del crucero de la catedral de Oviedo, donde se montaron los monumentos de Jueves Santo durante los siglos XVII a XIX (fot. autor)

El monumento fue consagrado el Jueves Santo de 1665 y el responsable de aparejarlo, no sin apremio y compeliéndolo a ello, fue «Diego Lobo, entallador», como consta en los acuerdos de los cabildos de 3 y 5 de marzo⁶⁵. El 24 de abril, pasada la Semana Santa, Lobo reclamó cincuenta y cinco reales de «armar, desarmar y guardar las maderas del retablo», diferencia que la catedral le adeudaba de los trescientos treinta en que su trabajo fue valorado⁶⁶.

En el *Libro de fábrica* de la catedral que comienza en 1709 hay apuntes de lo que costaba el periódico montaje del altar, así como de los reparos menudos que se hicieron antes de 1739⁶⁷.

En fin, ha quedado patente que el monumento de José de Huici sí se llegó a construir y que no fue una obra que quedara «frustada»⁶⁸. Y que, vista toda la documentación concerniente, no hay constancia de la intervención en él de los Vélez de Margotado,



Apariencia del montaje del *Monumento de Semana Santa* diseñado por Francisco Ortega en 1732, sobre una foto actual del crucero de la catedral de Oviedo. Tratamiento de imágenes: Olaya García Fernández (Krk Eds.)

ensambladores de Arnüero (Santander), como sospecha Cruz Yábar⁶⁹.

Este túmulo estuvo en uso hasta la Semana Santa de 1739 siendo sustituido en la siguiente por otro escenográfico y de tramoya (de bastidores pintados) diseñado en 1732 por el pintor madrileño Francisco Ortega Delgado (Andújar, Jaén, 1691/92-Madrid, 1747) y materializado por oficiales locales: Pedro González Rivera (documentado entre 1739 y 1749) y el pintor Francisco Martínez Bustamante (Santander, 1680-Oviedo, 1745). Aquella deslumbrante máquina dieciochista duró ciento sesenta y tres años, hasta 1903, en que fue desmantelada y echada a la basura⁷⁰.

José de Huici y Luis Fernández de la Vega

La relación profesional de Luis de la Vega con José de Huici, nacida en Oviedo en

1661, continuó en otro entorno, pues el primero se comprometió el 27 de mayo de 1663 a labrar una imagen de *Santiago caballero* para el cuerpo de gloria del retablo mayor de Puente la Reina (Navarra), contratado por el segundo y su discípulo Gabriel de Berástegui y concluido hacia 1675⁷¹. E inmediatamente, también por intermediación del mismo, a hacer la imagen titular de retablo mayor de San Esteban de Muruzábal, localidad de la comarca de Puente la Reina⁷².

EL MONUMENTO EUCARÍSTICO DE 1665:
ASPECTO, ESTILO Y PARALELOS

Los contratos de 1661 y 1663 constatan que el monumento fue un artefacto diseñado con estrictos requisitos técnicos para su eficaz, seguro y periódico montaje: no solo se

exigió el empleo de madera «bien curada» (castaño para los elementos estructurales y nogal para las tallas y labores de tornería), sino también piezas de hierro dulce, como «quatro barras» para trabar el entablamento («el alquitrahe... que le atrabiesen por el ynterior») y reforzar así el templete central; tornillos y tuercas («porqueçueles», o sea, porquezuelas) para armar «todas las demás pieças, columnas, muros y pilastras y marcos», y aldabillas para fijar elementos menores. La acopladura («engarxe») de los tablonos del armazón debía ser «a rrenura» (para las «alfanjías» del suelo de la cama), mientras que las alfarjías (maderas de marcos) «an de enbestir en las bigas a cola» de milano. En fin, las dos escaleras de acceso al túmulo «se an de haçer y despedaçar por el medio, por la combiniençia de quitarlas y ponerlas»⁷³.

Al desaparecer aquel «alçado y traça que está y se contiene en vn pliego de papel largo de grande marca» anejo a la escritura de 1661 y vigente para la definitiva de 1663, desconocemos el tamaño y apariencia. En cuanto a lo primero, no debió ser muy grande, debido el carácter tectónico del mismo. Solo conocemos una medida: la de los medallones de las pechinas, que fue de una vara (unos 84 centímetros), dimensiones que reafirman las discretas proporciones del altar que no sobrepasaría los ocho metros de altura. En cambio, a vista de las condiciones podemos deducir su planta, alzado y aun aspecto, y ponerlos en relación con otros modelos erigidos en España (concretamente, en el ámbito cortesano) en la séptima década del siglo xvii y cuyas delineaciones son conocidas.

El monumento concebido por Huici estaba formado por un cuerpo central elevado, con dos «escaleras, barandillas y alfanjías [*alfarjías*]» y una «cama» (o sepulcro) con su antepecho y «balauçes de las balandillas» torneados. Este edículo tumulario estuvo cubierto por una cúpula semiesférica y en esa parte, en el primer proyecto de 1661,

se previeron algunas tallas: una cornisa corrida «con frissorasso» por dentro y fuera, «y en las pechinas de la media naranxa se an de haçer vnos óbalos; y la media naranxa ha de ser faxada». Además, aquellos óvalos contarían con «su florón en el medio que tenga vnabara de diámetro [836 mm], y en él se an de fijar las fajas y blancos de la media naranja». En cambio, en el reformado de 1663, se capituló que «se a de quitar a la dha obra las fajas talladas que muestra la dha traça en el zerramiento de la media naranja y su circunferencia por la parte interior y exterior», y se prescribieron «quatro remates sobre el maciço de las columnas del tabernáculo» a modo de pináculos o acróteras sobre la cornisa y a plomo de las columnas. Con estas modificaciones se abarató mucho el coste de la obra (de los 34.500 reales del primer presupuesto a los 20.880 finales). En su conjunto, esta estructura semejaría (agrandadas sus magnitudes) un tabernáculo o custodia, como los de los retablos de la Fuencisla (Segovia), precisamente consagrado en 1660 en vísperas de la venida de Huici a Oviedo, o de la Nueva Cámara Santa en la propia catedral de Oviedo, concluido en 1663, de patente resonancia cortesana, por el estilo del gigantesco sagrario del Colegio Imperial de Madrid (1649-1657)⁷⁴, más que del innovador baldaquino de la capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Madrid (1664-1666), por entonces en ejecución⁷⁵.

Los cuatro candeleros para blandones, añadidos en la escritura de 1663, fueron pensados para flanquear «la cama» o sepulcro y conferirían al conjunto esa solemnidad característica de los túmulos funerarios. Del escudo, asimismo incorporado entonces y destinado a guarnecer la «superficie de la media naranxa de tres haces», no se detallan los blasones que podrían ser tanto los de la sede como del obispo y promotor don Diego Riquelme, pues no parece que sirviera para símbolos de la Pasión o emblemas eucarísticos.

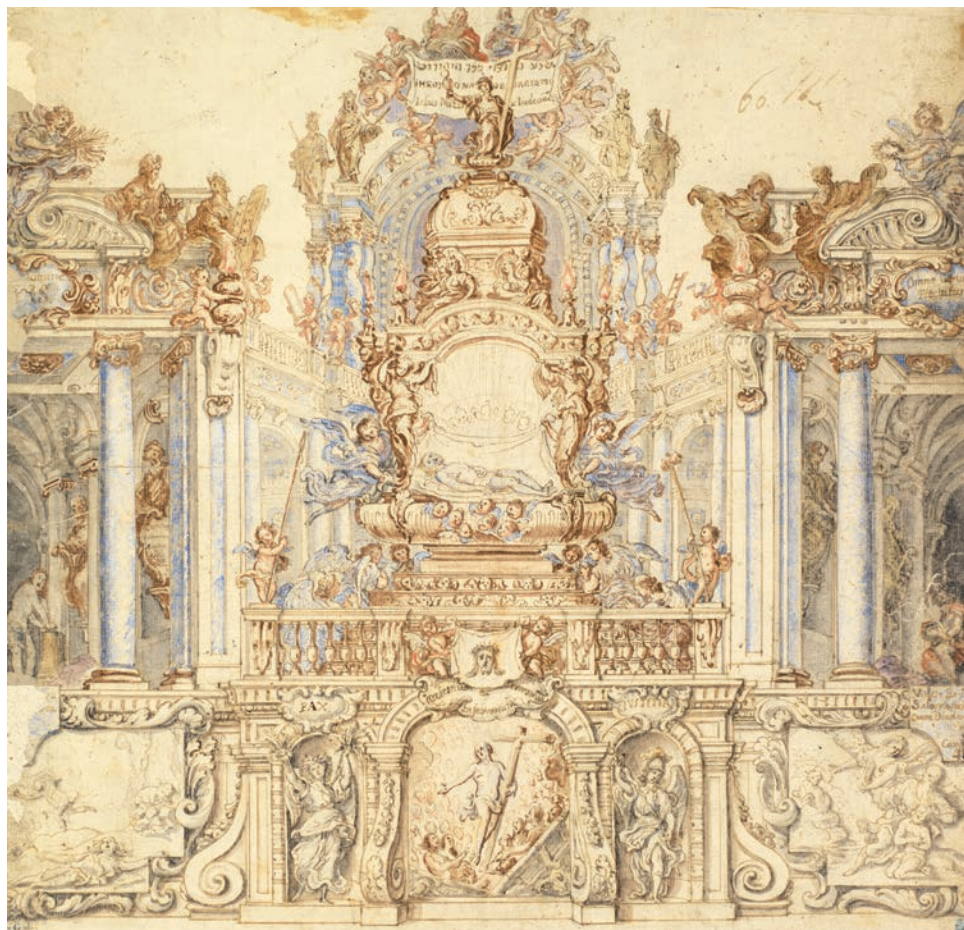


Custodia del retablo de la Nueva Cámara Santa de la catedral de Oviedo
(base: 2 m de lado), fot. autor

Anejo a este cuerpo hubo dos «altares» o «colatorales», o sea, sendas alas vinculadas a la cama del templete central que, a modo de sencillos retablos, dispondrían motivos o insignias alusivos a la Pasión⁷⁶. Los remates de estos cuerpos, que en el primer contrato quedaron «a elección del cauildo» y de los señores comisarios, se concretaron en el segundo en una nueva traza de detalle. Por tanto, el monumento barroco de la catedral ovetense tuvo una estructura panorámica de disposición frontal y con una distribución tripartita de sus elementos [cAc].

El emplazamiento de estos dos altares eucarísticos del siglo xviii como del posterior de 1740 fue el brazo septentrional del transepto (al lado del evangelio del templo), delante de la portada gótica de la capilla de Santa María del Rey Casto⁷⁷.

El paralelo más próximo que encontramos es el monumento de la catedral de Toledo, espectacular y deslumbrante aparato ideado en 1668 por Francisco Rizi (1614-1685)⁷⁸, bien entendido que este era un tinglado de lienzos sobre bastidores y el de Oviedo, una fábrica de madera y talla dorada con aspecto de templete. Del mismo modo, los medallones de las pechinas («óbalos con su florón en el medio», de talla crespada y hojas ensortijadas (como también se prevenía para las «fajas talladas» de la media naranja y florón en el primer proyecto de 1661), serían por el estilo de los pintados por el propio Rizi en la cúpula del monasterio madrileño de San Plácido y consecuencia de aquella plasticidad naturalista que Alonso Cano (1601-1667) introdujo en la escuela madrileña dos décadas antes⁷⁹.



Francisco Rizi, *Diseño del monumento de Semana Santa para la catedral de Toledo*, 1668; papel, 470 × 485 mm. Florencia, Gabinetto Disegni e Stampa degli Uffizi

Otro monumento coetáneo desaparecido fue el de la capilla del alcázar madrileño, diseñado por Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671) y construido por Pedro de la Torre asimismo en 1668. La descripción figura en el inventario hecho a la muerte de Carlos II⁸⁰.

El *Proyecto para un monumento de Semana Santa* conservado en el Museo de la Casa de la Moneda⁸¹ venía atribuido (no sin acierto) a Claudio Coello (Madrid, 1642-1693); luego lo fue a Francisco Rizi,

vinculándolo con el suyo para la catedral primada⁸², y hoy pasa por una muestra del ingenio de la escuela madrileña de mediados del siglo XVII. Aparte de lo dicho, algo más se puede apurar del análisis de este interesante dibujo: por ejemplo, que fue concebido (y quién sabe si erigido) para un convento mercedario, como revelan los dos escudos en el arranque del gran arco de embocadura; que por su aparatosidad escénica y proyección axial (manteniendo el diseño tripartito en forma de tríptico)

habría que retrasar su factura llevándolo a las dos últimas décadas del siglo xvii. En fin, que por estilo y trazo no desmiente la primitiva asignación a Coello, aunque tampoco difiere de la producción temprana de su discípulo Teodoro Ardemans (Madrid, 1661-1726).

Bastante posterior (del primer tercio del siglo xviii) y escuela madrileña es el medio modelo para un monumento-retablo conservado en la Biblioteca Nacional de España⁸³ o el diseño churriguerista de «un monumento de Jueves Santo o un altar de las Cuarenta Horas» del Prado⁸⁴. Igualmente tripartito y de estructura arquitectónica, aunque de escuela veneciana de mediados del xviii (según Manuela Mena), es el de otro diseño asimismo conservado en el Prado⁸⁵.



Claudio Coello o Teodoro Ardemans (aquí atribuido), Proyecto para un monumento de Semana Santa, h. 1685-1695; Madrid, Museo de la Casa de la Moneda

Notas

¹ Entre otros y con referencias bibliográficas, Vicente LLEÓ CAÑAL, «El Monumento de la catedral de Sevilla durante el siglo xvi», *Archivo Hispalense*, 180, Sevilla, 1976, pp. 97-112. Alfredo J. MORALES, «El magestuoso y portentoso Monumento de Sevilla, de Domingo Martínez y Pedro Baltasar Bouttats», en Miguel Ángel Gamonal Torres (ed.), *Entre buriles y estampas. Estudios en homenaje al profesor Antonio Moreno Garrido*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, pp. 323-330. M.^a Auxiliadora LLAMAS MÁRQUEZ, «Fuentes documentales para el estudio del arte efímero religioso: el Monumento de Jueves Santo de la catedral de Córdoba», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 21, t. xi, 2002, pp. 31-48; *Id.*, «El Monumento Eucarístico de Jueves Santo de la catedral de Córdoba. Arte y liturgia», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 26, t. xiii, 2004, pp. 309-332. José Ignacio CALVO RUATA y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ, «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos xvii-xviii)», *Artigrama*, 19, Zaragoza, 2004, pp. 95-237. Rubén LÓPEZ CONDE, «*Il Teatro delle Quarant'ore*. Escenarios de una fiesta italiana en España», en Rosario Camacho Martínez, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Congreso Internacional *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación. Universidad de Málaga-Departamento de Historia del Arte, 2011, pp. 689-713. Ramón PÉREZ DE CASTRO, «Teatralización del espacio sagrado: una aproximación a los monumentos escenográficos de Semana Santa del siglo xix en Castilla y León», en M.^a del Pilar Panero García, José Luis Alonso Ponga y Fernando Joven Álvarez (O.S.A.), coordinadores, *Antropología y religión en Latinoamérica, IV. Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2019, pp. 277-296.

² *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua...* Tomo cuarto, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, p. 603.

³ Monumento significaba también sepulcro o tumba; véase Juan INTERIÁN DE AYALA (O. M.), *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas. Dividido en ocho libros, con un apéndice... Escrita en latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interián de Ayala... Y traducida en castellano por D. Luis de Durán y de Bastéro*, Madrid, D. Joaquín Ibarra, MDCCCLXXXII [1782], 2 tomos (1.^a ed. latina: Madrid, 1730), t. i, pp. 347-348, 358-359, 462 y 470.

⁴ El prolijo oficio, en Alexandro ZUAZO, *Ceremonial, según las reglas del Missal Romano, ilustrado con doctrinas de los autores mas classicos, antiguos, y*

modernos, methodo de celebrar la missa rezada, y cantada, etc., Salamanca, Imprenta de la ilustre Cofradía de la Santa Cruz, 1753, IV, § VI-VIII, pp. 344 y ss., y Fermín de IRAYZOS, *Directorio de sacrificantes, instruccióntheorí-práctica, acerca de las rúbricas generales del Missal, Ceremonias de la Missa Rezada, y Cantada: oficios de Semana Santa, y de otros días especiales del año...* Segunda impresión, Madrid, Imprenta, y Librería de Joseph García Lanza, 1757, IV, cap. IV, § I-IV, pp. 201-215. También LÓPEZ CONDE, «*Il Teatro delle Quarant'ore*», 2011.

⁵ Javier GONZÁLEZ SANTOS, «Juan Delgado, Francisco Ortega Delgado y el monumento de Semana Santa de la catedral ovetense (1731-1740): fulgores del barroco madrileño en provincias», *Archivo Español de Arte (AEA)*, t. xciv, n.º 376, Madrid, 2021, pp. 365-386.

⁶ Álvarez de Caldas (Caldas de Luna, León, 1542-Ávila, 1615) asimismo redactó unas *Constituciones synodales... hechas, y ordenadas conforme al sancto Concilio de Trento*, Valladolid, Iuan de Godínez de Millis, 1608. Fray Manuel RISCO, *España Sagrada. Tomo XXXVIII. De la Iglesia exenta de Oviedo desde el medio del siglo XIX hasta fines del siglo XVIII. Etc.*, Madrid, Oficina de la viuda é hijo de Marín, MDCCXCV [1795], pp. 141-143.

⁷ Estudio y documentación publicados por Javier GONZÁLEZ SANTOS, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625). El legado artístico del arzobispo Valdés Salas y el escultor toresano Juan Ducete Díez*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997, pp. 97-100 y 134-137.

⁸ Ramallo que cree que la catedral de Oviedo «carecería» de altar eucarístico «o no tendría la entidad necesaria», y considera que la iniciativa del obispo Caballero de Paredes fue la primera (Germán Antonio RAMALLO ASENSIO, «Intercambio artístico Asturias-Navarra. El navarro José de Huici Eiturren, sus actividades en la catedral de Oviedo y sus relaciones profesionales con Luis Fernández de la Vega», en Ricardo Fernández Gracia [coord.], *Pvlchrym: scripta varia in honorem M.ª Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra, 2011, p. 669a).

⁹ Obispo de Oviedo desde 1642; siempre residió en su diócesis y fue quien hizo efectivos los decretos tridentinos celebrando ocho sínodos. RISCO, *España Sagrada*, t. xxxix, 1795, pp. 152-162 y 282-293.

¹⁰ *Cabildo* de 18 de enero de 1659, Archivo de la Catedral de Oviedo (en adelante, ACO): *Acuerdos capitulares*, 27, f. 287v.

¹¹ *Cabildo* de 3 de abril de 1659, ACO: *Acuerdos capitulares*, 27, f. 299v.

¹² *Cabildos* de 21 y 25 de mayo de 1660, ACO: *Acuerdos capitulares*, 27, ff. 349v y 350r. Germán RAMALLO ASENSIO, *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, Oviedo, Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico-Religioso y Documental y Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983, pp. 47 y 56, nota 48; Id., *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1985,

p. 180, notas 70 y 71; Id., «El Barroco», en Francisco de Caso, Cosme Cuenca, César García de Castro, Jorge Hevia, Vidal de la Madrid, Germán Ramallo y Roberto Tolín, *La catedral de Oviedo. I. Historia y restauración*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, p. 174, nota 55; e Id., «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 669a y 673, nota 14.

¹³ RISCO (*España Sagrada*, t. xxxix, 1795, p. 162b), y a partir de él todos los episcopologos, fijó la fecha de su óbito «en 13 de Abril de 1661». El asiento se encuentra en la parroquia de San Isidoro el Real de Oviedo: *Difuntos*, n.º 1 (1641-1666), f. 492r.

¹⁴ El mal estado del maderamen fue denunciado por el carpintero (probablemente, Domingo Suárez) que montó el monumento en 1661. Véanse los *Cabildos* de 8, 15 y 18 de julio de 1661, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 23v, 25r y 26r.

¹⁵ *Cabildos* de 23 de julio y 16 de septiembre de 1661, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 27r y 32r.

¹⁶ *Cabildo* de 7 de octubre de 1661, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 36r (RAMALLO, «El Barroco», 1999, pp. 174 y 175, nota 56, e Id., «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 669a y 673, nota 15). Ya se sabía, pues, «el momento en que Huici llegó a Oviedo» (cfr. Juan María CRUZ YÁBAR, «Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en el norte de España», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (AIEM)*, LI, Madrid, 2011, p. 108) y que nunca pudo ser «antes del 25 de octubre de 1660», fecha en que Luis de la Vega escribió el retablo de la Nueva Cámara Santa, como pretende Cruz Yábar («Pedro de la Torre y Francisco Bautista. Presencia del retablo madrileño en Castilla y León», *De Arte*, 13, León, 2014, p. 103a, nota 53).

¹⁷ Falleció el 27 de septiembre de 1666 (San Juan el Real de Oviedo: *Difuntos. Libro mixto II*, f. 330r). Cfr. Ramallo («Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, p. 667a) que afirma que el deceso ocurrió el 19 de septiembre.

¹⁸ RAMALLO, *Luis Fernández de la Vega*, 1983, pp. 45-46; Id., *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 82-86 y 208-211, e Id., *Documentos para el estudio de la escultura barroca en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1991, pp. 60-65 y 67, núms. 36-38 y 41. Cruz Yábar no duda en atribuir el diseño de este retablo al binomio Francisco Bautista y Pedro de la Torre («Presencia del retablo madrileño en el norte de España», 2011, pp. 107-108).

¹⁹ Para este artista, entre otros títulos, Virginia TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», *AEA*, t. xlii, n.º 183, Madrid, 1973, pp. 261-297; Id., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 183-199, y Mercedes AGULLÓ y COBO, «Pedro, José, Francisco y Josepe de la Torre, arquitectos de retablos», e Id., «Addenda a Pedro de la Torre», *AIEM*, XXXVII y XXXVIII, Madrid, 1997 y 1998, pp. 25-70 y 177-194.

²⁰ TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», 1973, pp. 292-296; Jesús María PARRADO

DEL OLMO, «Precisiones sobre el ensamblador José de Arroyo», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, LIV, Valladolid, 1988, pp. 434 y 435-436; Jesús URREA, «Los autores del retablo de Santa María de Tordesillas. Nuevos datos», *BSAA*, LIV, Valladolid, 1988, p. 437; CRUZ YÁBAR, «Presencia del retablo madrileño en el norte de España», 2011, p. 108, e Id., «Presencia del retablo madrileño en Castilla y León», 2014, pp. 100-101 y 102.

²¹ CRUZ YÁBAR, «Presencia del retablo madrileño en el norte de España», 2011, pp. 108 y 109. También, Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, p. 203.

²² Véanse, entre otros, Tomás BAEZA GONZÁLEZ, *Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de la Fuencisla, patrona de Segovia, y descripción de su célebre santuario...*, Segovia, 1864, p. 74; Alberto [GARCÍA] MARCOS, «El retablo mayor del Santuario de la Fuencisla. Su arquitecto, escultor, doradores, estofadores y pintores», *Estudios Segovianos*, vol. I, Segovia, 1949, pp. 251-254; Priscilla E. MÜLLER, «El retablo mayor del santuario de la Fuencisla: sus autores según una relación del 1662», *AEA*, t. XLII, n.º 167, Madrid, 1969, pp. 245-254; TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», 1973, pp. 283-290; Id., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, 1975, pp. 195-196, y CRUZ YÁBAR, «Presencia del retablo madrileño en Castilla y León», 2014, pp. 97-99.

²³ TOVAR MARTÍN, «El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre», 1973, pp. 273-282; Id., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, 1975, pp. 192-194; AGULLÓ, «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre», 1997, p. 31, y CRUZ YÁBAR, «Presencia del retablo madrileño en el norte de España», 2011, pp. 102-106.

²⁴ *Cabildo* de 10 de octubre de 1661, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 36v. Marca mayor es un pliego de papel de 440 × 640 mm.

²⁵ *Scriptura del Monumento de la cathedral de Ovi.º*, Oviedo, 10 de octubre de 1661, ante Antonio Lavilla Hevia, Archivo Histórico de Asturias, Oviedo (en adelante, AHA): caja 7160, ff. 258-261r. Para Huici, véanse FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, 2002, pp. 156b-157a y 200-204, y RAMALLO, «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 666-673. Y para Cajigal, Germán A. RAMALLO ASENSIO, «Aportaciones para el conocimiento de la persona y obra de Ignacio del Caxigal arquitecto de la mitad del siglo XVII», *Liño*, 6, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986, pp. 7-32, y M.ª del Carmen GONZÁLEZ ECHegaray, Miguel Ángel ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Begoña ALONSO RUÍZ y Julio J. POLO SÁNCHEZ, *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria, 1991, pp. 112-113.

²⁶ *Esript.a de alargo de obra a favor de Juan de Bregón*, Oviedo, 10 de octubre de 1661, ante Pedro Fernández Rozada, AHA: caja 7387, dos ff. s/numerar. Ramallo hace a Obregón burgalés, en atención a la diócesis de procedencia (*Escultura barroca en Asturias*, 1985,

pp. 85, 156 y 181, e «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 667a y 668b).

²⁷ *Poder*, Oviedo, 11 de octubre de 1661, ante Ignacio de la Infiesta, AHA: caja 7236, f. 106rv. Citado por RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 156 (nota 35) y 181, e «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 669 y 673, nota 16.

²⁸ *Cesiz.ónp.a Luis de la Vega*, Oviedo, 12 de octubre de 1661, ante Ignacio de la Infiesta, AHA: caja 7236, ff. 103-104 (RAMALLO, «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 669b y 673, nota 17). Todo este tejemaneje de cesiones y subrogaciones fue tratado de modo genérico por RAMALLO, *Luis Fernández de la Vega*, 1983, pp. 31, 47 y 58; *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 156 (nota 35), 181, 207 y 224-225, y *Documentos*, 1991, pp. 65-66, n.º 39.

²⁹ «... que los ss.escomiss.os nombrados p.ª la fábrica del monumento ajusten a los Maestros vnas diferencias que tienen s.e la fábrica y parte que cada vno a de hacer.». *Cabildo* de 23 de abril de 1662, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 69r.

³⁰ Oriundo, al parecer, de Matienzo, en el valle de Ruesga (Cantabria) y con actividad documentada en Oviedo a partir de 1651, Ruiz de Santayana fue fontanero de la ciudad desde 1658 hasta su fallecimiento en febrero de 1662. *Testamento*, Oviedo, 21 de enero de 1662, ante Mateo Menéndez Garrón, AHA: caja 7348, ff. 107-108r. No he localizado el asiento de su defunción en las parroquias de San Tirso ni San Isidoro de Oviedo; acaso se encuentre en la de San Juan, cuyo archivo es hoy inaccesible para los investigadores. Su obra más destacada es la casa de los Díaz de Campomanes en Oviedo (1661-1662), recrecida con un piso más en 1757-1758 y con una capilla en 1762. Al respecto, véanse Emilio MARCOS VALLAURE, «La casa de los Díaz de Campomanes, en Oviedo», en *Datos e informes para una política cultural en Asturias*, Oviedo, Consejo Regional de Asturias. Consejería de Cultura y Deportes, 1980, pp. 237-241; Emilio CAMPO, «La carrera de los Caballeros ¿de Lugones?», *La Balesquida. Fiestas 2005*, Oviedo, Sociedad Protectora de la Balesquida, 2005, pp. 43-55; Germán RAMALLO ASENSIO, «Pablo de Cubas Ceballos. La obra arquitectónica del Colegio Seminario de San José de Oviedo (1668)», en Lena S. Iglesias Rouco, René Jesús Payo Hernanz y M.ª del Pilar Alonso Abad (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, Universidad de Burgos, 2005, p. 395a, y Yayoi KAWAMURA, *Arquitectura y poderes civiles: Oviedo 1600-1680*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2006, pp. 35-36, 42, 161, 173, 174 y 178-180.

³¹ *Scriptura de ratificación de cesión a Juan de Obregón*, Oviedo, 9 de marzo de 1662, ante Mateo Menéndez Garrón, AHA: caja 7348, ff. 136-137r.

³² *Petición de Juan de Obregón y Luis Fernández de la Vega al cabildo* (s/data, pero Oviedo, anterior al 23 de abril de 1662); es un billete, autógrafo de este último, adjunto a la primera escritura que pasó ante Antonio Lavilla Hevia (véase la nota 25), AHA: caja 7160, f. 26r.

³³ Segunda condición de la *Escritura del Monumento de la cathedral de Ovi.*, AHA: caja 7160, f. 258v.

³⁴ *Cabildo* de 28 de abril de 1662, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 69v, y *Recibo* de la petición de Juan de Obregón y Luis de la Vega al cabildo, documento de puño, letra y firma de José de Huici (Oviedo, 28 de abril de 1662), escrito en la misma plana de la *Petición* anterior e incorporado a la primera escritura, ante Antonio Lavilla Hevia (véanse las notas 25 y 33), AHA: caja 7160, f. 262r.

³⁵ Se colocó en el taller de Luis de la Vega el 29 de abril de 1649 por ocho años. La escritura pasó ante Roque Montes, escribano del concejo de Aller del que no conservamos su archivo. RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 153, 165, 223 y 238, y *Documentos*, 1991, pp. 51-52, n.º 28.

³⁶ *Escri.ª de contrato*, Oviedo, 28 de julio de 1662, AHA: ante Mateo Menéndez Garrón, caja 7348, f. 112rv. Ese mismo día, Albaré cedió a Pedro Albo Calzada, «maestro de escultura», vecino de Laredo (Cantabria) y residente en Oviedo, la hechura de los bultos (cinco, en total) por 2.500 reales. Albo también fue afianzado por Ignacio del Cajigal, para el que seguramente trabajaba como tallista en la Nueva Cámara Santa de la catedral de Oviedo (AHA: *ibidem*, f. 111rv). De este escultor hay una breve entrada en GONZÁLEZ ECHEGARAY y otros, *Artistas cántabros de la Edad Moderna (diccionario biográfico-artístico)*, 1991, p. 22.

³⁷ Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, pp. 248-249.

³⁸ *Ratificación de la escrit.ª entre Tomás de Albaré y Sebastián García Alas a favor de Joseph de Vyci ss.ª el retablo de avilés*, Oviedo, 16 de noviembre de 1662, AHA: ante Mateo Menéndez Garrón, caja 7348, f. suelto. Marcos de Albaré murió sin haber concluido su compromiso (Archivo Histórico Diocesano de Oviedo, sign. 39.15.1: San Tirso el Real de Oviedo, *Defunciones, 1614-1699. Libro I.º*, f. 461v). El retablo del templo mayor de Avilés ya no existe, pero ha dejado un elocuente rastro documental. Fue contratado en público remate por Marcos de Albaré en 13.500 reales, ante Toribio Falcón Carreño, escribano de Avilés, el 9 de julio de 1662. El documento se ha perdido por deterioro del protocolo (AHA: caja 746). A renglón seguido vinieron los trasпасos a Albo y Huici, ya recordados, y dos días después, el 30 de julio, la escritura de fianzas en Oviedo (AHA: ante Pedro Fernández Rozada, caja 7388, f. s/n.º), contando como avalista y principal obligado a su colega Sebastián García Alas, vecino de Oviedo. Fue este quien, a raíz del repentino fallecimiento de Albaré, renovó el compromiso, por escritura de cesión con la viuda y hermano de Albaré, otorgada en Avilés, el 15 de diciembre de 1662 (AHA: ante Toribio Falcón Carreño, caja 746, ff. 247-248v; también, *Poder de Isabel de Carreño a su esposo Sebastián García Alas*, Oviedo, 26 de noviembre de 1662, AHA: ante Mateo Menéndez Garrón, caja 7348, f. 86rv), de conformidad con Mariana Rodríguez, viuda de Albaré, por apartamiento del dominio útil de ese

retablo (Oviedo, 8 de diciembre de 1662, AHA: ante Pedro Fernández Rozada, caja 7388, f. s/n.º). Cfr. RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 277, y *Documentos*, 1991, p. 114, núms. 77 y 78. El retablo de San Nicolás se concluyó en 1664 y doró en 1668 (Olmo GARCÍA DEL BUSTO, «La continuidad de las formas góticas en el siglo XVII asturiano. La reforma de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari en Avilés», *Liño*, 16, Oviedo, 2010, pp. 30-31, nota 45).

³⁹ *Cabildo* de 28 de septiembre de 1662, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 98v-99r.

⁴⁰ *Cabildo* de 6 de octubre de 1662, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 99r.

⁴¹ *Cabildo* de 18 de octubre de 1662, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 101r.

⁴² *Cabildos* de 6 de noviembre y 4 de diciembre de 1662, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 105r y 110r.

⁴³ *Script.ª de apartam.to en q.e se da por extinguida la que se hizo de la obra del monumento de la Cath.l de esta ciudad*, Oviedo, 10 de diciembre de 1662, ante Antonio Lavilla Hevia, AHA: caja 7160, f. 52rv. RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 225, y *Documentos*, 1991, pp. 66-67, n.º 40 (con error en la data).

⁴⁴ *Ibidem*, f. 52v.

⁴⁵ *Cabildo* de 18 de octubre de 1662, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 101r. RAMALLO, «El Barroco», 1999, p. 174b, e «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 669b y 673, nota 20.

