

Recibido en: 28/04/2011

Aceptado para revisión en: 31/05/2011

LOS COMIENZOS DEL MUSEO PROVINCIAL DE VALLADOLID EN EL COLEGIO DE SANTA CRUZ (1837-1850)

THE BEGINNING OF THE MUSEUM OF VALLADOLID IN THE *COLEGIO DE SANTA CRUZ* (1837-1850)

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA
Universidad de Valladolid

Resumen

El Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, formado tras la Desamortización de Mendizábal, se instaló en el antiguo Colegio de Santa Cruz. Este momento germinal de un museo que reunió una gran colección artística estuvo lleno de dificultades, por la novedad del fenómeno, las carencias económicas y el uso de un edificio concebido para otro fin. Su primer director, el pintor Pedro González, desempeñó las funciones de recolector de obras de arte, catalogador y restaurador.

Abstract

The first Museum of Fine Arts in Valladolid, founded after the Ecclesiastical Confiscations of Mendizábal, was set up into the ancient *Colegio de Santa Cruz*. The beginning of this Museum, which collected very important works of Castilian sculpture, was difficult for its newness, lack of money and the use of a building originally conceived for an academic purpose. The first Director, the painter Pedro González, worked as curator, conservator and author of the collection's catalog.

Palabras clave

Museo de Bellas Artes. Siglo XIX. Patrimonio artístico. Desamortización de Mendizábal. Valladolid.

Keywords

Fine Arts Museum. 19th Century. Artistic Heritage. Ecclesiastical Confiscations of Mendizábal. Valladolid.

El inicio de la existencia de los actuales Museo Nacional Colegio de San Gregorio y Museo de Valladolid encontró su adecuado marco monumental en el edificio que se construyó a fines del siglo XV como Colegio Mayor de Santa Cruz. La historia de ambas instituciones museales, de origen común, ha sido objeto de publicaciones y estudios, donde se ha trazado lo esencial de su recorrido¹. Se añaden aquí algunas noticias inéditas relativas a ese momento

¹ En 2008 se otorgó la nueva denominación oficial de Museo Nacional Colegio de San Gregorio al anterior Museo Nacional de Escultura Policromada, creado a partir del antiguo Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid e instalado en el antiguo Colegio de San Gregorio de esta ciudad en 1933. Sobre el nacimiento, los fondos y el funcionamiento del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, véase GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., “Catálogo de las pinturas y esculturas que se hallan colocadas en el Museo Provincial de Valladolid”, en *Compendio Histórico y Descriptivo de Valladolid*, Valladolid, 1843, pp. 46-94; MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, t. XV, Madrid, 1849, pp. 565-566 (ed. facs. en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Castilla y León. Valladolid*, Valladolid, 1984, pp. 211-212); SANGRADOR VITORES, M., *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid desde su mas remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*, t. I, Valladolid, 1854 (ed. facs., Valladolid, 1979), p. 650; ALCALDE PRIETO, D., *Manual histórico y descriptivo de Valladolid*, Valladolid, 1861 (ed. facs., *Manual histórico de Valladolid*, Valladolid, 1992), pp. 272-282; MARTÍ Y MONSÓ, J., *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1874, pp. III-VIII; ASENSIO, J., “Visita al Museo Provincial de Bellas Artes, al Arqueológico y Biblioteca de Santa Cruz”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. I, 1903-1904, pp. 234-242; AGAPITO Y REVILLA, J., “Nota histórica del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid”, en *Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Catálogo de la Sección de Escultura*, Valladolid, 1916, pp. 9-19 y en *Catálogos del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, I: *Escultura*, Valladolid, 1930 (publicado también como artículo en el *Boletín del Museo de Bellas Artes de Valladolid*, 19, 1930), pp. 5-18; COSSIO, F. de, *Guía anuario de Valladolid y provincia*, Valladolid, 1922 (ed. facs., *Guía de Valladolid y provincia*, Valladolid, 1990), pp. 114-137; GAYA NUÑO, J. A., *Historia y guía de los museos de España*, 2ª ed., Madrid, 1968, pp. 817-819; PRIETO CANTERO, Amalia, *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Valladolid, 1983, pp. 56-102; URREA, J., “Pintura del Museo Nacional de Escultura”, en URREA, J. (dir.), *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII*, cat. de la exp., Valladolid, 2001, pp. 12-22; y BOLAÑOS ATIENZA, M., “Crónica de un Museo”, en BOLAÑOS ATIENZA, M. (dir.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, Valladolid, 2009, pp. 21-25.

Sobre la recepción que el Museo instalado en Santa Cruz obtuvo en la literatura decimonónica, véase la antología de textos recogidos por HUERTA ALCALDE, F., *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*, Valladolid, 1990, *passim* (desde p. 453). Una síntesis sobre su contribución a la formación de un imaginario vallisoletano en el siglo XIX, en REDONDO CANTERA, M. J., “La nostalgia de la Corte y la configuración de la imagen de Valladolid durante el siglo XIX a través de sus monumentos y sus artistas”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y REYERO, C. (coords.), *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX*, vol. II, Madrid, 2000, pp. 272-276.

El origen del denominado desde 1992 Museo de Valladolid se encuentra en la Galería Arqueológica, formada en 1875, tras la segregación de los fondos de Arqueología del antiguo Museo Provincial de Bellas Artes, en aplicación del Real Decreto de 20 de marzo (GM 21/03) de 1867 por el que se creaban el Museo Arqueológico Nacional y los Provinciales. A lo largo de su existencia conoció otras denominaciones: Museo Arqueológico, Museo Arqueológico Provincial y Museo Arqueológico de Valladolid. Su sede actual, en el Palacio de Fabio Nelli, fue inaugurada en 1968. Sobre su trayectoria institucional y la formación de sus colecciones durante sus años de existencia en el Colegio de Santa Cruz, véanse “Museo Arqueológico de Valladolid”, *Anuario del*

fundacional, que permiten conocer mejor el proceso mediante el cual el primitivo espacio colegial se convirtió en expositivo. Con la formación del Museo se plasmaba un nuevo concepto del patrimonio, al adjudicar a las obras de arte un valor histórico, estético y educativo, que se imponía sobre la anterior función religiosa y devocional², aunque a veces las fronteras no estuvieron tan claras y en ciertos casos se mantuvieron ambas dimensiones³. De este modo, en el discurso que pronunció el Jefe Político y Presidente de la *Comisión Conservadora de objetos científicos y artísticos*, Julián Sánchez Gata, en el acto de la inauguración del Museo, calificaba a éste como una escuela práctica de instrucción, que dispensaba enseñanzas “de Religión, de Moral, de Historia, de Cultura y de buen gusto”⁴.

1. LOS PRECEDENTES: LA DESAMORTIZACIÓN DE MENDIZÁBAL Y LA TUTELA DE LA ACADEMIA SOBRE LAS OBRAS DE ARTE VALLISOLETANAS

El punto de partida del proceso que llevó a concentrar en Santa Cruz durante casi una centuria, entre 1838 y 1933, lo que se consideró más granado del arte producido y reunido en el ámbito vallisoletano a lo largo de los siglos estuvo determinado, como en los Museos de Bellas Artes del resto de España⁵, por la llamada Desamortización de Mendizábal, promulgada mediante varios decretos dictados en 1835 y 1836⁶, que suprimió los monasterios, los conventos

Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, 1881, pp. 436-437 y 1882, pp. 425-427; ASENSIO, J., *ob. cit.*, p. 242; WATTENBERG GARCÍA, E. “El Museo y su Historia”, en *Museo de Valladolid*, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 13-21 y *De la Galería Arqueológica al Museo de Valladolid (1875-2000)*, Valladolid, 2000.

² Poco antes de producirse la Desamortización y de crearse los museos, el marino británico Samuel Edwrad Cook Widdrington, autor del libro *Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 and 32*, Londres, 1834, presagiaba lo que iba a acontecer con la escultura policromada que se encontraba en los conventos vallisoletanos y aconsejaba: “Se debe [...] cuando la inevitable sentencia que espera a estos establecimientos en un periodo no distante caiga sobre ellos, asegurar la inmediata recepción de dichas obras en un museo provincial o central de Madrid”, recogido por HUERTA ALCALDE, F., *ob. cit.*, p. 447.

³ En ocasiones se cedieron obras del Museo para un uso exclusivamente religioso en iglesias parroquiales y capillas, así como para su participación en desfiles procesionales. Véanse, por ejemplo, diversos acuerdos adoptados en este sentido por la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la Provincia de Valladolid entre 1845 y 1850, Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante AHPVa), Sección Histórica (en adelante SH), caja 274, Libro 1º de Actas, ff. 22, 36, 46, 58 v y 69.

⁴ “Suplemento al Boletín Oficial de Valladolid, del Jueves 13 de Octubre de 1842”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 20 (1930), p. 89.

⁵ Una síntesis en GAYA NUÑO, J. A., *ob. cit.*, p. 30.

⁶ Juan de Dios Álvarez Mendizábal (Chiclana de la Frontera, Cádiz, 1790-Madrid, 1853) fue Ministro de Hacienda durante la minoridad de Isabel II. A pesar del breve tiempo que duró su mandato (15 de junio de 1835-15 de mayo de 1836), impulsó la aprobación de los Reales Decretos que suprimieron las comunidades del clero regular masculino y organizaron la administración de sus bienes:

y otras comunidades religiosas masculinas. Los bienes expropiados se destinaron a la extinción de la deuda pública, a excepción de aquellos que tuvieran interés cultural y educativo (fondos documentales, libros y obras de arte), que se reservaron para la titularidad pública⁷. Fue la tercera -y definitiva- de las desamortizaciones decimonónicas que se llevaron a cabo sobre este sector eclesiástico en apenas tres décadas⁸. La naturaleza artística de muchas de las obras muebles desamortizadas motivó que la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid ejerciera cierta tutela sobre la suerte de pinturas y esculturas. Tal actuación tuvo, según las circunstancias, un alcance muy variable, pues también fue muy cambiante la legislación promulgada a este respecto.

La intervención académica sobre el patrimonio artístico tenía un precedente próximo. En 1828, en una tardía aplicación de la Real Orden de 1802 sobre la conservación de los pasos procesionales⁹, había conseguido trasladar a su sede, ubicada por entonces en la antigua calle de Pedro Barrueco¹⁰ (actual de Fray Luis de León), gran parte de las imágenes pertenecientes a las cofradías penitenciales. El interés de la Academia vallisoletana por estas figuras residía en su intrínseco valor artístico y, por ello, en su virtualidad paradigmática, aplicada a la educación de los jóvenes alumnos de la institución. El aprendizaje de éstos se realizaría así ante la visión directa de las obras realizadas por los grandes artistas de un pasado más próximo temporal y culturalmente. Junto a los universales modelos del mundo clásico, unánimemente aceptados por el ámbito académico neoclásico y conocidos a través de moldes, grabados y dibujos, se ofrecía ahora a los jóvenes alumnos de la Academia vallisoletana otro modo de interpretar la figura humana, más ligado al natural y dotado del profundo sentido devocional que conllevaba la temática pasional representada en la imaginería. Se refrendaba así, desde la institución

25 de julio (Gaceta de Madrid -en adelante, G. M.; consultada en http://www.boe.es/ae-boe/consultas/bases_datos/gazeta.php, en abril de 2011-, 211, 29/07, pp. 841-842), 9 de septiembre (G. M., 260, 14/09, p. 1033) y 11 de octubre (G. M. 292, 14/10, p. 1157) de 1835; 15 (G. M., 421, 16/02, p. 1) y 19 de febrero (G. M. 426, 21/02, pp. 1-3), y 7 y 9 de marzo (G. M., 444, 10/03) de 1836.

