

# *Conocer Valladolid*

X Curso de patrimonio cultural  
2016/17



Cubierta:

**Presentación de la princesa doña Urraca  
a doña Eyla por el conde Ansúrez**

**Miguel Jadraque (1840-1919)**

Óleo sobre lienzo, 1864

*Diputación Provincial de Valladolid*

# Conocer Valladolid 2016

X Curso de patrimonio cultural



REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de  
**Valladolid**

Este volumen reúne las contribuciones científicas presentadas en el X Curso *Conocer Valladolid*, celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, entre los días 7 y 30 de noviembre del año 2016.

© Los autores

ISBN: 978-84-16678-22-8

Depósito Legal: VA 81-2018

Una publicación de:



**R**REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES DE LA  
PURÍSIMA CONCEPCIÓN

**Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción**

"Casa de Cervantes", Calle del Rastro, nº 2. 47001 Valladolid

© 983 398 004 | [www.realacademiaconcepcion.net](http://www.realacademiaconcepcion.net)

Dirección del curso y coordinación editorial: Eloísa Wattenberg García

CON EL PATROCINIO DE:

—Edición impresa: AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID

Impresión: Imprenta Municipal

—Edición digital:



Primera edición: enero de 2018

Impreso en España. Printed in Spain

# ÍNDICE

## I . VALLADOLID SUBTERRÁNEO

Pozos de nieve de Valladolid .....	13
JESÚS ANTA ROCA   Escritor	
El área arqueológica del Mercado del Val (Valladolid) .....	25
EDUARDO CARMONA BALLESTERO   Arqueólogo	
Las Casas de Moneda de Valladolid .....	51
JAVIER MOREDA   Arqueólogo	

## II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

La Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago. Revisiones y precisiones ....	75
JESÚS URREA   Académico	
El Hospital General de Simón Ruiz de Medina del Campo. Una gran obra de mecenazgo .....	109
ANTONIO PANIAGUA GARCÍA   Arquitecto	

## III. VALLADOLID ARTÍSTICO

El órgano barroco en Valladolid .....	139
MIKEL DÍAZ-EMPARANZA   Universidad de Valladolid	
Reflejos del <i>art déco</i> en la arquitectura racionalista de Valladolid .....	163
JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO   Académico	
Miscelánea de reliquias y relicarios vallisoletanos. Un recorrido a través de algunas fuentes escritas .....	183
MANUEL ARIAS MARTÍNEZ   Académico	

## IV. VALLADOLID INTANGIBLE

Vicente Goicoechea .....	203
ÁNGELES PORRES ORTÚN   Académica	
La vida íntima en Valladolid en el siglo XVIII .....	217
MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO   Académica	
Patrimonio de Valladolid emigrado. ....	255
MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ   Universidad de Valladolid	

## Patrimonio de Valladolid emigrado

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ | Universidad de Valladolid

“Oídas las manifestaciones del Sr. Tesorero y no habiéndose recibido mejor oferta, el Excmo. Cabildo procedió con la autorización del Excmo. Prelado a la enajenación de la verja en las condiciones expresadas, consintiendo además con la venta por el mismo precio de una peseta quince céntimos el Kg. y cumplidas todas las formalidades canónicas en la venta de los dos púlpitos de lectura del antiguo presbiterio, de una colección de hierros sueltos e inservibles, a todo lo cual se incorporó el zócalo de piedra de Campaspero en que se encontraba la verja por la cantidad alzada de quinientas pesetas...”<sup>1</sup>. De este modo resolvió el cabildo de la catedral de Valladolid en 1929 la venta de su gran reja de coro. Hoy se exhibe, totalmente descontextualizada y recortada en sus extremos, en una de las salas principales del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

No deja de provocar cierto sonrojo comparar el modo en el cual la obra fue liquidada, al peso, sin la menor consideración hacia su valía histórico-artística, con el recibimiento deparado por la institución neoyorquina, cuando en 1957 fue erigida en su actual emplazamiento: “MONUMENTAL WROUGHT IRON CHOIR SCREEN BEING ERECTED IN THE METROPOLITAN MUSEUM; CATHEDRAL GRILLE FROM VALLADOLID IS UNIQUE EXAMPLE OF SUCH WORK OUTSIDE SPAIN Due to an extraordinary decision of Spanish church authorities taken in the 1920’s, unusual circumstances have given New York City’s Metropolitan Museum of Art the opportunity to install within the building the immense wrought iron choir screen from the Cathedral of Valladolid”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ACV (Archivo de la Catedral de Valladolid), Libro de Actas Capitulares, 1929, Cabildo de 18 de abril de 1929.