⁴⁶ *Script.ª de apartam.to etc.*, Oviedo, 10 de diciembre de 1662, AHA: caja 7160, f. 52v. RAMALLO, *Luis Fernández de la Vega*, 1983, p. 58b; *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 225, e «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 669b y 673, notas 18 y 19.

⁴⁷ Nacido hacia 1608 en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), falleció en Madrid en 1668 siendo obispo de Plasencia. Como prelado de Oviedo, patrocinó la construcción del monasterio de agustinas recoletas de Llanes (RISCO, *España Sagrada*, t. XXXIX, 1795, pp. 163-165). La fábrica corrió a cargo del arquitecto Ignacio del Cajigal, que también disfrutó de su protección.

⁴⁸ *Cabildo* de 31 de julio de 1663, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 164r.

⁴⁹ ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 166rv y 166v. Cfr. Ramallo (*Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 42-43, 239, nota 26, y 294, y «El Barroco», pp. 174 y 179, nota 58) que leyó *José de Borja y Joseph de Borça*, confundiendo así a Huici con un «artista viajero... del que no se tiene otra noticia».

⁵⁰ *Script.a s.re la obra del Monumento*, Oviedo, 11 de agosto de 1663, ante Antonio Lavilla Hevia, AHA: caja 7161, ff. 255-257r. Documento que debo a la reconocida amistad del sr. d. Emilio Marcos Vallaure.

⁵¹ AHA: *ibidem*, ff. 255v y 256r.

⁵² *Cabildo* de 14 de agosto de 1663, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 166v [por error, f. 156v].

⁵³ *Cabildos* de 7 y 11 de enero de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 187v.

⁵⁴ El ovetense Santiago González Vigil (documentado entre 1660 y 1686) fue el sucesor de Alonso Carreño,

Francisco González y Pedro Sánchez de Agrela, conocidos ensambladores de mediados del siglo XVII y colaboradores habituales de Luis Fernández de la Vega. Autor del desaparecido retablo mayor de la parroquia de Limanes (Siero) en 1663-1664, cuyas imágenes labró Fernández de la Vega y se conservan en el Museo de la Iglesia de Oviedo (AHA: ante Tomás Pérez del Busto, caja 7403, ff. 410-411r), su trabajo más destacado son los retablos colaterales de Torre de Babia (León) de 1670, aunque su actividad más corriente parece que fue la carpintería: suyo es el cancel del atrio de la iglesia del monasterio de San Vicente (hoy, parroquia de Santa María la Real de la Corte) en Oviedo de 1666 (AHA: ante Tomás Pérez del Busto, caja 7404, ff. 29-30r) y la cajonería de la antigua sacristía mayor de la catedral (AHA: ante Antonio Lavilla Hevia, caja 7162, año 1668, ff. 264-267v). RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 27, 225 y 279, y *Documentos*, 1991, pp. 88 y 115, núms. 60 y 79, y JAVIER GONZÁLEZ SANTOS, «Escultura», en JAVIER BARÓN THAIDIGSMANN, CÉSAR GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, JAVIER GONZÁLEZ SANTOS, AGUSTÍN HEVIA BALLINA, YAYOI KAWAMURA, VIDAL DE LA MADRID ÁLVAZ, RAMÓN PLATERO FERNÁNDEZ-CANDAOSA Y MARÍA SANHUESA FONSECA, *Museo de la Iglesia de Oviedo. Catálogo de sus colecciones*, Oviedo, Museo de la Iglesia, 2009, pp. 213-219, cats. E38, E39 y E48.

⁵⁵ *Cabildo* de 28 de febrero de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 195r.

⁵⁶ *Cabildo* de 4 de mayo de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 204r.

⁵⁷ *Cabildos* de 6 y 9 de junio de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 207r y 207v. Véanse antes las notas 8 y 14.

⁵⁸ *Cabildos* de 9 de junio y 11 de julio de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 207v y 213r.

⁵⁹ *Cabildo* de 18 de agosto de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 224r. En el apunte se indica que la percepción de este importe quedaba supeditada a que antes trajera «vna Cruz con sus Ánjeles q.e falta en el retablo de la Cámara Santa y ofrecio açer». RAMALLO, *Luis Fernández de la Vega*, 1983, p. 59a, y *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 182 (n. 76), 225 y 228.

⁶⁰ Véase la nota 35 y su intervención en el retablo de San Nicolás (Avilés) como «aprendiz» de Huici.

⁶¹ *Cabildo* de 23 de septiembre de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 235rv.

⁶² *Cabildo* de 10 de noviembre de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 251v.

⁶³ *Cabildo* de 24 de noviembre de 1664, ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, f. 255v.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 284r y 284v. RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 239, nota 26.

⁶⁶ ACO: *Acuerdos capitulares*, 28, ff. 302v-303r. El Jueves Santo de 1665 cayó en 5 de abril. Referencias a la intervención de Lobo, en RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, p. 239, nota 26.

⁶⁷ *Libro de quantas de la fábrica de esta s.ta Yglesia Cathed.l* Año de 1713 (abarca desde 1709 a 1768).

Archivo Histórico Nacional: Clero, libro 9172, ff. 47r, 49r, 50v, 51v y 52r (años 1714-1717: 42 reales anuales por «guardar el monumento», 50 por una «añadición» en 1715, otros 95 al año siguiente y 50 más en 1717); ff. 72v y 77v (años 1718-1721: 50 reales por «lo que se añadió» en 1720); ff. 97r, 98v, 101r y 103r (años 1722-1726: 28 reales anuales por «guardarlo»); ff. 128r y 129v (años 1727-1730: 28 reales anuales «de guardar el monumento» y adiciones, sin detallar el importe); f. 146r (años 1731 y 1732: 531 reales y medio por armar y desarmar el monumento y «alg.as adiciones»), y f. 169v (1733-1734: 199 reales y 18 maravedís por armarlo y «trabajar algunas maderas para él»).

⁶⁸ RAMALLO, «Intercambio artístico Navarra-Asturias», 2011, pp. 667a y 669b.

⁶⁹ CRUZ YÁBAR, «Presencia del retablo madrileño en Castilla y León», 2014, p. 103b.

⁷⁰ GONZÁLEZ SANTOS, «Juan Delgado, Francisco Ortega Delgado y el monumento de Semana Santa de la catedral ovetense (1731-1740)», 2021.

⁷¹ AHA: *Scriptura de contrato*, Oviedo, 27 de mayo de 1663, ante Mateo Menéndez Garrón, caja 7348, año 1663, ff. 30-31r. RAMALLO, *Luis Fernández de la Vega*, 1983, pp. 47a y 58b; *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 153, 156, 188, 211, 225 y 227, fig. 88, y *Documentos*, 1991, p. 68, n.º 42. Además de este grupo, Fernández de la Vega hizo una imagen de la *Purísima* para el mismo retablo (FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, 2002, pp. 201-203, y RAMALLO, «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, pp. 669b-672 y 673, notas 21-25, y fig. 1).

⁷² Desconocida. FERNÁNDEZ GRACIA, *El retablo barroco en Navarra*, 2002, p. 203b; RAMALLO, «Intercambio artístico Asturias-Navarra», 2011, p. 670b, y CRUZ YÁBAR, «Presencia del retablo madrileño en el norte de España», 2011, p. 109.

⁷³ AHA: *Scriptura del Monumento de la cathedral de Ovi.*, Oviedo, 10 de octubre de 1661, ante Antonio Lavilla Hevia, caja 7160, ff. 258v-259r.

⁷⁴ CRUZ YÁBAR, «Presencia del retablo madrileño en el norte de España», 2011, pp. 107-108. El retablo mayor de Colegio Imperial, diseñado por el hermano Francisco Bautista, fue reformado por Ventura Rodríguez en 1767-1769, tras la expulsión de la Compañía de Jesús, y destruido en 1936: véase ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «El Colegio Imperial de Madrid. Historia de su construcción», *Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 28, n.º 54, Madrid, 1970, pp. 425-430.

⁷⁵ TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, 1975, p. 149.

⁷⁶ *Scriptura del Monumento de la cathedral de Ovi.*, Oviedo, 10 de octubre de 1661, AHA: caja 7160, ff. 258v-259v.

⁷⁷ Véanse las notas 57, 62 y 63, y [Juan de la Cruz-CERUELO DE VELASCO], *Revista histórico-ignográfica de la Santa Iglesia Basílica de Oviedo. Por un antiguo capitular. 2.ª edición, corregida y aumentada*, Oviedo, Imp. y Lit. de V. Brid, 1879, p. 20 (3.ª ed.: Oviedo, Imp. y Lit. de Vicente Brid, 1881, pp. 22-23).

⁷⁸ Consagrado en 1669 y concluidas las adiciones de pinturas en 1671. Paula REVENGA DOMÍNGUEZ, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2002, pp. 276-277. Véase también Juan NICOLAU CASTRO, «Precisio- nes documentales sobre el monumento barroco de la catedral de Toledo y un dibujo madrileño del último tercio del siglo XVIII», *AEA*, t. LXII, n.º 246, Madrid, 1989, pp. 216-220. La vistosa y espectacular traza (pluma, aguada de tinta parda, grisácea azul y rosada, con trazas de lápiz negro; papel, 470 × 485 mm. Inv.10558 S) se conserva en el Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Eduardo LAMAS DELGADO, «Francisco Rizi: *Monumen- to de Semana Santa de la catedral de Toledo*, h. 1668», en Benito Navarrete Prieto (dirección científica), *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, Madrid, Fundación Mapfre, 2016, pp. 208-209, cat. 96). Agra- decemos a nuestro desinteresado amigo Benito Nava- rrete habernos facilitado la copia fotográfica que ilustra este trabajo.

⁷⁹ Roberto ALONSO MORAL, «Francisco Rizi: *Pro- yecto de decoración para pechinas del convento de San Plácido*, h. 1660» y «Francisco Rizi: *Proyecto decorativo para el casco de la cúpula del convento de San Plácido*, h. 1660», en Navarrete Prieto (dir.), *I segni nel tempo*, 2016, pp. 217-219, cats. 105 y 106. Al res- pecto, recuérdese que Cano hizo el monumento del con- vento madrileño de San Gil que, en opinión de Palomino «es muy visitado de los artifices, para su aprovechamien- to» (Antonio PALOMINO, *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero. Con las vidas de los Pintores*,

y *Estatuarios Eminentes Españoles*, etc. Madrid, 1724, p. 389; reed.: Madrid, M. Aguilar, 1947, p. 987a).

⁸⁰ Gloria FERNÁNDEZ BAYTON, *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II, 1701-1703. Vol. I*, Ma- drid, Museo del Prado y Patronato Nacional de Museos, 1975, pp. 381-382, ord. 85. José Luis BARRIO MOYA y Fernando A. MARTÍN, «Un Monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio», *Reales Sitios*, n.º 70, año XVIII, Madrid, 1981, pp. 11-16.

⁸¹ Lápiz, pluma, tinta sepia y aguadas azulada y dorada; papel irregular, 330 × 215 mm. Madrid, Museo Casa de la Moneda (inv. 330). Queremos dejar constan- cia de las facilidades brindadas por esta institución para la reproducción de este diseño.

⁸² Reyes DURÁN GONZÁLEZ-MENESES, *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid, Fábrica Na- cional de Moneda y Timbre, 1980, pp. 56-57, cat. 64, y fig. en la p. 152.

⁸³ Pluma, pincel y tinta china parda y aguada gris; papel irregular, 497 × 244 mm. Dib/14/45/83.

⁸⁴ Pluma, aguada parda y sepia; papel verjurado amarillento, 526 × 272 mm. Museo Nacional del Prado: D3905. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Dos dibujos “chu- rriguerescos” en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, t. x, n.º 28, Madrid, 1989, pp. 51 y 52-53.

⁸⁵ Pluma y aguada sepia; papel, 250 × 162 mm. Museo Nacional del Prado: D1035. Manuela B. MENA MARQUÉS, *Museo del Prado. Catálogo de dibujos, VII. Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 192 y fig. 427.

DECOR CARMELI. LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DEL CARMEN EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVIII A TRAVÉS DE EJEMPLOS PICTÓRICOS

Enrique Muñoz

Universidad de Sevilla

Resumen: Esta publicación presenta el análisis de algunos de los agentes que actuaron a favor de la devoción profesada a la Virgen del Carmen, dentro de los límites espacio-temporales manifestos. El texto queda articulado por diferentes representaciones pictóricas, entre ellas cuatro inéditas, realizadas por algunos de los principales artistas del periodo.

Palabras clave: Virgen del Carmen. Pintura sevillana. Juan de Espinal. Domingo Martínez. Juan Ruiz Soriano. Bernardo Lorente Germán.

DECOR CARMELI. THE DEVOTION TO VIRGEN OF CARMEN IN SEVILLIAN 18TH CENTURY THROUGH PICTORIAL EXAMPLES

Abstract: This publication describes an analysis about some of the key factors which boosted the devotion to the Virgen of Carmen within the previous timeline defined. This text consists of variety of paintings, four of them unpublished, made by the main famous artist from this period.

Key words: Virgin of Carmen. Sevillian painting. Juan de Espinal. Domingo Martínez. Juan Ruiz Soriano. Bernardo Lorente Germán.

Junto con la devoción a Ntra. Sra. del Rosario, el fervor profesado a la Virgen del Carmen, y por ende a su escapulario, estuvo presente dentro de la inmensa mayoría de las comunidades católicas de Edad Moderna, partiendo de cierto impulso contrarreformista. Para entender el porqué de tal auge hay que remontarse hasta sus orígenes.

El nombre real de la congregación religiosa que extendió su devoción, *Orden de los Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo*, es bastante esclarecedor en cuanto a la comprensión de su base y fundamento. Sus orígenes, en los

que se mezclan tradición e historia a partes iguales, se remontan a un conjunto de eremitas, que habrían desarrollado su vida junto al profeta Elías¹. Ya en el siglo XII, un grupo que se decía sucesores de esos ascetas, se establecieron en torno a una iglesia dedicada a san Elías, en el Monte Carmelo (cordillera Palestina). Pocos años después, sintiendo la necesidad de organizarse, pidieron a san Alberto –Patriarca de Jerusalén–, una Regla, siéndoles esta concedida en 1209. Hablamos de la conocida como *Regla Primitiva o de San Alberto*, primer fundamento histórico de la orden².

La situación política a la que se enfrentaban, con constantes intrusiones por parte de los musulmanes, hicieron que algunos de estos carmelitas tuviesen que abandonar Tierra Santa, comenzando su expansión por otros territorios, debiéndose adaptar a unas nuevas condiciones. Poco tiempo después de la fundación de la comunidad de Valencienes, en 1235 (primera fundación carmelita en Occidente), llegó la *Regla* de 1247, que confirmaba cómo los carmelitas, además de en desiertos, podían establecerse en ciudades, pudiendo practicar la vida común.

Los carmelitas llegaron a España en la segunda mitad del siglo XIII, con la expansión de las grandes órdenes religiosas. Sus primeras fundaciones se localizaron en los territorios de Cataluña y Aragón. El primer establecimiento andaluz, Gibraleón, surgiría hacia 1300. Vital importancia tuvo esta en el desarrollo del Carmelo sevillano, pues de esta casa onubense hacen proceder los frailes que en 1358 instituyesen el convento de Santa María del Monte Carmelo Casa-Grande de Sevilla, llamado a ser el principal foco difusor de la devoción a la «Mater et Decor Carmeli»³, Madre y hermosura del Carmelo, dentro de una vasta extensión de territorio⁴.

La iconografía primitiva de la Virgen del Carmen viene marcada por dos ejemplos de distinta tipología, que se hacen proceder del primitivo eremitorio palestino del Monte Carmelo. La más antigua representación con esta advocación, conservada actualmente en Nápoles, es conocida como *La Bruna*, pintura toscana del siglo XIII, de carácter bizantino, que sigue el arquetipo de la Glykophilousa. Este icono se muestra lejano al paradigma carmelita, apareciendo sin el hábito marrón ni el escapulario –elemento que será tratado más tarde–.

La otra imagen señera es la *Madonna del Carmine de Trapani*, escultura de escuela siciliana con gran devoción. Prueba de esto último serían las cientos de copias antiguas

realizadas a partir de esta imagen repartidas por toda Europa. Ejemplo de ello sería la escultura que fue titular del Convento Casa-Grande del Carmen sevillano. Se trata de una talla en alabastro, realizada seguramente en el siglo XIV, y que conserva rastros de policromía⁵. A pesar de estar trabajada en su totalidad, en los tiempos del barroco, y tal y como era costumbre en la zona sevillana, la imagen se exponía a la veneración pública sobrevestida con ricos ropajes, a los que sumaban diferentes elementos suntuarios como la media luna a los pies, coronas, cetro y ráfagas.

El carisma popular de la orden carmelita jugó a favor del éxito de la devoción. A diferencia de basílios, o jerónimos –por ejemplo–, los carmelitas querían vivir cercanos con el pueblo, por lo que en su contacto diario con los sevillanos externalizaban esta devoción. La devoción a la Virgen del Carmen arraigó rápidamente en una ciudad «especialmente sensible al culto mariano»⁶. En esta idea inciden las numerosas fundaciones de conventos carmelitas: Encarnación de Belén (1513, femenino), de los Remedios (1573, masculino), San José del Carmen (en su primitiva ubicación desde 1576, femenino), colegio del Santo Ángel (1587), colegio de San Alberto (1602), Santa Ana (1606, femenino) o el convento eremítico de Santa Teresa (hacia 1640).

Dejando de lado cuestiones cronológicas, para iniciar el discurso relativo a la pintura carmelitana, debemos mencionar la existencia de un lienzo, de grandes dimensiones, que recoge a modo de verdadero retrato a la titular del convento Casa-Grande. Fue realizado en 1765 por encargo de un devoto, según dice la inscripción de la peana⁷. La efigie está rodeada de un rico aparato barroco, con cuatro cartelas (dos relatan cómo la Virgen salva al comitente: tras ser embestido por un toro, y del asalto de un bandolero) y filacterias con inscripciones que contienen alabanzas a la Virgen⁸.



Anónimo sevillano. *Virgen del Carmen*, 1765. Óleo sobre lienzo. Alcalá del Río, iglesia parroquial de Sta. María de la Asunción

En esta composición la madre del Carmelo aparece revestida con el hábito propio de su orden, ignorando el anónimo pintor los ricos ropajes con que la imagen escultórica era sobrevestida, quizás en busca de una mayor identificación de la iconografía representada. Porta túnica y escapulario marrones, con manto blanco, ceñido sobre el pecho con un broche en el que aparece el escudo carmelita. El niño, a su diestra, tampoco lleva el pajarillo que sí veíamos en el grupo escultórico sevillano; en su lugar sostiene el escapulario.

Todos los elementos propios de la pintura de tipo devocional, destinada al culto doméstico, aparecen en otra *Virgen del Carmen con el Niño*, de colección particular cordobesa, y que atribuimos a Juan de Espinal (1714-1783)⁹. Obra, de gran calidad, sería realizada por encargo de un particular de renombre y capacidad económica; no debemos

olvidar que Espinal, tras la muerte de Domingo Martínez en 1749, se convierte en el pintor más destacado de la escuela sevillana de pintura. Por sus dimensiones, sería emplazada en alguna zona noble de la residencia, o incluso en su capilla si es que la casa contaba con tal espacio¹⁰.

Para tratar el siguiente episodio es preciso primero presentar el escapulario, don salvífico, a modo de privilegio, que exime de pasar por el infierno a todos cuantos fuesen revestidos con él. Dentro de la historiografía carmelitana aparece por primera vez en 1251, momento en que la propia Virgen se lo habría impuesto a san Simón Stock, sexto prior general de la orden carmelita. De alguna forma, la entrega del sacramental suponía la ratificación divina de los cambios a los que la orden se había tenido que enfrentar: estaban consiguiendo ser fieles al carisma histórico. Ejemplo de este episodio sería la *Entrega del escapulario a San Simón Stock*, realizada por



Juan de Espinal (atribución). *Virgen del Carmen con el Niño*, h. 1760. Óleo sobre lienzo. Córdoba, colección particular

el higuereño Juan Ruiz Soriano (1701-1763) y conservada en la Mezquita-Catedral de Córdoba¹¹. La Virgen está ofreciendo al santo el escapulario monacal, que difiere en tamaño y forma del devocional, que surge precisamente como reducción del propio hábito carmelita.

Este «privilegio divino», signo de salvación y medio de santidad, aparece en multitud de imágenes relacionadas con las ánimas del purgatorio, como el lienzo que Vicente Alanís (1730-1807) realizó para la actual parroquia de La Magdalena¹². A pesar de que María no aparece revestida con el hábito carmelita, en una de sus manos lleva sendos escapularios, que ofrece a aquellos que surgen en el plano inferior, las almas del Purgatorio. Nos encontramos ante una clara prueba de la universalidad de la devoción carmelita, pues no hay que olvidar que el templo, en origen, fue sede de una comunidad de dominicos, el desamortizado convento de San Pablo.

Siguiendo esta misma línea habría que tratar el impulso por parte del clero regular que jugó un papel importante a la hora de propagar dicha advocación. Serían muchas las prédicas en las que distintos sacerdotes presentasen al pueblo, no solo en la fiesta del escapulario –16 de julio–, los muchos beneficios de esta devoción.

Al igual que sucede con la Virgen del Rosario, devoción de origen dominico, es raro no encontrar una Virgen del Carmen, bien en pintura o escultura, en la mayoría de templos parroquiales¹³. Además, el fervor popular quedaba también reflejado en los numerosos retablos callejeros que acogían esta devoción, como el que estuvo localizado en la céntrica calle Serpes¹⁴.

En ocasiones el fervor popular cristalizó en la creación de hermandades de ánimas, instauradas principalmente a lo largo de los siglos xvi y xvii. Es el caso de la corporación erigida en la localidad sevillana de Benacazón, en el año 1703¹⁵. Con sede canónica en la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, en algún momento cercano –pero no posterior– a 1730 encargaría al sevillano Domingo Martínez (1688-1749) un monumental *lienzo de ánimas*, en cuya parte superior aparece figurada la Virgen del Carmen como intermediaria¹⁶. Es precisamente la aparición carmelita lo que la diferencia del lienzo que Martínez realizó para la parroquia sevillana de san Pedro, en la que María está revestida con los colores propios de la Inmaculada¹⁷. La directa relación entre los modelos, así como el análisis de la técnica, no permiten titubear en cuanto a la nueva atribución.



Domingo Martínez (atribución). *Ánimas benditas del Purgatorio*, h. 1725-1730. Óleo sobre lienzo. Benacazón, iglesia parroquial de Sta. María de las Nieves.

A pesar de las indagaciones realizadas en el Archivo del Arzobispado de Sevilla, así como en el Archivo Parroquial de Benacazón, no hemos conseguido obtener dato alguno sobre su origen¹⁸. En el tercer capítulo de la regla, que consta de un total de diecisiete apartados, se hace referencia a la obligación de tener un libro para los gastos de los mayordomos, así como «los embolsos que tuvieren». Sin embargo, ni en dicho repositorio ni en la parroquia de origen ha podido ser localizado, habiendo perdido con ello también la posible referencia al desembolso realizado a Martínez por la compra del lienzo.

Otra de las variedades iconográficas reflejadas a la hora de representar a la Virgen del Carmen viene marcada por la reforma descalza, llevada a cabo por santa Teresa de Jesús (1515-1582). La santa abulense, formada en el carmelo femenino, llevó a cabo la reforma de la rama masculina, siguiendo los movimientos que por entonces se daban en muchas de las órdenes. Las primeras casas de descalzos, de ambos sexos, se fundaron en 1567 manteniéndose por aquel entonces la orden unida. Sin embargo, en 1586 se produjo la separación de las dos ramas –primitiva observancia y descalcez–, desgranándose como órdenes independientes. Santa Teresa fue elevada a los altares en 1622, tardando un poco más el proceso de reconocimiento de la santidad del otro pilar de descalcez carmelita, san Juan de la Cruz (1542-1591), cuyo proceso de beatificación, iniciado en 1627, no finalizó hasta 1630, siendo canonizado, finalmente, en 1726.

En la devoción que los sevillanos profesasen a ambos carmelitas pudo pesar la estancia de uno y otro en la ciudad. Aunque la relación de Santa Teresa con la capital del Betis ha sido cuestionada en numerosas ocasiones, lo cierto es que pasó varios meses en la ciudad, hasta que consiguió fundar un convento en la calle Pajarerías. San Juan de la Cruz llegó a residir en el convento de los Remedios.

Con estas premisas es lógico que, antes o después, surgiese alguna obra de devoción en la que apareciese la Virgen del Carmen en compañía de los santos reformadores. Con relación a este tipo iconográfico presentamos en primer lugar un lienzo que atribuimos a Juan Ruiz Soriano (1701-1763), en colección particular sevillana¹⁹. De marcada composición triangular, desde un punto de vista estilístico debe ser relacionada con otras obras del autor, como la pintura de la catedral de Córdoba anteriormente referida. Curiosamente, esta pintura procede de la iglesia sevillana de San Esteban²⁰. De su primitiva localización pasó, en un momento posterior a 1949, a la colección de Félix Lacárcel, pintor-restaurador valenciano afincado en Sevilla, que acometió trabajos de restauración en el citado templo. Desconocemos las condiciones que rodearon este cambio de propiedad si bien pensamos en que quizás, con los años, debido a ese contacto laboral le fuese planteada la oportunidad de adquirirla²¹.



Juan Ruiz Soriano (atribución). *Virgen del Carmen con el Niño, San Juan de la Cruz y Santa Teresa*. Sevilla, colección particular

Para concluir este recorrido a través de la iconografía pictórica carmelita, presentamos otra inédita versión de la *Virgen del Carmen con el Niño, Santa Teresa y san Juan de la Cruz*, que debe ser rescatada para el catálogo de Bernardo L. Lorente Germán (h. 1680-1759), perteneciente al sevillano convento de Santa María de Jesús²². Se trata de una versión de otra obra ya conocida, en el palacio cordobés de Viana²³. Este hecho fue praxis habitual en la producción del pintor sevillano. Podemos advertirlo, por ejemplo, al estudiar las diferentes versiones que realizó a partir de la iconografía de la Divina Pastora²⁴. Debido a sus medidas, sería desatinado pensar en boceto de la otra y, al tamaño, deberíamos sumar el carácter acabado que presenta. Se trataría simplemente de dos versiones de un mismo asunto iconográfico.



Bernardo Lorente Germán (atribución), *La Virgen del Carmen con el Niño, San Juan de la Cruz y Santa Teresa*, h. 1740. Sevilla, Convento de Santa María de Jesús

Localizada en la sala capitular –y a pesar de su manifiesta calidad– ha sido ignorada por los distintos estudios dedicados al recinto sagrado en el que se encuentra²⁵. Resulta insólito, en principio, encontrar una pintura de devoción carmelitana en un convento de clarisas, si bien podemos relacionar esta presencia con la universalidad de la devoción. No pensamos que esta obra fuese resultado de un encargo directo de la comunidad, más bien debe ser considerada como parte de la dote de alguna hermana. Tampoco podríamos descartar la opción del ingreso a modo de donación.

Lamentablemente desconocemos qué obra pudo servir como base a las dos últimas pinturas presentadas –son claras las relaciones existentes entre las obras de Ruiz Soriano y Lorente Germán, más allá de representar el mismo tipo iconográfico–. Suponemos que partan de alguna desconocida pintura murillesca, que contase con cierta proyección local, sirviendo como modelo de las mismas. Prueba de ello sería la existencia de otras muchas que siguen la misma composición, como un anónimo lienzo de la iglesia parroquial de San Juan de Aznalfarache, que, a pesar de su escasa calidad, incide en la hipótesis de la reutilización de algún modelo previo.

Como hemos descrito fueron múltiples los factores que tomaron parte del auge de esta devoción, ejemplificada en las distintas pinturas que han articulado nuestro discurso. A su vez, al ser la mayoría aportaciones inéditas, se implementa el conocimiento general sobre este periodo, de gran interés dentro del contexto artístico español del siglo XVIII.

Notas

¹ Las referencias veterotestamentarias a este personaje vienen narradas dentro del libro II de Reyes, dentro de los capítulos primero y segundo.

² La mayor parte de los datos históricos acerca de la orden carmelita han sido obtenidos de Matilde FERNÁNDEZ ROJAS, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: Benedictinos, Dominicos, Agustinos, Carmelitas y Basiliños*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2008, pp. 367-369. La aprobación pontificia vendría en 1226, por parte de Honorio III. Fue confirmada por Gregorio IX en 1229.

³ Regla San Alberto. Matilde FERNÁNDEZ ROJAS, ob. cit., p. 370.

⁴ Llegaría a ser cabeza de la Provincia Bética Carmelita, fundada en 1499.

⁵ Juan MARTÍNEZ ALCALDE, *Imágenes sevillanas de la Virgen: semblanza abreviada de más de 250 títulos marianos*, Sevilla, Miriam, 1991, pp. 122-123. Tras la desamortización se conserva en la parroquia de San Lorenzo, a donde llegó desprovista de todo ornamento.

⁶ Matilde FERNÁNDEZ ROJAS, ob. cit., p. 370.

⁷ «Retrato de María Santísima del Carmen según que se venera en la imagen de alabastro del convento mayor de su iglesia del convento del Carmen casa grande de Sevilla a devoción y voto del Dr. D. Marcos Garzía Merchante y Zúñiga a piedad de esta gran Sra. Año 1764». Agradezco a D. José María Campos Peña las facilidades dadas para estudiar y fotografiar la pintura.

⁸ Fernando Luis VELASCO MÁRQUEZ, «La Virgen del Carmen de Alcalá del Río», *Escapulario del Carmen*, octubre 2002, p. 333.

⁹ Óleo sobre lienzo. 124 × 95 cm. Hacia 1760. La única monografía dedicada al artista, hasta la fecha, es Rosa Perales Piqueres, *Juan de Espinal*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982.

¹⁰ Otro ejemplo de esta iconografía sería la *Virgen con el Niño* presentada en Goya Subastas con fecha 26-27 de junio de 2017, lote 062: «anónimo de escuela sevillana, s. XVII-XVIII». Óleo sobre lienzo. 72 × 67 cm. En nuestra opinión debe ser atribuida a Bernardo L. Lorente Germán (1680-1759), autor en el que luego nos detendremos. Agradezco a Juan Pablo Casas el haberme proporcionado una imagen de la misma en alta calidad para su estudio.

¹¹ Jesús A. PORRES BENAVIDES, «Pintura sevillana del siglo XVIII. Nuevas aportaciones al catálogo de Ruiz Soriano», *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo*, Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2015, p. 810. En la citada referencia no aparece imagen alguna de la obra que se da a conocer. Presentada con el título de «Aparición de la Virgen del Carmen a san Simón Stock». Si bien es correcto el título que se le dio en su momento, consideramos presenta una mayor idoneidad el que ahora damos.

¹² Álvaro CABEZAS GARCÍA, *Vicente Alanís (1730-1807)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011, p. 98, lám. 9.

¹³ En Sevilla encontramos representación de esta iconografía, por ejemplo, en las iglesias de Santa Ana, San Gil, San Vicente o Santa Catalina.

¹⁴ Juan MARTÍNEZ ALCALDE, ob. cit., p. 124.

¹⁵ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (en adelante AGAS). I. III. 1. 6 Caja 9968. Expediente 2.

Realmente se trata de la copia que, firmada a 5 de enero de 1801, realizase el escribano de la Hermandad, José Antonio Ortiz, a partir de las reglas de 1703, por estar sus artículos «borrosos y demasíadamente viejos». La existencia de dicho documento fue dada a conocer en Antonio HERRERA GARCÍA, *Historia de la villa de Benacazón*, Sevilla, Diputación de Sevilla, y Ayuntamiento de Benacazón, 2005, p. 155. Señala este además que para el momento existían también otras tres hermandades: la del Santísimo Sacramento, la de la Soledad, y la de la Santa Vera Cruz, siendo la de Ánimas la que contaba con mayores ingresos.

¹⁶ Óleo sobre lienzo, 267 × 227 cm. La obra ha sido recientemente restaurada por Ana Álvarez Moguer y Manuel Francisco Luque Posada al que agradezco haber compartido la existencia de esta obra. Hasta la fecha, ninguno de los inventarios históricos realizados en la provincia había recabado en la relación entre este lienzo y la producción de Domingo Martínez. José HERNÁNDEZ DÍAZ, Antonio SANCHO CORBACHO y Francisco COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Tomo I, Sevilla, Servicio de defensa del patrimonio artístico nacional, pp. 206-210, espec. p. 206. Alfredo J. MORALES, María Jesús SANZ, Juan Miguel SERRERA y Enrique VALDIVIESO, *Guía artística de Sevilla y su provincia*, II, Sevilla, Fundación José Manuel Lara y Diputación de Sevilla, pp. 113-115.

¹⁷ Salud SORO CAÑAS, *Domingo Martínez*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1982, p. 68. Recoge esta obra dentro del apartado obras firmadas, documentadas y de segura atribución. Por su parte, Alfonso Pleguezuelo y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Catálogo general», en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, Fundación el Monte, 2004, pp. 292-292, cat. 85, inciden en la misma idea. Dicha exposición fue comisariada por Enrique Valdivieso y Alfonso Pleguezuelo. María Teresa DABRÍO GONZÁLEZ, *Estudio histórico-artístico de la Parroquia de San Pedro*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1975, p. 98.

¹⁸ Fueron también consultados AGAS ACS I. IV. 13. Libro 5144 (libro de visitas correspondiente a los años 1706-1743), AGAS ACS I. IV. 13. Libro 5146. Libro 5146 (libro de visitas correspondiente a 1744-1777) y AGAS ACS I. IV. 13. Libro 5145 (libro de mayordomía 1710-1757).