Sigue siendo imprescindible la visión de conjunto de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Problemática de la Desamortización en el arte español", *El Arte del siglo XIX*, actas del II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978, pp. 14-29. Véase también CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., "Textos Legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados", en *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, actas del simposio, San Lorenzo de El Escorial, 2077, pp. 13-16.

⁷ Artículo 7º del Real Decreto de 25 de julio de 1835 (G. M., 211, 29/07, p. 842).

⁸ Las dos anteriores tuvieron lugar en 1809 y 1820. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*

⁹ Véase AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1926, pp. 105-114 y PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, pp. 41-43.

¹⁰ AGAPITO Y REVILLA, J., *Las calles de Valladolid. Nomenclator histórico*, Valladolid 1937, p. 183.

que marcaba oficialmente las directrices del gusto, una valoración del pasado artístico propio, en particular de la imaginería religiosa, que había encontrado pocas décadas antes su justificación en el gusto académico, tal como fue formulado en los textos de Ponz y de Bosarte¹¹, y se puso de manifiesto en el encargo que efectuó la Academia de unos moldes de los ladrones crucificados de Gregorio Fernández en 1802¹². Consciente de la calidad de la colección de escultura religiosa que custodiaba, la institución empezó a llamarse *Academia de Nobles Artes de la Concepción y su Museo*, por lo que, a iniciativa propia, vinculaba ambas funciones, esto es, la docente y la de depositaria de un valioso patrimonio artístico.

Con ese mismo sentido tutelar de las obras de arte, la Academia vallisoletana formó parte de las distintas Comisiones y Juntas que se sucedieron¹³ desde 1837 en la toma de decisiones sobre los bienes artísticos. Lo hizo principalmente a través del representante elegido entre sus miembros, para lo que fue invariablemente designado el pintor Pedro González Martínez¹⁴, Director de la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid desde 1827.

La misma sede de la Academia se vinculó también a la custodia de parte de las obras confiscadas. Apenas iniciada la Desamortización, a fines de 1835 la institución se apresuró a ofrecer sus salas de estudio para el depósito de las piezas¹⁵. Pronto Pedro González hizo llegar a los locales de la Académica obras artísticas destacadas, procedentes de los conventos suprimidos de la ciudad. El volumen de lo acumulado pronto excedió la capacidad de los locales de la Academia, por lo que en los primeros meses de 1836 las obras de arte comenzaron a almacenarse en los claustros del convento de los Premostratenses, próximo a sede de la institución, y en el de San Diego¹⁶.

¹¹ Sobre los pasos procesionales en particular, PONZ, A., *Viage de España*, t. XI, 2ª ed., Madrid, 1787 (ed. facs., Madrid, 1972), pp. 53-57; BOSARTE, I., *Viage artístico a varios pueblos de España. Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, 1804 (ed. facs., Madrid, 1978), pp. 199-211.

¹² AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías...*, pp. 114-116.

¹³ Sobre ellas, véanse AGAPITO Y REVILLA, J., "Nota histórica...", en *Museo Provincial...*, pp. 10-15 y en *Catálogos...*, pp. 8-17 y PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, pp. 47-77.

¹⁴ Fue nombrado el 16 de agosto de 1835, PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, p. 47.

¹⁵ *Id.*, pp. 48-53

¹⁶ AGAPITO Y REVILLA, J., "Nota histórica...", en *Museo Provincial...*, p. 9 y en *Catálogos...*, p. 12.

2. LA CREACIÓN DEL MUSEO Y SU INSTALACIÓN EN EL COLEGIO DE SANTA CRUZ

Coincidiendo con este proceso, la aspiración a que los bienes artísticos desamortizados fueran reunidos en los museos conoció su formulación legislativa ya en 1836¹⁷. En provincias la formación de tales instituciones fue una operación lenta y con resultados desiguales. Con objeto de evitar pérdidas y de poner “a salvo de la codicia extranjera y convertida en provecho de la ilustración nacional, la vasta riqueza que España posee en obras de literatura ciencias y artes”, al año siguiente se ordenó que en cada provincia se constituyera una *Comisión Científica y Artística*, compuesta por cinco personas “inteligentes en literatura, ciencias y artes” y designadas por el Jefe Político¹⁸. A partir de los inventarios ya redactados, esta comisión tenía que ocuparse de seleccionar las obras merecedoras de ser conservadas, para después concentrarlas en un edificio de la capital de provincia que tuviera capacidad para desempeñar a un tiempo las funciones de Biblioteca y de Museo.

A finales de 1837 la Comisión de Valladolid reconoció que los inventarios levantados sobre “los objetos científicos i artísticos” que habían permanecido en sus respectivas localidades resultaban insuficientes para tomar una decisión sobre su selección. Por ello se pidió al Jefe Político que ordenara a los Ayuntamientos que se ocuparan de su traslado inmediato a la capital y así poder determinar su suerte. Se empezaría por las pinturas y más adelante se seguiría por los libros y las esculturas¹⁹. Con objeto de que el transporte de las piezas se efectuara en las debidas condiciones, el 26 de diciembre de 1837 se redactaron unas precisas instrucciones para el traslado de las pinturas desde las localidades de la provincia de Valladolid a la capital²⁰. Pedro González aparecía como el personaje clave en la selección y reunión de los cuadros.

¹⁷ “Asimismo se aplicarán los archivos, cuadros, libros y demás objetos pertenecientes a los institutos de ciencias y artes, a las bibliotecas provinciales, museos, academias y demas establecimientos de instrucción pública”, art. 26 del Real Decreto de 9 de marzo (G. M., 444, 10/3) de 1836.

¹⁸ Circular de 27 de mayo (G. M., 907, 28/05, p. 2) de 1837.

¹⁹ Borrador de carta para Saturnino Gómez Escribano, Jefe Político, 26 de diciembre de 1837, en la que se hace referencia a la Junta celebrada el 23 de ese mes, AHPVa, SH, leg. 268, f. 41/147 (algunos folios tienen dos numeraciones, por lo que aquí se dan ambas).

²⁰ “Para que la remisión de pinturas a la Capital se haga con el menor deterioro de las mismas i la mayor economía posible podra V. S mandar a la comision de partido i Ayuntamientos que la verifiquen bajo las reglas siguientes:

1ª Las Comisiones de Partido o los Ayuntamientos en su defecto se valdran de una persona de toda confianza que se encargue de presentar en la Capital las pinturas que deben ... formar los museos Provinciales.

2ª El encargado recibira i entregara los cuadros por inventario firmado del Presidente i secretario de las Comisiones o de los Ayuntamientos, conservando copia en su poder estas mismas corporaciones.

Simultáneamente, la Comisión solicitó la concesión del antiguo Colegio Mayor de Santa Cruz para poder dar albergue a las obras ya reunidas en la ciudad y a las que habrían de llegar²¹. Recientemente clausurado por entonces, el edificio resultaba extraordinariamente adecuado para convertirse en sede del Museo y de la Biblioteca, pues su pasado siempre había estado vinculado al saber, ya albergaba una extensa biblioteca propia, estaba situado en las inmediaciones de la Universidad y se alzaba en “una dilatada plazuela que le comunica cierto viso de grandeza y suntuosidad”, según palabras de su primer director, Pedro González, quien señalaba además “su solidez, espaciosidad y buenas luces”²².

En enero de 1838 Santa Cruz fue adjudicado²³ a la *Junta de Clasificación de Objetos Artísticos y Científicos*, que dependía de la *Comisión Científica y Artística*²⁴ y que se había constituido el año anterior en cada provincia para supervisar la selección de las obras de arte y de los libros. Inmediatamente debió de empezar el traslado de las piezas al antiguo Colegio pues cuando, en ese mismo año y en el siguiente, la Comisión se vio obligada a defender su permanencia en el edificio, ante la pretensión de la Intendencia Provincial de ocuparlo con las oficinas administrativas del Gobierno Central²⁵, además de argumentar el carácter del inmueble, al que “sólo se le ha podido dar la aplicación que se le ha dado, porque está en armonía con su fundación”²⁶, alegó que ya albergaba

³ El encargado recogera recibo de la entrega hecha en esta capital, con el que quedara libre de toda responsabilidad ante sus comitentes.

⁴ Los cuadros vendran arrollados en cilindros i cubiertos de modo que no padezcan en la traslación.

⁵ Si algunos marcos tubieren algun mérito artístico, vendran entonces con los cuadros que en ellos estuvieren.

⁶ D. Pedro Gonzalez, encargado de los depositos de esta Capital lo esta tambien de recibir los cuadros que se vayan remitiendo i por lo mismo a el deben dirigirse los comisionados para entregarle los cuadros e inventarios recogiendo los correspondientes recibos”, AHPVa, SH, leg. 268, f. 42/148. Doc. ya referido y citado por MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*, pp. 20 y 28.

²¹ Véase nota 16. El edificio fue otorgado a la Comisión por el Jefe Político de la Provincia, Joaquín M. de Alba, el 30 de diciembre de 1837, AGAPITO Y REVILLA, J., “Nota histórica...”, en *Catálogos...*, p. 12.

²² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., *ob. cit.*, pp. 43-44.

²³ AGAPITO Y REVILLA, J., “Nota histórica...”, en *Museo...*, p. 14 y en *Catálogos...*, p. 12-13.

²⁴ PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, pp. 56-58 y 70.

²⁵ Cartas de la Comisión, 4 de febrero de 1838 y 21 de agosto de 1839, AHPVa, SH, leg. 268, ff. 47/155 y 48/156. El pretendido cumplimiento del Real Decreto dictado en 28 de diciembre de 1837 (G. M., 1506, 30/12/1838), según el cual “todas las oficinas del Gobierno... se colocarán en edificios pertenecientes al Estado”, que se había promulgado con la filosofía de que algunos edificios desamortizados fueran utilizados por la administración pública, chocaba además con el inconveniente legal de que Santa Cruz aún no había sido adjudicada formalmente al Estado.

²⁶ AGAPITO Y REVILLA, J., “Nota histórica...”, en *Museo...*, p. 14 y en *Catálogos...*, p. 13.