<sup>2</sup> Metropolitan Museum of Art Archives, Watson Library, b18187869.



Reja de coro procedente de la catedral de Valladolid, atribuida a Rafael Amezúa, ca. 1763, en su actual ubicación en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (Foto [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)).

Puede que esta sea una de las pérdidas más conocidas, y sentidas, del patrimonio artístico vallisoletano, pero desde luego no es la única, la propia catedral había inaugurado el siglo XX con la venta de dos cuadros del Greco: *San Jerónimo* y *Retrato de un caballero de la casa de Leiva*, actualmente conservados en la Frick Collection de Nueva York y en el Montreal Museum of Fine Arts respectivamente.

Probablemente tales pérdidas, que pasaremos a abordar, y otras tantas de las que apenas nos restará margen de esbozar, permitan dibujar un tiempo, primeras décadas del siglo XX, caracterizado por un general desdén por el legado artístico, pese a la voluntad de ciertos descreídos clamando en la prensa, las academias o las Cortes por medidas efectivas que pusieran freno al progresivo despojo.

En esos años puede que la sociedad apenas se mostrara sensible a la obtención de algún provecho de tal legado, cuando las circunstancias así lo propiciaban. De ahí que fuera un periodo aciago para la venta y exportación de bienes artísticos, coincidiendo con la fuerte demanda de antigüedades españolas por parte del mercado de arte internacional, y de los coleccionistas norteamericanos en particular. Ahora bien, pensemos que tales negocios pudieron alcanzar un extraordinario dinamismo gracias a las mieses sembradas en la centuria precedente.

Durante el siglo XIX se asistió a múltiples desmanes para con la herencia artística, todo ello a resultas de los episodios que siguieron a la ocupación francesa primero, guerra de la Independencia después, así como a los sucesivos procesos desamortizadores. La vulnerabilidad de los antiguos centros religiosos, entonces privados de su originaria función, colocó en una situación de verdadero desamparo los bienes muebles por estos atesorados, expuestos las más de las veces a una previsible dispersión. Todo ello al tiempo que sus fábricas sucumbían a los bríos de una desmemoriada modernidad, donde se celebraba la mudanza de lo antiguo –concebido como un lastre para las sociedades modernas–, por amplias avenidas que saludaban la llegada del ferrocarril y de la ciudad contemporánea. A un tiempo, en el campo, los antiguos espacios monacales se reconvertían en fincas de estricto aprovechamiento agrícola y ganadero, cuando no en canteras baratas de materiales de construcción.

La apuesta institucional por revertir tales males emergió con fuerza en esos momentos, pues aunque pueda resultar un tanto contradictorio, lo cierto es que aquel desbarate de la herencia histórico-artística convivió con el desarrollo de la estructura administrativa llamada a su protección: academias, comisiones provinciales de monumentos, museos provinciales de bellas artes... En todo caso, la ausencia de una legislación fuerte destinada a la protección de la herencia cultural y principalmente el desinterés mayoritario de la sociedad, acabó firmando un incierto destino para buena parte del legado artístico del país y, como no podía ser de otro modo, de esta provincia de Valladolid.

En tan confuso tiempo cabe situar la pérdida para el patrimonio artístico de Valladolid de un amplísimo conjunto de obras, de las que, dadas las limitaciones de este estudio, apenas ilustraremos algunas de las más representativas.

## Tablas del maestro de la colección Pacully

Procedentes del Monasterio de San Benito, en Madrid y en Worcester (Massachusetts)

Es el caso de unas tablas pintadas, hoy dispersas en diversas instituciones, nacionales e internacionales, y que según L. Rodríguez procedían de un tríptico-retablo del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, obra del llamado maestro de la Colección Pacully –un maestro de fines del siglo XV, denominado así por Angulo, en razón a la primera obra asignada a su taller: *La imposición de la casulla a san Ildefonso* (colección Aldus C. Higgins, Worcester, Massachusetts), que hasta 1903 formó parte de la colección del anticuario parisiense Emille Pacully–.



*Los apóstoles Felipe, Bartolomé y Matías.* Maestro de la colección Pacully, 1490-1500, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Según Rodríguez, Juan Alfonso de Logroño encargó hacer esta obra en Flandes con el propósito de destinarla a la capilla funeraria de su hermano, el Canciller de los Reyes Católicos: Alonso Sánchez de Logroño, fallecido en 1481. Dicha capilla estaba dedicada a San Ildefonso –la misma advocación que ofrecía el retablo en cuestión, por ser patrono del finado–<sup>3</sup>. Actualmente podemos encontrar testimonios de aquel desmembrado altar en el Museo Nacional de Escultura, donde se conservan dos tablas: *San Isidro y San Leandro* (ca. 1480-1490).