¹⁹ Óleo sobre lienzo. 81,6 × 60 cm. Conserva un interesante marco de época. Para profundizar en la figura de este artista recomendamos la lectura de Enrique MUÑOZ NIETO, «Una Santa Ana con la Virgen y el Niño de Ruiz Soriano. Sobre la pervivencia de los modelos murillescos», en *Archivo Hispalense*, n.º 309-311, t. CII, 2019, pp. 397-403.

²⁰ Así aparece referido en la ficha que acompaña a la imagen ref. 4-3548 de la Fototeca del Laboratorio de Arte. Fotógrafo Manuel Moreno, siendo realizada la captura en 1948. Agradezco a su actual propietario las facilidades brindadas para estudiar la obra. Con esa procedencia apareció publicado en una revista sevillana de temática carmelita en 1949, según información que

tomamos de Ismael Martínez, *Los Carmelitas en Sevilla: 650 años de presencia (1358-2008)*, Sevilla, Ediciones de la Provincia Bética, 2009, p. 364. Habría estado emplazada en el muro de la epístola, habiendo sido restaurada poco antes de 1949, todo según la citada fuente.

²¹ Sobre las labores de restauración en San Esteban véase Gerardo Pérez Calero, *El pintor Félix Lacárcel Aparici (1883-1975)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, p. 77. Las obras de restauración se efectuaron en el verano de 1926. La pintura se encuentra muy oscurecida por el paso del tiempo y necesita una adecuada restauración.

²² Óleo sobre lienzo. 138,9 × 103 cm. Marco: 150 × 111,1 cm. Llegamos a ella gracias a investigaciones sistemáticas en la Guía Digital del IAPH. Inmaculada Salinas, «Virgen del Carmen. Ref. 014109101850233.0000»: *Guía Digital del IAPH*. 2004. (En web: <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/208474/sevilla/sevilla/virgen-del-carmen>; consultada: 18 de octubre de 2019). Es referido como «anónimo sevillano», de «1651-1700». Cuando estudiamos la pintura no se pudo reconocer su parte posterior ya que las hermanas clarisas han dispuesto un corcho en esta zona, para aislar la pintura de la humedad que afectan al muro sobre el que está colgada. Señalamos esta idea

ya que son numerosas las obras firmadas por el artista en la parte trasera, por ejemplo: la *Virgen de la Merced con Santiago y San Pedro Nolasco*, de las Mercedarias Calzadas de Lora del Río, cfr. M.^a Teresa Ruiz Barrera, «Una obra inédita de Bernardo Germán Lorente», *Laboratorio de Arte*, 12, 1999, pp. 227-233; o la *Magdalena penitente* de 1732, cfr. Rocío Izquierdo y Valme Muñoz, *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de pinturas*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1990, p. 166.

²³ Óleo sobre lienzo. 100 × 80 cm. Enrique Valdivieso y Gonzalo Martínez, *La colección pictórica del Palacio de Viana*, Córdoba, Fundación Cajasur, 2017, pp. 122-123.

²⁴ Podríamos, por ejemplo, indicar el caso de sendas versiones de san Francisco de Borja, localizadas en colecciones particulares. Fernando Quiles e Ignacio Cano, *Bernardo Lorente*, Madrid, Fernando Villaverde ediciones, 2006, p. 245, cat. 45 y 46.

²⁵ Nos referimos a las siguientes publicaciones: Enrique Valdivieso y Alfredo J. Morales, *Sevilla oculta*, Sevilla, Guadalquivir, 2004, pp. 167-180; Alfredo J. Morales *et al.*, ob. cit., pp. 148-149; Gloria Centeno, *Monasterio de Santa María de Jesús*, Sevilla, Guadalquivir, 1996. Agradezco a sor María José, o.s.c. las facilidades dadas para estudiar la obra.

PARA LA HISTORIA DE LA REAL ACADEMIA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y SU ESCUELA DE BELLAS ARTES (1814-1851)

Jesús Urrea

Académico

Resumen: El estudio se centra en el análisis de la actividad desarrollada por la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción durante la primera mitad del siglo XIX prestando atención a los sucesivos cambios de domicilio, la vida de su Escuela y enseñanzas impartidas, los profesores más destacados, el progresivo aumento de sus colecciones, y algunos de los signos externos utilizados por la institución o sus miembros en esta etapa de su historia.

Palabras clave: Academia. Bellas Artes. Valladolid. Enseñanza. Ceferino Araujo. Pedro González Martínez. Francisco Saco. Pedro González Soubrié. Premios. Pablo Bausac. Diploma y Uniforme.

FOR THE HISTORY OF THE ROYAL ACADEMY OF INMACULATE CONCEPTION AND ITS SCHOOL OF FINE ARTS (1814-1851)

Abstract: The study focuses on the analysis of the activity carried out by the Royal Academy of Fine Arts of the Immaculate Conception during the first half of the 19th century, paying attention to the successive changes of address, the life of its School and the teachings given, the outstanding professors, the progressive increase in its collections, and some of the external signs used by the institution or its members at this stage in its history.

Keywords: Academy. Fine arts. Valladolid. Teaching. Ceferino Araujo. Pedro González Martínez. Francisco Saco. Pedro González Soubrié. Awards. Pablo Bausac. Diploma and Uniform.

Las breves noticias sobre los inicios de esta Academia, aportados en 1783 por Antonio Ponz, Gaspar Melchor de Jovellanos en 1795, Isidoro Bosarte en 1804 y Pascual Madoz en 1852¹, fueron ampliadas por la monografía publicada en 1983 por Prieto Cantero y continuada por quienes mantene-mos el interés por desentrañar el pasado de una institución que le falta muy poco para cumplir los 250 años de existencia².

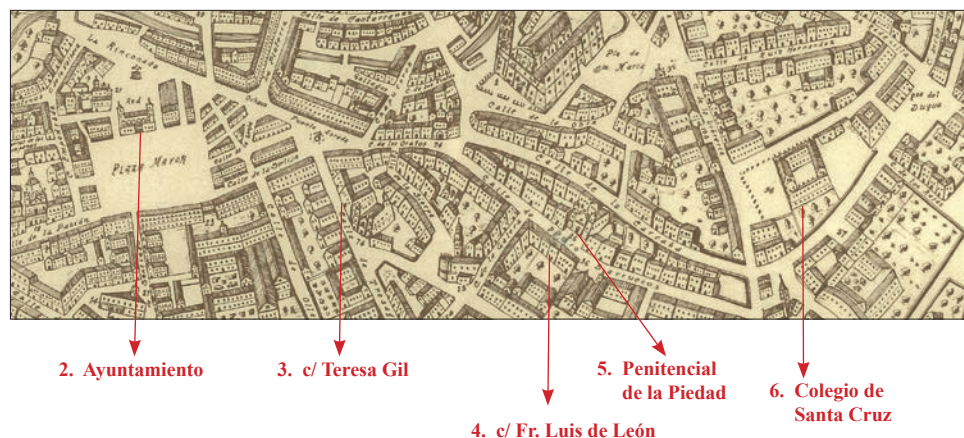
Si en ocasión anterior traté sobre los primeros pasos de la Real Academia de

Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción³, ahora quiero analizar determinados aspectos de su vida, como las sucesivas sedes domiciliarias, el desarrollo de su Escuela y enseñanzas, algunos de sus profesores más destacados, o la formación de sus colecciones, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, dejando por el momento asuntos que merecen un tratamiento más extenso.

Fue este una etapa de su historia que se inicia en 1802 con una Real Orden de

Carlos IV, seguida de una Real Cédula en 1807 que ampara la dotación y concesión a la Academia de la Purísima de los mismos privilegios que ya gozaban las de San Carlos de Valencia y San Luis de Zaragoza; y concluye

en 1849 con otra Real Orden de Isabel II por la que se reforman y reglamentan las Reales Academias perdiendo entonces la de Valladolid su denominación castiza y pasa a titularse Academia Provincial de Bellas Artes.



Plano de Valladolid (detalle), por Bentura Seco (1738) con indicación de los distintos domicilios que tuvo la Academia desde su fundación hasta 1932

Su domicilio de 1804 a 1856

Iniciadas las enseñanzas regladas en el edificio del Consistorio, al recibir en 1802 la encomienda de salvaguardar las estatuas de las cofradías penitenciales tuvo que plantear la búsqueda de un local más adecuado para desarrollar en él sus materias además de guardar de manera apropiada las obras de arte. Por eso, el 15 de febrero de 1803 el monarca Carlos IV dispuso que la Academia alquilase una casa adecuada para sus fines, manifestando que contribuiría al pago del alquiler, concediéndole para ello el arbitrio de la mitad de la renta de la Casa-Teatro de la ciudad, que comenzó a disfrutar a partir de 1805. Sin embargo, esta solución no fue ni suficiente ni tampoco definitiva.

Aquel año, se hicieron gestiones para arrendar la casa del hospital de San Blas

(c/ San Blas), también la casa del duque del Infantado (c/ Corredera de San Pablo), desechándose ambas tanto por su mal estado de conservación como por los gastos que generaría su arreglo. Por 2000 reales al año, se alquiló en 1804 la casa que don Rafael Robredo, menor, poseía en la c/ de Teresa Gil n.º 26, junto al templo de San Felipe Neri y a la de los herederos del escultor Esteban Jordán, ocupando además parte del terreno por donde en 1861-1878 se abrió la c/ Regalado.

No obstante, a causa de la invasión napoleónica la actividad docente se interrumpió y la vivienda fue utilizada por las tropas francesas como almacén lo cual provocó innumerables desperfectos e incluso la desaparición de «varios efectos de la Academia que se la habían exigido en tiempo del gobierno intruso y que se decía existir en el almacén donde se han custodiado los

que dejó el mismo a la evacuación de esta ciudad».

Hasta el curso 1814-1815, no se reanudaron en aquella vivienda las clases y allí se desarrollaron hasta el curso 1824-1825. Para que pudiera celebrar más cómodamente sus actividades, una Real Orden de 18 de junio de 1821 concedió a la Academia el edificio del suprimido monasterio de San Norberto, de canónigos premostratenses, situado en la misma c/ de Teresa Gil, pero dificultades económicas y el encontrarse ocupado como almacén de los bienes artísticos desamortizados, hicieron imposible aquel proyecto y desistió en ocuparlo.

Suscrito un ventajoso acuerdo con el nuevo propietario de la casa, el comerciante don Manuel Hidalgo, si la Academia abandonaba su vivienda de la c/ Teresa Gil, decidió arrendar en junio de 1823 otra situada en la c/ de Pedro Barrueco [hoy c/ Fray Luis de León], perteneciente al marqués de Salvatierra, hijo del duque de Híjar y marqués de Orani, por 2800 reales anuales que el propietario invertiría en la conservación de la misma⁴. Antes de cerrar el contrato se tanteó la posibilidad de alquilar otros domicilios como la planta principal del palacio del Almirante o la vivienda del Sr. Junco «habitación que ocuparon D. Thomas y D. Ceferino Araujo».

Finalmente, una vez realizadas las obras necesarias para su adaptación como centro docente e, incluso, mejorado el empedrado de la calle para evitar «los daños que pudieran sobrevenir a los jóvenes y demás que concurran a la Academia en las noches frías del invierno», la casa arrendada comenzó a utilizarse como sede de la institución en el curso 1826-1827⁵.

El establecimiento, que disponía de patio, contaba con aulas para los diferentes estudios: en el piso bajo, las enseñanzas de Dibujo y Arquitectura, y las de Matemáticas en la planta superior; una sala de juntas

académicas⁶ y, desde 1828, un espacio a manera de museo para colocar, separadas, algunas figuras pertenecientes a los pasos de Semana Santa, trasladadas a la Academia para utilizarlas como modelos por los alumnos. Las reformas en el edificio prosiguieron en los años 1828 (tejados, tabiquería de salas) y 1832 (desvanes sobre las salas superiores de estudios y sótanos) y se puede decir que no concluyeron nunca⁷.

Hasta que consiguió recibir un presupuesto asignado por el Gobierno, dependió para su mantenimiento de la concesión, por parte del Ayuntamiento, del importe de la mitad de la renta de la casa-teatro, que cobraba con mucha dificultad y atrasos, y de la recaudación del arbitrio municipal de 4 maravedís sobre la libra de cacao y 1 real y medio sobre la arroba de bacalao que entraba en la ciudad, que dejaría de percibirlos en 1843.

La falta de espacio y las habituales desavenencias con el administrador de la propiedad, hicieron pensar en otra solución para su alojamiento y, por eso, cuando el Colegio de Santa Cruz fue suprimido y su edificio se adjudicó a la Junta Clasificadora para reunir en él los objetos de arte recogidos de los conventos desamortizados en la ciudad y provincia, la Academia también solicitó al rey, el 31 de diciembre de 1837, su edificio para establecer en él sus enseñanzas y su incipiente colección artística⁸. Sin embargo, dirigió mal su petición ya que no la remitió al gobierno provincial. Por ello tuvo que continuar instalada en el mismo domicilio realizando obras por cuenta propia (1845) o costeadas por el dueño aunque realizadas por el arquitecto académico Julián Sánchez García, consistentes en modificación de vanos exteriores y revoco de fachada (1848).

Desahuciada en 1855 por el propietario, el marqués de Sobroso, la Academia tuvo que desalojar el edificio que había ocupado durante treinta y dos años⁹. Volvió entonces a plantearse la necesidad de alquilar otro local

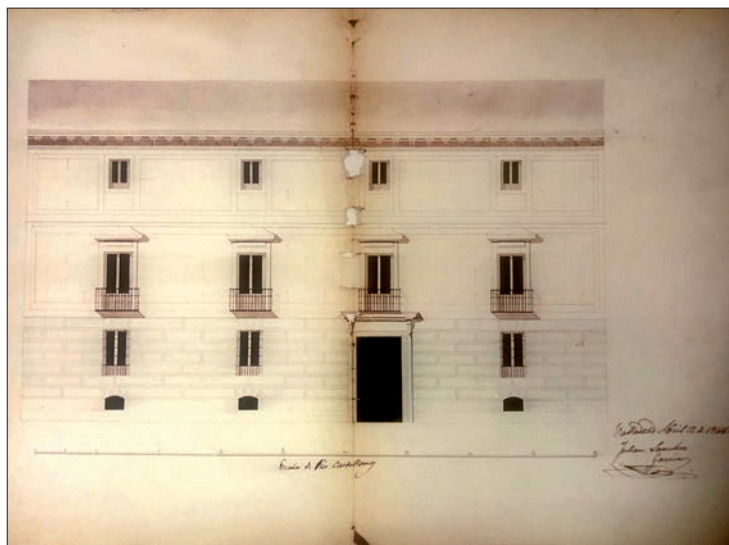
con capacidad suficiente para albergar el creciente número de alumnos y que, además, no ofreciese problemas en su estructura. Se barajaron entonces, como posibles sedes, el palacio de Fabio Nelli y el del vizconde de Valtoria (en la c/ del Salvador), pero, dadas sus posibilidades económicas, no pudo cerrarse ningún trato. Al concluir el curso 1855-1856, la Academia y su Escuela, dirigida esta por el arquitecto y académico D. José Fernández Sierra, se trasladó a las dependencias del Museo Provincial de Bellas Artes.

Este último se había inaugurado en 1842, en el antiguo Colegio de Santa Cruz y, desde el 20 de septiembre de 1850, su gestión estaba encomendada a la propia Academia Provincial de Bellas Artes, institución en la que, por Real Orden de 18 de febrero de 1850, se había reconvertido la hasta entonces denominada Real Academia vallisoletana de Nobles Artes de la Purísima Concepción¹⁰. Por ello, fue fácil llegar a un acuerdo con la Universidad, que ocupaba una parte del edificio, estableciéndose la Academia y su Escuela el 8 de junio de 1856 en los espacios que se

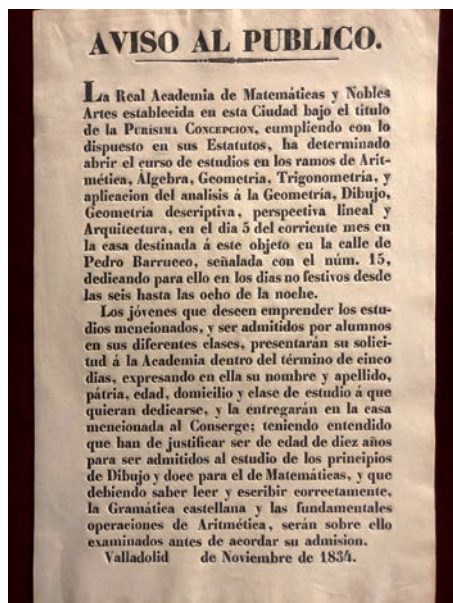
le facilitaron para desarrollar sus funciones pedagógicas y consultivas.

Reconocida la institución por Isabel II como Academia de primera clase, se organizaron las enseñanzas en su Escuela de Bellas Artes, dividiendo los estudios en Superiores y Elementales, a cargo los primeros del profesorado nombrado por el Ministerio mientras que los segundos los impartían, como en la etapa anterior, profesores de la corporación académica a la que también se incorporaban los del profesorado superior.

Finalmente, como la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, conocida como Ley Moyano, ordenaba que las Academias provinciales de Bellas Artes y sus Escuelas y enseñanzas se incorporasen en la Dirección General correspondiente, la vida académica disfrutará de una larga etapa de florecimiento en común que sería interrumpida en el curso 1891-1892 cuando la Escuela hubo de separarse de la Academia que la había creado para pasar a depender, como institución de enseñanza, de la Universidad.



Casa del marqués de Salvatierra que ocupó la Real Academia en la c/ Pedro Barrueco (hoy Fray Luis de León) desde 1826 a 1856. Dibujo, por Julián Sánchez García, 1848



Anuncio de la apertura de matrícula para los alumnos. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

Actividad académica. Reglamentos. Alumnado. Planes de Enseñanza

Gran parte de los trabajos académicos estuvieron centrados en su función de enseñanza, si bien en las reuniones o juntas particulares, ordinarias, generales y de Arquitectura, sus miembros trataban también asuntos que afectaban a la conservación del patrimonio¹¹, al examen y expedición de títulos de maestros de obras, agrimensores y aforadores, examinar y despachar denuncias formuladas contra individuos sin titulación, emisión de informes solicitados por el Gobierno o el Ayuntamiento, organización de concursos a premios, nombramientos de académicos de mérito y de honor, comunicaciones, etc.

Respecto al desarrollo de la docencia, después de acabada la Guerra de la Independencia, la Academia reanudó en la noche del 7 de noviembre de 1814 las enseñanzas públicas en su domicilio de la c/ Teresa Gil,

recibiendo a 159 alumnos. Incluso, tomó esta decisión sin disponer de los útiles necesarios para impartirlas por lo que los académicos recaudaron entre sí 2000 reales para comprar los más imprescindibles. El regidor municipal D. Manuel Gil Reynoso, que al día siguiente asistió al estudio, pudo comprobar «el crecido número de jóvenes de todas edades que estaban tomando enseñanza en el arte que apetecían y el buen método y singular agrado con que se daba por los Directores dignos de todo elogio», pero advirtió que debido a la «falta de mesas, marcos y otros útiles de primera necesidad no podían tomar iguales instrucciones innumerables otros que la deseaban». Por ello, solicitó al Ayuntamiento que remediasse tales carencias librando a la Academia, a la mayor brevedad, «el fondo que se hallaba en poder de D. Santiago Antón Guerra procedente de lo cobrado del Cónsul Británico» que ascendía a 6.000 reales, y así lo acordó el municipio¹².

Pronto se comprendió que, como «era tanta la concurrencia» en la sala de matemáticas y el calor «que en ella había podía perjudicar la salud», la clase debía trasladarse a otra de mayor capacidad. Además, el número de alumnos obligó a redactar un reglamento «para conservar el orden en las salas de los estudios y hacer varias observaciones a los alumnos y a los oyentes y concurrentes». Su articulado merece la pena ser recordado¹³:

- Art. 1.º Todos los alumnos, de la clase de matemáticas serán obligados a observar la mayor modestia y compostura, cual exige el decoro de un establecimiento público permaneciendo en sus respectivos asientos todo el tiempo que dure el ejercicio.
- Art. 2.º Las personas que concurran en clase de oyentes o espectadores observarán el mismo orden y no deberán ocupar los asientos destinados para los alumnos.
- Art. 3.º Ninguna persona será osada a hacer ruido perturbando las explicaciones del director y

distrayendo a los alumnos de la atención que deben prestar a ellas.

Art. 4.º Los contraventores a los artículos antecedentes serán expulsados de la sala y el alumno que incurra en alguna falta de las dichas será despedido de la Academia y borrado del número de sus discípulos.

Reglamento para las Salas de Dibujo:

Art. 1.º Todos los alumnos de la Academia en las salas del Dibujo y personas que por curiosidad u otra causa entrasen ellas serán obligadas a conservar el buen orden y compostura que exige el decoro de un establecimiento público.

Art. 2.º Los porteros no permitirán que en las salas del dibujo entre persona alguna hasta una hora después de principiado el estudio para evitar la confusión y el desorden en el momento de acomodar los directores a los dibujantes.

Art. 3.º Los mismos no consentirán que las personas que entren pasado este tiempo se carguen sobre los discípulos, formen conversaciones entre sí, ni menos con los que están estudiando, pues en el caso no esperado de ejecutarlo serán expelidos de las salas.

Art. 4.º Los discípulos de principios tendrán para cada dos una luz, y solo una los que se hallen en el dibujo de figuras o cabezas que requiere mayor cuidado y esmero; estándose en esto a lo que mande el director del ramo.

Art. 5.º Ningún discípulo podrá mudarse del sitio que le sea señalado por los directores, sin preceder su mandato. Igualmente se prohíbe que parlén entre si o pasen de un sitio a otro con pretexto de pedir alguna cosa debiendo ir prevenidos de todos los instrumentos.

Art. 6.º No podrán pasar de una sala a otra sin obtener un precepto del director que deberán hacer presente al conserje¹⁴.

Art. 7.º Cada discípulo será responsable de su original pagando si se rompe tanto el valor del cristal como otro cualquiera daño que se note, siendo responsables los padres o tutores en el caso que el que le cause no pueda disponer por sí de la cantidad que debe pagar.

Art. 8.º Todos los discípulos que se salgan del estudio por alguna precisión, que solo por ella podrán hacerlo, pondrán en poder de los porteros

las luces de que se hayan servido, baxo la inteligencia que cualquiera que falte a estos artículos será despedido de la Academia y borrado del número de sus alumnos.

Las materias que se impartían en la Escuela, ya establecida con la Academia en su nuevo domicilio de la c/ Pedro Barrueco, se dividían en dos bloques: Matemáticas, con cuatro asignaturas, y Dibujo, con otras cinco. En el curso 1826-1827, el número de alumnos matriculados ascendió a 334, repartidos en las clases de Matemáticas (Aritmética, 24; Geometría y Algebra, 20; Arquitectura, 16) y Dibujo (Estudio de Adorno, 30; de Figuras, 44; de Cabezas, 50; de Pies y Manos, 40; de Principios, 40)¹⁵. Su edad se hallaba comprendida entre los 10 y los 18 años, y las enseñanzas, que se recibían siempre por la tarde a lo largo de los meses de octubre a mayo, duraban dos horas diarias retrasándose su inicio según avanzaba el curso. Las clases de Dibujo y Arquitectura se impartían en el piso bajo y las de Matemáticas en la planta superior.

En 1831, se sintió obligada a redactar otro reglamento para el régimen interior de los estudios, formado por 15 artículos de los cuales 5 se aprovecharon del reglamento anterior y otros 2 su contenido fue ampliado. Los nuevos fueron los siguientes:¹⁶

Art. 1.º Los jóvenes que admitidos por alumnos de la Academia hayan obtenido la papeleta que lo acredite la presentarán al Sr. director del ramo a que intenten dedicarse que los designara la sala y sitio que deben ocupar.

Art. 2.º Serán obligados los alumnos dedicados a los estudios de Matemáticas a estudiar el autor que conforme a los acuerdos de la Academia les designe el Sr. director o teniente de la clase.

Art. 3.º Todos tendrán entendido que no podrán pasar de una clase inferior a otra superior sin que preceda examen de la Academia.

Art. 7.º Los alumnos del ramo del Dibujo que quisiesen pasar de una clase a otra deberán advertirlo al Sr. director del ramo y presentarle

papel que rubricará para copiar el original que se le designe y después de concluido le entregará al secretario por medio del conserje para que dé cuenta en junta ordinaria en la que se acordará lo conveniente [desarrolla el Art. 6.º del Reglamento de 1814].

Art. 8.º Los que se dediquen al estudio de la Arquitectura justificaran para ser admitidos en la sala del ramo haber estudiado en la Academia o fuera de ella Aritmética, Geometría y el dibujo hasta haber obtenido el pase al estudio del modelo del yeso.

Art. 9.º Todos los alumnos son obligados a asistir puntualmente al estudio a q se dediquen y asi como su exacta concurrencia merecerá la consideración de la Academia en la época de la distribución de premios asi también las faltas que no procedan de causa legítima y justificada serán suficiente motivo para declararles sin opción a aquellos y dando cuenta a la junta ordinaria para ser despedidos de los estudios por gravosos a la Academia e ingratos al beneficio que a costa de sacrificios se procura dispensarles.

Art. 10.º Igualmente todos los alumnos son obligados a tener el mayor orden y compostura en la sala de los estudios obedecer las órdenes y acuerdos de la Academia los preceptos del Sr. protector y académico honorarios en las disposiciones que tomasen con arreglo a las circunstancias y los mandatos de los Sres. directores en los ramos respectivos bajo la pena que la mas pequeña inobservancia o falta de respecto será castigada con la publica exclusión del individuo culpable borrándose de las listas y anotándose la causa de la providencia contra él tomada.

Art. 11.º Presentarán del mismo modo atención y respeto al conserje de la Academia y porteros cuando les recuerden su obligación o alguna in advertencia que cometiesen y las faltas que en este particular se observen serán respondidas y castigadas al arbitrio del Sr. académico honorario que presidiese en los estudios.

Art. 12.º Se encarga a todos los alumnos la mayor compostura y moderación al entrar y salir al estudio a las horas designadas sin gritar ni insulto alguno bajo la pena de que justificado el hecho contra alguno será despedido de la Academia y puesto en noticia de sus padres o tutores o

de la junta según la naturaleza o gravedad del exceso.

Art. 13.º Los discípulos que durante el estudio hubiesen precisión de salir de él que solo por ella podan hacerlo pondrán en poder de los porteros las luces de que se hayan servido [Art. 8.º del Reglamento de 1814] y se les prohíbe toda detención en los tránsitos y escaleras del establecimiento en el caso de que la salida sea momentánea.

Valladolid 20 de febrero de 1831. *Por acuerdo de la Academia. Mariano Caballero*

Sin embargo, en algunas ocasiones la disciplina se relajaba y era preciso poner remedio para evitar males mayores. Así, por ejemplo, sucedió la noche del 10 de diciembre de 1845 cuando el viceprotector acudió a la Academia por tener noticia «de que ocurrían algunos desordenes en el portal y escalera del establecimiento durante las horas de estudio», advirtiendo a los alumnos en sus clases sobre «el necesario respeto al orden y compostura que dentro y fuera de los estudios debían de observar». Entonces pudo averiguar que los desordenes los causaban jóvenes no matriculados y se convenció de que era preciso formar otro reglamento extractando del anterior y del que tenía la Academia de San Fernando todo lo relativo al orden que debía guardarse en las clases, mandando que se leyera a los alumnos en las aulas. También se acordó advertir al jefe político con el fin de que dispusiera lo necesario «para impedir que los jóvenes no matriculados, así como los alumnos, se detengan a la puerta exterior, portal y escalera del establecimiento alterando el orden y la tranquilidad»¹⁷.

A fines de 1834 se presentó un proyecto detallado de plan de enseñanza, para el que la comisión encargada de su redacción había consultado el que tenía desde 1820 la Real Academia de San Fernando¹⁸ así como «las disposiciones que rigen la enseñanza de Matemáticas y Nobles Artes de los más célebres

establecimientos extranjeros». Estaba formado por tres títulos o apartados con un total de 144 puntos. El primer título, trataba sobre los Objetivos y división de la enseñanza (Matemáticas, Pintura, Grabado de láminas, Escultura, Grabado en hueco y Arquitectura). El segundo, comprendía las Disposiciones particulares de cada rama y sala (Matemáticas: 3 salas; Pintura: 2 salas; Grabado de láminas; Escultura; Grabado en hueco; Arquitectura civil e hidráulica: 2 salas). Y el tercero trataba sobre Disposiciones generales: Época y duración de la enseñanza, matrícula, profesores, discípulos y Premios.

Sus redactores, el pintor Pedro González, el arquitecto José Fernández Sierra y el matemático Ricardo González Múzquiz, eran conscientes de la dificultad de su puesta en marcha, por la escasez de profesorado y la carencia de medios económicos de la Academia. Y, aunque el deseo de la comisión era su aprobación para implantarlo el próximo curso, si se retrasaba su entrada en vigor, «aún en este caso, la quedará la dulce satisfacción de haber hecho cuanto ha estado en sus manos para conseguirlo y contribuir de este modo a la mejor instrucción de la Juventud en que se cifra la prosperidad de los Estados»¹⁹. Y así sucedió; todavía en 1838 se discutía el plan de enseñanza de la Academia, presentado en juntas anteriores, aprobándose entonces los cinco primeros puntos del Título primero²⁰.

En el curso de 1838-1839 la matrícula de alumnos alcanzó los 162 inscritos²¹; tres cursos después, el número creció hasta los 184²²; en el de 1842-1843, fueron 276 los matriculados²³; en el de 1843-1844, el número subió hasta 311²⁴, y en el curso 1844-1845 rozó los 300 alumnos, quedando en reserva 40 aspirantes para ingresar en dibujo natural²⁵.

El gasto calculado para el funcionamiento de la Academia el año 1839 fue el siguiente: 6.000 reales por cada uno de los directores

(Matemáticas, Escultura, Pintura, Arquitectura y Grabado), 2.000 para cada uno de sus tenientes; otros 6.000 reales para el secretario y 2.220 para su oficial; 1.500 reales para el conserje, y 550 reales para cada uno de los dos porteros. En total: 70.000 reales, incluidos los gastos de los estudios, la reparación de modelos, el alquiler de la casa, las impresiones y secretaría, advirtiéndose que ni el protector, ni el viceprotector, ni los cuatro consiliarios, ni el tesorero, ni tampoco el director general de los estudios recibían asignación alguna²⁶.

A causa del nuevo arreglo del plan de estudios, formado por la Academia de San Fernando, de acuerdo con la Real Orden de 28 de septiembre de 1845, resultó indispensable acomodar las clases, el número de profesores, los horarios y demás asuntos con los que se regían los estudios. Para estudiar estos asuntos se formó una comisión que propuso lo siguiente:

Que el curso comenzase el 1 de noviembre y terminase a fines de abril o mayo, en horario de 6 a 8 h de la tarde para los estudios elementales y superiores; y de 8 a 12 h de la mañana únicamente para los superiores de Arquitectura. Esta última enseñanza comprendería: 1.º Aritmética y Geometría de dibujantes. 2.º Dibujo lineal y de adorno. 3.º Dibujo natural y de paisaje. 4.º Perspectiva lineal y aérea. 5.º Estudios superiores de Pintura, 6.º Estudio de Arquitectura para los alumnos maestros de Obras dividido en dos cursos: 1.º Geometría descriptiva y sus aplicaciones a la teoría de las sombras, cortes de madera y monte. 2.º Mecánica práctica, construcción civil e hidráulica y composición y en ambas delineación, lavado y copia de Arquitectura.

Como para cumplir con la Real Orden, solo podía impartir los dos primeros cursos de Arquitectura por contar con profesorado y elementos necesarios, la Academia, se señalaron las materias y los profesores que

las podrían impartir, que fueron: D. Manuel Rico (clase de Aritmética y Geometría de dibujantes), D. Pedro González (clase de Dibujo natural y de paisaje), D. Juan Manso (clase de Perspectiva lineal y aérea), D. Francisco Saco (clase de Dibujo natural, antiguo, maniquí y ropaje), D. José Fernández Sierra (clase de Principios de Geometría descriptiva y sus aplicaciones a la Teoría de las sombras, cortes de la madera y estudio de la montea y, también, la clase de Dibujo lineal y adorno) y D. Julián Sánchez (clase de Mecánica práctica, construcción y composición)²⁷.

El gobierno de los estudios estuvo siempre encomendado a los directores generales, que se nombraban cada tres años, sucediéndose en el cargo –teóricamente– los directores de los diferentes ramos. Durante esta primera mitad del siglo lo fueron: el arquitecto D. Pedro García González, director de Matemáticas, nombrado por unanimidad el 16 de octubre de 1814 director general; el pintor D. Ceferino Araujo Canedo, elegido director general durante el trienio 1821-1823; el pintor D. Pedro González Martínez, elegido director general el 15 de mayo de 1827 y, otra vez, durante el trienio 1844-1847; el matemático D. Mariano Miguel Reynoso, elegido director general el 21 de mayo de 1832-1835; en el trienio 1844-1847 fue nombrado otra vez D. Pedro González Martínez; y el 25-III-1849 el arquitecto D. Julián Sánchez desempeñó el mismo cargo y sería sustituido en 1850, como director de la Escuela, por el también arquitecto D. José Fernández Sierra.