“un numero muy considerable de objetos artísticos, ó sea pinturas i esculturas, de distinto merito, peso, i dimensiones, así como tambien siete u ocho mil volúmenes de la misma procedencia con mas otros 1400 que estan ya para ser trasladados al mismo local. Si se decretara la traslación propuesta, seria necesario que la precediera otra de aquellos objetos tambien a otro edificio del Estado [...] semejantes objetos padecerian muchisimo en su trasportacion i [...] seria imposible evitar mas o menos daño [...] El edificio de Santa Cruz [...] por su forma, corta estension y sitio en el que se encuentra esta destinado naturalmente para residencia de las Ciencias i las Artes, i el destinarle a otro objeto es ageno de la utilidad publica i de la proteccion...”²⁷

En 1839 la *Junta de Clasificación* fue sustituida por la *Junta Conservadora de objetos artísticos*, que tuvo su sede en Santa Cruz²⁸. El cambio de nombre es indicativo ya de unos nuevos intereses, que dejaban de ser únicamente los del acopio selectivo de piezas, para centrarse ahora en su cuidado y preservación. Del mismo modo, como organismo tutelar en el nacimiento del museo, se creó en 1840 una *Junta de formación del Museo*, denominación que anunciaba claramente la inmediatez de su constitución.

A partir de 1841 se condujeron al Colegio de Santa Cruz, convertido ya oficialmente en sede del Museo y de la Biblioteca, los fondos artísticos y bibliográficos procedentes de la Desamortización que se encontraban en los depósitos de los conventos de Premostratenses y San Diego, así como las obras que estaban la sede de la Academia. A lo largo de las décadas siguientes se desarrolló una historia en la que sucedieron separaciones y vinculaciones -institucionales y físicas- entre Museo y Academia, con los lógicos episodios de fricciones y colaboraciones²⁹.

No conocemos con exactitud cuáles fueron las intervenciones en el edificio para adaptarlo a su nueva función museal, pero sin duda fue necesario efectuar múltiples reparaciones y adaptaciones, como la eliminación de algunos muros interiores para conseguir salas más espaciosas donde exponer o almacenar las obras. La actuación más importante consistió en el vaciado al que se sometió el cuerpo con el que se prolonga el costado septentrional del Colegio y que lo enlaza con su Hospedería, lo conocido en la actualidad como “ala de San Ambrosio” (fig. 1) por haberse colocado allí con posterioridad la portada procedente de este convento jesuita desaparecido³⁰. Mediante una sencilla

²⁷ Borrador de carta dirigida al Secretario de Estado, 4 de febrero de 1838, AHPVa, SH, leg. 268, f. 47/155. En el mismo sentido, otro borrador de carta, de 27 de agosto de 1839, que calculaba en más de 6000 los volúmenes, Id., f. 48/156.

²⁸ Real Orden de 2 de julio de 1838, PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, p. 70.

²⁹ Los conflictos surgidos son recogidos por AGAPITO Y REVILLA, J., “Nota histórica...”, en *Catálogos...*, pp. 9-18.

³⁰ Precisamente aquí, en la planta superior, se encuentra instalado en la actualidad el Museo de la Universidad de Valladolid.

operación de derribo de tabiques y suelos³¹, se unificaron las dos alturas y el desván de la mayor parte de este cuerpo.

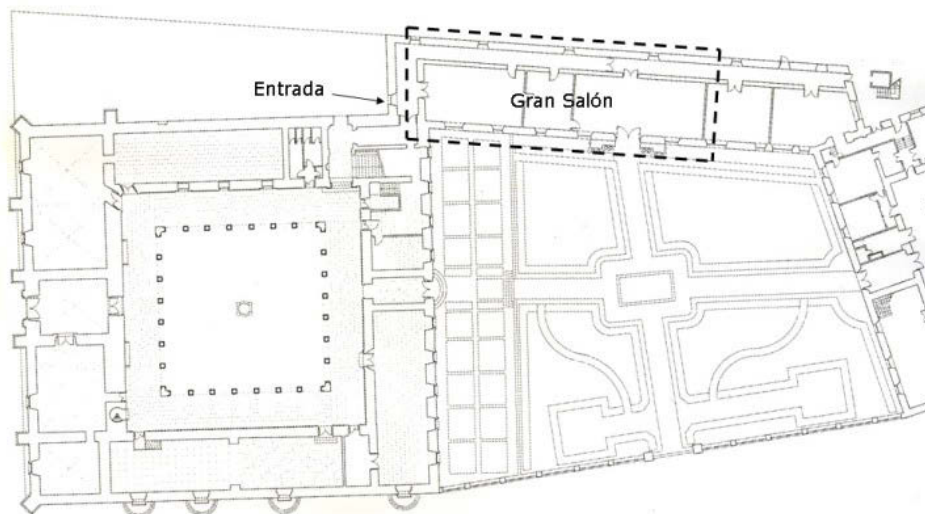


Fig. 1. Planta del Colegio de Santa Cruz. Valladolid. Ubicación del Gran Salón y de la entrada en el antiguo Museo Provincial de Bellas Artes (sobre estado actual del edificio, *Locus Sapientiae. La Universidad de Valladolid en sus edificios*, Valladolid, 2010, p. 11).

Se generó así el llamado “Salón grande”, que se convirtió en el espacio emblemático del Museo, totalmente diáfano, con una altura que permitió colocar sin dificultades, en el muro del fondo, el gran lienzo de la *Asunción de la Virgen* (6,66 x 4,64 m), procedente del convento de franciscanas recoletas de Fuensaldaña (Valladolid), obra de Thomas Willeboirts Bosschaert (1614-1654)³², pero atribuida por entonces a Rubens. La *Asunción* fue la pieza estelar de la colección de pintura del Museo, como lo acredita el hecho de que González comenzara con ella la redacción de su *Catálogo*, publicado al año siguiente, donde también proporcionaba las medidas del salón³³. Sin duda el

³¹ Semejante a la que se propuso en 1846. Sobre ello véase más abajo. La unificación de las dos alturas fue recogida por ALCALDE PRIETO, D., *ob. cit.*, p. 274.

³² Identificada la autoría por DÍAZ PADRÓN, M., “Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor en Fuensaldaña. Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo”, *Archivo Español de Arte*, XLV, 178 (1972), pp. 83-102. Un estudio más reciente de este mismo autor sobre las tres pinturas de la misma procedencia en URREA, J. (dir.), *op. cit.*, pp. 104-112.

³³ “127 pies de largo, 25 de ancho y 50 de altura”, GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., *ob. cit.*, p. 46. Redondeando la medida del pie castellano a 0,28 m. y traducidas las dimensiones al sistema métrico, resultan aproximadamente catorce metros de altura, más de treinta y cinco de fondo y siete de anchura. La pintura, con una altura de 25 pies, colgaba holgadamente en el testero. Una medición realizada en 1846 por los arquitectos Sánchez García y Rodríguez Hidalgo varió ligeramente las medidas del salón,

director del Museo se sentía orgulloso de las dimensiones del continente y de la calidad del contenido, pues allí se colocaron algunas de las obras más ambiciosas y de mayor calidad de lo reunido, como la sillería de San Benito y las bronceas figuras orantes de los Duques de Lerma. Con objeto de ganar espacio en los muros de modo que se pudieran colgar grandes lienzos, se habían macizado las ventanas del piso inferior, mientras que se mantuvieron los huecos de los balcones superiores, con objeto de disponer de iluminación natural en el interior. Para proteger las pinturas de la intensa luz de mediodía a la que se abrían las ventanas, se colocaron cortinas³⁴. La obtención de este gran espacio fue una solución muy económica y eficaz, que además arrojó materiales de desecho que se reutilizaron o se vendieron para financiar necesidades del Museo³⁵. Entre ellos estaba el hierro de las barandillas de los balcones, que se desmontaron por haber quedado sin sentido; no obstante, para garantizar la seguridad, los huecos se protegieron con las rejas de las ventanas inferiores, que se colocaron enrasadas con el muro³⁶. El Salón ya estaría terminado en el verano de 1842, cuando llegaron las pinturas de Fuensaldaña. Pocos meses más tarde, tras casi un año empleado en la instalación de las piezas, el 4 de octubre de 1842, tan sólo cinco meses después de haberse abierto el Museo de la Trinidad en Madrid, se inauguraba oficialmente el Museo con una solemne ceremonia que tuvo como escenario el Salón³⁷.

En el catálogo publicado al año siguiente se detallaron casi mil pinturas y más de doscientas esculturas. Aunque el Colegio de Santa Cruz era un edificio amplio y se utilizaran sus crujías (fig. 2) y sus escaleras como espacio expositivo, la cantidad de piezas era tal, que ya entonces escaseaba la disponibilidad de superficie, como se pone de manifiesto en la relación de pinturas publicada en el *Catálogo*, pues algunas de ellas se habían instalado en el techo de ciertas salas.

Con objeto de tutelar el funcionamiento de la joven institución, en 1843 se creó la *Comisión Conservadora e Inspector del Museo*³⁸. Una de las primeras

con un aumento de la longitud y una reducción de la anchura. Sobre este último proyecto de remodelación del salón, véase más abajo.

³⁴ APVa, SH, caja 274, libro 1º de Actas, f. 9 vº. Años más tarde consta que una cortina transparente para una ventana del Salón había sido pintada por Pedro González Soubrié, hijo del Director del Museo, *Ib.*, f. 59 v.

³⁵ En los años posteriores está documentada la reutilización de maderas y la venta del hierro de rejas y de antepechos de balcones, AHPVa, SH, leg. 268, ff. 410, 412 y 414 y caja 274, libro 1º de Actas, ff. 63v y 66v.

³⁶ APVa, SH, caja 274, libro 1º de Actas, ff. 63v-64 y 70.

³⁷ Los discursos pronunciados en esa ocasión fueron recogidos en el artículo cit. en nota 4.

³⁸ Como prolongación de las pautas de composición que habían regido en la mayoría de las comisiones anteriores, estaba presidida por el Jefe Político. Otros cuatro miembros fueron elegidos por sus respectivas corporaciones locales: la Diputación Provincial, el Ayuntamiento, la Universidad -cuyo

cuestiones que abordó esta comisión fue la de asegurar la continuidad del Museo mediante la asignación de unos fondos para su mantenimiento. Éstos se fijaron en 20 000 reales anuales, que debían ser aportados por la Diputación Provincial. En esa cantidad estaban incluidos los 7000 reales que se destinaban a pagar al Director del Museo, que tendría la “obligación de emplear tres horas al día al menos en restaurar los cuadros”, tarea para la que contaría con los servicios de un Ayudante-Restaurador³⁹. Pero, como se verá más abajo, pronto surgieron problemas económicos que dificultaron tales dotaciones.



Fig. 2.
Museo Pvincial de Valladolid.
Crujía de la planta baja
del antiguo Colegio de Santa Cruz
(Fot.: Jean Laurent).