Mientras que la tabla central, antes citada, *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, sabemos que estuvo en poder del infante Don Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875), quien llegó a residir una temporada en Valladolid, fue entonces cuando hubo de salir de España y recalar en manos del anticuario Pacully. Por lo que se refiere a las tablas que conformaron la predela de dicho altar, actualmente se conservan en el Museo del Prado parte de las mismas: *Los apóstoles Felipe, Bartolomé y Matías* y *Los apóstoles Simón, Judas y Tomás*. Dichas pinturas fueron adquiridas por la pinacoteca nacional a José Luis Vilches Pérez en 1950 por 25.000 pesetas. Gracias a los estudios de Post y Angulo se pudieron identificar estas obras de la predela del retablo, que venían a conformar un apostolado completo enmarcado en un fondo arquitectónico; se trataba de tres tablas, la central, con los bustos de Cristo y seis apóstoles, se hallaba en una colección privada madrileña, y las laterales con grupos de tres após-

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., *Historia del Monasterio de San Benito El Real de Valladolid. Valladolid*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular, 1981. pp. 262, 272, 284 y fig. 32; MARCOS VILLÁN, M. Á. "San Isidoro de Sevilla", en: URREA FERNÁNDEZ, J. (dir), *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII (I)*, Madrid, 2001. pp. 35-38; MARCOS VILLÁN, M. Á., "San Isidoro y San Leandro, Arzobispos de Sevilla". *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección*, Madrid, 2009. pp. 62-63.

toles, son las referidas tablas que hoy conserva el Museo del Prado. De este modo pudo reconstruirse el aspecto original de este perdido altar.

Del maestro poco se sabe, pues no hay constancia de que residiera en Valladolid, como asimismo ocurre con el Maestro de los Reyes Católicos. Silva Maroto señaló, en este sentido, la gran dependencia del pintor con el estilo de los maestros de Brujas, en particular con Memling y Gérard David<sup>4</sup>. La hipótesis de que se tratara de un pintor flamenco activo en Brujas durante el último cuarto del siglo XV, con claros vínculos con Memling, fue apoyada por autores como Friedlander<sup>5</sup>, Martens<sup>6</sup>, o Vos<sup>7</sup>. El estudio antes citado de L. Rodríguez vino a ratificar la procedencia flamenca de la obra. Un retablo que se erige como un testimonio más del rico patrimonio del monasterio de San Benito ampliamente diezmado durante el siglo XIX<sup>8</sup>.

## Desposorios de la Virgen, de Antonio Pereda

Procedente del convento capuchino de San José, en St. Sulpice, París

Otra obra de gran calidad, procedente del mismo entorno monacal, tan vulnerable a lo largo de aquella aciaga centuria es el lienzo del pintor vallisoletano Antonio de Pereda, *Los Desposorios de la Virgen*, que originalmente ornaba el altar mayor de la iglesia del convento capuchino de San José en Valladolid. El general francés Eblé lo trasladó a París hacia 1810-1811. Tras su muerte, su viuda lo regaló en 1843 a la iglesia parisina de San Sulpice donde actualmente se encuentra<sup>9</sup>. Como señaló Fernández del Hoyo en su estudio sobre los conventos desaparecidos de Valladolid, el de los padres Capuchinos atesoraba uno de los conjuntos pictóricos de mayor interés de la ciudad, integrado por obras de Alonso de Arco, Palomino y Diego

<sup>4</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "El retablo de San Ildefonso en el Museo de Bellas Artes de Valladolid", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 3, (1925), pp. 45-49; POST Ch., R., "The Pacully Master", *Gazette des Beaux-Arts*, 23/24, (1943), pp. 322, "El Maestro de la Colección Pacully", *Archivo Español de Arte (AEA)*, XXXII, 126, (1959), pp. 143-144; POST Ch. R., *A history of Spanish painting*, Cambridge, Harvard University Press, Nueva York, 1970, pp. 40; Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, Museo del Prado, Madrid, 1985, pp. 616.

<sup>5</sup> FRIEDLÄNDER, M. J., *Hans Memling & Gerard David (Part I)*, Leiden, 1971, p. 37, lám. 105.

<sup>6</sup> MARTENS, D., *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruselas, 2010. pp. 108-116.

<sup>7</sup> VOS, D. de, *Hans Memling. L'oeuvre complet*, París, 1994, p. 396.

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L., ob. cit., pp. 262, 272, 284 y fig. 32. MARCOS VILLÁN, M. Á., ob. cit., 2001. pp. 35-38; MARCOS VILLÁN, M. Á., ob. cit., 2009, pp. 62-63.