Los maestros de dibujo, pintura y figura:

La responsabilidad de la enseñanza de estas materias, durante la primera mitad del siglo XIX, recayó en los pintores Ceferino Araujo Canedo, Pedro González Martínez y Francisco Saco Rius que, provistos del

correspondiente título como Académicos de Mérito, cumplieron cada uno en la medida de sus capacidades con la misión que tuvieron encomendada. Durante este periodo lleno de dificultades para la joven Academia, sostuvieron la práctica de su arte y, además, lucharon por rescatar y defender las obras de arte de aquel marasmo que provocaron las leyes desamortizadoras. Si su calidad artística no brilló a la misma altura que la de otros contemporáneos, en cambio hay que reconocerles la instrucción formativa de numerosos alumnos, y a ellos se debe que no se interrumpiera la tradición pictórica local.

– Ceferino Araujo (1788-1861)

Fue hijo del pintor académico Leonardo Araujo Sotomayor (†1814) y de Remigia Canedo, y nació en Valladolid en 1788²⁸. Matriculado en la Escuela, recibió premio en figura el 31 de mayo de 1803 y ganó el 2.º premio de pintura el 30 de noviembre del mismo año, desarrollando como tema «un mercurio volante con sus atributos» por el que recibió medalla de una onza de oro. Previo examen, se le nombró Académico de Mérito el 25 de julio de 1806²⁹ y teniente de Pintura el 19 de octubre de 1809. Creado director con ejercicio de Pintura el 16 de octubre de 1814 se le nombró aquel 2 de noviembre director general de los Estudios para el trimestre 1818-1821³⁰.

De personalidad inquieta y algo esquinado, desempeñó una gran actividad académica pero tuvo también algún que otro enfrentamiento y hasta alguna falta en el cumplimiento de sus obligaciones excusándose en 1819 por «hallarse resentido de que solo se cuenta como tal [académico] para los casos que solo pueden ser desempeñados por los de mérito y que, sin embargo, está pronto a asistir siempre que lo hagan los individuos todos y que se le dé la consideración que

merece un trabajo tan penoso». Pero como no quedaron claros los motivos, se acordó escribirle otra vez «para que se extienda sobre los citados puntos y corregir lo que fuera necesario luego que [se] tome los debidos conocimientos³¹.

Su sentido de la responsabilidad y su carácter puntilloso le hizo denunciar, el 23 de octubre de 1820 ante la Academia, el «método arbitrario con que se recogían las pinturas de las iglesias y conventos suprimidos» y que por advertirlo «había sido insultado por D. Luis Franc.^o de Luis, comisionado del Crédito público de esta ciudad». Pedía, por un lado, que se «tomase las medidas que creyese convenientes y útiles a las artes y para evitar fuesen maltratados los lienzos de mérito que se conservaban en la Provincia» y, por otro, que se actuase ante «el desprecio con que dicho señor comisionado había hablado de la Academia y sus individuos»³².

Con el resto de los directores propuso, antes de iniciarse el curso 1882-1883, que se modificase el horario de las clases y que se impartieran por la mañana. Con esta medida se ahorraría dinero en la iluminación de las salas que se podría aplicar a mejorar el sueldo del profesorado³³. La última vez que acudió a la Academia para asistir a una Junta Particular fue el 2 de abril de 1823. Su actuación como comandante de la Milicia Nacional de Valladolid durante los años 1820-1823 permite pensar que tuvo un papel destacado en el movimiento revolucionario que, seguramente, le obligaría a abandonar Valladolid. Tres años después se encontraba viviendo en Madrid³⁴ y allí falleció el 15 de marzo de 1861³⁵.

– Pedro González Martínez (1785-1850)

Hijo de D. Juan de la Cruz González y de D.^a Catalina Martínez, nació en Valladolid en 1785. Se formó como alumno de Diego Pérez Martínez y Leonardo Araujo en la



Retrato del pintor académico Pedro González Martínez, por Valentín Carderera. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

Academia, presentándose el 16 de octubre de 1814 a examen para conseguir el título de Académico de mérito. Para ello sometió a juicio del tribunal «un retrato del busto de S. M. el Sr. D. Fernando 7.^o puesto sobre un pedestal con varias inscripciones latinas coronándole un niño con una corona de laurel y oliva teniendo a su lado la Religión y las Bellas Artes en figura de dos matronas con sus atributos correspondientes».

Aprobada su obra de pensado, solicitó ser examinado de la prueba de repente, para la cual desarrolló como asunto el de *Prometeo atado a una peña despedazándole un buitre las entrañas*. Nombrado Académico de Mérito aquel día, «concurrió a las salas de dibujo en el curso que se siguió en auxilio del director encargado de ellas con mucha puntualidad», reconociéndosele su «celo por el mayor lustre de la academia», motivo por el que se le nombró teniente de director el 21 de diciembre de aquel año³⁶.

Ausente de Valladolid D. Ceferino Araujo, director de Pintura, la Academia valoró los méritos y servicios contraídos por D. Pedro González, y los servicios que había prestado a la Academia desde que se marchó aquel, por lo que el 2 de noviembre de 1826 le nombró director con ejercicio en la clase de Pintura³⁷ y, medio año después, director general por el trienio 1827-1830.

Su dedicación a los trabajos fue progresivamente en aumento y cuando se preparaba el inicio del curso 1827-1828, expuso a la Academia que, debido a «las circunstancias particulares en que se halla este año, pues teniendo que sacar de su profesión la subsistencia de su familia y contando con las horas en que precisamente han de ser los estudios de la Academia para dar algunas lecciones particulares a que estaba comprometido, se veía en la necesidad de abandonar estas, sufriendo el perjuicio de perder los intereses que le retribuyen si se comprometía a enseñar en la academia como hasta aquí lo ha hecho con mucho gusto». Por entonces, se le contestó que se trataría de poner remedio a esa situación³⁸.

Con el pintor y escritor Valentín Cardera, comisionado en 1836 por la Real Academia de San Fernando para inspeccionar los monumentos artísticos y seleccionar obras para el Museo Nacional de Madrid, una vez decretada la desamortización,³⁹ sostuvo un trato muy cercano durante las sucesivas visitas que efectuó a Valladolid⁴⁰. Así, el 7 de junio, almorzó en su casa, vio sus estampas y le acompañó a San Agustín, donde vieron «dos bultos de alabastro en la arruinada sacristía, también arruinados. El uno parecía obispo; el otro, capa del tiempo de Felipe III, pero solo la mitad del cuerpo, tumbado de espaldas».

Antes de entrar en San Agustín visitaron «una bella capilla tapiada interiormente en el cementerio de san Benito, gótica muy bella, rodeada de sepulcros con nichos góticos

pero sin figuras y muy deteriorada», refiriéndose a la capilla de los condes de Fuensaldaña. Estuvieron también en Santa Isabel, y después en el monasterio de las Brigidas donde observaron los medallones en estuco de su fachada, calificando a su iglesia como «pequeña pero graciosa». Don Pedro le llevó también a visitar en casa de don Pascasio Calvo las pinturas que poseía, entre ellas, seguramente, los pequeños cuadros de Gregorio Martínez del desmantelado retablo de Fabio Nelli.

Acompañado de su hijo Pedro, el director de Pintura de la Academia, fue con Cardera el día 19 a enseñarle las pinturas que se atribuían a Rubens, conservadas entonces en el convento de Fuensaldaña y, después, en dirección contraria, los tres se dirigieron a Simancas. En aquella ocasión permaneció en Valladolid hasta el 22 de junio, pero regresó el 1 de agosto y diez días después marchó, a



Autorretrato de Pedro González Martínez (pastel). Escuela de Arte (Valladolid). Depósito del Museo Nacional de Escultura

caballo, con D. Pedro González a la cartuja de Aniago, visitando también la localidad de Villanueva de Duero donde entraron en el palacio de los marqueses contemplando en él «una buena colección de retratos de cuerpo entero muy curiosos»⁴¹, y se asomaron a la iglesia parroquial desde la tribuna.

González jugó un papel muy destacado en la selección e inventario de las pinturas y objetos desamortizados por el Estado procedentes de los conventos suprimidos, trabajo en el que tuvo alguna extralimitación frente a los intereses de la Academia que le ocasionó problemas con esta hasta el punto de que, en agosto de 1838, se le privó durante tres años de su derecho a asistir a las juntas [*de toda voz y voto*], y de formar parte de cualquier comisión, pero no se le apartó de la docencia como director de Pintura. La intervención de la Real Academia de San Fernando y del mismo Gobierno, que valoraron su dedicación y trabajos, dejó en suspenso el acuerdo que la Academia había adoptado en abril de 1839⁴².

Nombrado director-restaurador del Museo Provincial de Bellas Artes en 1844, se le asignó un sueldo de 7.000 reales anuales, compatible con el que disfrutaba como director de Pintura, y la obligación de emplear tres horas diarias en restaurar sus cuadros, pudiendo contar con un ayudante⁴³.

El 15 de septiembre de 1845, Carderera regresó a Valladolid, y lo primero que hizo fue irle a buscar a su domicilio [en la c/ Fray Luis de León esquina a la Plaza Cánovas del Castillo] pero su mujer le informó que se hallaba en Madrid. En su lugar, aprovechó la compañía de «Pedrito» para visitar iglesias, librerías y el museo. El lunes 18, regresado ya D. Pedro, fue con él a la Academia de Dibujo y el día 19 se marchó. Dos años más tarde, Carderera se alojó varios días en casa de D. Pedro, y tuvo

tiempo para visitar librerías y clasificar cuadros en el museo trasladando sus apuntes al catálogo impreso que acababa de redactar D. Pedro.

A propósito de su producción artística, poco más se puede añadir a lo que señaló Ossorio y Bernard⁴⁴, pero se puede destacar algunos aspectos de su actividad profesional no suficientemente conocidas. El citado autor, que alcanzó a conocer en Madrid a su hijo Mariano González Soubrié, recordaba que: «su casa llegó a ser un verdadero museo de ricos lienzos, cobres de primer orden, esculturas preciosas y raras miniaturas y estampas de todos géneros... recogido todo a fuerza de cuantiosos gastos y repetidos viajes por las provincias de España», desvelando una faceta entre coleccionista y anticuario.

También subrayó su condición de restaurador de crédito que tuvo este pintor, trabajando para el marqués de las Marismas o el de Remisa; la catedral de Valladolid, donde restauró los cuadros de los altares colaterales [en los que añadió su firma], los retratos de los primeros obispos que amplió de tamaño e, incluso, pintó el del obispo D. Juan Baltasar Toledano, 1824-1830, y restauró muchos cuadros del Museo Provincial. Por último, además de destacar su dedicación a la miniatura, recuerda los ensayos que hizo para grabar al aguafuerte y litografiando.

Con su esposa D.^a Isabel Soubrié tuvo ocho hijos cuatro de los cuales les sobrevivieron: María, que casó con el arquitecto Domingo Rodríguez Sesmero; Pedro, que le sucedió en el cargo de restaurador del Museo († 9-X-1853); Mariano, que fue conservador del Museo del Prado (1827-1887)⁴⁵, y Laureana que casó con el catedrático asturiano Acisclo Fernández-Vallín Bustillo. D. Pedro González Martínez falleció el 26 de enero de 1850.



Retrato del obispo José Antonio de Ribadeneyra, por Francisco Saco. Catedral. Valladolid

– Francisco Saco Rius (1805-1862)

Hijo del vallisoletano Mateo Saco Llorente y de doña Antonia Rius Feliú natural de la villa de Talam (Lérida), nació en Madrid en 1805 pero su familia se trasladó a Valladolid⁴⁶ donde el joven se matriculó de dibujo en la Academia de la Purísima Concepción en el curso 1818-1819⁴⁷, obteniendo un premio en la clase de cabezas⁴⁸. Después marchó a Barcelona, estudiando en su Escuela de Bellas Artes, consiguiendo en el curso 1820-1821 un premio en la clase de flores, enseñanza que recibía «bajo la dirección de Segismundo Ardit profesor del ramo».

Se ignora cuando volvió a Valladolid pero en esta ciudad vivía en 1828 porque la Academia recibió la denuncia de que «en la calle de Cantarranas y en casa del pintor Francisco Saco había un retrato del Rey N. S. que

merecía ser recogido por su fealdad y deformidad». Se dispuso averiguar la verdad y tomar «las providencias convenientes para recogerlo con autoridad de la justicia y para la imposición de la multa competente»⁴⁹. En marzo de 1833 ejercía como pintor retratista y en su domicilio mantenía una academia a la que acudían numerosos discípulos incluida su hija Amalia⁵⁰.

Fue entonces, a sus 28 años, cuando manifestó a la Academia su deseo de incorporarse a ella como miembro de mérito por la Pintura. Superada la prueba de pensado con la presentación, el 24 de marzo de 1833, de una pintura suya de historia sagrada sacada del libro de Tobías, a pesar de que la obra «no reunía todo el mérito que sería de exigir». El tribunal tomó esa decisión por «las buenas disposiciones del aspirante y por la necesidad que tiene la Academia de profesores en su ramo que en lo sucesivo puedan partir, con el único actual [D. Pedro González



Retrato de Miguel Reynoso, por Francisco Saco. Ayuntamiento de Béjar (Salamanca)

Martínez], las fatigas de la enseñanza que este ha desempeñado con tantos sacrificios suyos como honor y satisfacción de la Academia»⁵¹.

Aceptada la petición del aspirante a celebrar la prueba de repente, desarrolló durante cuatro horas «el asunto que le cupo en pique y elección y es el comprendido en el n.º 1 de los de la Historia profana». Una vez concluido, el tribunal lo examinó «detenidamente una y otra vez», y habiéndole aprobado se le convocó para el examen de preguntas. Por espacio de dos horas, se le formuló «las más interesantes, en cuanto a proporciones del cuerpo humano, estatuas y trajes antiguos anatomía, belleza y expresión, perspectiva aérea, colorido; todo en general y con aplicación a los dos asuntos que ha desempeñado en sus pruebas». Como sus respuestas demostraron que tenía buen conocimiento de todo lo que se le preguntó, la Academia le hizo salir y procedió, en votación secreta, a valorar su ejercicio siendo aprobado. A continuación, según se anotó en el acta de la Junta General de 28 de marzo, se «le dio la posesión y el asiento en el banco de los profesores con arreglo a estatutos»⁵².

Saco recordaba que, como profesor de dibujo, la corporación le invitó a que se encargase en dar las clases de principios y extremos durante el curso 1833-1834 y, en Junta Ordinaria del 14 de julio de 1834, se le concedió título de teniente de la clase de Pintura⁵³ que desde 1826 dirigía don Pedro González Martínez. Por ser insuficiente el número de dibujos originales, debido al gran número de alumnos que acudían a la 1.ª clase, Saco efectuó gratuitamente doce dibujos a lápiz, «de parte del rostro»⁵⁴.

De su actuación académica se sabe que, junto con el arquitecto Fernández Sierra, formó la comisión designada para formar el inventario de los objetos artísticos que había en la Academia, presentando el 15 de marzo de 1838 «los inventarios de

lienzos, tablas y planchas de cobre con expresión del asunto, calidad del marco, tamaño en anchura y altura y procedencia en los que tenían rótulo que la manifestaba y el inventario de las estatuas con su dimensión y el de otros objetos de ebanistería y talla»⁵⁵. Asimismo, el 12 de noviembre de 1843 se le nombró, en representación de la Academia, miembro de la Comisión Conservadora e inspectora del Museo, integrada por un representante de la Diputación, otro del Ayuntamiento, un doctor de la Universidad y un académico⁵⁶; y al mes siguiente, participó con el arquitecto Matías Rodríguez Hidalgo, en la redacción de un informe sobre varios proyectos para mejorar el paseo de Recoletos presentados a la Academia por el Ayuntamiento⁵⁷.

Con motivo de la celebración del aniversario del *Liceo Artístico* de Valladolid, el 5 de mayo de aquel último año, se inauguró en su domicilio social «una brillante exposición de pintura», formada por 64 obras realizadas en distintas técnicas, bajo la dirección de Saco que debía ser socio o profesor de esa sociedad. Sobre ella, el periodista y poeta Cipriano López Salgado escribió una larga reseña, destacando los trabajos que más llamaron su atención cerrando su análisis con una larga y encomiástica poesía dedicada «A mi mejor amigo el pintor D. Francisco Saco, después de haber visto la exposición de pinturas del Liceo de Valladolid»⁵⁸. Dos años después, por encargo del Ayuntamiento, diseñó la decoración pictórica del exterior de la casa consistorial⁵⁹.

Su carrera académica la culminó el 21 de enero de 1845 cuando recibió honores y graduación de director de Pintura de la Escuela, disponiendo en sus clases, desde noviembre de aquel año, de dos ayudantes: Pedro González Soubrié y Antonio Saco de los Ríos⁶⁰.

Decidida la concesión por el Ayuntamiento de una medalla a Matías Sangrador

Vitores, autor de la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*, se encomendó en 1850, su diseño a Saco que presentó dos propuestas utilizando en su historiado las figuras alegóricas de Clío y Minerva, eligiéndose esta última⁶¹. El 14 de mayo de aquel año, Valentín Carderera que en ese momento se hallaba en Valladolid, acudió a visitarle acompañado por Ignacio Orois párroco de La Antigua. El pintor vivía por entonces junto a la iglesia del Rosarillo pero en esta ocasión no le encontraron pues acababa de marcharse a Madrid. Al parecer, Carderera estaba interesado en contemplar un cuadro que representaba la *Dalida* (sic) del que le había hablado Gregorio García Dorado, guarnicionero dedicado en la ciudad a la venta de antigüedades. En efecto, pudo ver el cuadro y también «las dos tablas que compró Gregorio [García Dorado], buenas, la copia antigua de Correggio, San Juan, etc.», lo cual hace sospechar que Saco comerciaba también con antigüedades.

En otra visita a la ciudad, el 18 de junio de 1858, Carderera volvió a ir a casa de Saco y el pintor le «enseñó sus cuadros. Estuvo muy fino y me acompañó a la casa del Sol para ver los cuadros de Martínez [sin duda, otro anticuario]», que no pudo contemplar porque no estaba. El día 21, antes de abandonar la ciudad, Carderera se despidió por carta de Saco⁶².

En 1844 se le nombro director de Pintura⁶³ y por Real Orden de 16 de julio de 1850 recibió el nombramiento de profesor de Dibujo de figura de la Escuela, dotado con 5.000 reales anuales y el 5 de diciembre de 1852 la Academia le reconoció como su tesorero cesando en el cargo seis años después. Falleció, a los 57 años, el 20 de abril de 1862. Con su viuda, doña Isabel Sinovas, había tenido, al menos, tres hijos: Pablo, Amalia, pintora aficionada y aventajada discípula de la Escuela (1829-1893)⁶⁴ y Eduardo, poeta, escritor y periodista (1831-1898).

La colección continúa aumentando

La espontánea donación de objetos de distinta índole, el interés en conservar los exámenes de los alumnos premiados, o el ofrecimiento de los académicos a facilitar trabajos suyos que sirvieran como modelos, prosiguió e incluso aumentó durante esta segunda etapa. La búsqueda del estímulo para conseguir la superación de profesores y alumnos se convirtió en el soporte del progreso de las artes, auténtico lema de la Academia.

Dibujos, pinturas, grabados y figuras de yeso servían para espolear las capacidades de los discípulos, convirtiéndose estos objetos en material de consumo, en material pedagógico, fácilmente degradable por su reiterada utilización. Pero otros, estimados y valorados por sí mismos, continuaron reuniéndose en las dependencias académicas tratando de formar una colección que, ahora, aumentó considerablemente en contenidos. En los legados testamentarios, donaciones de particulares y aficionados se mezclaban las obras de arte, con los libros, las esculturas y maquetas, con los trabajos juveniles de los aspirantes a obtener el reconocimiento como Académico de Mérito. Y larga fue la polémica para discernir si las obras de arte desamortizadas se habían aplicado o no a la institución, siendo conocido el desenlace final.

A continuación se incluye la relación cronológica de las obras y objetos que ingresaron en la colección académica durante estos años:

Antes del 30-XI-1803:

El clérigo D. Bernabé de Múzquiz y Clemente, hijo del secretario de Hacienda de Carlos III, Académico de Honor en 1784 y amigo de D. Francisco Javier de Azpiroz, protector de la Academia e intendente de

Valladolid, «noticioso... de que no se hallaban en esta Academia», hizo donación y envió desde Valencia una magnífica colección de 16 estampas, editadas en 1772, de las famosas Loggias vaticanas de Rafael⁶⁵.

También el Académico de Honor D. Luis Ginés de Funes donó aquel mismo año «cuatro cabezas y dos figuras para la Sala de yeso con una cantidad de vajos relieves y dos floreros a el oleo con sus marcos».

10-VII-1814:

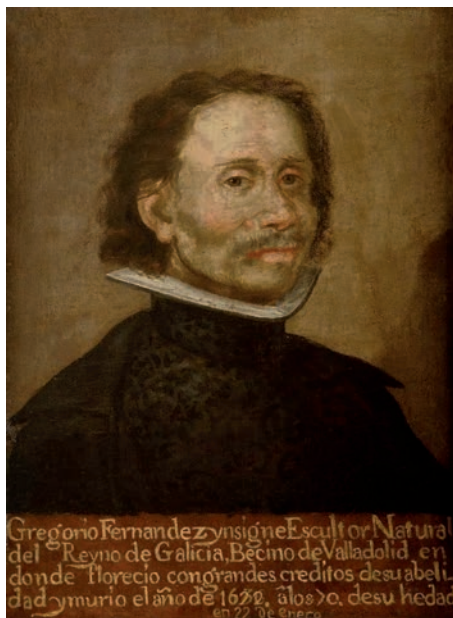
La Academia recibió una «obra trabajada por D.^a Jacoba Guiráldez», vizcondesa de Valoria, por cuyo motivo se la nombró Académica de Mérito.

14-III-1816:

El director de Arquitectura D. Pedro García González informó a la Academia que había recibido «seis figuras que había encargado a Madrid y cuyo coste tenía satisfecho, las mismas que presentará en la próxima junta. Meses después, regaló también media docena de cabezas para las salas de estudio⁶⁶.

4-XII-1818:

Se presentó en 1818 a la Academia «el retrato del célebre escultor Gregorio Fernández que estaba en el Carmen Calzado de esta ciudad y se creía pintado de su propia mano el cual pudo salvar de las manos de los franceses al tiempo de la destrucción de los conventos y hasta ahora no habían reclamado los religiosos aunque sabían le tenía pero pareciéndole el sitio más a propósito para su conservación este establecimiento, lo ponía a su disposición en el expresado concepto», y así se aceptó⁶⁷.



Retrato de Gregorio Fernández, por Diego Valentín Díaz. En el Museo Nacional de Escultura

13-XI-1821:

D. Pedro García González, académico de mérito de San Fernando y de esta, presentó «68 dibujos de todas clases de los mejores discípulos de la Academia de San Fernando»⁶⁸.

31-XII-1821:

El Ayuntamiento constitucional acordó que el «modelo de una Plaza de mercado con sus correspondientes planos que desde París remitió, por vía de obsequio, el señor Gonzalo O'Farril se remita a la Academia para que sirva en ella para la instrucción de la juventud». Con este objetivo, se decidió colocar en la sala de Arquitectura⁶⁹.

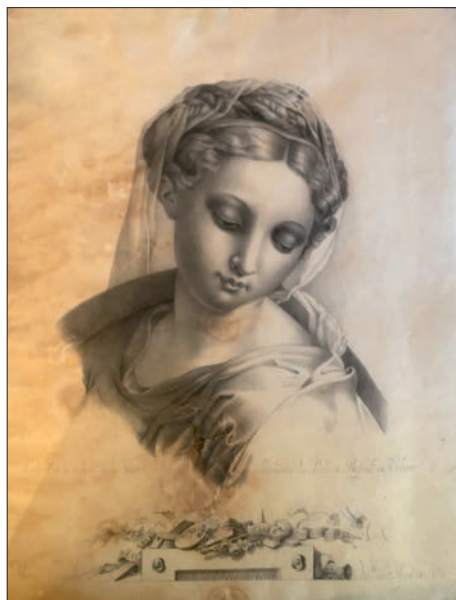
20-III-1827:

El secretario de la corporación expuso que D. Pedro González, director de Pintura,

consideraba que «sería muy honroso de la Academia y de mucho decoro el que en las salas se pudiese el retrato del Serenísimo Sr. Infante D. Carlos, protector de las Academias, que el tenía. Por varios individuos se convino en ello, ofreciendo que se le pagaría por medio de una suscripción entre los académicos honorarios, lo que no se había realizado e instaba por su pago. Y la junta acordó se abriese dicha suscripción presentándose el conserje a los individuos para que cada uno diese lo que juzgase conveniente». Abierta la suscripción para adquirir el retrato, se obtuvo 840 reales, faltando de contribuir dos académicos que estaban ausentes, con lo cual y 160 rs. que había dado el Sr. intendente se habían satisfecho a D. Pedro González 800 rs. quedando consiguiente 200 a disposición de la Academia»⁷⁰.

21-V-1827:

Como un pequeño ensayo, D.^a María González presentó a la Academia la cabeza de la



Copia de *La Perla*, de Rafael, por D.^a María González. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

Virgen conocida como *La Perla*, de Rafael, dibujada a lápiz. Se le concedió medalla y consideración de Académica⁷¹, recomendándole que siguiese el estudio de la pintura.

10-I-1828:

El año anterior la Academia había escrito al Ayuntamiento «suplicándole la gracia de hacerle donación de la colección de cuadros de S. M. que se está litografiando en Madrid, sabiendo que el Ayuntamiento estaba suscrito a ella de Real Orden y exponiendo que en ningún objeto más conforme a la sabias mercedes de S. M. podía emplearse que en la instrucción de la juventud que tan útilmente promueve este establecimiento». Este día, el marqués de Villasante, Miguel de los Santos Tejeiro, miembro del Ayuntamiento y Académico de Honor, manifestó que el Ayuntamiento «se había servido condescender a la súplica de la Academia dando comisión al académico D. Valentín Cabeza Castañón, asimismo individuo del Ayuntamiento, para que recogiese los cuadros concedidos»⁷².

8-III-1828:

El Sr. González Martínez presentó a la Academia «los 40 dibujos remitidos por San Carlos de Valencia a través del Sr. Pedro Urquidí y se acordó que los dibujos se coloquen en sus marcos y cristales, escogiendo entre ellos los que pareciesen más convenientes a juicio del señor director»⁷³.

24-III-1828:

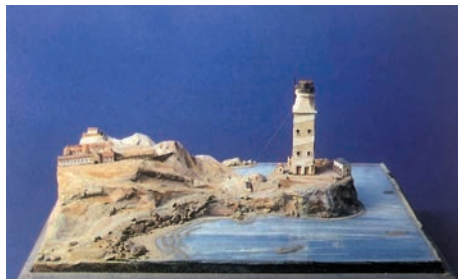
El Secretario D. Mariano Caballero Campero, donó a la Academia las estatuas en yeso de «Apolo y un Fauno con un cordero en los hombros», para que, si se admitían, se colocasen en las salas para servir en las enseñanzas⁷⁴.

30-V-1828:

D. José M.^a Saco, alumno de la Academia y ayudante del director de Pintura, presentó a la Academia dos dibujos, «uno copia del Baco de Velázquez, en tinta de china, y otro original de adornos con la imagen de la Purísima Concepción y sus atributos, hecho al esfumio para que sí merecía la aprobación de la Academia sirviera para la enseñanza en las salas de los estudios». Se acordó darle las gracias por su obsequio, expresándole los deseos que «continúe con tanto gusto en el estudio del noble arte de la Pintura y pueda contarle entre los profesores que han contribuido a los progresos de las Bellas Artes»⁷⁵.

16-V-1828:

El ingeniero D. León Gil de Palacio, teniente coronel y capitán indefinido del Real Cuerpo de Artillería, que en ese momento se hallaba en la ciudad presentó a la Academia, «como prueba de agradecimiento por haberle aprobado la Academia el modelo de esta ciudad»⁷⁶, otro «de un antiguo monumento que conserva nuestra costa marítima cual es la Torre de Hércules situada al noroeste del Puerto de La Coruña en su extremidad, manifestando en él, el país inmediato y una parte del Parque de Artillería con el almacén general de la Pólvara», rogando a la Academia lo admitiese por la honra que le dispensó en el examen y aprobación del modelo



Maqueta de la Torre de Hércules, por D. León Gil Palacio. En el Museo de Valladolid

de Valladolid. Su regalo fue aceptado «recibiendo en ello la mayor complacencia» el 27 de mayo⁷⁷.

29-V-1828:

D.^a Manuela O'Donell y Clavería, envió al secretario de la Academia dos dibujos, «uno de figura cuyo original existe en la Academia, y otro de una cabeza copiada del yeso» Aseguraba que, si se les admitían, «será para mí de la mayor satisfacción y me obligará a continuar con empeño en un ejercicio de toda mi complacencia y gusto». Aprobados y admitidos, se ordenó destinarlos a la enseñanza en las salas de los estudios nombrándose a la autora Académica de Mérito en Pintura⁷⁸.

5-XII-1828:

El Ayuntamiento comunica a la Academia su acuerdo de poner a disposición de esta «los cinco cuadernos de la colección litográfica de cuadros del rey N. S. que ha recibido en el presente año», en concepto de depósito, reservándose su propiedad tal y como se acordó con los primeros que se entregaron por el Sr. procurador del Común D. Valentín Cabeza Castañón». Se entregarían, mediante inventario y recibo de las láminas, «a la persona que la Academia dipute, dándose el recibo de los anteriores, para que el Ayuntamiento en todo tiempo pueda calificar el fin a que destina dicha colección». Se agradeció el obsequio asegurando la Academia que, por su parte, «había tratado de dar el debido realce a dicha colección colocándola en cuadros con sus cristales para su mejor conservación, autorizando a D. Pedro González para que se hiciese el inventario y recibiese las láminas»⁷⁹.

24-I-1829:

D.^a Rafaela O'Donell y Clavería, hermana de la anterior, remitió a la Academia

«un cuadro con el dibujo en lápiz del Pastor David y muerte de Goliat» que presentaba «como fruto de su aplicación al estudio de las Bellas Artes». Igualmente se la nombró Académica de Mérito en Pintura, agradeciéndole el obsequio⁸⁰.

25-V-1829:

Cuando acabó el curso 1828-1829 el ayudante de director D. José M.^a Saco entregó al secretario de la corporación un dibujo, «a manera de capricho, hecho a tinta de hollín, que manifiesta un joven que deseando llegar al templo de la fama de este ramo para perfeccionarse en él, se sujeta con prudencia al Tiempo y al Estudio los que le prometen su protección hasta llegar al referido templo si les manifiesta su aplicación». Se mandó colocarlo en la sala de estudios y darle las gracias⁸¹.

27-V-1829:

De nuevo, D.^a María González envió un nuevo obsequio el 27 de mayo de 1829, en esta ocasión «una cabeza de la Virgen, pintada al pastel, tomada de una del famoso Bartolomé Murillo», acompañada de otro un dibujo hecho a tinta de hollín, demostrando que no descuidaba «los cortos ratos que, después de concluidas sus labores, la han quedado». La Academia admitió la Pintura «que se mandó colocar en las salas de estudio» y, como recompensa, la nombró académica de mérito en la Pintura, enviándola el correspondiente título y ordenando que sus obras se presentasen al público⁸².

27-I-1830:

El señor D. Nicolás Vivanco, en su deseo de contribuir al adelantamiento de la Academia, a los progresos de las artes y al estímulo de los jóvenes, donó dos cuadros: «uno firmado del profesor español (sic)

Jacobo Palma, otro igualmente original de escuela romana (*La Sagrada Familia*) y el tercero de Corrado que representa a Judith en la tienda de Holofernes»⁸³.

El 25-IV-1830:

El pintor de cámara don Vicente López escribió a D. José O'Donell, presidente de la Real Academia una carta en la que le dice que: «Tengo el honor de remitir a V. E. por conducto de mi amigo el señor D. Pedro Escudero el tomo de las Alegorías pintadas en las bóvedas de este Rl. Palacio por los primeros artistas de España cuyo obra ha costado S. M. que manda poner en manos de V. E. como presidente de esa Rl. Academia de Nobles Artes y que disponga sea colocada en su Biblioteca en prueba del aprecio que le merecen a S. M. sus Reales Academias de Sn. Fernando en esta Corte, la de San Carlos de Valencia y la de San Luis de Zaragoza y de la Concepción de Valladolid. Dios Nr. Señor ge a V. E. ms as. Madrid 25 de Abril de 1830. Vicente Lopez». Se trataba del libro escrito por Francisco José Fabre, titulado *Alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio*, editado en Madrid en 1829, por Eusebio Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, ejemplar que se conserva en la biblioteca de la Academia.

23-III-1830:

El Ayuntamiento remitió «los cuadernos 16 y 17 de la colección litográfica de cuadros del Rey Ntr.^o Sr. para su colocación en la Academia con el objeto q se expresa». Se instalaron en las salas de los estudios, con los anteriormente remitidos y el 31 de mayo se acusó recibo inventariándose el 26 de junio los cuadernos 18, 19 y 20: 1.^o (La Virgen, el niño Dios, San Juan y Sta. Isabel),

2.º (San Juan), 3.º (Vista de una fuente en el jardín de la isla en Aranjuez), 4.º (operación quirúrgica), 5.ª (La Virgen adorando a su divino hijo), 6.ª (Felipe segundo), 7.ª (paisaje de Italia), 8.ª (Rendición de la Plaza de Breda), 9.ª (El príncipe D. Baltasar Carlos), 10.ª (Asunto místico la sacra familia con Sn Luis), 11.ª (país de la antigua Roma), 12.ª (Venus y Adonis)⁸⁴.