El Museo se incorporó inmediatamente al imaginario vallisoletano. Se puso en el haber de lo más destacado de su patrimonio y se fue consciente de que su riqueza artística superaba el marco local. En septiembre de 1848 fue visitado por el infante don Francisco de Paula (1794-1865), tío y suegro de la Reina, al

representante debía tener el grado de Doctor- y la Academia de Bellas Artes. PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, p. 70.

³⁹ APVa, SH, leg. 268, f. 178/62 y caja 274, libro 1º, f. 39.

que se obsequió un selecto ejemplar del *Catálogo* encuadernado en terciopelo⁴⁰. Pocos años después, al referirse al Museo de Valladolid, Sangrador Vítors afirmaba que “si se exceptúan los de Madrid y Sevilla, no tiene igual en toda la península, por hallarse en él las obras de los mas distinguidos artistas de todos los siglos, asi españoles como extranjeros”⁴¹.

En esos años iniciales el Museo no estaba permanentemente abierto, sino que sólo era visitable excepcional y esporádicamente en algunos días señalados⁴² (la Pascua y las festividades de San Juan y de San Pedro Regalado). De manera más regular, con un horario de mañana que no solía superar las tres horas, se podía acceder a él durante las ferias locales en septiembre, a las que acudían numerosos forasteros⁴³. Carente de recursos, en esas fechas -al igual que en otras ocasiones- el Museo solicitaba al Presidio y a la Casa de la Beneficencia que le enviaran individuos para ayudar en ciertas tareas de limpieza del exterior, mientras que la vigilancia de las salas corría a cargo de algunos acogidos en la segunda institución y la seguridad en el exterior y el interior se intentaba garantizar con un piquete de guardias. Por su parte, el Ayuntamiento, consciente del valor representativo y cultural de la colección y de su edificio, también colaboró e intentó asegurar que en esas fechas su entorno y sus accesos presentaran la limpieza y orden adecuados⁴⁴.

3. LA COMISIÓN DE MONUMENTOS Y EL CRECIMIENTO DE LOS FONDOS DEL MUSEO

Como ya se ha visto, desde sus mismos comienzos el Museo y su Director se encontraron bajo la supervisión de un organismo superior. En 1844 éste pasó a ser la *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos*⁴⁵, cuya creación conllevó la disolución de la *Comisión Conservadora del Museo*⁴⁶. Al

⁴⁰ APVa, SH, caja 274, libro 1º, ff. 56v y 61.

⁴¹ SANGRADOR VITORS, M., *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid*, t. I, Valladolid, 1851 (ed. facs., *Historia de Valladolid (1851)*, 1979), p. 650.

⁴² Algo similar sucedía en el Museo de Bellas Artes de Valencia, ALBA PAGÁN, Ester, “La génesis del Museo de Bellas Artes de Valencia y la polémica en torno a los bienes desamortizados a través de la prensa valenciana”, en *La desamortización...*, pp. 730-731.

⁴³ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, ff. 2, 50, 55, 61 y 76 v.

⁴⁴ Bando del Alcalde, fechado el 15 de septiembre de 1849, por el cual se imponían multas a quienes ensuciasen los alrededores o atravesasen carros o caballerías dentro del espacio delimitado por las columnas de la plaza, pues se preveía la afluencia de “muchas personas que asisten a él con el objeto de contemplar los monumentos de las Bellas Artes”, AHPVa, SH, leg. 268, f. 101/220 y caja 274, libro 1º, ff. 2, 50.

⁴⁵ La de Valladolid se constituyó el 10 de julio de 1844, AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 1.

⁴⁶ Aunque se admitía que se contara en lo posible con los miembros de las juntas anteriores (art. 5º), quienes, en cualquier caso, tenían que ser “personas inteligentes y celosas por la conservación de nuestras antigüedades” (art. 1º). La Comisión vallisoletana tuvo la misma composición corporativa que su antecesora, a excepción de la supresión del representante universitario. Véase nota 38.

igual que sus homólogas en todo el territorio nacional, había sido creada con la misión de “adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que los amenaza” a

“los edificios, monumentos y objetos artísticos de cualquiera especie que, procedentes de los extinguidos conventos, existan en sus respectivas provincias y que por la belleza de su construcción, por su antigüedad, el destino que han tenido ó los recuerdos históricos que ofrecen sean dignos de conservarse”⁴⁷.

Para que el funcionamiento de todas las Comisiones fuera homogéneo se dictaron unas instrucciones oficiales, que rápidamente se dieron a conocer a nivel local⁴⁸. De las tres secciones en que se dividieron estas Comisiones, la que afectaba al Museo era la segunda, pues era la que se ocupaba de las esculturas y pinturas⁴⁹. El texto normativo ya dejó entrever un nuevo concepto museográfico de la obra de arte, referido sobre todo a la pintura. Se imponían mecanismos de control (aplicación del sello de la Comisión en el reverso de los cuadros⁵⁰ y registro de entrada, con precisión de fecha y procedencia), un incipiente espíritu científico en la clasificación de las obras (redacción de catálogos “metódicos y razonados”) y un criterio museográfico de carácter historicista, consecuencia del anterior, de modo que se agrupaban “los cuadros por escuelas”, al tiempo que debía añadirse “un breve juicio sobre cada uno”.

La redacción del catálogo de González, lleno de deficiencias según una injusta valoración actual, ya se quiso mejorar al poco de publicarse. Tras recibir un ejemplar del librito, José Amador de los Ríos, que ocupaba la Vicepresidencia de la Comisión Central de Monumentos, se dirigió al Presidente de la Comisión Provincial de Valladolid para que se rehiciera el catálogo de acuerdo con un modelo con el que se pretendía uniformar los de todos los museos, estimado como “el metodo mas util, claro y adoptado generalmente”⁵¹. Para ello en septiembre de 1845 remitió una plantilla (fig. 3), formada por una tabla en cuyas columnas debían precisarse el número de orden correlativo de toda la colección -mientras que González había numerado por salas-, el soporte, el tema representado, la atribución al autor y a la escuela, las medidas -expresadas en pies castellanos y pulgadas-, el estado de conservación, la procedencia y las observaciones que se estimasen convenientes⁵².

⁴⁷ Real Orden de 13 de junio de 1844 (G. M., 3568, 21/06).

⁴⁸ Dictadas por Real Orden de 24 de julio de 1844 (G. M., 3605 (28/07), pp. 1-2, en Valladolid se publicaron en el *Boletín Oficial de Valladolid*, 93 (5/08), pp. 823-826.

⁴⁹ Sobre sus actuaciones, MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*, pp. 22-26.

⁵⁰ Por entonces ya había cientos de cuadros colgados en el Museo de Valladolid, algunos a gran altura. La operación de descolgarlos y colgarlos se consideró peligrosa. Se solicitó sellarlos en el anverso, pero se insistió que fuera en el reverso, AHPVa, SH, leg. 268, ff. 170/301, y 171/303.

⁵¹ Carta de 29 de agosto de 1844, *Id.*, f. 154/285 y caja 274, libro 1º, f. 2 v.

⁵² AHPVa, SH, leg. 268, ff. 154/285, 163/294 y 430. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*, pp. 28-29.

COMISION DE MONUMENTOS HISTORICOS Y ARTISTICOS DE LA PROVINCIA DE.....										
SECCION SEGUNDA.										
CATALOGO de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio de..... de esta Capital, con expresion de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuelas, tamaños, estado de conservacion, procedencia y demas observaciones generales.										
NUMEROS.	MATERIA en que están pintados.	ASUNTOS QUE REPRESENTAN.	AUTORES.	ESCUELA.	DETAÑADOS.			ESTADO DE CONSERVACION.	PROCEDENCIA RESPECTIVA.	OBSERVACIONES GENERALES.
					ANOS.	ANOS.	ANOS.			
					18...	18...	18...			

Fig. 3. Modelo de hoja de catálogo

En cumplimiento del mandato recibido por la ley, según el cual las Comisiones, además de “cuidar de los museos”, debían “aumentar estos establecimientos, ordenarlos y formar catálogos metódicos” (art. 47), durante los años siguientes se registró una gran actividad. Se revisaron los inventarios redactados en 1838 y se pudo constatar que, entre las obras registradas que no habían sido trasladadas, existían algunas ausencias, fruto del robo, la venta fraudulenta y del extravío. En ciertos casos, se salvaron algunas obras *in extremis*, como el retablo mayor de la Merced Calzada, cuyo edificio se había empezado a demoler⁵³. Pero el Museo tampoco podía hacerse cargo de todas las piezas, porque su capacidad era limitada. El problema se solucionó parcialmente con la reubicación de algunas obras en ciertas iglesias abiertas al culto⁵⁴ y con la venta de pinturas que se consideraron de inferior calidad⁵⁵. Pero también se hizo un esfuerzo para trasladar al Museo ciertas obras que ya habían llamado la atención por su

⁵³ AHPVa, SH, leg. 268, ff. 170/301 y 188/320. Los relieves de este retablo, obra de Pedro de la Cuadra, se conservan en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Habían sido inventariados por Pedro González. Sobre ello, FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, 1998, pp. 210-211.

⁵⁴ Véase nota 3.

⁵⁵ Según recogió AGAPITO Y REVILLA; J., “Nota histórica...”, en *Museo...*, p. 17 y *Catálogos...*, pp. 8-9; también AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 16.

calidad y que incluso gozaban de prestigio y fama desde antiguo, como fue en 1845 el caso del retablo de San Benito, de Alonso Berruguete, “cuyo merito ha sido siempre admirado por los inteligentes” y que hasta entonces había permanecido en el lugar para el que había sido hecho⁵⁶. El retablo se colocó en la capilla de Santa Cruz, junto con otras piezas procedentes de San Diego y de la Merced⁵⁷.

En ciertas ocasiones se observaron resistencias al traslado, especialmente cuando las piezas se habían depositado provisionalmente en templos parroquiales. El carácter religioso de las piezas inducía a confusión sobre su propiedad. Sólo la persistencia de Pedro González consiguió que en 1845 fueran trasladadas al Museo obras tan señaladas de su colección como son el pequeño retablo de madera en blanco con la *Adoración de los Pastores*, que se creía entonces obra de Berruguete y la pintura con la copia de la *Virgen de la Rosa*, denominada vulgarmente “La Perla” y adjudicada a Giulio Romano, ambas procedentes del Monasterio de la Mejorada, en Olmedo⁵⁸. Otras veces fueron las autoridades civiles o los aficionados del lugar quienes impidieron el traslado de lo que consideraron valioso, como sucedió en 1849 en Medina de Rioseco, donde el Alcalde negó su autorización para que salieran del antiguo convento de San Francisco las figuras orantes de Isabel y Ana de Cabrera, fundidas en bronce por Cristóbal de Andino, así como las “dos figuras colosales de barro cocido de mérito sobresaliente” a juicio de González, que componían los grupos de *San Sebastián* y de *San Jerónimo*, realizados por Juni⁵⁹. La autoridad local argumentó un riesgo de rotura en su transporte de las piezas, pero en su negativa sin duda actuó influido por la alta valoración que el poeta riosecano, Ventura García Escobar, expresó sobre las esculturas⁶⁰. Ello no impidió que otras muchas pinturas y esculturas menos singulares, procedentes igualmente de conventos suprimidos en Medina de Rioseco, fueran conducidas a Valladolid⁶¹.

⁵⁶ AHPVa, SH, leg. 268, f. 165/296 y caja 274, libro 1º, f. 10 vº. Sobre este retablo, véase ahora, con la extensa bibliografía anterior, ARIAS MARTÍNEZ, M., “Retablo mayor de San Benito el Real”, en BOLAÑOS ATIENZA, M. (dir.), *ob. cit.*, pp. 108-115.

⁵⁷ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 15.

⁵⁸ AHPVa, SH, leg. 268, ff. 165/296, 196-199/329-332, 203/336 y 211/344 y caja 274, libro 1º, ff. 22 y 26. La pintura ya estaba en el Museo el 23 de agosto de 1845, Id., f. 367. También MATAMALA, P. y URREA, J., *La nobleza y su patronato artístico en Olmedo*, Valladolid, 1998, p. 48. Sobre la primera de estas obras, véase el estudio de ARIAS MARTÍNEZ, M., en BOLAÑOS ATIENZA, M. (dir.), *ob. cit.*, pp. 90-91 y sobre la segunda, el de MENA MARTÍNEZ, M., en URREA, J. (dir.), *ob. cit.*, pp. 87-90.

⁵⁹ AHPVa, SH, leg. 268, f. 194/326 y caja 274, libro 1º, f. 63v. Referido por MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *ob. cit.*, p. 28, nota 16.

⁶⁰ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 67 y PÉREZ DE CASTRO, R., “Ventura García Escobar (1817-1859) y la ciudad de Medina de Rioseco”, en PÉREZ DE CASTRO, R. y REGUERAS GRANDE, F., *Ventura García Escobar. Medina de Rioseco, Campos y Torozos en el Semanario Pintoresco Español*, Valladolid, 2009, p. 45, nota 161.

⁶¹ Además de otras piezas, se relacionan, por ejemplo, 22 esculturas y 32 pinturas pertenecientes al convento del Carmen, 20 esculturas y 8 pinturas de Valdescopezo, 14 esculturas y 24 pinturas de San

La concentración de obras de arte de categoría atrajo la atención de los jóvenes deseosos de aprender en las pinturas de los maestros del pasado. En 1845 el pintor académico Francisco Saco⁶² solicitó permiso para que su hija Amalia pudiera acudir al Museo. Al igual que otras muchas muchachas del siglo XIX interesadas en la actividad artística, no tendría permitida la asistencia a las enseñanzas de la Academia. Aunque González no se negó a facilitarle el acceso, quiso dilatar la concesión y hacerla extensiva a otros “jóvenes que desean lo mismo”, pues consideraba que “uno de los principales objetos de los Museos es que sirvan de instrucción a la juventud estudiosa”⁶³.

4. NUEVAS ADECUACIONES DEL ESPACIO A LOS FINES EXPOSITIVOS

La llegada de tan numerosas obras al Museo exigía que el edificio estuviera en condiciones para que las piezas no sufrieran deterioros. Epifanio Martínez de Velasco, arquitecto de la Comisión, llevó a cabo constantes reparaciones en techos, ventanas, tejados, etc⁶⁴.

También se presentaba como urgente la ampliación de los espacios destinados a exposición o almacenamiento. Una solución práctica y económica fue la de utilizar las crujías del patio, como se ha visto más arriba. Pero para depositar allí con garantía las pinturas y esculturas, era necesario que éstas estuvieran a resguardo de las inclemencias del tiempo. Por ello entre los meses de mayo y agosto de 1845 se procedió a cerrar las arquerías de la primera planta o principal y de la superior con vidrieras, “de cristales enteros y claros”, montadas en unos bastidores de madera, pintados al óleo, para los que se reutilizó material existente en el Museo⁶⁵. En 1849 se acristalaron los arcos de la planta baja. Para sus bastidores se usó madera nueva, de pino de Soria “bien

Pedro Mártir, 89 esculturas y 164 pinturas del convento de San Francisco. AHPVa, SH, leg. 268, f. 193/325.

⁶² Por entonces era Director de Pintura, URREA, J., “Los académicos de la Purísima Concepción. 1749-1849”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 28 (1993), p. 135.

⁶³ Según la solicitud, presentada el 26 de junio de 1845, la joven, de dieciséis años, tenía “los conocimientos necesarios en el arte de la pintura para poder estudiar las obras de conocido merito que existen en el museo provincial”. La Comisión de Monumentos autorizó la entrada a la joven durante seis horas diarias. AHPVa, SH, leg. 268, f. 61/176 y caja 274, libro 1º, f. 26v. Sobre este aspecto educativo, también ALBA PAGÁN, E., *ob. cit.*, pp. 730-731.

⁶⁴ Sobre los realizados en la primavera de 1845, AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 19v y 20, y en la de 1846, AHPVa, SH, leg. 268, ff. 355, 358 y 374. Sobre diversas intervenciones de este arquitecto véase DOMINGUEZ BURRIEZA, F. J., *El Valladolid de los Ortiz de Urbina: Arquitectura y Urbanismo en Valladolid (1852-1936)*, Valladolid, 2010.

⁶⁵ Los bastidores se ajustaban a una plantilla o “montea” hecha por un carpintero según las instrucciones dadas por Pedro González y Epifanio Martínez de Velasco, AHPVa, SH, leg. 268, f. 358, 409-411 y caja 274, libro 1º, ff. 20-21, 27 y 29 v.

seca y acondicionada”, que se pintaría al exterior del mismo modo que se había hecho en las galerías superiores y al interior, al temple, de porcelana y piedra. Los marcos apoyaban en zócalos de piedra, que facilitó la Comisión de Monumentos. En el centro de cada panda, el hueco era franqueable, para poder acceder al interior del patio. Para homogeneizarlo con los demás, se colocó “una puerta a la francesa”, es decir, con cristales⁶⁶.

Entre los documentos de la Comisión de Monumentos se conservan unos proyectos para estos cierres acristalados (fig. 4)⁶⁷. La calidad del dibujo permite atribuirlos a Epifanio Martínez de Velasco, quien redactó las condiciones de la obra. El diseño más elaborado (a) corresponde a la galería de la primera planta, como delatan las tracerías de los antepechos. Se presentan tres modelos diferentes, de los cuales el más complejo es el central, de recuerdo serliano, con una división de su arco en dos batientes y un extradós de medio punto relleno por piezas de vidrio a modo de dovelas. El diseño de la derecha simplifica esa idea al convertir el semicírculo en un marco único y dividir el intercolumnio en tres rectángulos, algo más ancho el central, por contener las dos hojas de una ventana. Esta misma división rectangular, llevada también al tímpano semicircular, a modo de vano termal, fue la finalmente elegida. Por debajo se escribió “aprobado”, pero se tachó la división central, que se transformó en una sola hoja. Finalmente, como muestran las fotografías posteriores del patio, se igualaron las tres divisiones rectangulares. Era la solución más sencilla y fácil de realizar y proporcionó el modelo para la galería superior, a pesar de que para ésta se había preparado otro diseño más simple (b). Un tercer dibujo corresponde a la planta inferior, pues contiene una puerta acristalada de dos batientes dentro de una arquería (c). Por lo que vemos en las fotografías no se llevó a la práctica sino que, con un criterio regularizador y económico, se prefirió acudir al sencillo modelo utilizado en los bastidores de las alturas superiores (d).

El cierre de las galerías permitió conservar en mejores condiciones las obras allí depositadas⁶⁸ y quizá aumentar en algún modo su capacidad. Pero el cúmulo de piezas era tal que, cuando en 1846 la Comisión Central de

⁶⁶ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, ff. 63, 70v-71 y 77; leg. 268, f. 416.

⁶⁷ *Id.*, ff. 418-420.

⁶⁸ Una percepción favorable de esta solución unos años más tarde en QUADRADO, J. M., *Valladolid, Palencia y Zamora*, de la serie *Recuerdos y bellezas de España*, [Barcelona], 1861, p. 105: “[...] aquellas galerías cerradas de cristales á manera de invernáculos encierran uno de los mas preciosos museos de España” (ed. fac., Valladolid, 1990, p. 107). En 1930 las maderas ya estaban en mal estado y se pensaba sustituirlas por una carpintería de hierro, “Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid. Memoria correspondiente a 1929”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 19 (1930), p. 71. Este cambio quedó en suspenso porque el Museo no tardó en trasladarse al Colegio de San Gregorio. Tras la Guerra Civil y la ocupación del edificio por la Universidad se desmontaron los cierres acristalados y los arcos del patio recuperaron el aspecto original.

Monumentos reclamó el nuevo catálogo del Museo de Valladolid conforme al modelo fijado, hubo que admitir que no se había podido llevar a cabo, ya que aún había muchas piezas almacenadas sin colocar. Lo único que se podía enviar a Madrid era un ejemplar del catálogo publicado en 1844 y el listado de lo que se había incorporado en los dos últimos años.

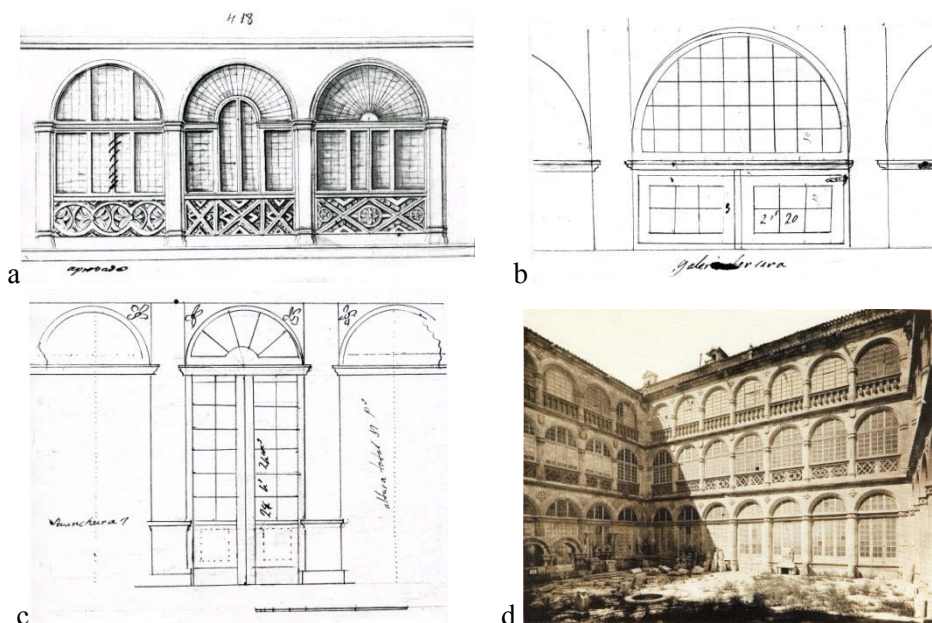


Fig. 4. Proyectos de acristalamiento del patio de Santa Cruz (a, b y c). Resultado final (d)

En cuanto a la colocación correlativa de las obras, habría sido necesario redistribuir gran número de pinturas y no se disponía de medios para ello. Se intentó encontrar una solución optimizando lo ya organizado, pero ya no cabían más obras en las salas. Lo más fácil era recuperar y redistribuir ciertos espacios de Santa Cruz para acondicionar nuevas salas que solucionaran los acuciantes problemas de instalación y ordenación. Para ello se examinaron dependencias situadas en la planta superior (la vivienda del conserje), en la baja (el antiguo archivo del Colegio de Santa Cruz) y otras situadas junto al Salón principal⁶⁹. Esta última solución se consideró más factible ya que ofrecía la posibilidad de comunicarse e incluso de añadirse al Salón principal. A petición de la Comisión de Monumentos, los arquitectos Julián Sánchez García y Matías Rodríguez Hidalgo, miembros de la Academia vallisoletana, emitieron en junio de 1846 un proyecto sobre la ampliación del Salón, que contemplaba dos soluciones diferentes⁷⁰.