10-III-1832:

El Ayuntamiento envía a la Academia, por mediación del síndico S. Vicente Díaz de la Quintana, los cuadernos 22 y 23 de la colección litográfica de cuadros del rey, para su colocación en la Academia, y «pide que se diga cuales son los cuadernos entregados hasta hoy»⁸⁵.

30-V-1832:

Los alumnos D. Juan de la Vega y D. Luis Manuel del Rivero presentaron a la Academia dos pinturas al óleo de los apóstoles San Pedro y San Pablo que esta admitió «como prueba de gratitud»⁸⁶.

16 y 30-V-1833:

El alumno D. Pedro González Soubrie (1819-1853)⁸⁷, hijo del pintor D. Pedro González Martínez, presentó a la Academia con solo 14 años: «un cuadro a la aguada y colorido que presenta *la Rendición de Breda*; un cuadro asunto de su invención al óleo; una copia en tinta china hecha del famoso Cagesi, conocido por D. Fernando Girón o el bloqueo de Cádiz; y, en la copia del modelo del yeso, una de *Mercurio* reducida a una menor escala al lápiz y otra de un relieve de medalla a la tinta». Se le admitieron sus obras, premiándolas «con mención honrosa en las Actas y un premio

extraordinario que se convino fuese *El arte de la Pintura*, por Palomino, con una leyenda en la portada que diga: «La Rl. Acad.^a de M. y N. A. de la P. C. de Valld. en premio de aplicación y aprovechamiento en la pintura a D.P.G.S. Año de 1833»⁸⁸. El ejemplar, con «encuadernación de lujo en plena piel con ruedas doradas y con aplicación de plata, lomo con nervios y dorados, cortes dorados, marcapáginas de seda, guardas en moire, con estuche» ha aparecido recientemente en el mercado madrileño⁸⁹.

13-X-1840:

D. Vicente M.^a Vergara, Académico de Mérito que fue de San Carlos de Valencia y Académico de honor de la Concepción, hace un legado de 24 pinturas y una importante colección de dibujos originales de su padre el pintor valenciano José Vergara y Ximeno, así como un nutrido conjunto de estampas de diferentes épocas y autores⁹⁰.



Inmaculada Concepción, por José Vergara. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

22-V-1842:

El director de grabado en hueco de la Academia de San Fernando y de Mérito en las de San Carlos de Valencia y San Luis de Zaragoza, D. Félix Sagau (1786-1850) envió en 1842 «varias medallas en plata, cobre y yeso». Su obsequio mereció el nombramiento de Académico de Mérito de grabado en hueco y el acuerdo de colocar las medallas «en la Galería de la Academia como obras dignas de exposición pública», de las que únicamente se conservan dos en el Museo de Valladolid⁹¹. Agradecido por la distinción, remitió a la corporación un ejemplar de la memoria que acababa de publicar sobre las medallas acuñadas en tiempo de la Guerra de la Independencia⁹².

16-II-1845:

La Academia recibió de D. Custodio Teodoro Moreno, Académico de Honor y vecino de Madrid, con destino al estudio «la clase de Arquitectura, una colección de armaduras, plantas, cortes y alzados de los más célebres edificios». En realidad, se trataba de una colección de dibujos a los que hubo que poner cristales para su mejor conservación⁹³.

4-III-1846:

El Sr. Protector comunica que D. Pedro González, director de Pintura, había recibido una carta de los hermanos Ametller preguntándole si la Academia aceptaría la dedicatoria que pensaban hacerla de un plano geométrico topográfico de Valladolid y sus cercanías levantado durante su estancia en esta ciudad, el cual se disponían a publicar en litografía. La propuesta se aceptó por unanimidad⁹⁴.

7-X-1846:

D. Mariano Miguel Reinoso envió un ejemplar del discurso sobre *El estudio de*

la Filosofía natural de J. F. W. Herschel, y otro del *Tratado de Mecánica* escrito por S. D. Poisson y traducidas ambas obras por D. Gerónimo del Campo, Académico de Honor e ingeniero jefe de 1.ª clase de caminos, canales y puertos, regaladas a la Academia por conducto del citado señor Reinoso⁹⁵.

15-XII-1849:

El académico D. Pedro González Martínez, mandó en su testamento «a la Academia de Nobles Artes de la Purísima Concepción de esta ciudad los cuadros siguientes: Un



La muerte, por Gil de Ronza/Gil Palacio. En el Museo Nacional de Escultura

retrato mío al óleo en traje de uniforme, su tamaño de dos tercias de alto y dos cuartas de ancho. Ítem. Una estatua de madera que representa una mohmia de estatura natural y del autor Becerra. Ítem. Un cuadro que representa David tocando el arpa de tres y media varas de alto y dos y media de ancho, en lienzo»⁹⁶. De estas tres obras, solo se conserva en la Academia el *Retrato* que le hizo Valentín Carderera, identificándose la denominada *momia* con la figura de *La muerte*, original de Gil de Ronza, que ahora se encuentra en el Museo Nacional de Escultura, aunque esté documentado que fue donada a la Real Academia y no al Museo⁹⁷.

*Las pruebas de un examen que duró años:
el de Pedro Vicente González Soubrié
(1819-1853)*

Indicada más arriba la procedencia de las obras, el nombre de sus donantes, legatarios o la celebración y entrega de las pruebas de examen, de los que se tiene constancia documental de su propiedad académica, destaco ahora por la peculiaridad en su desarrollo, un examen que, puede decirse, duró seis años. Fue el del alumno Pedro Vicente González Soubrié, personaje puntilloso, leguleyo⁹⁸ y, quizás, influido por su padre buscando saldar viejas rencillas académicas con resultado harto dudoso⁹⁹.

Contando 21 años, González Soubrié, pidió el 2 de abril de 1840 que se le admitiese como Académico de Mérito por la Pintura y para ello había pintado «un cuadro al óleo, de su invención que representa el *Alumbraimiento de la hija de Latona*». Un tribunal compuesto por Saco y los arquitectos Sánchez y Fernández Sierra, lo examinó el 26 de abril, advirtiéndolo Saco «que, en la votación, se tuviese en cuenta su corta edad y la mucha aplicación que promete adelantar en pintura». Superada la prueba, por dos votos

a favor y uno en contra, se prepararon los cuadernos de asuntos en pintura, correspondiéndole en suerte los números 10 (Historia Sagrada), 7 (Historia profana) y 8 (Mitología)¹⁰⁰.

Fijado el examen para el día 29, a las 9 de la mañana, el aspirante ejecutaría a la aguada uno de estos asuntos, en un pliego de papel marquilla firmado por el viceprotector, durante el tiempo establecido en ocasiones anteriores. Sin embargo, la prueba no se realizó explicándose las razones en la junta del 14 de julio. Iniciado el examen, entregándole previamente el papel y una copia literal de los asuntos que le habían correspondido, después de alguna deliberación eligió el n.º 10 y solicitó por escrito que se le facilitase un libro de Historia Sagrada. Como no se disponía de ninguno, el aspirante se negó a efectuar la prueba hasta que la Academia tomase una decisión, y abandonó la Escuela.

En Junta general se decidió no permitir a los examinandos «entrar, para la ejecución de la prueba de repente, libros de ningún género no siendo del establecimiento». Sin embargo «para facilitarles las noticias indispensables para ayudar la memoria, se adquiriesen por cuenta de la Academia, y se custodiasen en su archivo, los libros que las respectivas comisiones creyesen convenientes determinando desde luego que para las pruebas en Pintura, Escultura y los de Grabados bastaban tres obras, una de la historia sagrada, otra de la profana y otra de mitología sin láminas ni viñetas». Se decidió también que se admitiera de nuevo a la prueba de repente a D. Pedro González y que para no retrasar más su ejercicio «se tomasen prestados, por el día en que hubiese de ejecutarle, las tres obras sobre las materias referidas que dispusiese la comisión de Pintura»¹⁰¹.

Transcurridos casi dos años, el 6 de enero de 1842, González Soubrié volvió a pedir que la Academia le señalase día para continuar los ejercicios que había comenzado para obtener el título de Académico de Mérito en pintura.

En la junta ordinaria del 13-II-1842 se pidió a su padre, D. Pedro González, que podía exponer lo que estimase oportuno después de lo cual abandonó la sala. En ese momento, Saco y Fernández Sierra pidieron ser eximidos del encargo y dijeron tener motivos y razones de delicadeza. Sin embargo, no se consideraron suficientes como para no permitir el examen solicitado. Después de una detenida discusión, aceptaron juzgar los ejercicios, admitiéndose finalmente al aspirante señalándose el domingo 20 de febrero, a las 9 y media de la mañana, lo cual se comunicó al padre¹⁰². Pero, entonces, tampoco se celebró el examen.

D. Pedro, seguramente para tantear los ánimos y, sin duda, animado por su padre, presentó el 8 de diciembre de 1844 a la corporación «un cuadro al óleo, copia de la *Asunción* de Rubens que existe en el primer salón de Pinturas del Museo Provincial, para que la Academia forme idea de sus adelantos, y otro cuadro también al óleo, de claro oscuro, que representa a *Las tres nobles artes ofreciendo sus obras a la Diosa Minerva*, el cual tiene el honor de regalar al establecimiento». El obsequio se admitió pero «sin prejuzgar el mérito que pudiera o no haber en los cuadros presentados»¹⁰³.

Cuatro años después, el 21 de noviembre de 186, González Soubrié acudió a la secretaría para averiguar si podría continuar los ejercicios que habían quedado suspendidos en mayo de 1840 por causas imprevistas. «Discutido ligeramente» el asunto, se acordó fijar la prueba para el 5 de diciembre, a las 9 h de la mañana, y picar en el cuaderno tres asuntos para que eligiese uno, que fue el n.º 8: *Moisés arrojado al Nilo*. Incomunicado en la sala de juntas, como era costumbre, realizó a tinta su ejercicio, siendo comparado por el tribunal con su cuadro *la Diosa Latona*, pintado seis años antes. A continuación, se le preguntó sobre las pruebas de repente y pensado, geometría, anatomía y perspectiva, y mereció el aprobado por unanimidad, tomando asiento

como Académico de Mérito. Después, pidió permiso para pronunciar un discurso que versó sobre *El estado de la Pintura, su excelencia y utilidad*, y con diferentes ejemplos justificó la necesidad de premiar el mérito para fomentar el estudio de tan interesante Arte. Por todo lo cual fue felicitado»¹⁰⁴.

Premios a los alumnos y concesión de signos externos de los académicos:

En el ceremonial de la época, los títulos, honores y distintivos exteriores del atuendo social, continuaba siendo la señal o marca indeleble de pertenecer a una clase o estatus distinguido o superior. De ahí que el anhelo del profesorado buscara la manera de ser identificado o reconocido en sociedad. Por su parte, la forma que tenían los alumnos de ascender en esa escala de reconocimiento público era que sus obras merecieran la distinción de ser premiadas con medalla, dinero o algún libro y la exhibición durante unos días en la Academia de sus trabajos.

Esta idea de exhibir públicamente los avances y primeros éxitos del alumnado sería el embrión de las futuras exposiciones anuales, organizadas al finalizar el curso. Se sabe también de algún caso concreto en el que se expuso a la contemplación del público



Cuadernos de asuntos para exámenes. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción



Copia de *La Rendición de Jouliers*, de J. Leonardo, por Pedro González Soubrié. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

obras excepcionales como el plano topográfico de la ciudad de Valladolid, es decir la maqueta realizada en 1828 por el ingeniero Gil Palacio, o el retrato al óleo del infante Francisco de Paula Antonio Borbón que en 1849 residía en Valladolid, pintado por Pablo Bausac (1805-1880), discípulo que había sido de Vicente López y José Madrazo en la Academia de San Fernando¹⁰⁵.

– Medallas de premios a los alumnos:

Los premios que se entregaban a los alumnos, por su aplicación y adelantamiento en las respectivas materias, continuaron repartiéndose en estos años siempre que hubiese disponibilidad económica. Las medallas de plata que diseñó en 1785 el platero Hipólito Bercial se sustituyeron en 1822 por otras cuyo dibujo formó el pintor Ceferino Araujo¹⁰⁶. Cinco años después, se fabricaron más ejemplares. En 1832, su ejecución se encomendó al artífice platero Esteban Benítez, correspondiendo en 1844 a Telesforo Izquierdo el encargo de 23 premios de plata¹⁰⁷.

– El diploma académico

El primer título acreditativo de la condición de miembro de la Academia, en

cualquiera de sus clases, lo diseñó en 1784 el pintor Diego Pérez Martínez y se imprimió en Madrid en casa de Antonio Sancha; y con posterioridad, en 1815, hay constancia de que los Directores de Arquitectura presentaron otros dos nuevos dibujos para la lámina de los títulos¹⁰⁸.

Pero en 1820 Fidel Roca, «natural de Valencia, profesor de las Bellas Artes en la clase de pintura y grabado y director de la Academia del dibujo de la ciudad de Logroño» escribió a la Academia manifestando que «acababa de llegar de París en cuya capital había permanecido por el espacio de siete meses con el objeto de aprender el arte de la litografía o grabado en piedra, invención útil a todos los artistas, al estampado de las fábricas y a otros ramos de industria», acompañando su escrito con varias láminas, «ensayos litográficos que presentaba a la Academia para que se dignare admitir esta muestra de sus deseos en progresar y ser útil a su Patria».

Como el preámbulo de su escrito amparaba la pretensión de ser admitido como Académico de Mérito, se le contestó que el reglamento lo impedía «sin la presentación de una obra», si bien se le preguntó «si tendría a bien ejecutar la de los títulos académicos», remitiéndole «el modelo de las armas y contenido de los títulos»¹⁰⁹.



Título litográfico de Académico (detalle), por Pedro González Martínez. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

Su contestación se leyó en junta del 13 de septiembre. Daba las gracias a la Academia y le notificaba los pasos e indagaciones que había hecho para encontrar piedras litográficas, «que había hallado en el reino de Navarra y que deseoso de propagar este arte ofrecía dar un curso en esta academia e imponer en veinte días a los profesores y aficionados en todo el mecanismo y operaciones de la litografía para lo cual proponía que hubiese ocho subscriptores que después de bien enterados y haber grabado una obra a la litografía abonaría cada uno dos onzas de oro». Incluso «sospechaba que en las inmediaciones de esta ciudad se hallarían fácilmente canteras de piedra litográfica por abundar sus montes en sulfato de cal».

Respecto a su pretensión de conseguir el título de Académico de Mérito «haría lo posible por obtenerlo» pero que exponía que con relación a los grabados ni en la Academia de San Fernando ni en la de San Carlos se observaban con rigor los estatutos por el tiempo que era necesario para grabar una obra y que aunque por el método de la litografía podría hacerlo en ocho días carecía de prensas litográficas y de tórculo, que por lo mismo remitía dos estampas a buril y si la Academia no las creía suficientes para concederle dicho título, o si la pareciese mejor en miniatura en el tamaño que señalaba pintaría lo que pareciese oportuno».

En vista de todo ello, se le dijo que «llegada la época de la apertura de los estudios y reunidos los profesores se podría proponer la proposición que hacía para ver si se reunía el número de los subscriptores señalados, pero que la Academia no podía dispensarle de lo ordenado en las Reales Órdenes», si bien, para facilitarle la obtención del título de académico de mérito se le propusiese «si quería ejecutar en el grabado litográfico una viñeta de las armas de esta Academia de la magnitud de un óvalo, aun más pequeño que

las estampas que remitió, que pudiese servir para adorno de los títulos de Académicos pi-diéndole una pronta respuesta¹¹⁰.

A pesar de que Roca contestó el 16 de octubre pidiendo que se le remitiese el dibujo para confeccionar los títulos de los académicos y se encargó al director de Pintura que lo hiciese y se le enviase nunca más se vuelve a tener noticia de este asunto ni tampoco de Roca¹¹¹.

Lo curioso es que de todo este asunto del título litográfico, acabó saliendo algo pues D. Pedro González, teniente de director de Pintura, tomó buena nota del proyecto para confeccionar un nuevo título con el novedoso arte de la litografía, pues en julio de 1822 explicó a la Academia que mientras estuvo en Madrid, «entre otros establecimientos, había reconocido el de la Litografía y convencido de su utilidad se había dedicado a tomar algún conocimiento de tan ventajoso descubrimiento y, entre otras cosas, había hecho el ensayo que presentaba».

Se trataba de una «viñeta o portada de los títulos de académicos» que podría ser utilizada con esa finalidad. Inmediatamente, la corporación aceptó y aprobó su idea encargándole que, «pues tenía la piedra de dicho grabado, se sirviese encargarse de la extensión y grabado de un número proporcionado de ejemplares para el objeto que había indicado», dándole al mismo tiempo «las gracias por su celo a favor del bien público, progreso de las artes y mayor lustre de la Academia»¹¹².

Como es habitual los títulos se expedían sellados utilizándose para tal fin, exclusivamente, «el sello en hueco que está en el archivo». En 1845 se propuso adquirir otro «sello en relieve para tinta con la empresa de la Academia para sellar así los oficios como los demás documentos que se presentan a examen de la misma»¹¹³ que se utilizaría desde entonces.



Retrato del arquitecto Pedro García con uniforme académico (pastel), por Pedro González Martínez. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

– El uniforme académico

Enterado el arquitecto D. Pedro García, director general de los Estudios, de que entre los privilegios que acababa de conceder el monarca a la Academia de San Fernando se encontraba el uso de uniforme, planteó en 1816 a sus compañeros si sería oportuno que la medida se hiciese extensiva a los individuos de las academias de Valencia, Zaragoza y Valladolid, a lo que los profesores mostraron el mismo acordando ponerse de acuerdo en la petición con las otras academias¹⁴.

El asunto no fue a más hasta que en 1828 D. Pedro González Martínez, director de Pintura, manifestó a la corporación que la de San Carlos de Valencia, el 31 de octubre de 1825, había conseguido del rey «la gracia para que los directores y tenientes de ella pudiesen usar uniforme, compuesto de frac

azul turquí, con el cuello y vueltas bordadas de oro, pantalón del mismo paño, espada y sombrero con adornos de oro y botón dorado, conforme al modelo que presentaba». Por ello, consideraba que se debía dirigir, por medio de la Academia de San Fernando, «la representación conveniente a S. M. para que se dignara conceder a esta academia igual gracia, en atención a los servicios del cuerpo facultativo y ninguna dotación que recibían» los académicos de Valladolid¹⁵.

La petición fue bien recibida por el monarca Fernando VII y el 11 de junio concedió «a los directores, tenientes y secretario de esta Real Academia de Nobles Artes, el uso de uniforme» señalado en 1825 a la de San Carlos. De inmediato se comunicó a los interesados para «su inteligencia y satisfacción», dándose también noticia al capitán general¹⁶.

Notas

¹ En 1845 se recibió en la Academia una R. O. para que se facilitasen a D. Pascual Madoz «cuantas noticias necesite para la formación de su obra titulada *Diccionario Geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*», cfr. *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 12-VII-1845), fol. 139.

² Para un mejor conocimiento de la Academia, cfr. <https://www.realacademiadelaconcepcion.net/>

³ Jesús URREA, «Los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 77, 1993, pp. 294-316.

⁴ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, (6 y 21-VI-1823); Jesús URREA, *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 267-268; IDEM, *Arte y Sociedad en Valladolid (siglos XVI-XIX)*, Valladolid, 2020, pp. 248-251. «Expediente del arrendamiento de la casa que en la calle de Pedro Barrueco en esta ciudad pertenece al Sr. duque de Híjar y que la Academia tomó para el establecimiento de la enseñanza en precio de 2800 rs. y otras condiciones en el año de 1823», cfr. ARAVA. Caja n.º 9.

⁵ (Junta Ordinaria, 2-XI-1826), fol. 62.

⁶ El 17 de junio de 1844 disponía de bancos tapizados de damasco de seda, con galón de seda doble, y su suelo se cubría con estera de colores. En ella, el día de la fiesta de la Virgen se armaba y desmontaba un altar.

⁷ *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 4-IX-1845), fols. 141-142.

⁸ El 3-VI-1846, el Jefe político preguntó a la Academia «si convendría a los fines de su instituto el Colegio de San Gregorio para establecer en él sus diversas enseñanzas y si contaba con fondos suficientes para costear las obras necesarias». Se le contestó diciendo que, pese a «no estar situado dho edificio en un punto cómodo para la numerosa juventud que asiste a sus estudios», le aceptaría gustoso pero que sus presupuestos dependían del gobierno, cfr. *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 7-VI-1846), fols. 152 y v.º. En 1841, la Academia intentó de nuevo solicitar el Colegio de Santa Cruz o, en su defecto, el convento de las Comendadoras de la Orden de Santiago, denominado de Santa Cruz, sin resultado, cfr. *Libro 3.º de Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 7-I-1841), fols. 72v.º-73.

⁹ *Libro de Actas de las Juntas de Gobierno, 1850-1877*, fols. 86v.º y 92v.º.

¹⁰ De acuerdo con el Real Decreto orgánico de 31 de octubre de 1849.

¹¹ Amalia PRIETO CANTERO, «La Real Academia De Bellas Artes de la Purísima Concepción y la recuperación del patrimonio artístico español», *Homenaje a Justo García Morales* (coord. por F.º J. AGUIRRE GONZÁLEZ DE DURANA), Anabad, Madrid, 1987, pp. 841-851.

¹² *Libro 1.º de Actas de la Juntas Ordinarias de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción que comprende desde el año de 1814 hasta el de 1829* (Junta Ordinarias, 9 y 20-XI-1814), fols. 1v.º-3 y 3v.º-9.

¹³ *Libro 1.º de Actas de la Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria), 20-XI-1820), fols. 5-6.

¹⁴ Desde 1814, Elías Alcalde (1780-1831) alumno de la Academia en 1803, cuando obtuvo 2.º premio en arquitectura y medalla de 5 onzas de plata (Junta Ordinaria, 30-XI-1803). Como ocupaba plaza de músico en el teatro, se le advirtió que si se le subía el sueldo en la Academia no podría tocar en las funciones, cfr. *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 18-XI-1822), fol. 52. En 1828 se le permitió tocar en los días de ópera con tal que encargase a alguna persona de su confianza la asistencia en su nombre a los estudios, cfr. *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 27-XI-1828), fol. 87v.º. Le sustituyó Pedro Francisco Ferrari, que en 1814 había sido alumno; en 1846 todavía continuaba en el cargo.

¹⁵ Documentos de la Junta de 30-IV-1827. Al curso siguiente los alumnos de Aritmética fueron 32 y los de Dibujo 37.

¹⁶ *Libro 2.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1829-1837*, fols. 52-54.

¹⁷ *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 15-XII-1845), fol. 147 y v.º.

¹⁸ Según el plan general aprobado por el rey para el gobierno de las escuelas de Nobles Artes del reino encargando su cumplimiento, según orden de 5-III-1819 de la Academia de San Fernando, *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias* (Junta Ordinaria, 18-IV-1819), fol. 27.

¹⁹ ARAVA. Caja 176.

²⁰ *Libro 3.º de las Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 17-V-1838), fol. 26.

²¹ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria y de matrícula, 5-12-XI-1838), fols. 45-47v.º y 49.

²² *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria y de matrícula, 20-31-X-1841), fols. 75-77.

²³ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria y de matrícula, 26-X-1842), fols. 84-87v.º. La edad mínima para la 1.ª matrícula fue de 12 años.

²⁴ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria y de matrícula, 3-XI-1843), fols. 90v.º-96v.º.

²⁵ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria y de matrícula, 4-14-1844), fols. 125-131.

²⁶ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 19-I-1839), fol. 52.

²⁷ *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Juntas de 14 y 22-X-1845), fols. 142v.º-144.

²⁸ Jesús URREA, «Escultura y Pintura», en VV.AA. *Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, 1985, p. 511; Idem, «Un tríptico del pintor Ceferino Araujo», BRAC, 1996, pp. 197-201.

²⁹ *Libro de Acuerdos de la Junta Ordinaria, 1786-1807*, fols. 166 y 172.

³⁰ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fol. 27; *Libro 1.º de Actas de la Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 2-XI-1818), p. 22v.º.

³¹ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fols. 48 y 51. Estuvo en Madrid entre el 13-IX y el 15-X-1820.

³² *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831* (Junta Particular, 23-X-1820), pp. 61-61v.º.

³³ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833* (Junta General, 13-IX-1822), fols. 42-43.

³⁴ «Se hizo presente por mi el Secretario que el Sr. Director del ramo de Pintura D. Ceferino Araujo se hallaba ausente y convenía el que se nombrase director de este ramo...», cfr. *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias* (Junta Ordinaria, 2-XI-1826), fol. 62v.º.

³⁵ *La Correspondencia de España*, 16-III-1861, p. 2.

³⁶ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fol. 1; *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas 1813-1833*, fol. 10. Sobre este pintor cfr: José Carlos BRASAS EGIDO, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982, pp. 29-30; Jesús URREA, «Pintura y Escultura», en VV.AA. *Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, 1985, p. 511; Idem, «D. Pedro González Martínez primer director del Museo de Valladolid», BRAC, 27, 1992, pp. 301-305. M.ª José REDONDO CANTERA, «Los comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850)», BSAA, 2011, pp. 199-226.

³⁷ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833*, fol. 62v.º; Jesús URREA, «Pedro González Martínez, primer director del Museo de Valladolid», *BRAC*, 1992, pp. 301-305. M.ª José REDONDO CANTERA, «Los comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850)», *BSAA*, 2011, pp. 199-226.

³⁸ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 7-XI-1827), fol. 65.

³⁹ Rocío CALVO MARTÍN, «La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del Patrimonio: La comisión de Valentín Carderera (1836)», *Espacio, tiempo y forma, (H.º del arte)*, 2007-2008, pp. 229-266.

⁴⁰ V. CARDERERA Y SOLANO, *Viajes artísticos por Castilla y León. Dibujos de la colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano* (Estudios y edición por I. Arana Cobos, R. Calvo Martín y J. A. Yeves Andrés), Madrid, 2016, pp. 362, 364, 373-388, 389, 390-408, 409, 410, 411.

⁴¹ Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ, «Valero Iriarte: Addenda et corrigenda al Catálogo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, III, 9, 1982, pp. 147-156. Jesús URREA, «Noticia histórico-artística de Villanueva de Duero», *BRAC*, 2000, pp. 95-126.

⁴² *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Juntas ordinarias 23-8-1838 y 10-IV-1839), fols. 35v.º-41v.º y 61v.º-62v.º.

⁴³ *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 12-XI-1843), fol. 90.

⁴⁴ *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX* (1883), ed. Madrid, 1975, pp. 303-304.

⁴⁵ Caballero de la Orden de Carlos III y comendador de Isabel la Católica (1878), falleció en Madrid, cfr. *La Correspondencia de España*, 18-VI-1887, p. 4. El 4-X-1999 se subastó en la Casa Ansoarena, de Madrid, un retrato suyo pintado en 1872 por Salvador Martínez Cubells (lote n.º 287).

⁴⁶ José Carlos BRASAS EGIDO, *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982, p. 71; Jesús URREA, «Pintura y Escultura», en VV.AA., *Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, 1985, p. 512.

⁴⁷ *Matrícula de los alumnos de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción desde el año de 1814 hasta el de [1834]*, fol. 17.

⁴⁸ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833* (Junta General, 4-VI-1819), fol. 33 y v.º.

⁴⁹ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 28-VI-1828), fols. 78v.º-79.

⁵⁰ ARVa. leg. 78. Hojas de mérito de profesores y ayudantes y Documentos de la Junta General de 28-III-1833. Entre ellos, figuraba en 1836, un adolescente Eugenio López Bustamante (1824-1877) que se jubiló siendo presidente de la Audiencia de Puerto Rico, cfr. Casimiro GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, ob. cit., I, Valladolid, 1894, pp. 800-803.

⁵¹ *Libro 2.º de las Actas de las Juntas ordinarias, 1829-1837*, fol. 94v.º.

⁵² *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833*, fols. 66-67; *Libro 2.º de las Actas de las juntas ordinarias, 1829-1837*, fol. 93.

⁵³ *Libro 2.º de las Actas de las juntas Ordinarias, 1829-1837*, fol. 120.

⁵⁴ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 26-I-1838), fol. 2; Casimiro GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Datos para la historia biográfica de Valladolid*, II, Valladolid, 1894, pp. 374-375.

⁵⁵ *Libro Borrador de las Actas de las Juntas Ordinarias de la Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción 1838-1842* (Junta Ordinarias, 26-II y 15-III-1838), fols. 12 y 18.

⁵⁶ *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848*, fol. 90. En la Junta Ordinaria del 4-XII-1843 (fol. 97v.º) Saco mostró su extrañeza por no haber sido convocado a la 1.ª junta conservadora del Museo, acordándose averiguar el motivo.

⁵⁷ *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Juntas Ordinarias del 6 y 12-XII-1843), fols. 97v.º-98v.º.

⁵⁸ Cipriano LÓPEZ SALGADO, *El Anfión Matritense*, 11-VI-1843, pp. 181-183.

⁵⁹ ARCHVa. Doc. Municipal, Caja 326, exp. 15 (leg. 754). M.ª Antonia FERNÁNDEZ DEL HOYO, «Fiestas en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660», *BSAA*, 1993, pp. 388 y 392. Aquel mismo año, su nombre figura como suscriptor de la Sagrada Biblia, traducida al español de la Vulgata latina (Madrid, 1845, p. 9).

⁶⁰ *Libro 3.º de Actas de Juntas Ordinarias, 1838-1848*, fol. 145.

⁶¹ M.ª José REDONDO CANTERA, «Arte, historia y modernidad en la imagen de Valladolid a mediados del siglo XIX (1858)», *Valladolid. Historia de una ciudad* (Actas del congreso de Historia de Valladolid), I, Valladolid, 1999, pp. 134-136 (pp. 133-162); Carlos REYERO, *Monarquía y romanticismo: el hecho de la imagen regia*, Madrid, 2015, nota 104.

⁶² Valentín CARDERERA Y SOLANO, *Viajes artísticos por Castilla y León. Dibujos de la colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano* (Estudios y edición, por I. Arana Cobos, R. Calvo Martín y J. A. Yeves Andrés), Madrid, 2016, pp. 412, 413, 415, 451 y 453.

⁶³ *Libro 2.º de las Juntas, 1832-1845* (Junta Particular, 19-XII-1844), fol. 81.

⁶⁴ Casimiro GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, ob. cit., II, Valladolid, 1894, pp. 374-375. Se casó en 1849 con Castor Simón Toranzo. De Saco Toranzo se expuso en Feriarte de Madrid (1986) una copia de la *Asunción*, original de T. W. Boschaert conservada en el Museo Nacional de Escultura. La Academia posee dos dibujos firmados por Francisco Saco Toranzo en 1882 y 1884, cfr.

https://www.realacademiadiconcepcion.net/fondos_planos.php?pagina=4

⁶⁵ Eloísa WATTENBERG GARCÍA, «Las ‘lochas’ del Museo de Valladolid» en *Las Logias de Rafael en el Vaticano. Los grabados del Museo de Valladolid*, (Cat. exposición), Valladolid, 2021, pp. 29-36.

⁶⁶ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831 y Junta General, 22-X-1816*, p. 15.

⁶⁷ *Libro de Actas de las Juntas particulares, 1814-1831; Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833* (Junta General 4-XII-1818). El retrato está en el Museo Nacional de Escultura.

⁶⁸ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813 a 1833* (Junta General, 13-XI-1821), fol. 39v.º.

⁶⁹ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias. 1814-1829* (Junta Ordinaria, 10-II-1822), fols. 46 v.º.

⁷⁰ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fols. 114-116. *Libro de salida de los caudales de la Real Academia de Matemáticas y Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1814-1833*: 200 rs. de las suscripciones para el retrato del Serenísimo Sr. Infante D. Carlos: 1827.

⁷¹ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813 a 1833* (Junta General, 21-V-1827), fol. 39v.º.

⁷² *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 10-I-1828), fols. 70v.º-71.

⁷³ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fol. 128; *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 1-IV-1828), fols. 73v.º-74v.º.

⁷⁴ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fol. 132. En cambio, la petición «de originales de dibujo, particularmente en la clase de principios», formulada a la de San Fernando el 6-XI-1827, no tuvo respuesta, cfr. *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fol. 121.

⁷⁵ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813 a 1833* (Junta General 30-V-1828) y Documentos de la misma junta.

⁷⁶ Sobre el plano geográfico topográfico de esta ciudad, cfr. *Juntas Ordinarias de, 18-XII-1827*, fol. 68v.º y 10-I-1828, fols. 69-71 (con informe de la Comisión de Arquitectura); *Junta particular, 8-I-1828*, fol. 122.

⁷⁷ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833*, fol. 51. Cartas de León Gil de Palacio, dirigida al Sr. Protector de la Rl. Academia de Bellas Artes de esta ciudad, Valladolid, 26-V-1828, y contestación de éste a Gil Palacio (21-VI-1828), cfr. Documentos de la Junta General del día 30-V-1828. La Academia correspondió acordando nombrarle académico Honorario «pues aunque tuviera mucha satisfacción en favorecerle con el título de Académico de mérito observa que según los estatutos y Rs. órdenes no puede hacerlo no solicitándolo el interesado y sujetándose a las pruebas y demás requisitos determinados en aquellos para la recepción de Académicos de mérito».