⁶⁹ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, ff. 45 y 60-62v

⁷⁰ AHPVa, SH, leg. 268, ff. 426-427.

La más sencilla y barata consistía en incorporar a su espacio el de las dos habitaciones contiguas (una en la planta baja y otra en la superior) que quedaban como espacio residual por detrás del testero. Con ello se ganarían unos diez metros de longitud. Para conseguirlo no sería necesario más que el derribo los tabiques de separación, el macizado de las ventanas de la planta baja y la prolongación del techo. El espacio resultante presentaría de ese modo un eje longitudinal muy acusado, más propio de un corredor que de una sala cerrada, por lo que se pensó en añadir un arco de carpintería o albañilería, decorado con sus molduras y provisto de casetones en su intradós, que dividiera visualmente el salón en dos ámbitos diferenciados. El inmediato a la entrada, más pequeño, con una planta rectangular de proporción dupla, funcionaría como vestíbulo y contribuiría a realzar la importancia del espacio situado a continuación. En esta propuesta, sin duda por motivos económicos, se desestimó el cierre de las ventanas superiores y la apertura de un lucernario en el techo, como ya lo tenían “los principales Museos de pinturas, Nacionales y Estrangeros”, que sí se proponía para la segunda solución.

Esta última era más ambiciosa, pues contemplaba la incorporación de otros espacios adyacentes, como eran el pasillo que corría en paralelo al eje longitudinal del Salón, lo que aumentaría la anchura de éste en siete pies, y el de la caja de una escalera inmediata a las habitaciones que se pensaba derribar, con lo que se dispondría de unos nueve pies más de fondo. Esta ampliación del espacio ya requeriría una cubierta nueva que englobara dignamente el conjunto, para lo que se pensó en una techumbre artesonada o en una bóveda encamionada, decorada también por casetones. En ambos casos se aligerarían mediante aperturas acristaladas, en aplicación del moderno sistema de iluminación cenital de los museos decimonónicos, considerada la más apropiada para la exposición de pinturas, lo que además permitiría cerrar las ventanas superiores y reforzar, por tanto, los muros laterales en los que apoyaba la nueva cubierta. Esta regularización del espacio se completaría con una colocación simétrica de la puerta de entrada. El coste mayor de esta última propuesta, dificultosa de financiar en esos momentos de escasa disponibilidad económica, se sufragaría parcialmente con los materiales obtenidos por el desmonte del tejado y el hierro de los vanos. El nuevo aspecto que presentaría el Salón estaba cargado de pretensiones de prestigio, incluso de cariz político para la ciudad, pues tal como se afirmaba en el informe, sería digno “de la Capital de Castilla la Vieja, en su Museo de pinturas y Esculturas”.

Las propuestas de Sánchez y de Rodríguez Hidalgo no se llevaron a efecto, ni siquiera en su modalidad más económica, pero la más ostentosa fue el precedente de la que se puso en práctica más tarde, como lo atestiguan algunas postales llegadas hasta nosotros, obtenidas en las primeras décadas del siglo XX (fig. 8)⁷¹.

⁷¹ El debate sobre la transformación del Salón, que se basaba en dos cuestiones fundamentales, como eran el pie forzado que las dimensiones del lienzo de la *Asunción* imponían en la determinación mínima de la altura del salón y el nuevo criterio de iluminación diáfana mediante el acristalamiento



Fig. 5. Salón del Museo Provincial de Bellas Artes

La Comisión Central no dejaba de vigilar al Museo de Valladolid. Cuando su Secretario, Valentín Carderera, visitó oficialmente el Museo en septiembre de 1847, instó a Pedro González a reorganizar los fondos, recomendación que también trasladó a la Comisión Provincial. Carderera juzgaba que, frente al amontonamiento un tanto indiscriminado que estaba teniendo lugar en las salas del Museo, era necesario imponer una selección y una nueva ordenación en la exposición de las piezas. Ambos criterios respondían no sólo a un propósito de clasificación, sino que además implicaban una valoración, que tenía consecuencias educativas, pues Carderera advertía que, junto a pinturas de calidad, estaban colgadas otras “de merito tan inferior que pueden inducir a la juventud estudiosa a errores de cierta trascendencia”⁷². Y no se debía a que el Museo careciera de existencias ya que, entre los cuadros que estaban pendientes de instalación, les había incluso de interés para la Historia del Arte nacional. La Comisión se encontró en un dilema, pues quería cumplir con las exigencias de Carderera pero no disponía de recursos económicos para ello. En cualquier caso, pidió a González que preparara un proyecto que mejorara la agrupación de las piezas.

parcial del techo, saltó a la prensa en 1894. ORTEGA DEL RÍO, J. M., *El siglo en que cambió la ciudad. Noticias artísticas de la prensa vallisoletana del XIX*, Valladolid, 2000, pp. 306-307.

⁷² AHPVa, SH, leg. 268, f. 428. También *Id.*, caja 274, libro 1º, ff. 55v-56.

Seguramente esta reorganización del Museo le desbordaba a Pedro González desde el punto de vista económico -se había tenido que acudir a los presos como mano de obra para colgar los cuadros y para la colocación de las cristalerías- y de sus propios conocimientos. A partir del año siguiente empezó a plantear diversas soluciones que no alteraban mucho lo que ya estaba hecho y que se referían sólo a la pintura. Propuso crear cinco nuevas salas de pintura. Más que por un orden cronológico o estilístico, las pinturas se agruparían por calidad o por tamaño⁷³. La Comisión aprobó este plan que consistía en una recolocación parcial de las obras. El Gran Salón se reservaba a los mejores cuadros, empezando por los de mayor tamaño, complementados, para rellenar el espacio, con otros más pequeños, también de calidad. En la segunda sala, que estaría formada por cinco ámbitos en la primera planta, se colgarían las pinturas de categoría sobresaliente y de menor tamaño que no cupieran en la anterior. Una tercera sección se destinaría a componer un muestrario de pintura por épocas y otras dos salas en la planta alta contendrían los cuadros inferiores en calidad. Finalmente, las pinturas pendientes de restauración se depositarían en las crujías. Otra cuestión pendiente era el sellado de las pinturas. La Comisión encargó a González que diseñara el sello, que se aplicaría a las pinturas una vez estuvieran ordenadas y restauradas⁷⁴.

Por otro lado, si no había fondos para la deseada remodelación del Salón, al menos se consiguió mejorar la imagen exterior del edificio. En 1849 se derribaron las cocinas que se habían adherido en el siglo XVIII a la izquierda de la fachada principal y que perjudicaban la pureza volumétrica y estética de Santa Cruz. Conocemos su aspecto a través de la imagen obtenida en la segunda década del siglo XIX, grabada por Schwartz a partir de un dibujo de Six, que fue publicada en 1820⁷⁵. Debía de ser una aspiración presente desde el mismo comienzo del Museo, pues ya se habían eliminado en el grabado con la torpe y desproporcionada imagen del Museo incluido en el *Compendio...*⁷⁶. El espacio liberado se acotó mediante una tapia en ángulo, hasta llegar al ala de San Ambrosio, como se mantiene hoy en día. Si se considera fiable la imagen de Parcerisa publicada en 1861⁷⁷, en la que ese fragmento resulta difícilmente

⁷³ Véase apéndice documental y AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, ff. 60 y 62.

⁷⁴ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 62.

⁷⁵ El grabado, incluido en el libro de Alexandre Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris, 1820, p. 18, identificaba erróneamente el edificio con el Palacio Episcopal de Burgos. GARCÍA DE WATTENBERG, E. (dir.), *Valladolid. Grabados antiguos*, cat. de la exp., Valladolid, 1983, nº 48; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (ed.), *Valladolid. Grabados y litografías*, Valladolid, 1988, p. 49; HUERTA ALCALDE, F., *ob. cit.*, p. 425 e il. 36 (p. 428); p. 49; GARRIDO, C. (ed.), *ob. cit.* p. 81, nº 73.

⁷⁶ Entre las pp. 42 y 43.

⁷⁷ Pasada al grabado por Isla e incluida en el libro de QUADRADO, J. M., *ob. cit.*, entre pp. 80 y 81 (ed. fac., Valladolid, 1990, p. 137). GARCÍA DE WATTENBERG, E. (dir.), *ob. cit.*, nº 49; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (ed.), *ob. cit.*, p. 97; GARRIDO, C. (ed.), *Valladolid: la ilustración a partir del grabado*, Valladolid, 2008, p. 81, nº 72.

visible, la puerta de entrada al Museo se abría descentrada en el estrecho muro occidental del ala de San Ambrosio. La puerta, aunque cerrada, se conserva en la actualidad. Tras franquearla y acceder a un vestíbulo, el visitante entraba en el Salón o, girando a la derecha, pasaba a la planta baja del patio y a la escalera principal del edificio.

En 1850 la Comisión de Monumentos entregaba el Museo a la Academia y la Biblioteca, formada con los fondos de los conventos desamortizados, a la Universidad⁷⁸. En aquel momento se dejó constancia de cómo aún pervivían en la sacristía de la capilla una serie de ornamentos litúrgicos y objetos de culto, pertenecientes al antiguo Colegio de Santa Cruz, como atestiguaba el hecho de que algunas piezas tuvieran el escudo de la institución⁷⁹. La pieza de mayor valor artístico, una cajonería con labores de talla y “embutidos” o taracea, ha llegado parcialmente a nosotros⁸⁰.