⁷⁸ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813 a 1833* (Junta General, 30-V-1828), fol. 50v.º, y cartas de D.ª Manuela O'Donnell y minuta de contestación del Protector del 21-VI-1828.

⁷⁹ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Junta Ordinaria, 13-I-1829), fol. 90.

⁸⁰ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1914-1829* (Junta Ordinaria, 24-I-1829), fol. 91v.º.

⁸¹ *Libro 2.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1829-1837*, fol. 8. Documentos de la Junta ordinaria del día 27-V-1829, fol. 50v.º: Carta de Saco al Secretario de la Academia y minuta de éste, 29-V-1829.

⁷² Carta de D.ª María González (27-V-1829) y minuta de contestación (14-VI-1829), cfr. Documentos de la Junta ordinaria 27-VI-1829. *Libro 2.º de las Juntas Ordinarias, 1829-1837* (Junta Ordinaria, 27-VI-1829), fols. 8-9v.º.

⁸³ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fol. 149.

⁸⁴ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Particulares, 1814-1831*, fols. 158-159 y 161. *Libro 2.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1829-1837*, p. 19.

⁸⁵ *Libro 2.º de las Juntas Particulares, 1832-1845* (10-III-1832), fol. 2. ARAVA, Caja, n.º 9.

⁸⁶ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833*, fol. 65.

⁸⁷ María GALÁN TORREGO, «Tránsito da Virgen. Estudio e tratamento de Conservação e Restauro de uma pintura barroca sobre tela», Porto, 2016, cfr.

<https://docplayer.com.br/59642842-Escola-das-artes-da-universidade-catolica-portuguesa-mestrado-em-conservacao-e-restauro-de-bens-culturais.html>

⁸⁸ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833*, fol. 68; *Libro 2.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1829-1837*, fols. 104v.º-105.

⁸⁹ Anunciada su venta en 2016, por 5.000 €, en la librería madrileña García Prieto, cfr.

www.libreriajarcapieto.com/archivos/catalogospdf/f/7-cad408.pdf

⁹⁰ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848*, fol. 71-72v.º; J. AGAPITO Y REVILLA, «Legado de don Vicente María de Vergara», *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 3, 925, pp. 49-52; cfr. <https://www.realacademiaconcepcion.net>

⁹¹ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Juntas Ordinarias, 13-II y 5-VIII-1842), fols. 78v.º y 82. Eloísa WATTENBERG GARCÍA, «Medalla y moneda de Fernando VII donadas a la Academia por el grabador Félix Sagau», *BRAC*, 2005, pp. 125-128.

⁹² *Memoria relativa a las medallas que forman la historia numismática de la gloriosa Guerra de la Independencia efectuadas en Cádiz durante la misma y en virtud de disposiciones del Gobierno*, por D. Félix Sagau... impresa en Madrid en 1842 y publicada en la imprenta de don Manuel de Burgos, cfr. Ramón SERREIRA CONTRERAS, «La actividad en Cádiz del grabador Félix Sagau y Dalmau y la medalla de la Constitución de 1812», *Revista Hispanoamericana. Publicación digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras*, 2014, n.º 4, pp. 1-17.

⁹³ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 16-II-1845), fol. 148.

⁹⁴ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 4-III-1846), fols. 148v.º-149.

⁹⁵ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 7-X-1846), fols. 159v.º-160.

⁹⁶ AHPVa. 5753, fols. 169.-171. *Libro 4.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1848-1850* (Juntas Ordinarias, 8-IV y 24-V-1850. fol. 20 y 20v.º).

⁹⁷ «En cambio, mandó al Museo de esta capital y Provincia los cuadros siguientes: Un retrato mío al pastel de dos cuartas de ancho y media vara de ancho en el que estoy vestido de paisano. Un cuadro pintado por mí que representa ardiendo Troya al pastel de una vara de ancho y terca de alto con su marco dorado y su cristal. Un cuadro en lienzo que representa la disputa de los doctores en el templo, grande de tres y media varas de ancho por una y media de alto, su autor Pablo Verones». Sobre este legado, cfr. Juan AGAPITO Y REVILLA, «Legado de don Pedro González Martínez, primer director del Museo», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 1926, pp. 99-100 e Idem, 1928, pp. 224-225.

⁹⁸ Algunas noticias familiares en; María GALÁN TORREGO, «Tránsito da Virgen. Estudo e tratamento de Conservação e Restauro de una pintura barroca sobre tela, Porto», 2016, cfr.

<https://docplayer.com.br/59642842-Escola-das-artes-da-universidade-catolica-portuguesa-mestrado-em-conservacao-e-restauro-de-bens-culturais.html>

⁹⁹ Fue canceller-regidor de la Audiencia de Burgos, en Santander, destino al que renunció el 10-V-1850 (*Boletín Oficial de Santander*, 15-V-1850, p.1). Al fallecer su padre, fue nombrado el 21-V-1850 restaurador-conservador del Museo Provincial de Valladolid y el 6-VII-1851 solicitó formar parte de la Academia de Bellas Artes. Cesado como restaurador el 28-II-1853, le substituyó el pintor Agapito López San Román (cfr. *Libro de Juntas de Gobierno*, 1850-1877, fols. 45v.º y 46v.º). Estuvo casado con D.ª Antonia Frades y murió el 9-X-1853. Su hijo, Luis González Frades (1851-1931), fue presidente de la Real Academia (1912-1921).

¹⁰⁰ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848*, fol. 66. (Junta Ordinaria, 21-XI-1846), fols. 161v.º-162. El 6-VII-1851 solicitó formar parte de la Academia. El 28-II-1853 fue cesado de su cargo de restaurador y en su lugar se nombró al pintor Agapito López San Román, cfr. *Libro de Juntas de Gobierno, 1850-1877*, fols. 45v.º y 46v.º.

¹⁰¹ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 28-V-1840), fol. 67 y v.º.

¹⁰² *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 13-2-1842), fol. 79.

¹⁰³ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas 1813-1833*, fols. 92v.º y 93.

¹⁰⁴ *Libro 3.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1838-1848* (Junta Ordinaria, 21-XI y 11-XII-1846), fols. 161v.º-163.

¹⁰⁵ *Libro 4.º de las Actas de las Juntas Ordinarias, 1848-1850* (Junta Ordinaria 11-XI-1849), fols. 14 y 14 v.º. Sobre este pintor y fotógrafo, cfr. José M.ª URIARTE Y ASTARLOA, «Bausac y sobrino fotógrafos. Primer gabinete fotográfico de Vitoria-Gasteiz desde 1857», *Gaceta Municipal Vitoria-Gasteiz*, 63, 2006, p. 36; Esther SOLÉ I MARTÍ, «La formación artística en la ciudad de Lleida 1875-1936. Lectura sistemática de un entorno periférico», en *La Formación artística: Creadores-Historiadores-Espectadores*, I, (ed. B. Alonso Ruiz et alia), Salamanca, 2018, p. 566.

¹⁰⁶ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias. 1814-1829* (Juntas Ordinarias, 19-IV y 5-V-1822), fol. 48 y v.º.

¹⁰⁷ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias. 1814-1829* (Junta Ordinaria, 27-V-1828), fol. 77v.º.

¹⁰⁸ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas*, 1813-1833, fol.15.

¹⁰⁹ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias. 1814-1829* (Junta Ordinaria, 18-V-1820), fol. 30v.º.

¹¹⁰ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias, 1814-1829* (Juntas Ordinarias, 13-IX-1820), fols. 33v.º-34. *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias. 1814-1829* (Junta Ordinaria 31-X-1820), fol. 36.

¹¹¹ Sobre este curioso personaje, cfr. Jesusa VEGA, *Origen de la litografía en España. El Real establecimiento litográfico*, Madrid, 1990, n.º 73, p. 365 y Joaquín ALCARAZ QUIÑONERO, «Prensa gráfica murciana en el siglo XIX», *Anales de Historia Contemporánea*, 1996, pp. 551-560 (p.554).

¹¹² *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias. 1814-1829* (Junta Ordinaria, 14-VII-1822), fols. 49v.º-50. El 26-V-1827 se reconocieron los títulos litográficos de 1822 y «se mandó que, hecha cierta variación se repartieran sellándoles con el sello nuevo de la Academia que se hizo en la misma época», cfr. *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833*, fol. 46.

¹¹³ *Libro 2.º de las Juntas Particulares* (Junta Particular, 20).

¹¹⁴ *Libro 1.º de las Actas de las Juntas Generales y Públicas, 1813-1833* (Juntas Generales, 30-VI y 14-VII-1816), fols. 25-26.

¹¹⁵ *Libro de Actas de Juntas Particulares, 1814-1831* (Junta Particular 9-II-1828), fols. 126-127. Se acuerda enviar el escrito a través de la Academia de San Fernando.

¹¹⁶ *Libro 1.º de Actas de las Juntas Ordinarias. 1814-1829* (Juntas Ordinarias, 28-VI y 19-VII-1828), fol. 78v.º y 81.

LA MÚSICA CALLADA: Fotografías antiguas de músicos vallisoletanos o relacionados con Valladolid entre 1850 y 1950

Joaquín Díaz González

Académico

Resumen: Por medio de imágenes procedentes de diversas fuentes, se hace un recorrido por distintos ámbitos en los que se desarrolló la labor de los músicos vallisoletanos (o transeúntes por la ciudad) entre los años centrales del siglo XIX y la mitad del XX. Las instantáneas se completan en muchos casos con los instrumentos que ejecutaron, destacando en especial aquellos grupos que sirvieron de modelo para combinar piezas de diferentes familias.

Palabras clave: Música. Dulzaina. Guitarra. Comparsa. Rondalla.

THE QUIET MUSIC: OLD PHOTOGRAPHS OF VALLADOLID MUSICIANS OR RELATED TO VALLADOLID BETWEEN 1850 AND 1950

Abstract: Through images from various sources, a tour is made through different areas in which the work of Valladolid musicians (or passers-by through the city) developed between the central years of the 19th century and the middle of the 20th. The snapshots are completed in many cases with the instruments they played, highlighting especially those groups that served as a model to combine pieces from different families.

Key: Music. Shawm. Guitar. Comparsa. Rondalla.

El estudio de la música «viva» en el período de tiempo que va desde mediados del siglo XIX a la segunda mitad del siglo XX en nuestra ciudad y provincia, debería iniciarse rescatando y dando sentido a las numerosísimas fotografías que captaron durante más de 100 años los rostros y actitudes de músicos, grupos y orquestas vallisoletanas o relacionadas con Valladolid. Esa música callada, revelaría claramente una patente realidad —faltan los sonidos— pero nos permitiría también descubrir lenguajes corporales y gestuales de extraordinario valor a la par que se aportan datos interesantes para la historia de los instrumentos musicales y sus intérpretes en España.



Banda del Regimiento Farnesio

Una de las más antiguas instantáneas que se conocen con músicos como protagonistas refleja la peculiar figura del célebre José Picco, artista sardo que con un silbatillo de 3 agujeros producía «diapasones de 3 octavas y media, moduladas como el canto de un violín» según los gacetilleros de la época. Picco era ciego de nacimiento y el silbato una especie de juguete con el que había practicado desde su infancia. Sus actuaciones en España a comienzos de los años 60 del siglo XIX se contaron por éxitos (en Valladolid estuvo al menos en 5 ocasiones), bien en solitario bien acompañando al guitarrista Tomás Damas o a la pianista Eloisad'Herbil. En algunas de sus apariciones se hace mención del instrumento que tocaba denominándolo zufeletto, diminutivo de «zufolo», instrumento de caña con algunos agujeros y de origen y uso popular. La fotografía es de José Martínez Sánchez, uno de los primeros fotógrafos españoles (asociado en una época con Laurent) y pertenece a la colección de La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Luis Pellón y Trucco quiso retratarse después de viajar a París con otros estudiantes españoles. Uno de los momentos más emocionantes de la visita a la capital gala fue el homenaje tributado a Victor Hugo en su casa. En ese mismo viaje, Isabel II –a la sazón en París en el destierro– regaló a los tunos una cucharilla de plata que la familia de Pellón conservó toda la vida. La estancia en París de los estudiantes españoles en 1878 marcó un hito para las tunas y a partir de ese momento, xilógrafos españoles, franceses e ingleses se encargaron de captar lo más característico de las agrupaciones musicales de estudiantes para ofrecerlo a los lectores de *La Ilustración Española y Americana*, *Le Monde Illustré* y publicaciones similares de Inglaterra, Alemania o Italia. Tras ese viaje inolvidable Luis siguió la carrera de las armas ingresando en el cuerpo jurídico militar en 1885 y llegando al grado de general.

El traje que viste Luis Pellón es el del «antiguo estudiante español». Rafael Asencio González escribió acerca de la indumentaria

tunantesca haciendo hincapié en la influencia que tuvo el mencionado viaje a París que organizó ese grupo de estudiantes entusiastas de las universidades de Madrid y Valladolid que se solía reunir en un cafetín de moda de la capital de España. Los estudiantes, entre quienes se encontraban Joaquín de Castañeda e Ildefonso de Zabaleta (vicepresidente y presidente respectivamente del grupo formado al efecto) llevaron a Francia «trajes confeccionados para la «Estudiantina Española» por el sastre del Teatro Real de Madrid, compuestos por jubón y gregüescos de terciopelo negro con botones de acero, y ancho cuello de encajes, medias de seda también negras, zapatos de charol con lazo de igual color y hebilla de acero, guante blanco de cabritilla, gorra de terciopelo con un nudo de cinta amarilla y encarnada en unos pocos, en los más, sombrero apuntado, esto es, el tradicional bicornio (al que los periódicos franceses decían «claque d'arlequin») adornado con la cuchara de sopista a modo de escarapela».

Contrastando con la apostura de Pellón, el fotógrafo Sanjuán, en su estudio de la plaza de Fuente Dorada 28, tomó la instantánea de este tuno, de aspecto cansado y apariencia caquética, quien tiene en sus manos una flauta travesera de ébano fabricada por los hermanos Martin en París. Desde 1840, los hermanos Jean Baptiste, Claude y Felix Martin, se dedicaron a la construcción de excelentes instrumentos de música, especialmente flautas y clarinetes, cuya factura fue siempre muy apreciada entre los profesionales. Desde 1890 hasta 1929, la marca fue administrada por el fabricante Thibouville-Lamy.

Madre e hijo ataviados con sus mejores galas se dejan inmortalizar en una placa de cristal por un minuterero en Medina de Rioseco para que su afición quede perpetuada en una imagen. La placa revelará su gusto por la música, sus instrumentos favoritos, la precedencia de éstos y la época en que ambos



se dejan fotografiar, pues los botines acor- donados, las medias, el lazo y los peinados los delatan.

El trabajo de Ángel Velasco debería incluirse en todas las enciclopedias musicales por su contribución a la mejora y difusión de la música castellana y más en concreto de la dulzaina. Hasta su irrupción como intérprete y constructor, la dulzaina estaba circunscrita al breve espacio físico de la fiesta local y su repertorio fluctuaba entre los escasos toques antiguos que sobrevivían por la propia inercia de la tradición y la música de banda

ejecutada en parques o en la plaza de toros con limitadas posibilidades para un solista si es que este no era extraordinario. El mérito innegable de Ángel Velasco fue colocar a la dulzaina por encima de todas esas divisiones artificiosas y crear un público adepto y una afición que sabía reconocer y premiaba alborozadamente el virtuosismo.

Su labor consistió justamente en hacer posible ese virtuosismo. En crear nuevas fronteras técnicas e interpretativas para la dulzaina y en aproximar a público y ejecutantes hasta esos límites. Su influencia en casi todos los campos es innegable: elevó la categoría del instrumento con mejoras evidentes; posibilitó la adopción de un repertorio más versátil y acorde con un gusto mayoritario; amplió el área de utilización del instrumento llegando hasta comarcas en las que no hubo nunca tradición de dulzaina; creó un ambiente de interés por la interpretación jamás observado antes... Todas estas razones y muchas más convierten al vallisoletano Velasco en uno de los grandes músicos del siglo xx pues contribuyó con su trabajo a mejorar un instrumento de ejecución complicada y a dignificar los bailes populares de la época. No es extraño que, dada la complicación de las danzas y los muchos bailes que se necesitaban conocer para llenar las largas horas decimonónicas, hubiese maestros y academias encargadas de impartir enseñanzas para comportarse en las reuniones sociales como correspondía. Serafín García, maestro de danza vallisoletano, enseñó durante años a bailar temas de moda como el galop o «los lanceros». El primero era un baile de origen húngaro cuyo movimiento imitaba el galope de un caballo y se hacía en dos tiempos. Acerca de los «lanceros» dice Curt Sachs que ya el maestro de danza Hart publicó un tratado titulado *Les lanciers. A second set of quadrillas for the piano forte* donde se describe la forma de danzarlo. Parece que incluso anteriormente, hacia 1817, ya se bailaba en Dublín. Tenía 5 vueltas: La dorset en 6/8, Victoria en 2/4,



Retrato de Ángel Velasco con su dulzaina.
Colección Familia Velasco Montoya

Les moulins en 6/8, Les visites en 6/8 y Les lanciers en 4/4. Otros autores opinan que fue el maestro de danza francés Laborde quien lo creó en 1856 y que al año siguiente fue llevado a Alemania por el ballet prusiano de la corte.

Algo conocemos acerca de los salones habilitados para baile; incluso se llegó a instalar una carpa en la explanada de San Benito con ambigü y todo incorporado. La gente de las clases populares, sin embargo, frecuentaba el salón de las Moreras (llamado «Delicias del Pisuerga») o los llamados «bailes de candil», también en interior de casas de las afueras. Estos bailes podían ser peligrosos, como se deduce de la noticia publicada por *El Norte de Castilla* el 4 de julio de 1871: «Al exigir el dulzainero de Fuera el Puente la cuota de

costumbre a una de las muchachas que parece no había hecho más que empezar a bailar, se armó un altercado entre aquel y un defensor de la dicha bailarina del que resultó herido este y conducido al hospital, poniendo a disposición de la autoridad al agresor». Por la noticia, parece que el director del baile era el dulzainero y que exigía un tanto por pieza bailada al no existir una empresa que le contratara y que, por tanto, abonara sus servicios. A veces, hasta el juego de pelota de la calle Luis Rojo se convertía en improvisado salón de danza; todo menos que la alegre juventud asistiera a los bailes al aire libre o a los de candil cuyo final «no suele acabar con la misma armonía que empieza». En realidad, por lo que parece, era raro el baile popular que no concluía con escándalo de algún tipo.



El motivo para organizar todos estos saraos era diverso: el santo de un vecino, el santo de la parroquia... Hasta un «matrimonio civil» nos describe un cronista bajo las iniciales M. A. en *El Norte de Castilla*:

«Reunidos ya todos los convidados, la orquesta, que se componía de un guitarrillo, un serpentón y dos flautas, preludió la introducción de un vals que tuvimos que romper mi amigo y yo a ruego de la reunión, aunque de mejor gana hubiese roto la cabeza a aquellos energúmenos... Así como a algunos les toca bailar con la más fea a mí me tocó bailar con una chica más grande que un civil a caballo».

Describe la vera efigie de aquel «elemento» y continúa:

«Cuando oprimí aquel talle para entregarnos a las vertiginosas vueltas del vals, la “chata”, que así la llamaban sus convecinos, se echó sobre mí de tal manera que creí que el mundo se me venía encima. Del modo de bailar que tenía aquella endemoniada no digo más que me hacía envidiar el que se usa en los aris-

tocráticos salones de Variedades. Después del vals vino una habanera que bailé con la novia, chica que sería muy guapa si tuviera una cara más bonita y a la habanera sucedió una polka, siendo mi pareja la mujer del tío Verdugo, cuya señora se tomaba la confianza de apoyar sus inconmensurables pezuñas sobre mis pies, mereciendo yo desde entonces figurar entre los mártires del Japón. Llegada la hora del descanso nos hicieron pasar a una habitación donde se hallaba establecido el ambigú. Las pastas inglesas estaban allí sustituidas por unos mantecados que debieron ser hechos en tiempos de Carlos IV y el rico Jerez y el espumoso Champagne, por un vinillo de Toro y un aguardiente de Chinchón capaz de arrancar de su sitio al obelisco de la Plaza».

Esta comparsa vallisoletana se deja inmortalizar en los soportales de la ciudad, enmarcada por dos columnas de granito y mostrando una bandera que ostenta el escudo de Valladolid con corona real abierta y una bordura de gules con los ocho castillos que lo adornaron hasta el año 1939. El más veterano del conjunto está



tocando una guitarra de doce cuerdas (seis órdenes dobles), muy frecuente en el siglo XIX, que serviría de acompañamiento a las bandurrias y guitarras de seis cuerdas que tienen los demás músicos. El público, mayoritariamente infantil, duda entre admirar a los integrantes de la rondalla o mirar al fotógrafo.

Admirado parece estar también este pequeño espectador que se ha parado a escuchar la música que están haciendo en la Acera de Recoletos estos tres instrumentistas ciegos (violín, bandurria y guitarra) delante de la Casa Mantilla. La instantánea, bien conocida, fue tomada por Luis del Hoyo.



Dos circunstancias hacen especial esta fotografía: la primera, que el joven intérprete está tocando una bandurria de seis cuerdas (habitualmente en la actualidad está encor-

dada con seis órdenes dobles) y la segunda que el instrumento se apoya sobre un trípode o tripodisón. La bandurria de seis cuerdas, llamada por Baldomero Cateura mandolina



en La, en su método *Escuela de mandolina española*, tuvo un importante impulso gracias a un discípulo de Cateura, el vallisoleitano Félix de Santos (músico ciego nacido en Matapozuelos), quien elevó la técnica a los más altos niveles incorporando recursos de otros instrumentos de cuerda que también dominaba, como el violín. El tripodisón fue inventado por Dionisio Aguado para obtener más volumen del instrumento al fijar este en solo dos puntos y no estar apoyado sobre el cuerpo del intérprete. En la época de la fotografía se fabricaron preciosos tripodisones de estilo modernista.

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo pasado fueron pocos los centros educativos y colegios que no tuviesen una buena colección de pianos —el instrumento preferido por los profesores por

su versatilidad— o de armonios. Las clases de música, a veces de solfeo, y la formación de coros o rondallas, ayudó a muchos alumnos a encontrar su vocación o a abandonar definitivamente la práctica musical por falta de «oído».

Fructuoso Bariego (1876-1959) comenzó a trabajar con el conocido fotógrafo Adolfo Miaja Eguren en el estudio que este había montado en Valladolid, primero en la plazuela de la Libertad 13 y después en la calle Constitución número 6. Fructuoso se independizó y montó su propio estudio fotográfico en 1927 en la calle de Santiago 29 y 31 bajo el nombre comercial «Rembrandt». La niña que aparece en esta fotografía utiliza el piano como punto de apoyo y deja caer lánguidamente el ramillete en una postura perfectamente afectada.



Tarjeta postal publicitaria del Colegio de Huérfanas Nobles

No se puede precisar en qué tipo de piano está acodada, pero cabría suponer que también fue fabricado en Valladolid. Los pianos de Soler, de los hermanos García o de Marcheth, fueron apreciados y conocidos fuera de los límites de la ciudad. El primero

envió piezas fabricadas por él a exposiciones en Francia (exposición de París de 1867) y Portugal. Su taller estuvo primero en el Campo Grande (Acera de Recoletos) y más tarde en la calle Francos y en la calle Libertad 18.





Con enorme expectación, chiquillos, mayores, curiosos y desocupados, contemplan a los gigantes del Ayuntamiento mientras bailan al son de la flauta de tres agujeros y el tamboril. En la visita de Alfonso XII a la ciudad se les dotó de unas indumentarias lujosas y elegantes que duraron muchos años. En 1947 fueron renovados otra vez. El capacho y la cesta de la compra que llevan dos de las circunstanciales espectadoras refleja claramente la hora a la que Luis del Hoyo tomó la foto, y el anuncio de Nesfarina, el alimento infantil fosfatado, la época —la segunda década del siglo xx— en que comenzó a fabricarlo el laboratorio farmacéutico de Armisén en Zaragoza.

La familia Marazuela se deja retratar por el fotógrafo Juan Moya en su estudio, situado en la fonda de la Burgalesa, en la Plaza Mayor de Segovia. Probablemente estaba recibiendo ya Agapito lecciones de solfeo con don Serafin, músico de la banda de la Academia de Artillería, y seguramente se ganaba unas peras tocando en las fondas de la capital para los clientes, acompañado a la bandurria por su padre. La afición a la guitarra de Marazuela —casi tan fuerte como su pasión por la dulzaina y el folklore— le proporcionó innumerables satisfacciones (una de ellas que llegaron a compararle con Andrés Segovia). Antes de dar conciertos como celebrado guitarrista, y por decisión de su padre, vino a Valladolid, donde



Colección María Eugenia Santos Tardón

recibió clases del famoso y mencionado músico Ángel Velasco, viviendo primero en la calle Mantería y luego en la Plaza Mayor.

Con este rostro angelicamente triste y distraído se dejaba fotografiar Isaura Mourille por Manuel Asenjo en 1908, sentada ante un piano Erard antes de un concierto. La joven pianista (tenía entonces 14 años), discípula aventajada de Pilar Fernández de la Mora – música sevillana que había estudiado con Oscar de la Cinna –, comenzó su carrera con muy



pocos años y, tras finalizar sus estudios, se dedicó a dar conciertos por toda España con notable éxito. La hemeroteca nacional guarda innumerables reseñas de las celebradas actuaciones (alguna de ellas en Valladolid) que acompañaron su vida profesional, interpretando siempre programas de gran dificultad y exigente virtuosismo. A partir de 1916 se pierde su rastro y solo se sabe de ella que se casó con un militar del Batallón de Chiclana.



La rondalla «Blanco y Negro» fue creada por el músico Mauricio Farto, nacido en Santibáñez de Valcorba de antepasados gallegos. Estudió en el Seminario de Valladolid pero abandonó la carrera eclesiástica por la militar. En 1916, y ya en Galicia, fundó el grupo «Cantigas da Terra», siendo su director hasta 1922. En la fotografía, Mauricio está sentado en primera fila sosteniendo entre sus manos una bandurria.



Los dos clarineros y el timbalero del Ayuntamiento de Valladolid hacen un descanso en la calle de San Lorenzo antes de que saliese de su templo la Virgen patrona de la ciudad. En el siglo *xix* cumplían su oficio a caballo, generalmente precediendo al carruaje en que iba la corporación municipal. En los años 30 del siglo *xx* esos músicos cobraban al año algo más de 500 pesetas por atender a sus funciones. En 1936 solo se pagó a un clarinero (545 pts.) y al timbalero (250 pts.). La diferencia estribaba en la mayor preparación que requería tocar el instrumento de viento: de hecho, el Ayuntamiento de Palencia, a mediados del siglo *xviii* rechazó a un negro que se presentaba a ese puesto, no por motivos raciales, sino «por estar poco instruido». En la fotografía, el clarinero principal es Mariano Vega.

El fotógrafo Cacho, de la larga y distinguida familia de retratistas vallisoletanos, fue el autor de esta instantánea en la que unos aficionados se preparan para llevar a cabo una corrida acuática. La idea no era nueva —ya en tiempos de Felipe II se celebró una en el

Pisuerga y en el siglo *xix* se intentó repetir con funestos resultados para personas y animales—, pero aun así la diversión estaba asegurada y la música también, a cargo de un acordeonista de ocasión.

Del archivo de Teófilo Ceballos es este paseo, también fluvial, de unos quintos festivos de Tudela de Duero. Nada indica si van Duero arriba o vienen, o simplemente se pasean circunspectos por ese otro río de la vida en el que han entrado gracias a un rito; tampoco importa su origen ni su destino. Si acaso, podría deducirse de la instantánea paralizada una aceptación velada de su situación personal: no han comprendido exactamente su papel, ni su capitulación en el conflicto de intereses entre el Estado y ellos, pero evidentemente lo aceptan todo y se mecen en la nostalgia: tal vez añorando ya el entorno que van a dejar en breve, su pueblo, su novia, su tierra... El servicio militar fue, durante mucho tiempo, una norma, un rito, una obligación y un manantial de sentimientos encontrados. El músico del



laúd intuye que ese no es lugar para melodías pero el del saxofón ha conseguido evadirse soplando en la boquilla para henchir velas que le transporten lejos.

Del archivo Ceballos. Músicos de diferentes edades componen esta banda, seguramente fluctuante entre los clásicos pasodobles bailables y el jazz. Muchos grupos surgieron en la Ribera del Duero en los años 20 del siglo pasado al abrigo de las me-

lodías foráneas que transmitía el gramófono con exótica seducción. No sabemos si quien está a los pies de los artistas es un amigo que se ha tumbado a la sombra o el ideal de vocalista, pero quienes forman el grupo están con sus armas en la mano —saxofones, trompeta, baquetas de batería, trombón de varas o sacabuche— y esperan pacientemente la hora del baile que se prolongará mientras queden parejas vivas.



Colección Jesús Muro

En los años 40 del siglo xx algunos excelentes músicos con base académica se juntaron frecuentemente para formar pequeños conjuntos que les permitiesen cultivar su afición y contribuir a difundirla en salones creados al efecto, como el de los cafés *Royalty* o el del Norte en la ciudad de Valladolid. Un cartel de la empresa prohíbe expresamente al público tomarse libertades como la de cantar o corear a los artistas.

En la foto, de izquierda a derecha, Mariano de las Heras (músico, crítico musical, director de orquesta y miembro de este Real





Academia), Mariano Regidor, Enrique Álvarez (pianista y profesor del Conservatorio), Paquita Gallizo (quien más tarde marcharía como vocalista a Burgos y posteriormente actuaría en la sala Irañeta de Pamplona), Enrique del Pino, José Cánepa y Jesús Muro Villa (saxofonista).

Jesús Muro hizo sus primeras armas musicales en la banda del regimiento de Farnesio que ensayaba en el Cuartel de la Merced.

Los pueblos que precedieron a la España vaciada de nuestros días pudieron presumir de cultura musical a través de las bandas y rondallas que se formaban con integrantes de diferentes edades y condiciones. Dirigidas

siempre por un maestro, sacristán o incondicional aficionado, los conjuntos buscaban el entretenimiento en unas épocas en que ni la radio ni la televisión hacían la competencia a los ciegos copleros. Los instrumentos—4 bandurrias, un laúd, 7 guitarras, dos flautas traveseras, una pandereta y unos yerrillos—muestran un tipo de formación muy común en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. En este caso, 17 peñaflorinos—incluyendo niños que apenas saben andar—representan a la rondalla de Peñaflor de Hornija.

De San Pedro del Atarce, o de Latarce, es esta rondalla que se presenta ante el fotógrafo, tal vez en un corral de la localidad,



mostrando un surtido variado de instrumentos como bandurrias, laúdes, guitarras, mandolinas, pícolos, violines, panderetas y triángulos que parecen alegrar momentáneamente el rostro triste del director.

Joaquín del Palacio, Kindel, (1905-1989) fue un artista a quien la Dirección Nacional de Turismo y la Regidora Nacional de Cultura, Maruja Sampelayo, encargaron reportajes fotográficos varios cuya producción alcanzó una extraordinaria calidad. Durante los años

50, y cada vez que un grupo de coros y danzas visitaba Madrid, Kindel los llevaba al monte del Pardo, donde preparaba una sesión fotográfica en la que buscaba lo más destacable del conjunto aunque siempre preocupado por la luz y las sombras. En este caso el fotógrafo ha captado a un grupo de mozas vallisoletanas que simulan una procesión transportando en andas a Santo Toribio, segundo patrono de Palencia, y acompañadas por dulzaina (Rodolfo Castilla) y caja (Basilio Castilla).



UN PINTOR FRENTE AL PAISAJE DE CASTILLA: JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (1900-1998)¹

Francisco Egaña Casariego

Universidad de Valladolid (fecasa@arte.uva.es)

Resumen: Aborda este estudio los paisajes castellanos del arquitecto, escultor y pintor Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo, 1900-Madrid, 1998). Este artista viajero mantuvo una vinculación de más de tres cuartos de siglo con el paisaje de Castilla, lo que le llevó a pintarlo en centenares de ocasiones y a colgar sus cuadros en museos y salas de exposiciones de medio mundo.

Palabras clave: Joaquín Vaquero. Pintura. Paisaje. Castilla.

A PAINTER IN THE FRONT OF THE LANDSCAPE OF CASTILLA: JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (1900-1998)

Abstract: This research addresses the Castilian landscapes of the architect, sculptor and painter Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo, 1900-Madrid, 1998). This travelling artist maintained for three quarters of a century a link with the Castilian landscape, leading him to paint it on hundreds of occasions and exhibit his paintings in museums and exposition halls in half world.

Key words: Joaquín Vaquero. Painting. Landscape. Castilla.

Después de andar por medio mundo llego al convencimiento
que el paisaje que más me llega al alma es el castellano.

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Vaquero, un artista poliédrico²

Arquitecto, escultor y pintor, Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) es sin duda uno de los talentos más polifacéticos del arte español del pasado siglo, cuya vida y obra cubren casi por completo. A su consideración de paisajista de variadísimos registros, se añade en estas últimas décadas un reconocimiento creciente de su obra arquitectónica. El paso de los años ha procurado la distancia necesaria para valorar la contribución de este asturiano al racionalismo español de los años treinta y a la arquitectura

industrial de la segunda mitad del siglo XX. Junto a esa obra de nueva planta hay que destacar su actividad en el campo de la restauración monumental, desarrollada no solo en España, sino también en Italia. Este reconocimiento viene sancionado por importantes premios y exposiciones, entre otros la Medalla de Oro de la Arquitectura 1996 del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, o la muestra celebrada en 2018 en el Museo ICO de Madrid sobre su obra de integración de las artes en las centrales de Hidroeléctrica del Cantábrico en Asturias.

En lo concerniente a su obra pictórica, si bien Vaquero ha pintado numerosas figuras en murales y cuadros de caballete, ha sido el paisaje el género con el que más se ha identificado y al que se ha entregado con mayor entusiasmo. Sus viajes constantes por tierras de Europa y América procuraron una extraordinaria variedad de temas y colores a su pintura, al punto de que el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni llegó a definirla como «una crónica de su contacto con el mundo»³. Entre todos estos temas, Castilla ocupó un lugar preeminente en su obra, volviendo sobre sus paisajes a lo largo de toda su vida. Esta circunstancia invita a adoptar un planteamiento lineal en nuestro estudio para la mejor comprensión de la significación de Castilla en el contexto de su dilatada —e inquieta— trayectoria vital y artística.

El despertar temprano de una vocación

Joaquín Vaquero nació en Oviedo el 9 de junio de 1900. Su padre, Narciso H. Vaquero (1866-1964), natural de Ávila, se trasladó con veinte años a Oviedo por su cargo de técnico en obras públicas, desempeñando un papel determinante en la traída de agua y luz a la capital asturiana.

Su vocación plástica despertó tempranamente. Siendo todavía un niño, comenzó a salir a pintar en compañía de su condiscípulo en la escuela pública del barrio del Postigo, Paulino Vicente, que andando el tiempo se convertiría en un reconocido pintor. Advirtiendo esta inclinación de su hijo, Narciso H. Vaquero contrató a Manuel Arboleya, empleado de la Fábrica de Armas y profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, para impartir clases de dibujo a sus hijos Milagros y Joaquín. En 1915 comenzó a salir a pintar por Oviedo y sus alrededores con el arquitecto y pintor Francisco Casariego Terrero, quien pocos años después se convertiría en

su cuñado al casarse con su hermana mayor Milagros. A pesar de su firme vocación pictórica, el deseo de sus padres de que cursara estudios universitarios le llevó a matricularse en Arquitectura en vez de ingresar en una Escuela de Arte. Vaquero, por su parte, consideraba que las enseñanzas de dibujo impartidas en la Escuela de Arquitectura le serían de gran provecho para la pintura, y sobre todo para la pintura de paisaje. La confirmación de ello la tenía muy próxima en el ejemplo no solo de Francisco Casariego, sino de un gran amigo de éste: Emilio García Martínez. Este arquitecto madrileño, destinado temporalmente en el Catastro de Oviedo, era un excelente paisajista que había sido galardonado ya con una medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Seguidor de Regoyos, García Martínez salía a pintar muchas tardes con Casariego, uniéndoseles en alguna ocasión el jovencísimo Joaquín Vaquero.

La Escuela de Arquitectura de Madrid y el descubrimiento de Castilla

A los dieciocho años se trasladó a Madrid para estudiar Arquitectura. Esta formación arquitectónica —y el ejercicio mismo de la profesión— quedará patente en algunas cualidades de su pintura como son el orden, la claridad formal y, sobre todo, el equilibrio compositivo. En la Escuela sigue los cursos con aprovechamiento, pero sin dedicar más tiempo al estudio que el necesario para aprobar las asignaturas. El resto de su tiempo lo emplea en pintar y frecuentar museos. En Madrid entra en contacto con artistas como Vázquez Díaz, Victorio Macho, Sorolla, los hermanos Zubiaurre, Solana y Ricardo Baroja. Conoce también la obra de los pintores entonces en boga en la capital, como Zuloaga, Benedito, Hermoso, Moisés y Anselmo Miguel Nieto. Pero los pintores que más admiraba entonces eran Joaquín Sorolla y,

sobre todo, Joaquín Mir. Durante estos años de estudiante, pinta paisajes urbanos de Madrid con un estilo cercano al impresionismo sobre formatos pequeños, con preferencia cartones sin preparar de 38×46 cm (*Entierro en Madrid*, 1925).

Los fines de semana pinta con alguna frecuencia en Castilla, sobre todo en Segovia y Ávila. De Segovia pinta la vista de la ciudad desde el Pinarillo, con su apretado caserío y la torre de la catedral recortándose sobre un limpísimo cielo azul (*Segovia*, 1925); otras veces, los rebaños y los campos dorados de sus alrededores (*Campos de Zamarramala*, 1923; *Trigos*, 1923). En Ávila, serán sus monumentos los que centren su atención preferente, como la Catedral o la Capilla de Mosén Rubí (fig. 1). Se trata de visiones cercanas y de escueto dibujo, en las que el interés se centra en la vibración de la luz sobre sus muros. En otras ocasiones, es la vista panorámica de estas ciudades y pueblos castellanos rodeados por murallas y coronados por un cielo azul



Fig. 1. Joaquín Vaquero Palacios, *Capilla de Mosén Rubí* (Ávila), 1927, óleo sobre cartón. 46×38 cm, col. particular.

cobalto (*Murallas de Ávila*, 1926; *Muralla de Mansilla de las Mulas*, 1926).

Una Asturias con luz castellana: Somiedo

Si durante el curso compagina la pintura con sus estudios de Arquitectura, las vacaciones de verano las dedica por entero a pintar. Su padre dirige por aquellos años la construcción del segundo salto de agua de Somiedo, y cuando llega el verano la familia se traslada con él a la casa que Hidroeléctrica del Cantábrico había construido para este fin en la Pola de Somiedo.

En el transcurso de aquellos veranos Joaquín Vaquero y su cuñado, Francisco Casariego, descubrieron para la pintura la Asturias luminosa de Somiedo, un tramo de la Cordillera Cantábrica limítrofe con León donde la luz y el aire son muy parecidos a los de la meseta. Mientras Casariego pinta las arquitecturas populares y los rincones próximos al pueblo, la Pola de Somiedo, Vaquero prefiere el paisaje de altitud y las horas más luminosas del día. Casi a diario sale muy temprano con dos caballos –uno de ellos utilizado para cargar con su porta-estudios y la comida y el otro como cabalgadura– por las agrestes montañas, para plantar su caballete delante del motivo y recoger directamente impresiones del natural (fig. 2).



Fig. 2. Joaquín Vaquero Palacios a caballo en el Lago del Valle (Somiedo), h. 1920. Foto: Archivo Vaquero Segovia.

Cuando ya anocheciendo volvía a casa, había pintado varios cartones sobre los que no insistía ni realizaba retoques posteriores. Su preocupación fundamental era captar la luz que inundaba las montañas, destacando el colorido brillante de su vegetación (*Agosto*, 1922; *Somiedo*, 1925).

En marzo de 1926, celebra su primera exposición individual en Madrid. Tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno, reuniendo un total de setenta obras. Junto a temas de Somiedo, figuraban paisajes y monumentos de Ávila, Segovia y Madrid. Las críticas de la exposición fueron numerosas, pudiendo destacarse entre ellas la que le dedicó el corresponsal de *The Arts News*, E. Teroll, que elogiaba la fuerza de sus paisajes arquitectónicos castellanos pintados bajo un sol radiante⁴. Poco después tuvieron lugar dos encuentros decisivos en su vida y en su obra. El primero de ellos ese mismo año en Madrid. A través de su compañero en la Escuela de Arquitectura y amigo, José Manuel de Aizpurúa, conoció en 1926 a la que dos años más tarde se convertiría en su mujer: la salvadoreña Rosa Turcios Darío. Sobrina carnal del poeta nicaragüense Rubén Darío, la joven centroamericana se hallaba de paso por Madrid como parte de un largo viaje por Europa. Rosa vinculará en adelante su vida y su obra al continente americano, lo que le llevará a Vaquero a abordar temas inéditos hasta entonces en la pintura española. El segundo encuentro tuvo lugar en 1927 en Asturias. En una de sus estancias en Oviedo, dibujando frente a la catedral, conoce al dibujante, pintor y grabador escocés Muirhead Bone, de viaje por España para concluir su monumental obra *Old Spain*. A pesar de la barrera del idioma, la conexión fue muy rápida y fluida. Vaquero lo acompañó en su viaje en tren a León, Sahagún y Astorga, dibujando ambos durante el trayecto a través de la ventanilla. Conociendo el deseo del joven estudiante de último curso de arquitectura de probar suerte

como pintor en París, Bone le animó a ello, dándole algunas cartas de presentación por si pudieran resultarle de ayuda.

América, Asturias y Galicia

Terminada la carrera de Arquitectura en junio de 1927, en septiembre de ese mismo año viajó a París con algunos cuadros –cartones de 38 × 46 cm– para tratar de exponerlos en una galería. Tras intentarlo sin éxito en varias salas, fue por fin bien recibido en la prestigiosa galería M. Knoedler & Co., de la Place Vendôme, cuyo contacto le había facilitado Bone. El director de la sucursal de esta galería en Nueva York, que se encontraba en ese momento en París, tuvo ocasión de contemplar sus paisajes, invitándole a exponerlos en su galería.

De vuelta en Asturias, facturó en el puerto de Gijón noventa cuadros con destino a Nueva York. Semanas después se embarcó en El Havre rumbo a la gran ciudad. A finales del mes de febrero inaugura una exposición individual en The Three Arts Club, donde vende sus dos primeros cuadros, uno de los cuales –*Barrio de Santiago*, 1925– representaba unas humildes casas de un barrio abulense. Su exposición en la galería Knoedler, inaugurada en el mes de marzo, tuvo una muy buena acogida. El Museo de Brooklyn adquiere su cuadro *Iglesia de San Andrés* (Madrid, 1926). Por su parte, Arthur B. Davies, uno de los pintores más célebres en aquel momento en Estados Unidos, le compra en la exposición el cuadro *Hospital de Órbigo*, León (fig. 3). La prensa neoyorquina se hizo amplio eco de la exposición, alabando unánimemente sus paisajes arquitectónicos castellanos:

[...] Sus conocimientos de arquitectura han determinado en él una apreciación de forma y estructura cuya influencia en cuadros de paisajes y casas es absolutamente evidente,



Fig. 3. Joaquín Vaquero Palacios, *Hospital de Órbigo* (León), 1926, óleo sobre cartón. 38 x 46 cm, col. Theodoros Stamos (Nueva York)

al estar firmemente dibujadas, caracterizando fuertemente sus cuadros [...] Y su color es delicioso, de pinceladas asombrosamente amplias. Algunos cuadros son brillantes, llenos de amarillos calientes, de azules metálicos y de bermellón; otros tienen el suave brillo de los tejidos antiguos; y otros reproducen la luz nebulosa que reflejan las viejas murallas⁵.

A Vaquero le apasionó Nueva York como tema pictórico. Sus calles oscuras abarrotadas de automóviles y los rascacielos envueltos en la niebla constituían un estímulo constante a la pintura y el dibujo (*Nueva York*, 1928; *El elevado*, 1928). Clausurada la exposición en la Galería Knoedler, su director le facilitó el contacto para exponer en The Veerhoff Galleries de Washington. Con motivo de esta nueva exposición se editó un díptico (fig. 4) en cuya portada se reproducía el cuadro *Iglesia de San Juan Bautista*, Ávila (1927)⁶.

En mayo de 1928 se embarcó en el puerto de Nueva York con destino a San Salvador, donde contrajo matrimonio con Rosa Turcios Darío. En septiembre regresó a Washington, donde tuvo noticia de la convocatoria por la Unión Panamericana de Washington de un concurso internacional de arquitectura

para la construcción de un monumento faro a la memoria de Cristóbal Colón en la isla de Santo Domingo. Puesto en contacto con su compañero en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Luis Moya Blanco, cerraron un acuerdo para concurrir en colaboración. El resultado fue una pirámide-rascacielos con la figura estilizada de Colón incorporada a su estructura, destinada a alcanzar los 184 m de altura. En la primera fase del concurso, celebrada en 1929 en Madrid, su anteproyecto quedó seleccionado entre los diez que pasarían a la fase final del concurso sobre un total de 456 anteproyectos procedentes de 44 países. Dada la complejidad del proyecto

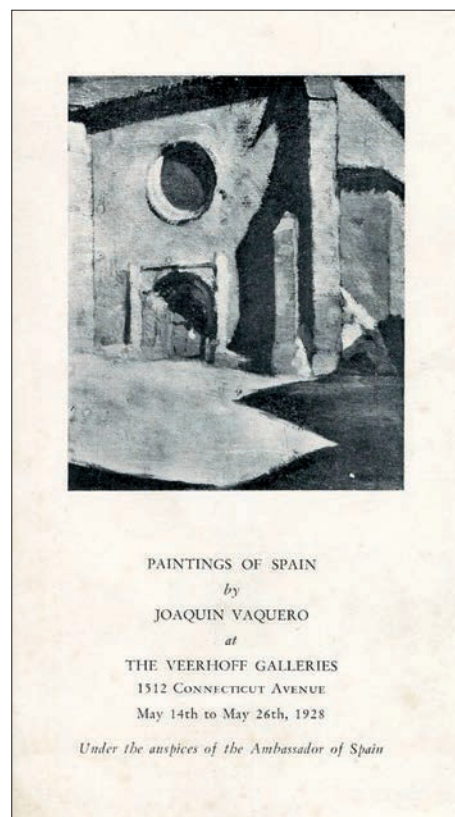


Fig. 4. Portada del catálogo de la exposición *Paintings of Spain by Joaquín Vaquero*, celebrada del 15 al 26 de mayo de 1928 en The Veerhoff Galleries, Washington.

definitivo –que además del faro incluía un aeropuerto internacional, un puerto y una ciudad de nueva planta en la otra orilla del río Ozama– Vaquero y Moya emprendieron un largo viaje de estudio por Estados Unidos y México. El objetivo era conocer rascacielos, puentes, faros, aeropuertos, etc., y estudiar las ruinas precolombinas y la arquitectura colonial, cuyos motivos decorativos tenían previsto incorporar a su proyecto. La segunda y última fase del concurso tuvo lugar en 1931 en Río de Janeiro, a donde viajaron los jóvenes arquitectos españoles, obteniendo el tercer premio ante un jurado compuesto por los arquitectos Frank Lloyd Wright, Elieel Saarinen y Horacio Acosta.

Finalizado el episodio del Faro de Colón (1928-1931) Vaquero regresó a Asturias, estableciéndose en Oviedo. Allí desarrolló una intensa actividad arquitectónica vinculada al racionalismo que se concretó en edificios de viviendas, cines, sanatorios y locales comerciales. Como pintor, su obra se centra en los paisajes de la cuenca minera, las gentes de la mina y la carga de carbón en los puertos (*Obreros del carbón*, 1930; *Carbón en el puerto*, 1935). Durante este periodo, la inclusión de figuras en sus cuadros le lleva a una mayor preocupación por el dibujo y la estructura.

Tras el estallido de la Guerra Civil, Vaquero se traslada a Santiago de Compostela, donde realiza una extensa colección de dibujos de sus monumentos, calles y mercados. Como arquitecto, lleva a cabo obras de consolidación y restauración de monumentos históricos como la Torre del Reloj de la Catedral, Iglesia de la Compañía, Palacio de Fonseca y Convento de San Agustín. En las obras que realiza de nueva planta –como el Mercado de Abastos de Santiago de Compostela– refleja la influencia de la arquitectura monumental románica y barroca de la ciudad.

Una nueva mirada sobre Castilla

Finalizada la guerra, Vaquero se instala en Madrid. A partir de este momento retoma sus viajes, realizando en la década de los cuarenta varias estancias en el continente americano. Si desde el punto de vista temático los años cuarenta se caracterizan por la alterancia de paisajes americanos y castellanos, también se aprecian cambios importantes en su estilo. Tras la etapa oscura de la década anterior, la luz y el color vuelven a su pintura, manteniendo su interés por la forma y el dibujo.

Desde comienzos de los años cuarenta Vaquero vuelve a pintar Castilla; un paisaje árido y luminoso que le atrae especialmente. Su pintura se enriquece en este momento en matices, incorporando los colores tierras a su paleta y haciendo un amplio uso de la espátula. Dentro del paisaje castellano ejercen una atracción especial sobre él los pueblos de adobe de la comarca de Tierra de Campos. Pueblos mimetizados con el entorno y dominados por las torres de ladrillo de sus iglesias, que reclamaron la atención de los escritores de la *generación del 98*. En estos cuadros, un ágil trazo resume el perfil de sus casas de tejados violáceos y muros carcomidos por las lluvias y las heladas (*Pueblo en la Tierra de Campos*, 1941; *Pueblo castellano*, 1947). Delante de estos pueblos sin vida y amenazados de ruina, aparece en ocasiones la figura de un pastor con su rebaño, que acentúa aún más su desolación (fig. 5).

En el transcurso de estos años se produce un cambio importante en su procedimiento de trabajo: la pintura del natural da paso al apunte rápido –escrito o dibujado– que reelabora posteriormente en el estudio. Esas breves notas escritas, tomadas con frecuencia desde el tren en el trayecto de Madrid a Asturias, le bastan para recordar lo esencial de un paisaje visto. Realizadas en pequeños cuadernos –y hasta en ocasiones sobre los

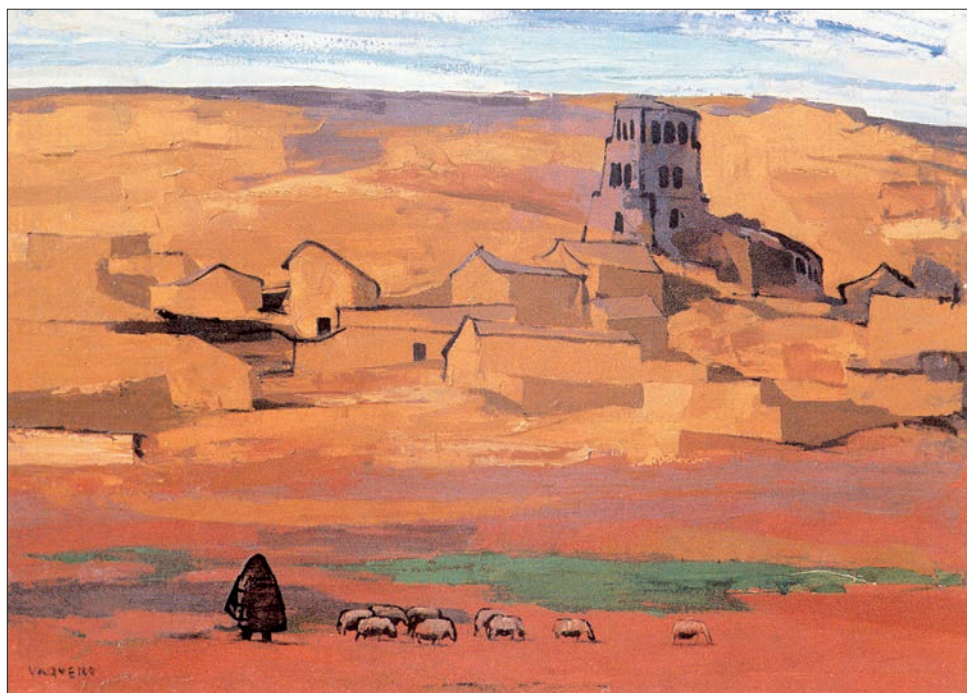


Fig. 5. Joaquín Vaquero Palacios, *Adobe*, 1958, óleo sobre lienzo. 87 × 130 cm, col. particular

propios billetes de tren— eran del tipo siguiente: «Tierra de Campos: ocre quitada la alegría —verde violento, duro, oscuro— Palomares de adobe —en la línea del horizonte algún pueblo— neto-duro-oscurísimo. Rebaños pequeños en primer plano»⁷. En el caso de los croquis, se trata de esquemas muy elementales que incorporan algunas indicaciones de colores.

Cuando se enfrenta al lienzo en blanco en el estudio, esboza sobre él aquellos elementos que reclamaron su atención en sus salidas y que había retenido en sus apuntes. En el proceso creativo, dibuja, corrige, pinta y raspa hasta someter aquellos elementos a las leyes de su pintura, que son el orden, la claridad formal y el equilibrio compositivo. Sin embargo, esas notas no le imponen nada. Constituyen tan solo el primer impulso de un proceso en el que, dejándose llevar por

su deseo de ir equilibrando las formas y los colores, resulta habitual que desemboque en composiciones que poco —o nada— se asemejan a lo contemplado. Los paisajes del natural pintados en una sola sesión de sus primeros años dan paso a una pintura de ejecución lenta, en la que trabaja simultáneamente en varios cuadros; cuadros que abandona y retoma sucesivamente en una pintura que le exige mirar y pensar mucho antes de intervenirlos de nuevo. De este modo, la elaboración de un cuadro se convierte en un complejo proceso en el que se equilibran razón y emoción.

A lo largo de estos años pinta numerosas escenas de eras con mulas y pequeñas figuras humanas, reducidas a unos escuetos trazos (*La trilla*, 1942; *La era*, 1948). Sobre esas eras de color pardo y amarillo, destacan las gavillas de cereal y los montones de



Fig. 6. Joaquín Vaquero Palacios, *La trilla*, 1944, óleo sobre lienzo. 65 × 81 cm, col. particular

grano ya aventado (fig. 6). En estos paisajes sólidos y bien contruidos, las formas se recortan siempre con extraordinaria limpieza y precisión. Y es que el aire, la atmósfera que pudiera confundir o desvanecer los volúmenes se halla ausente. Hay que señalar que si en la tierra de estos paisajes resulta todo estático y como solidificado, los cielos adquieren una apariencia dinámica y fluida, mostrando nubes rasgadas por fuertes vientos (*Rebaño*, 1944; *Castilla*, 1945).

Se ha reiterado hasta convertir en lugar común, que Joaquín Vaquero fue el pintor de la inmensidad, de los espacios infinitos, siendo el crítico de arte José Camón Aznar el que más ha insistido sobre ello⁸. Ciertamente es que en ocasiones ha pintado vastos paisajes (*Castilla*, 1946); pero, en realidad, lo que más le atrae es lo contrario: los espacios limitados. Sus paisajes castellanos presentan, por lo general, una topografía de accidentes cortos en los que la silueta de un buey o una mula resultan siempre reconocibles⁹ (*Las eras*, 1947; *Atardecer con buey negro*, 1949). Pero, por encima de cualquier otra característica, estos paisajes se ofrecen sobrios, sin ornato de ninguna clase, en una tierra de la que escribió Ortega y Gasset que «no es sino tierra, la tierra sin verdor vegetal, sin veste botánica»¹⁰. Esta atracción por los paisajes secos y descarnados le ha llevado

a afirmar que «lo que más me gusta es la tierra sin lo que le sobra, el vegetal, por ejemplo»¹¹. En estos campos encuentra el pintor un paisaje desnudo y esencial que le invita a captar sus líneas, planos y volúmenes fundamentales, a aprehender lo que él mismo calificó de «escultura del paisaje». Porque en estos paisajes, todo —pueblos, caminos, sembrados, gavillas, almiarés...— arraiga y descansa sobre el terreno sujeto a una rigurosa ley de la gravedad, revelando peso y corporeidad. En el orden técnico, hay que señalar que a mediados de los cuarenta comienza a pintar sus primeros paisajes castellanos de gran formato, que constituirán en lo sucesivo una de sus principales señas de identidad como artista (*Rebaño*, 1944; *Castilla*, 1945, 97 × 130 cm).

Castilla adquiere para el pintor un interés extraordinario en el otoño, cuando los rastrojos aún amarillentos alternan con las tierras oscuras recién aradas (*Surcos*, 1940; *Surcos en Castilla*, 1945). Joaquín Vaquero ha plasmado el silencio y la soledad de estos campos. Esa sensación de soledad se ve acentuada muchas veces por la presencia de alguna pequeña silueta negra alusiva a algún campesino o a alguna bestia de labor. Dentro de esta poética de la desolación resultan paradigmáticos aquellos lienzos que tienen por fondo el discurrir de carromatos y caravanas, y que parecen revelar un aliento poético machadiano (fig. 7).

En los últimos años de la década de los cuarenta frecuenta cada vez más Segovia, lo que se ve favorecido por su amistad con el marqués de Lozoya, natural de esta ciudad y director general de Bellas Artes por aquellos años. Vaquero inicia por encargo del Ministerio de Educación la restauración del Palacio del Marqués de Quintanar —siglo xv— con destino a albergar la Residencia de pintores pensionados de la Beca de Paisaje, que abandonarán su sede de El Paular para establecerse en Segovia. En 1949 pinta una vista de Ávila de gran formato —170 × 210 cm— y fuerza extraordinaria (fig. 8).



Fig. 7. Joaquín Vaquero Palacios, *Surcos*, 1940, óleo sobre lienzo. 65 × 81 cm, col. particular



Fig. 8. Joaquín Vaquero Palacios, *Ávila*, 1949, óleo sobre lienzo. 170 × 210 cm, col. particular

Muestra en primer término una rastrojera con unos enormes bolos graníticos que ocupan más de la mitad del cuadro, para dar paso a la ciudad monumental, asentada sobre un escarpe rocoso y sin vestigio alguno de vida. Al fondo, una sucesión de campos amarillos, ocres, pardos y azules culmina en un horizonte muy alto. Un año después participa con su cuadro *Castilla* en la *Pittsburgh International Exhibition of Painting*, organizada por el Instituto Carnegie de Pittsburgh (Estados Unidos).

Castilla en Roma

En 1950 Vaquero abandona Madrid para trasladar su residencia a Roma. Su nombramiento como subdirector de la Academia Española de Bellas Artes de Roma le lleva a establecerse durante más de una década en esta ciudad. En la Academia convivió durante tres años con el marqués de Lozoya —director de la institución durante ese tiempo— con el que ya le unía una entrañable amistad¹².

Si el paisaje de Italia no le interesó como tema pictórico, a Vaquero le impresionó su arquitectura antigua, iniciando una nueva etapa en su pintura caracterizada por los temas arquitectónicos. Vaquero interpretará esas ruinas en clave geológica, haciendo de la erosión, la huella del tiempo en las piedras talladas, en los muros y en las bóvedas el tema fundamental de su pintura (*El Coliseo*, 1954; *Termas de Caracalla I*, 1958). Estas ruinas evidencian una preocupación por la materia y las texturas, a la que no resultan ajenas las experiencias del informalismo que se expandió por Europa durante aquellos años. Vaquero estudió con detenimiento aquellas corrientes abstractas, incorporando a su pintura algunos de sus hallazgos, sobre todo en lo concerniente al tratamiento de la materia y la composición. Por lo demás, en sus viajes frecuentes por Italia se siente especialmente atraído por los pintores del Trecento y Quattrocento, admirando por encima de

cualquier otro a Piero della Francesca. Sus estancias en el sur de Italia y en Sicilia reavivan su pasión por los volcanes, nacida en la década anterior en Centroamérica (*Volcán*, 1957; *Pompeya*, 1958). Con ese mismo concepto geológico pinta por temporadas en Grecia (*Puerta de los Leones*, Micenas, 1955) y en Egipto (*Pirámide de Dashur*, 1958).

A lo largo de estos años retorna periódicamente a España para atender algunos trabajos de arquitectura en curso e iniciar otros. De vuelta en Roma, intercala entre sus ruinas arqueológicas mediterráneas paisajes castellanos (fig. 9). Se trata de visiones muy depuradas por el recuerdo y la distancia. Durante estos años expone sus cuadros en la Bienal de Venecia, siendo además el arquitecto encargado de la restauración y reforma del pabellón español (1953). En estas exposiciones figuran siempre temas castellanos. En la Bienal de 1950 expone dos cuadros, uno de ellos una era con muchas figuras y animales (*La era*, 1946). A la de 1952 concurre con tres obras, una de las cuales —*Castilla*, 1946— mostraba unas tierras aradas y un rebaño en primer término, ocupando la mayor parte del cuadro un paisaje de hoces y barrancos, inspirado en tierras segovianas. En la Bienal de 1954 participa con cinco cuadros, dos de ellos paisajes de Castilla (*Tierras de labor* y *Pueblo castellano*). En 1956 expone en la Bienal su serie reciente *Paisajes antropomorfos*, junto a temas castellanos (*Ciudad de adobe*, 1955).

Tras cesar en su cargo de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma a comienzos de 1960, emprende un viaje de tres años por el continente americano para pintar y exponer sus cuadros en importantes galerías y museos de Argentina, Venezuela, El Salvador, México y Estados Unidos. Este largo periplo americano contribuyó a ensanchar la temática de su pintura con la incorporación de paisajes de la Pampa y los Andes venezolanos, ruinas precolombinas, volcanes y paisajes industriales mexicanos. La añoranza de Castilla le lleva



Fig. 9. Joaquín Vaquero Palacios, *Tierras de labor*, 1960 (pintado en Roma), óleo sobre lienzo. 160 × 200 cm, col. particular

a pintar paisajes castellanos durante su estancia en todos estos países. Concluido este ciclo de exposiciones en 1963 en Nueva York, regresa a Roma, para preparar su vuelta a España. En 1964 participa con su obra *Ciudad de adobe* en la exposición *7 Painters of Spain*, en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York, junto con José Gutiérrez Solana, Francisco Lozano, Benjamín Palencia, Francisco Mateos, Gregorio Prieto y Rafael Zabaleta.

Su asentamiento en España y el reencuentro definitivo con Castilla

En 1964 regresa a España para establecerse de nuevo en su antiguo domicilio estudio

de la calle de Serrano de Madrid. El ruido de la capital y su agitado ritmo de vida le llevan a buscar un estudio en Segovia, lugar privilegiado por su tranquilidad y la belleza de su paisaje. En 1965 comienza la restauración y adaptación para su estudio de un viejo caserón que adquiere en el barrio románico de las Canonjías, muy próximo al Alcázar. Sus amplios espacios le permitirán pintar obras de gran formato y murales, al tiempo que colgar una exposición de su obra pictórica. Pocos años después, y a escasos metros de ésta, adquiere otra casona dotada de amplio jardín, que consolida y restaura para su residencia veraniega.

Las estancias cada vez más frecuentes en Segovia determinan su dedicación preferente



Fig. 10. Joaquín Vaquero Palacios, *Castilla*, 1984, técnica mixta sobre aglomerado. 119 × 182 cm, col. particular



Fig. 11. Joaquín Vaquero Palacios, *Castilla*, 1985, acrílico sobre tabla. 60 × 73 cm, col. particular.

al paisaje castellano. La maravillosa vista desde su estudio de la ladera escalonada que entre rastros y erosiones asciende hasta los pequeños pueblos de Zamarramala y La Las-trilla, constituirá a partir de ahora una visión que, profundamente interiorizada, recreará con frecuencia en sus cuadros (fig. 10). Durante estos años pinta numerosos paisajes inspirados en los alrededores de Segovia, cuya peculiar topografía de hoces, cárcavas y barrancos le sedujo sobremanera (fig. 11). Un paisaje modelado dramáticamente por la erosión, «el fenómeno de la naturaleza que –según reconoció él mismo– más le atrae para pensar, para pintar y para sentir»¹³. Sus luces preferidas son las últimas de la tarde, los soles bajos que dibujan con nitidez los accidentes del terreno.

En 1968 celebra una exposición en la Galería Kreiser de Madrid, y a continuación otra para inaugurar su filial de Nueva York. En esta última exposición, el Brooklyn Museum adquiere su cuadro *Tierras de Segovia*, 1968 (fig. 12). En la pintura de Vaquero se advierte a partir de este momento una evolución hacia una simplicidad cada vez mayor. Ello es la consecuencia de su concepto esencial de la pintura; pero, también, de la intensa actividad desarrollada en paralelo en los campos de la arquitectura y la integración de las artes en las centrales de Hidroeléctrica del Cantábrico en Asturias, lo que le resta tiempo para pintar. Ambas razones justificarian que cuando pinte lo haga de manera más esquemática. Durante estos años proyecta y dirige

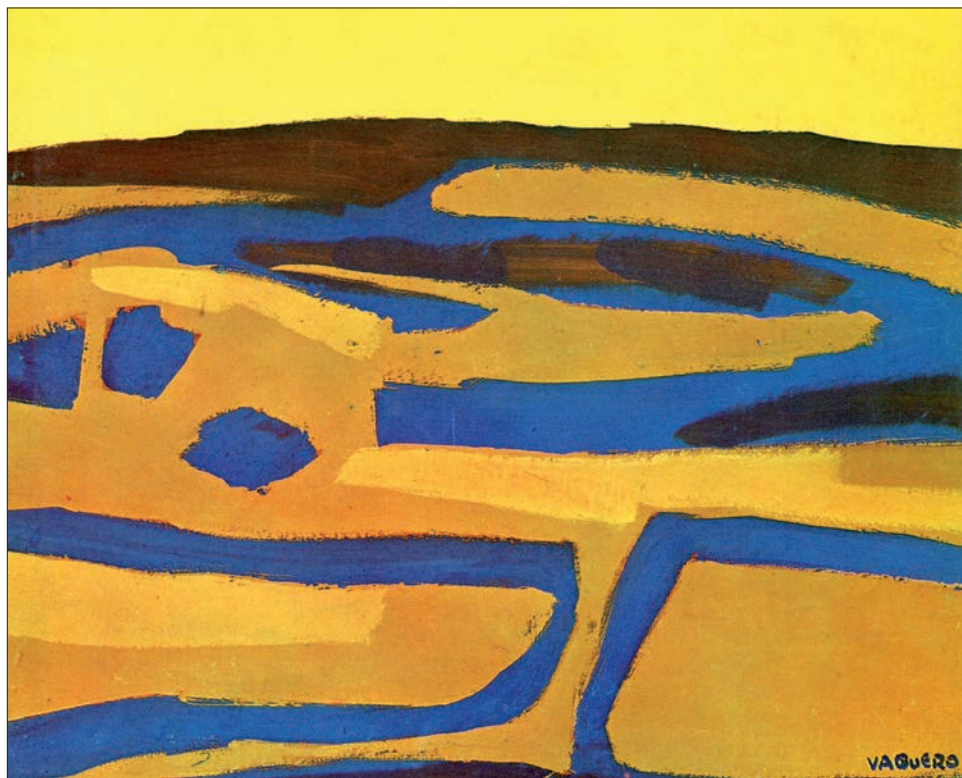


Fig. 12. Joaquín Vaquero Palacios, *Tierras de Segovia*, 1968, acrílico sobre tabla. 81 × 100 cm, col. Brooklyn Museum (Nueva York)



Fig. 13. Joaquín Vaquero, sala de máquinas de la Central eléctrica de Proaza (Asturias), 1964-1968. Foto: Hidroeléctrica del Cantábrico

las obras de decoración de las centrales de Miranda (1958-1962), Aboño (1969-1980) y

Tanes (1980). Entre 1964 y 1968 proyecta y construye la central de Proaza, incluyendo la decoración exterior con motivos escultóricos y la interior con grandes murales inspirados en esquemas eléctricos (fig. 13). En la mayor parte de estas centrales realizó murales y esculturas abstractas.