⁷⁸ El uso común del espacio no dejó de generar problemas poco más tarde. En 1852 el Rector de la Universidad pretendió que se desalojaran las crujías de obras de arte para poder atravesarlas sin dificultad y acceder a la Biblioteca a través de la escalera principal. El Museo defendió la permanencia de sus piezas allí y argumentó que “Precisamente en dichas galerías se hallan entre otros cuadros de conocidos meritos las famosas colecciones de fray Diego Frutos, Felipe Gil de Mena y en la parte de escultura obras de Gregorio Hernandez con una lapida romana hito divisorio de la España Citerior y ulterior de un gran peso y acaso no podría moverse sin destruirse. Es imposible separar ninguno de los referidos objetos del sitio en que se hallan ya numerados y clasificados sin perderse el trabajo de muchos años”, AHPVa, SH, leg. 268, f. 146/277.

⁷⁹ Inventario de vestiduras y ornamentos sagrados de la sacristía del antiguo Colegio de Santa Cruz. 16 de diciembre de 1850: “Muebles. Una cajonera de sacristía con tres cajones y respaldo: tienen talladuras y embutidos. Otra id. de pino para frontales y dentro once marcos de pino uno de ellos tallado, ocho descubiertos y tres cubiertos de damasco, uno verde y dos morados. Un atril de pino viejo. Cuatro candeleros de bronce en buen estado. Dos Aras consagradas sin forrar, una mayor que otra. Un juego de sacras compuesto de tres cuadros viejos. Otra id. en forma de oratorio

Ropas. Una casulla de damasco y en el centro una tira bordada de seda y esterilla completa; estado mediano. Otra id. de tela floreada con tira bordada de esterilla; completa; estado mediano. Otra id. de tela floreada con galon de seda; le falta la bolsa de los corporales; su estado mediano.

Color encarnado. Una casulla de Lamas [sic], tiene las armas del Colegio; completa; estado mediano. Otra id de terciopelo floreado de oro y seda y tira de esterillas en el centro; la falta el velo; estado regular Otra id. de terciopelo lisa con tira en el centro bordada de oro; falta la volsa [sic] de los corporales; estado bueno Un terno de damasco compuesto de casulla y dalmaticas aquella de terciopelo en el centro bordada de oro y estas con cuadro de terciopelo en el centro bordado de oro y las armas del colegio; esta completo; la banda que le acompaña es de sarga sin forrar; su estado regular. Otra id. de damasco con galon de sedas compuesto de casulla que tiene las armas del Colegio, dalmaticas y banda; esta bueno y esta completo [...]” AHPVa, SH, leg. 268, f. 143/273.

⁸⁰ El estudio más completo de la pieza, con la bibliografía anterior, en PARRADO DEL OLMO, J. M., “Cajonería de la sacristía de la capilla del Colegio de Santa Cruz”, en *Tradicón y futuro. La Universidad de Valladolid a través de nueve siglos*, Valladolid, 2002, pp. 203-204.

5. EL PINTOR PEDRO GONZÁLEZ, PRIMER DIRECTOR DEL MUSEO

El 3 de octubre de 1844 Isabel II firmaba el nombramiento oficial de Pedro González Martínez (Valladolid, 1785-1850)⁸¹, Director de la Academia de Bellas Artes, como Director-Restaurador del Museo. La designación fue refrendada al año siguiente, “atendidas las circunstancias que concurren en el expresado Gonzalez y los servicios por él prestados en la organización y arreglo del museo, siendo de su obligación y cargo la restauración de los cuadros del establecimiento”⁸².

El pintor vallisoletano Pedro González Martínez, del que ya se ha hecho mención más arriba en varias ocasiones, había ingresado (16 de octubre de 1814) como miembro de mérito en la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid al término de la Guerra de la Independencia. Por entonces ya era un artista formado, pues contaba con 29 años⁸³. Inmediatamente se incorporó a su profesorado como Teniente-Director de Pintura (21 de diciembre de 1814). En 1826 accedió a la Dirección de Pintura (2 de noviembre) y al año siguiente fue elegido Director General de la Academia (15 de mayo de 1827). El conflicto de competencias que planteó la Academia con las Comisiones estatales encargadas de la recogida de las obras de arte de los conventos hizo que se apartara a González de sus funciones académicas durante tres años⁸⁴. Poco después de ser nombrado Director del Museo, volvió a ser elegido Director General de la Purísima (8 de diciembre de 1844).

González destacó en el campo del retrato, como recogió González García-Valladolid. Como “maestro retratista” aparece documentado en alguna ocasión⁸⁵. Pero la actividad profesional de la que se conoce mayor constancia documental, al menos hasta ahora, es la de la pintura decorativa. En 1827 pintó

⁸¹ Un apunte biográfico sobre este artista en OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (ed. facs. Madrid, 1975), pp. 303-304; GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C., *Datos para la historia biográfica de la M. L. M. H. y Excma. ciudad de Valladolid*, t. I, Valladolid, 1893 (ed. facs., 2003), pp. 605-607; BRASAS EGIDO, J. C., *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1978, p. 18; ID., *La actividad pictórica en Valladolid durante el siglo XIX*, Valladolid, 1982, p. 12. De modo más extenso en URREA, J., “D. Pedro González Martínez, primer director del Museo de Valladolid”, *Folklore*, nº 33, 1983, publicado de nuevo en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, nº 27, 1992, pp. 301-305.

⁸² Propuesta de la Comisión (7 de mayo de 1844), propuesta de nombramiento, nombramiento oficial y comunicación del refrendo de éste, en AHPVa, SH, leg. 268, ff. 62/178, 64/180 y 65/181, respectivamente.

⁸³ Dato obtenido, al igual que otros relativos a su carrera académica, de la página web de la Real Academia de la Purísima Concepción: <http://www.realacademiaconcepcion.net>, consultada en abril de 2011.

⁸⁴ AGAPITO Y REVILLA, J., “Nota histórica...”, en *Catálogos...*, pp. 9-10.

⁸⁵ Recibo fechado el 19 de abril de 1845, AHPVa, SH, leg. 268, f. 358

la Sala de Juntas de la Academia⁸⁶ y en 1844 y 1846 lo hizo en varias estancias de la Universidad, entre las que destacó el Salón de Grados⁸⁷. La pérdida de todos estos espacios nos impide conocer cómo fueron tales decoraciones.

Desde sus primeros años en la Academia simultaneó la práctica y la enseñanza de la pintura con diversas tareas relativas a la conservación del patrimonio histórico-artístico. En 1815 colaboró con Ceferino Araujo en el informe sobre el estado en el que se encontraban los pasos procesionales de las cofradías vallisoletanas⁸⁸. En 1825, en cumplimiento de una orden gubernamental, había examinado con detenimiento las condiciones de instalación de los grandes lienzos pertenecientes al convento de franciscanas de Fuensaldaña (Valladolid), que durante la Guerra de la Independencia habían permanecido largo tiempo embalados para ser llevados a París. En su dictamen señaló la cortedad del lugar donde se encontraba colgada la *Asunción*, que terminaría en el Museo, y recomendó el traslado de las pinturas laterales a un taller de restauración que fuera lo suficientemente amplio como para efectuar las operaciones con garantía⁸⁹. En 1828 González volvió a intervenir en un peritaje sobre los pasos procesionales, que concluía con la recomendación de que sus figuras fueran trasladadas a la Academia, lo que se llevó a efecto en ese mismo año⁹⁰.

Ya desde los mismos comienzos del proceso desamortizador están testimoniadas ciertas actuaciones de González en la salvaguarda del patrimonio. En diciembre de 1835 se ocupó de poner a resguardo numerosas pinturas del convento de San Francisco⁹¹. Más tarde, como miembro de las distintas Comisiones, la responsabilidad en la toma de decisiones sobre las piezas recayó *de facto* en González, pues era el más cualificado desde el punto de vista del juicio artístico. Entre 1836 y 1838 redactó los inventarios de los conventos suprimidos⁹². Como ya se ha visto en las páginas precedentes, la intervención de González en la selección y recogida de piezas de relevancia artística fue decisiva, así como en las tareas de preparación y primera organización del Museo, como se reconoció en su nombramiento como Director. Fue un “director-orquesta”, ya que durante el desempeño de su cargo se ocupó de la instalación de las piezas, de la redacción del *Catálogo* y de la restauración de las pinturas.

⁸⁶ PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, p. 40.

⁸⁷ En 1844 se le pagó por hacer ciertas decoraciones pintadas en el Laboratorio de Química y en las Cátedras de Física, Anatomía y Cirugía, y en 1846, en el Salón de Grados. Archivo Universitario, Universidad de Valladolid, Libro 548, ff. 3 y 154.

⁸⁸ PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, pp. 41-42.

⁸⁹ *Id.*, pp. 34-35.

⁹⁰ En 1842 se llevaron al Museo Provincial, AGAPITO Y REVILLA, J., *Las cofradías...*, pp. 41-42 y 112-114 y PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, pp. 42-43.

⁹¹ AGAPITO Y REVILLA, J., “Nota histórica...”, en *Museo...*, p. 11 y *Catálogos...*, pp. 8-9.

⁹² *Id.*, “Nota histórica...”, en *Museo...*, p. 12 en *Catálogos...*, p. 10.

El desempeño de sus funciones en el Museo se vio lleno de dificultades, como ya se ha visto. La dimensión de la empresa superaba las disponibilidades económicas del momento. Al poco de inaugurarse el Museo, la Diputación quiso desembarazarse de la financiación de su mantenimiento y traspasárselo a la Comisión. En efecto, en 1845 estaba previsto que las Cortes aprobaran la adjudicación de unos fondos a las Comisiones Provinciales con los que poder desarrollar su actividad. Desde la Comisión de Valladolid se consideró que el sueldo del Director era excesivo y criticaba lo que parecía una cierta desatención de las tareas del Museo, pues proponía sustituir la figura del Director por “una persona facultativa que trabaje en él con celo e inteligencia” a la que se pagaran 4000 reales anuales, lo que haría posible que el museo mejorara y que se volviera a abrir al público “según se ha hecho en años anteriores”⁹³. González consiguió que se le mantuviera en su puesto, ya que se consideró que era “indispensable que haya al frente del Museo una persona facultativa... que desempeñe los trabajos de arreglo, composición y restauración de los objetos reunidos en el Museo”, que gozara de una dotación fija y que fuera auxiliado por un trabajador dedicado a “practicar las operaciones mecánicas y materiales que no son propias de un profesor o le hacen perder un tiempo que podría ocupar en cosas más interesantes”. Para justificar socialmente este cargo se argumentaba que si no se mantenía, se condenaba “a la nulidad y al abandono este monumento que honra a la provincia y que puede servir para el recreo y el estudio de los habitantes de la misma”⁹⁴. Sin embargo el pintor dejó de cobrar como Director del Museo porque había recuperado la Dirección de la Academia, que estaba dotada con sus propios emolumentos, y por entonces resultaba incompatible recibir dos sueldos del Estado. A comienzos de 1847 González presentó una reclamación a la Reina⁹⁵, argumentando que en todo el tiempo que llevaba como Director, cargo para el que había sido nombrado en reconocimiento por los ocho años que había trabajado en su formación, sólo había cobrado algunos meses; añadía que, a pesar de ello, dedicaba cuatro horas diarias al Museo y que ya había restaurado cincuenta cuadros⁹⁶, sin disponer de nadie que le ayudara; por otro lado, le parecía injusta la incompatibilidad de sueldos, ya que en

⁹³ 28 de marzo de 1845, AHPVa, SH, leg. 268, f. 67/183. En el mismo sentido, con un sueldo de 4000 reales, la Comisión acordó proponer para el cargo de Director a González, siempre “bajo la inspección inmediata de esta comisión”, AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 14v.

⁹⁴ 28 abril 1845, AHPVa, SH, leg. 268, f. 68/184.

⁹⁵ *Id.*, f. 71/190.

⁹⁶ Dos cuentas, de contenido semejante, contienen los elementos comprados en 1845 por González para su tarea: “Lista de los colores y materiales que son necesarios para la restauración de los cuadros del Museo. Dos esponjas finas y una ordinaria. Dos brochas de pelo jabali y tres de león. Una libra de goma almártiga para hacer el barniz y restaurar. Cuatro libras de espíritu de trementina. Dos cuartillos de espíritu de vino. Una libra de aceite de nueces. *Idem* otra de aceite de olivas. Una libra de rasuras de vino tinto. Una colección de colores en vejigas molidas al oleo. Una colección de pinceles de meloncillo de todos tamaños. Cuatro libras de arina. Tres libras de miel”, *Id.*, ff. 362-363. En 1848 declaró que había restaurado 123 pinturas del Museo, AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 60.

sus treinta años de académico sólo había cobrado una cantidad apreciable, 6000 reales anuales, en los últimos dos años.

6. EL FRUSTADO PROYECTO DE UN MONUMENTO A GREGORIO FERNÁNDEZ

González sintió una gran admiración por la obra de Gregorio Fernández. Su imagen, copiada del retrato de Diego Valentín Díaz, fue uno de los tres grabados que se incluyeron en el *Compendio...*⁹⁷. Sin duda el pintor consideró que era la gran figura del arte vallisoletano. Por ello en 1848 propuso a la Comisión Provincial de Monumentos que se le hiciera un monumento, que contuviera sus cenizas, costeadado mediante suscripción de artistas y aficionados. La Comisión aceptó la idea y le encargó el proyecto del monumento⁹⁸. González creyó que el lugar adecuado para su erección era la llamada por entonces Plaza del Museo -hoy de Santa Cruz- pero la Comisión rechazó la idea de que contuviera las cenizas del escultor, por no levantarse en un lugar consagrado⁹⁹. Como en aquellos momentos se preparaba el traslado de ciertos restos de personajes reales¹⁰⁰ a la capilla del Palacio Real, se planteó la posibilidad de incorporar a éstos los del artista, previa autorización real¹⁰¹. La denominada en aquel momento Plaza del Palacio -en la actualidad de San Pablo-, se presentaba así, por la proximidad de la que iba a ser la nueva sepultura de Fernández, como una alternativa adecuada para la ubicación del monumento del escultor. De haberse llevado a cabo, no sólo habría sido el primer monumento público de Valladolid¹⁰², sino que habría tenido además otras dos significaciones no menores de interés, pues habría supuesto la celebración de un artista en un

⁹⁷ Se intercaló entre las pp. 74 y 75. Los otros dos grabados eran el del edificio, ya comentado más arriba, y el retrato de Diego Valentín Díaz, autor del de Gregorio Fernández y de muchas pinturas conservadas en el Museo.

⁹⁸ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 63. Véase la transcripción de estos documentos, con otra referencia para su localización, en VALERO COLLANTES, A. C., “La memoria perdida de un gran escultor”, en ALONSO PONGA, J. L. y PANERO GARCÍA, P. (coords.), *Gregorio Fernández. Antropología, Historia y Estética en el Barroco*, Valladolid, 2008, pp. 516-518.

⁹⁹ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 72. Tal denominación se mantuvo en el uso popular a lo largo del siglo XX, sobre todo vinculado al colegio de religiosas carmelitas situado frente al costado de Santa Cruz, incluso después del traslado del Museo al Colegio de San Gregorio.

¹⁰⁰ Se trataba de la reina Leonor Téllez de Meneses, esposa de Fernando I de Portugal, cuyos restos se encontraban en el convento de la Merced Calzada, y de los infantes que habían sido sepultados en el convento de San Benito, *Ibid.* y VALERO COLLANTES, A. C., *ob. cit.*, pp. 518-519. Sobre la vinculación de doña Leonor con el convento mercedario, véase FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., *ob. cit.*, p. 179, con la recopilación de las fuentes y la bibliografía anterior.

¹⁰¹ Fue concedida, según se recoge en el Acta de la reunión de la Comisión de Monumentos celebrada el 4 de junio de 1849, APVa, SH, caja 274, libro 1º, f. 73v.

¹⁰² Sobre el desarrollo de la estatuaría urbana en Valladolid, CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L., *Escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 2000.

espacio urbano de una fuerte caracterización real, así como la valoración de una gloria local por encima de cualquier otra categoría superior, ya fuera de alcance nacional, ya fuera de naturaleza conceptual. Pero las dudas acerca de que los restos de Fernández fueran los que se encontraban bajo la lápida sepulcral del convento del Carmen Calzado¹⁰³ y la muerte de González en enero de 1850¹⁰⁴ dieron al traste con la idea.

7. EL FIN DE UNA ETAPA FUNDACIONAL

Con la desaparición de su primer Director se cerraba la etapa fundacional del Museo. González prolongó su vinculación con la institución aún después de su muerte. Por disposición testamentaria le legó tres pinturas: un lienzo de gran tamaño con el tema de *Cristo entre los Doctores*, que él atribuyó a Veronés, y dos obras de su mano, realizadas al pastel, con su autorretrato y un *Incendio de Troya*¹⁰⁵. Además su hijo, Pedro González Soubrié, le sucedió en el cargo, con el título de “Restaurador Conservador” y con un sueldo anual de 6000 reales¹⁰⁶. Años antes, porco después de que hubiera sido admitido como académico de mérito en la Purísima en la rama de pintura, González había intentado que se empleara a su hijo como su ayudante, pero no se había considerado adecuado por la relación familiar que los unía¹⁰⁷. González Soubrié falleció pocos años después, en 1853¹⁰⁸.

Para entonces ya había comenzado una nueva etapa en el Museo, pues la Academia de la Purísima, transformada en 1849 en Academia Provincial de Bellas Artes, ya se había hecho cargo de él, tras haberle sido entregado oficialmente por la Comisión de Monumentos el 2 de octubre de 1850¹⁰⁹.

¹⁰³ Además de los datos que proporcionaba la misma lápida sobre la reutilización posterior de la sepultura, la consulta de la documentación no arrojó ninguna certeza sobre la identidad de los personajes allí enterrados. AHPVa, SH, leg. 268, f. 338 y caja 274, libro 1º, ff. 74v, 76 y VALERO COLLANTES, A. C., *ob. cit.*, pp. 520-522, con la evolución posterior del debate sobre este tema.

¹⁰⁴ AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, ff. 79v-80; URREA, J., “D. Pedro González...”, p. 304.

¹⁰⁵ “Cesiones al Museo. Legado de don Pedro González Martínez”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 12 (mayo, 1928), pp. 224-225. También, AHPVa, SH, caja 274, libro 1º, ff. 81v-82. Sobre el autorretrato, URREA, J., “D. Pedro González...”, pp. 304-305.

¹⁰⁶ AHPVa, SH, leg. 268, ff. 76-80/195-199.

¹⁰⁷ Véase nota 95 y AHPVa, SH, leg. 268, f. 74/193. Su hijo fue admitido en la Academia el 11 de diciembre de 1846. Véase <http://www.realacademiaconcepcion.net>, donde consta como abogado (consulta en abril de 2011).

¹⁰⁸ URREA, J., “D. Pedro González...”, p. 304, nota 15.

¹⁰⁹ Real Decreto del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas (G. M., 5577 (6/11/1849) y AHPVa, SH, leg. 268, f. 105/225.

APÉNDICE I

Proyecto de reorganización expositiva del Museo. 18 de octubre de 1848

“Bases

1ª Se conservarán las tres Salas de Esculturas tal como en el día existen; y de las de Pintura se formaran 5, que podran ser: una de grandes cuadros; otra de cuadros de merito pero de menor tamaño; otra de tablas que representen los diferentes tiempos, y epocas de la Pintura, y otras 2 de cuadros de merito inferior pero que deben conservarse.

2ª En las Salas de Escultura poquisima, ó ninguna variación debe hacerse, y a lo sumo si se creyese conveniente, podrá retirarse alguna, cuyo mérito sea inferior, en cuyo caso la Seccion haria un examen mas minucioso y emitiria su opinión en tiempo oportuno, pues por ahora nada absolutamente debe hacerse.

3ª Las 5 Salas de Pinturas cuyo nuevo establecimiento se propone, podrán fijarse, en los sitios, y en la forma que aquí se dira

Sala de Grandes Cuadros

Esta Sala puede fijarse, en la que ahora se llama Salon, y debe adornarse con los Cuadros de mayores dimensiones, que tengan merito conocido. Podrán dejarse allí las silleras, y demas obgetos de Escultura que ahora existen, por la falta de disposición para colocarles en otro punto, por lo difícil que esto era, por el peligro de destruirlas, y porque ademas esto no perjudica en gran manera, al ornato que se establece

Sala de Cuadros escogidos de menor tamaño

Esta Sala debiera fijarse, donde se hallan ahora la 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, y 5ª de Pinturas, ó ya sea, las que tienen su entrada, por la puerta que esta en el angulo de la Galeria principal, y se adornará con los Cuadros de mérito de dimensiones menores que los que se destinen al Salon, ó Sala de grandes Cuadros

Sala de épocas de la Pintura

Esta se fijará, en el sitio que tienen, las 3 que estan en la galeria 2ª se hallan sobre la anterior, o ya sean la 8ª, 9ª, y 10ª.

Otras 2 Salas

Las 2 Salas que se hallan en las 2 Galerias principal y 2ª en el norte del edificio se destinaran para los Cuadros de merito inferior pero que deben conservarse

4ª Lo que después de adornadas las Salas, se colocará del modo mas conveniente en las 3 Galerias, poniendo lo de mas merito en la primera

5ª Deberá empezarse el arreglo por el Salon, descolgando los Cuadros, que no deban permanecer allí, y colocando los que de nuevo se destinen al mismo sitio, y esto podra servir de ensayo para el arreglo de las demas. Los que se descuelguen quedaran en el local que se destine para deposito hasta su nueva colocacion

Egecutado todo esto se pondra todo lo demas que se crea necesario, para que todo quede concluido, y que esté en relacion con lo que queda propuesto, ó con lo que la Comision tenga a bien acordar”

AHPVa, SH, leg. 268, f. 432