Al paisaje castellano, tan presente durante estos años en su pintura, le dedica algunos pasajes en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1969), titulado *El alma del paisaje*¹⁴. Su deseo de síntesis le lleva a reducir con frecuencia sus paisajes a esquemas de dibujo y de color (fig. 14). Ese entramado lineal sirve de estructura a un riquísimo despliegue de ocres y amarillos, los «colores que –según propia confesión– mejor entienden su espíritu y su



Fig. 14. Joaquín Vaquero Palacios, *Castilla*, 1975, acrílico sobre lienzo. 81 × 100 cm, col. particular

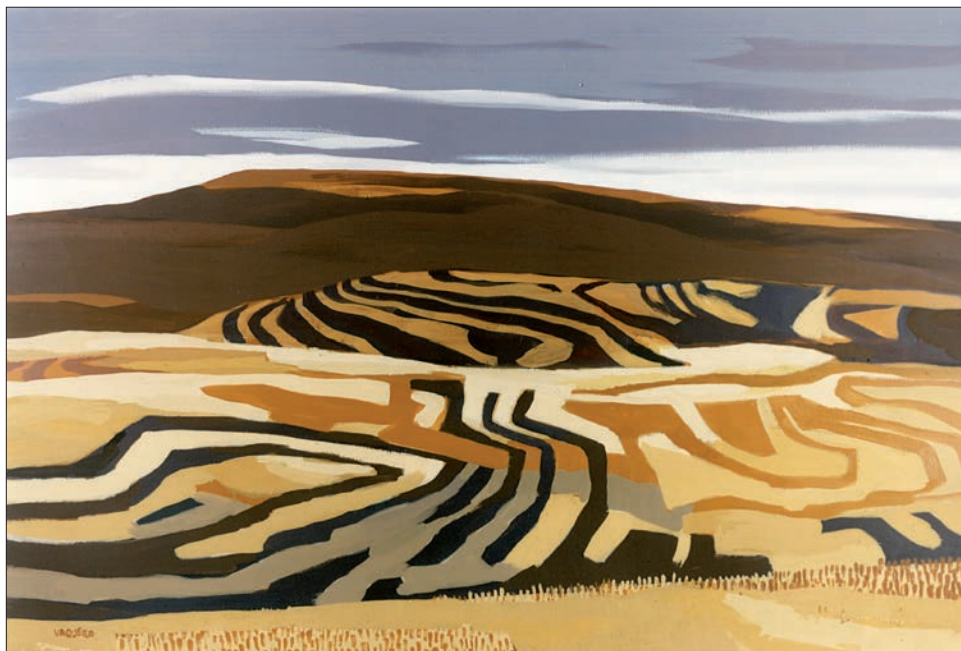


Fig. 15. Joaquín Vaquero Palacios, *Castilla*, 1972, acrílico sobre lienzo. 128,5 × 193,5 cm, col. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid)

paleta»¹⁵. Estos colores se extienden siempre muy mezclados y sugeridores de una inmensa calma y emoción. En esta pintura dominada por las líneas y los planos de color tienen escasa cabida la perspectiva y la profundidad, entendidas a la manera tradicional. Existe una perspectiva vertical creada a partir de la alternancia de manchas ocre y amarillas que trepan hacia un escueto cielo gris, verde, rosado, amarillo o azul (*Castilla con arador*, 1972; *Mieses madurando*, 1978). Su técnica es siempre muy fina, suave y concisa, al punto de haberle escuchado afirmar en alguna ocasión, que «el paisaje de Castilla no se puede interpretar con una técnica desmelenada, porque es ordenado, riguroso, medido, matemático, es pura geometría», para concluir que «lo hubiera pintado mejor que nadie Piero della Francesca»¹⁶. Estos paisajes se ven a menudo animados por el grafismo de los surcos grises y negros que

atraviesan sus campos arados, recreados de forma libre y equilibrada (fig. 15). Ese ritmo lineal aflora también en aquellos cuadros que muestran hileras de paja sobre los campos de cereal recién segados, ejecutados con una técnica muy fina y con escasa y fluida materia (*Rastros pajizos*, 1978).

Esta primacía otorgada a los valores formales sobre los representativos le ha llevado a declarar en alguna ocasión, que «cuanto más se acerca una pintura al objeto representado, más se aleja de ser una obra de arte»¹⁷ (fig. 16). Con ello, y sin abandonar la referencia al paisaje, su pintura se sitúa en los límites de la abstracción. Una línea divisoria que, no obstante, se ha resistido siempre a traspasar en su obra de caballete; y ello, por una razón tan poderosa como es su inmenso amor a las montañas, los campos y el mar. No obstante, Vaquero aprovechó desde su etapa romana lo que había descubierto en



Fig. 16. Joaquín Vaquero Palacios, *Castilla II*, acrílico sobre lienzo. 97 × 130 cm, col. particular



Fig. 17. Joaquín Vaquero Palacios, *Vista de Segovia*, 1974, acrílico sobre lienzo. 81 × 100 cm, col. particular

la pintura abstracta – tanto en lo referente a técnicas como a colores y texturas– para enriquecer su pintura figurativa. Esta incorporación de algunos medios de expresión de la pintura abstracta se aprecia claramente en su pintura castellana, tan rica en texturas y rugosidades.

En 1972 celebra una exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid con 85 obras, 24 de ellas paisajes de Castilla. La portada del catálogo y el cartel de la exposición reproducen su cuadro *Pueblo castellano* (1971). El texto de presentación del célebre arquitecto suizo Alberto Sartoris dedica párrafos de singular belleza a sus paisajes castellanos¹⁸. Durante todos estos años pinta vistas de Segovia. Una de sus preferidas es la ciudad desde el sudoeste, con la Catedral emergiendo incompleta de unos trigales amarillos petrificados. En estos cuadros, la Catedral aparece interpretada como una inmensa mole de adobe corroída por siglos de exposición a los agentes atmosféricos (fig. 17). En 1984, celebra una exposición en la Galería Biosca de Madrid con amplia representación de paisajes castellanos, que es presentada en el catálogo por el arquitecto Fernando Chueca Goitia.

Castilla ensoñada: los años finales

En 1985 tiene lugar un hecho crucial en la vida de Joaquín Vaquero, que va a suponer un punto de inflexión en su pintura. Ese año enferma de gravedad su esposa, Rosa, lo que le lleva a abandonar casi por completo la pintura para dedicar todo su tiempo al cuidado de la que fue su compañera durante sesenta años. Fallecida Rosa en 1987 en Madrid, la presencia de Vaquero en Segovia se hace cada vez más continuada. A partir de entonces pasa largas temporadas del año –desde comienzos del verano hasta bien entrado el otoño– en su casa y estudio de Segovia.

Después de un tiempo sin apenas pintar, vuelve a hacerlo de manera regular. Pero los cuadros que pinta ahora son muy diferentes a los de su línea anterior. Sus obras duras y construidas, tan características de su pintura, dan paso a paisajes muy leves, entre reales y soñados. Debido a su avanzada edad y a su estado físico, que apenas le permiten ya recorrer los campos y los caminos para ver paisajes y pueblos, su pintura no se inspira ya en la contemplación del natural. A partir de ahora, lo que pinta son paisajes imaginarios, inventados o recordados. Pero estos paisajes son ejecutados con un lenguaje totalmente nuevo; las texturas gruesas de su pintura anterior dan paso a una pintura muy diluida y vaporosa, donde las formas pierden definición. Su costumbre cada vez más frecuente de pintar en horizontal le lleva a quitar peso y gravedad a las formas (fig. 18). Otra novedad en esta pintura es la línea de horizonte –hasta este momento generalmente alta–, que desciende para otorgar protagonismo a los cielos.



Fig. 18. Joaquín Vaquero Palacios pintando en su estudio de Segovia, 1989. Foto: José del Río

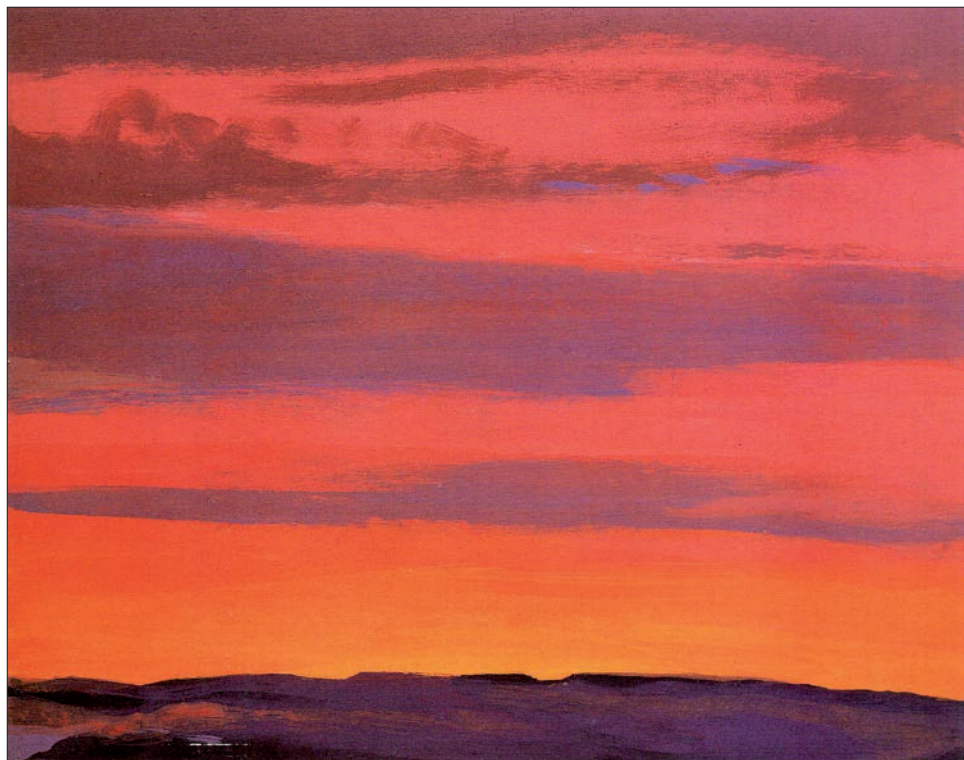


Fig. 19. Joaquín Vaquero Palacios, *Crepúsculo*, 1993, acrílico sobre tabla. 65 × 81 cm, col. particular

En las escasas salidas que realiza por los alrededores de Segovia frecuenta las rastrojeras que rodean al pueblo de Zamarramala; los mismos campos y tierras que, siendo estudiante de Arquitectura en Madrid, inspiraron algunos de sus primeros cuadros castellanos. Los meses de julio y agosto acude al caer la tarde a la plazuela del Alcázar, muy próxima a su casa y estudio, para contemplar las espectaculares puestas de sol que oscurecen los campos para teñir lentamente el horizonte de naranja, rosa, azul y violeta. A Vaquero le atraían extraordinariamente estas puestas de sol, de las que solía afirmar que «eran las más doradas y puras de cuantas había contemplado»¹⁹. Días —o semanas— después pintaba estos crepúsculos; pero cuando lo hacía, la coloración resultaba mucho más intensa, sumando

a las luces y colores vistos otros tantos almacenados en su memoria (fig. 19).

Por lo demás, las vistas desde su estudio y casa de Segovia hacen de los campos castellanos uno de los argumentos principales de su obra última. Junto a visiones muy delicadas de campos de mies amarillos coronados por cielos azules (*Castilla II*, 1989), pinta una serie impresionante de «Castillas negras». Se trata de cuadros monocromos, ejecutados con escasa materia sobre tableros sin preparar y dejando transparentar la madera en algunas zonas del cuadro (fig. 20). Versiones muy ligeras y casi abstractas de aquellos campos pesados y duros de antaño, en los que las tierras aparecen tratadas ahora como cielos (*Castilla negra*, 1991; *Paisaje castellano*, 1991).



Fig. 20. Joaquín Vaquero Palacios, *Castilla negra*, 1991, acrílico sobre tabla. 50 × 61 cm, col. particular

Durante el verano de 1989 pinta intensamente en su estudio de Segovia para preparar una exposición comprometida con la Galería Biosca de Madrid para el mes de enero de 1990. Ese año es nombrado académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Un año después, en 1991, toma parte con su obra *Castilla* en la exposición *Pintores y Escultores de la Real Academia de la Purísima Concepción*, que comisariada por el académico y profesor José Carlos Brasas Egido se celebró en la sala de Caja España en Valladolid. En 1992 realizó una exposición conjunta de pintura con su hijo, Joaquín Vaquero Turcios, en el Centro Internacional de Arte Palacio de Revillagigedo de Gijón, donde sus paisajes castellanos de gran formato ocupan una

amplia sala. La salud del pintor, muy debilitada ya por la edad, hace que el año 1996 sea su último verano en Segovia. Dos años después fallece, casi centenario, en Madrid²⁰.

Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos podido comprobar cómo el arquitecto, escultor y pintor Joaquín Vaquero Palacios mantuvo a lo largo de toda su vida una estrechísima relación con el paisaje de Castilla. Esta vinculación —que cubre casi por completo el siglo xx— le llevó no solo a pintarlo en centenares de ocasiones y a exponerlo en medio mundo, sino a elegir Segovia para establecer su estudio.

A pesar de su origen asturiano y del profundo amor que profesó siempre hacia su tierra, Vaquero no se identificó con su paisaje verde y gris, de contornos difusos. Circunstancias personales y familiares le llevaron desde su juventud a pintar en Madrid, pero sobre todo en las montañas asturianas de Somiedo, lindantes ya con tierras leonesas, donde la luz y el aire son casi los de la meseta. Esta luz clara y transparente era la que mejor se adaptaba a su pintura, que priorizaba el color, las formas y los contornos definidos. Algunas de estas cualidades se vieron favorecidas por su condición de arquitecto, lo que le confirió una personalidad muy acusada a su pintura.

Con el título de arquitecto recién obtenido, viajó a Nueva York para exponer sus paisajes en importantes galerías e instituciones culturales. Puede decirse que fueron las vistas de las viejas ciudades castellanas y sus monumentos los que le hicieron triunfar en su juventud en América, relanzando su carrera artística. A partir de ahí, su vida se convirtió en un peregrinar constante por Europa y América en busca de estímulos y paisajes nuevos, lo que se tradujo en una enorme variedad temática y en una renovación constante de su pintura. Sus retornos periódicos a Castilla le permitieron sedimentar esas experiencias, pero sobre todo depurar su pintura frente a sus adustas llanuras. Vaquero encontró en Castilla el paisaje a la medida de su pintura y de su personalidad: un paisaje sobrio y esencial, que le invitaba a mirar hacia su propio interior. Y en ese proceso de interiorización y simplificación creciente del paisaje, desembocó en una pintura donde las referencias paisajísticas se convierten en mero pretexto para el goce de la estructura, la materia y el color.

Joaquín Vaquero ocupa por derecho propio un lugar preeminente entre los pintores de Castilla. La variedad temática de su pintura, unida a su condición de solitario en el

arte, tal vez hayan hecho pasar desapercibida a los historiadores del arte la insólita relación que mantuvo con el paisaje castellano. Su añoranza y profundo amor a Castilla le llevó a pintar llanuras, paisajes con surcos y tardes amarillas desde Roma, El Salvador, México o Nueva Orleans. Vaquero contempló sus campos y tierras desde una sensibilidad y un concepto muy personales, en los que la soledad y el silencio –proyección de su propia personalidad– unidas a una fuerza extraordinaria y a un fino sentido del color, han sido algunas de sus notas distintivas. Pero su acercamiento a Castilla se caracterizó, antes que nada, por una profunda emoción. Lirismo que le llevó a concluir su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, afirmando: «Yo creo [...] en el alma sutil de Castilla. Porque creo que el paisaje tiene un alma. Un alma que es la nuestra»²¹.

Notas

¹ Este artículo se enmarca en el GIR IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo, de la Universidad de Valladolid.

² La redacción de este trabajo se ha visto facilitada por los veranos que pasé en Segovia junto a Joaquín Vaquero a finales de los ochenta y primera mitad de los noventa del pasado siglo, ayudándole en la organización de su archivo personal. Esta cercanía me permitió conversar largamente con el artista asturiano sobre su pintura y a la vista de los cuadros colgados en su estudio museo.

³ VICENTE AGUILERA CERNÍ, *Vaquero*, Oviedo, 1980, p. 23. Para una visión completa de la pintura de Vaquero, véase FRANCISCO EGAÑA CASARIEGO, *Vaquero*, Gijón, 2008.

⁴ E. TEROLL, «Joaquín Vaquero», *The Art News*, Nueva York, 10 de abril de 1926.

⁵ DEOCH FULTON, «Joaquín Vaquero. Knoedler Galleries», *The Art News*, Nueva York, 31 de marzo de 1928. Este artículo reproducía su cuadro *Catedral de Ávila*.

⁶ En esta exposición figuraron –además de *Iglesia de San Juan Bautista*–, los siguientes cuadros de tema castellano: *Catedral de Ávila*; *Pueblo castellano*; *Ávila*; *Patio Castellano* (Ávila); *Catedral de Zamora*, *Astorga* y *Capilla de Mosén Rubí* (Ávila). Se trataba, en todos los casos, de óleos sobre cartón sin preparar de 38 × 46 cm.

⁷ Joaquín VAQUERO PALACIOS, «Esquemas y anotaciones de cuadros» (hojas manuscritas sueltas), s. f., Archivo Vaquero Segovia.

⁸ José CAMÓN AZNAR, *El arte de Vaquero*, Madrid, 1959, s. p.

⁹ Joaquín VAQUERO PALACIOS (comunicación personal, Segovia, agosto de 1992).

¹⁰ José ORTEGA Y GASSET, «De Madrid a Asturias o los dos paisajes», en *Obras Completas*, I, Madrid, 1983, p. 253.

¹¹ María VILORIA, «Joaquín Vaquero: el pintor de Tierra de Campos», *Diario Regional*, Valladolid, 22 de marzo de 1973.

¹² Desde 1957 —en que regresa a España el marqués de Lozoya— y hasta 1960, Vaquero ejerció las funciones de director de la Academia.

¹³ Joaquín VAQUERO PALACIOS (comunicación personal, Segovia, septiembre de 1988).

¹⁴ Joaquín VAQUERO PALACIOS, *El alma del paisaje*, Madrid, 1969.

¹⁵ J. M. ORTEGA, «Vaquero Palacios, pintor», *Libertad*, Valladolid, 14 de mayo de 1973.

¹⁶ Joaquín VAQUERO PALACIOS (comunicación personal, Segovia, agosto de 1990).

¹⁷ Joaquín VAQUERO PALACIOS (comunicación personal, Segovia, julio de 1988).

¹⁸ Alberto SARTORIS, «Actualidad mágica del canto pictórico de Vaquero», Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo (catálogo de la exposición celebrada durante los meses de enero y febrero de 1972).

¹⁹ Joaquín VAQUERO PALACIOS (comunicación personal, Segovia, julio de 1992).

²⁰ Vaquero falleció en Madrid el 28 de octubre de 1998, a la edad de 98 años.

²¹ Joaquín VAQUERO PALACIOS, *El alma del paisaje*, Madrid, 1969, p. 27.



VIDA ACADÉMICA

MEMORIA DEL CURSO ACADÉMICO 2020-2021

SE HAN CELEBRADO LAS SIGUIENTES JUNTAS ACADÉMICAS

La actividad académica quedó interrumpida entre los meses de marzo de 2020 y abril de 2021 y la corporación no pudo reunirse en junta ordinaria debido a las restricciones impuestas por el Gobierno a causa de las circunstancias sanitarias por todos conocidas. Sin embargo, cuando estas han mejorado se han celebrado las siguientes: dos Juntas Generales Ordinarias, correspondientes a los meses de mayo y junio de 2021; y dos Juntas de Gobierno, celebradas el 28 de noviembre de 2020 y el 10 de abril de 2021.

Ello no ha sido obstáculo para que desde la Presidencia, los académicos hayan sido informados mediante correspondencia epistolar (18-IX, 26-X, 3-XI y 21-XII de 2020; 17-III y 17-VI de 2021) sobre la actividad desarrollada por la Academia y los Sres. académicos durante los meses en que no se ha reunido presencialmente la corporación. Por el mismo motivo no pudo celebrarse la habitual Junta Extraordinaria del 8 de diciembre festividad de la Inmaculada Concepción, patrona de esta Academia, aunque se celebró la misa en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, armonizada por la Coral vallisoletana.

MOVIMIENTO DE PERSONAL

Es de lamentar el fallecimiento, el 29-VII-2021, del Ilmo. Sr. D. Roberto Valle González, Académico de número. Igualmente,

el 17-XI-2021, falleció el Sr. D. Félix Cuadrado Lomas, Académico de Honor. Con fecha 22-X-2020, a ruego de la Ilma. Sra. D.^a Julia Ara Gil y, alegando motivos de edad, ha pasado a ser Académica supernumeraria.

CONFERENCIAS

Dentro del XIII Curso «Conocer Valladolid», que no se pudo completar en 2020, se impartió la conferencia:
24-6-2021 «Viñetas de la ciudad entre dos ríos: Río Hortega y Río Shopping» a cargo del ilustrador y humorista gráfico D. José María Nieto González.

CONVENIOS DE COLABORACIÓN

Se ha renovado el convenio anual con la Diputación Provincial de Valladolid, que contribuye a mantener las actividades de esta Academia, colaborando en el cumplimiento de las funciones de conocimiento, estudio, difusión y protección del patrimonio de la provincia de Valladolid.

El Grupo Figueroa de construcciones ha continuado con su contribución a la Academia para el fomento de las actividades culturales y la difusión del patrimonio.

El día 6 de octubre de 2021 visitó la Real Academia el Sr. Consejero de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, D. Javier Ortega Álvarez, acompañado del director general de Patrimonio cultural, D. Gumersindo Bueno Benito, del

director general de Políticas culturales, D. José Ramón González García, y del secretario general de la Consejería, D. Gregorio Muñoz Abad, recibiendo detallada información sobre el patrimonio cultural que posee la academia, las actividades que desarrolla y las necesidades de financiación que tiene planteadas.



INFORMES

A solicitud de la Junta de Castilla y León, se han elaborado informes para la declaración como BIC de la localidad palentina de Canduela, del yacimiento de Soto de Medinilla y de la Villa romana de Prado.

Se han elevado escritos a la Comisión Territorial de Patrimonio de Castilla y León a propósito de la pintura aplicada al pavimento de determinadas calles del casco histórico y se ha mantenido una reunión, sobre este asunto con la Concejalía de Urbanismo del Ayuntamiento. También se han mantenido contactos con la Comisión Territorial de Patrimonio de la Junta de Castilla

y León sobre el proyecto de intervención en la Catedral y Museo Diocesano para lo cual se presentó un proyecto alternativo que, igualmente se expuso al cabildo catedralicio y obispo auxiliar de la diócesis.

EDICIONES

Con la generosa colaboración del Ayuntamiento de Valladolid se ha editado el tomo XII de *Conocer Valladolid* y se tiene muy avanzada la edición del curso *Conocer Valladolid XIII*.

En la página web de la Academia, y dentro de la sección «Trabajos en curso», el Sr. D. Jesús Urrea ha publicado diversos estudios monográficos dedicados al escultor Victorio Herrero Redondo (1870-1906), el pintor Luciano Sánchez-Santarén (1864-1945), el escultor Tomás Argüello (1887-1922) y el pintor y dibujante Pedro de Anca Santarén (1882- h-1928), artistas todos ellos representados en el museo de la Real Academia. Igualmente se ha publicado en la web el trabajo del Sr. D. Roberto Valle «Los bares de Valladolid».

Desde la Secretaría se han atendido todos los correos recibidos solicitando información de carácter histórico o biográfico.

Durante todo este período ha permanecido activa la página web de la Academia <https://www.realacademiaconcepcion.net/>

De todo lo cual como secretario de la Corporación doy fe.

Valladolid, 7 de octubre de 2021

Fernando ZAPARAÍN HERNÁNDEZ

LISTA DE ACADÉMICOS

(a 31 de diciembre de 2021)

JUNTA DE GOBIERNO

Excmo. Sr. D. Javier López de Uribe y Laya
PRESIDENTE

Ilmo. Sr. D. Luis Alberto Mingo Macías
CONSILIARIO DE ARQUITECTURA

Ilmo. Sr. D. Germán Delibes de Castro
CONSILIARIO DE ESCULTURA

Ilma. Sra. Dña. Ángeles Porres Ortún
CONSILIARIA DE MÚSICA

Ilmo. Sr. D. Ángel Marcos Hernández
CONSILIARIO DE PINTURA

Ilma. Sra. D.^a Eloísa Wattenberg García
TESORERA

Ilma. Sra. D.^a M.^a Antonia Fernández del Hoyo
BIBLIOTECARIA

Ilmo. Sr. D. Fernando Zaparaín Hernández
SECRETARIO

SECCIÓN DE ARQUITECTURA

Ilmo. Sr. D. Jesús Urrea Fernández. 1980. XXII
Ilmo. Sr. D. Javier López de Uribe y Laya. 1982. XXV
Ilmo. Sr. D. Luis Alberto Mingo Macías. 1984. V
Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de la Plaza Santiago. 1986. XI
Ilmo. Sr. D. Nicolás García Tapia. 2000. XV
Ilmo. Sr. D. Fernando Zaparaín Hernández. 2009. III
Ilmo. Sr. D. Roberto Valle González. 2017. XXI (†)
Ilmo. Sr. D. Juan Luis de las Rivas Sanz. 2021. XXIX

SECCIÓN DE MÚSICA

Excmo. Sr. D. Joaquín Díaz González. 1982. XXX
Ilmo. Sr. D. Pedro Aizpurúa Zalacaín. 1988. XIII (†)
Ilma. Sra. D.^a M.^a Antonia Virgili Blanquet. 1992. XXIII
Ilmo. Sr. D. Benigno Prego Rajo. 1994. VII (†)
Ilmo. Sr. D. Diego Fernández Magdaleno. 1999. XXXI
Ilma. Sra. D.^a Angeles Porres Ortún. 2012. X
Ilmo. Sr. D. Aurelio García Macías. 2014. IX
Ilmo. Sr. D. Antonio Rodríguez Baciero. 2021. VI

SECCIÓN DE ESCULTURA

Ilma. Sra. D.^a Eloísa García de Wattenberg. 1985. VIII (†)
Ilma. Sra. D.^a Clementina Julia Ara Gil. 1992. II
Ilmo. Sr. D. Salvador Andrés Ordax. 1993. XVI
Ilma. Sra. D.^a Eloísa Wattenberg García. 2000. XXXII
Ilmo. Sr. D. Manuel Arias Martínez. 2008. XXVIII
Ilmo. Sr. D. Germán Delibes de Castro. 2011. XIV

SECCIÓN DE PINTURA

Ilmo. Sr. D. José Carlos Brasas Egido. 1982. XIX
Ilmo. Sr. D. Félix Cano Valentín. 1986. XXVI
Ilmo. Sr. D. Santiago Estévez García. 1999. XVII
Ilma. Sra. D.^a Antonia Fernández del Hoyo. 2000. I
Ilmo. Sr. D. José Delfín Val Sánchez. 2009. XII
Ilmo. Sr. D. Ángel Marcos Hernández. 2014. XX
Ilma. Sra. D.^a Emérita Maroto Lázaro. 2014. XXVII (†)

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

Ilma. Sra. D.^a Clementina Julia Ara Gil. 2020

ACADÉMICOS DE HONOR

Excmo. Sr. D. Miguel Ángel Cortés Martín. 1999
Ilmo. Sr. D. Ramiro Ruiz Medrano. 2000
Excmo. Sr. D. José María Campos Setién. 2002
Excmo. Sr. D. Rafael Moneo Vallés. 2008
Excmo. Sr. D. Íñigo Moreno de Arteaga. 2010
Excmo. Mr. Don Michel Randel. 2010
Excmo. Sr. D. José Lladó y Fernández Urrutia. 2013

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

D. Juan Van Halen Acedo (Madrid). 1969	D. Jesús Legido González (Madrid). 2002
D. ^a Josefina Verde Roperio (Salamanca). 1980	D. Miguel Cortés Arrese (Ciudad Real). 2002
D. Aurelio Ramírez Gallardo (Murcia). 1980	D. Rafael Martínez González (Palencia). 2006
D. Santiago Araúz de Robles (Madrid). 1983	D. ^a Mercedes López García (Madrid). 2006
D. José Antonio Falcao (Lisboa). 1988	D. Joaquim Montezuma Carvalho (Lisboa). 2006
Rvdo. P. Fray Teófilo Aparicio (O.S.A.). 1991	D. Luis Jaime Martínez del Río (Madrid). 2007
D. Juan Carlos Elorza Guinea (Burgos). 1996	D. José Javier Rivera Blanco (Alcalá de Henares). 2007
D. Pedro Dias (Coimbra). 1998	D. ^a Pilar Mogollón Cano-Cortés (Cáceres). 2007
D. José Manuel Cruz Valdovinos (Madrid). 1999	D. Emilio Marcos Vallaure (Asturias). 2008
D. Víctor Nieto Alcalde (Madrid). 1999	D. ^a Odile Delenda (París). 2008
D. Manuel Cociña Abella (Santiago de Compostela). 1999	D. Antonio Pau Pedrón (Madrid). 2009
D. Enrique Valdivieso González (Sevilla). 2000	D. ^a Rosario Álvarez Martínez (La Laguna). 2010
D. Pedro Navascués Palacios (Madrid). 2000	D. ^a Belén González García (Madrid). 2020

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

La lengua del Boletín es el español. Los trabajos se enviarán, acompañados de los datos de identificación de su autor, a la redacción del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (Casa de Cervantes, calle del Rastro, s/n. 47001 Valladolid; correo electrónico: secretaria@realacademiaconcepcion.net).

Deberán ser originales e inéditos y redactados de forma definitiva. Irán precedidos de un breve resumen (de 6 líneas como máximo) en español e inglés seguidos de las correspondientes palabras clave.

Los originales se presentarán en soporte informático estándar y en papel (UNE A4), impresos por una sola cara (tanto el texto como las notas), numerados y con las notas al final del texto. El tamaño de la letra del texto será 12, y 10 para las notas, tipo *Times New Roman*.

Los trabajos no excederán los 40.000 caracteres (espacios incluidos) con la posibilidad de incluir 3 páginas más para ilustraciones que podrán aumentarse según criterio del Consejo de Redacción. Las ilustraciones, numeradas y con sus respectivos pies en relación aparte, deberán presentarse en fotografía o soporte informático con máxima resolución en formato JPG/TIF, recomendándose la mejor calidad posible.

En el texto, las llamadas de las notas se indicarán con números volados y sin paréntesis. Las citas bibliográficas en las notas se ajustarán a las siguientes normas: 1) Libros: nombre completo o abreviado del autor en minúscula y apellidos

en mayúscula, título de la obra en cursiva, lugar y año de edición y el número de la p/pp.

2) Artículos: nombre completo o abreviado del autor en minúsculas y apellidos en mayúscula, título entrecorillado, nombre de la revista en cursiva, tomo, año y pp. Esta última norma es también aplicable a las actas de congresos, misceláneas, obras colectivas, volúmenes de homenajes y diccionarios o enciclopedias.

Cuando el título de una revista se repita con frecuencia sólo se pondrá completo la primera vez: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* (en adelante BRAC). Los indicadores de fondos archivísticos se pondrán completos la primera vez: Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante AHPV).

Los originales, una vez analizados por el Consejo de Redacción, se someterán al dictamen externo de dos especialistas en la materia, tras el cual el Consejo decidirá si procede o no su publicación. Superado el trámite, los artículos entrarán en lista de espera para su publicación, según orden de llegada a la revista y criterio del Consejo de Redacción.

La corrección de las pruebas se efectuará por el Consejo de Redacción.

Los originales que no se adapten a estas normas serán devueltos a sus autores.

La responsabilidad sobre el contenido y redacción de los textos, así como los derechos de reproducción de la documentación gráfica, corresponde a los autores de los trabajos.