<sup>9</sup> GUINARD, P., "Los desposorios de la Virgen, en la iglesia de San Sulpicio de París", *AEA*, VII, (1931), pp. 31-35; GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 268.

Valentín Díaz<sup>10</sup>. Así lo describía Sangrador en su *Historia de Valladolid*: “El templo de los Capuchinos era, como todos los de esta orden, de pequeñas dimensiones; y se conservaban en él algunas pinturas de bastante mérito. Era la principal un cuadro de más de veintiséis pies de altura que ocupaba gran parte del retablo mayor, cuyo asunto era los Desposorios de Nuestra Señora, obra del distinguido pintor vallisoletano D. Antonio de Pereda. Al lado del evangelio había otro cuadro de la Anunciación, excelente por su bello colorido, y que era reputado por los inteligentes por una de las mejores producciones de D. Francisco de Solís. Próximo a este cuadro, había una pintura del estilo de Jordán, que representaba a San Antonio de Padua recibiendo el Niño de mano de la Virgen”<sup>11</sup>.

González García-Valladolid relató en *Valladolid. Recuerdos y Grandezas*, los avatares sufridos por este convento. En su *Compendio Histórico-Descriptivo*, refiere: “A la supresión de las Comunidades en 1841, el convento, iglesia y huerta quedaron de propiedad del Ayuntamiento, quien dedicó la última a vivero. En 1856 se acordó cederle a la empresa del Ferrocarril del Norte, para que se instalase en sus terrenos la estación, lo cual hizo el año 1857, y en 1860 fueron derribados la iglesia y el convento”<sup>12</sup>.

No se trata de la única obra del maestro vallisoletano Antonio Pereda que salió de las fronteras españolas durante tan turbulenta centuria. Véase, por ejemplo, la *Magdalena penitente* y el *Bodegón* que hoy forman parte del catálogo del Museo Estatal de Artes Plásticas A. S. Pushkin de Moscú, la primera ingresó en la colección en 1927 y la segunda en 1930<sup>13</sup>.

En realidad, no solo los extintos conventos vallisoletanos contribuyeron a nutrir ese creciente mercado internacional de pintura española entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, también aquellos en los que aún sonaban las campanas eran una inagotable fuente de provisión. Así hubo de producirse la salida de una tabla de *La Magdalena*, procedente del Colegio de los Ingleses, San Albano, que pasó al Museo de Worcester<sup>14</sup>. De igual modo y procedente del Convento de Santa Clara, la tabla de principios del siglo XVI que representaba a la Virgen con el niño en un trono, rodeada de una comunidad de religiosas con Santa Clara al frente y una familia, con cuatro medallones, fue vendida a principios del XX<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 48.

<sup>11</sup> SANGRADOR y VÍTORES, M., *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid*, 2 vols. Valladolid, 1851-1854, p. 294, cf.: FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., ob. cit., p. 637.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C., *Valladolid. Sus Recuerdos y sus Grandezas*, 3 vols., Valladolid, 1900-1902; *Compendio histórico-descriptivo y guía general de Valladolid*, Valladolid, 1922, p. 129, cf.: FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., ob. cit., pp. 637-638.

<sup>13</sup> KAYA, M., “Los desposorios de la Virgen, en la iglesia de San Sulpicio de París”, *AEA*, VII, (1931), pp. 31-35.

<sup>14</sup> MAYER, A. L. “De pintura española”, *AEA*, XI, (1935), pp. 205-208.

<sup>15</sup> AGAPITO y REVILLA, J., “Obra que hay que rescatar. La tabla del convento de Santa Clara de Valladolid”, *BSEE*, 29, (1921), pp. 229-247.

## Imposición de la Casulla a San Ildefonso, del Maestro de San Ildefonso

Procedente de la Catedral, en el Museo del Louvre de París

La colegiata vallisoletana acusó de igual modo los males que tan aciaga centuria deparó al legado histórico-artístico de la provincia, pues actualmente el museo del Louvre conserva una espectacular tabla pintada: *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, procedente de la capilla de la misma advocación en la antigua colegiata. Su autor sería un maestro activo en Castilla, en los últimos años del siglo XV, probablemente el conocido como Maestro de San Ildefonso. Bien es verdad que desde la adquisición de la obra por el museo parisino en 1904, su atribución ha sido motivo de debate, pues en los primeros momentos se creyó debida a Luis Dalmau, maestro flamenco español del siglo XV. Sin embargo, la tabla mantiene filiaciones con Castilla, así como grandes analogías con otras pinturas castellanas de la época. Todo lo cual llevó a reconsiderar su asignación, especialmente tras apreciar las semejanzas con las tablas de *San Atanasio* y *San Luis de Tolosa* que se conservan en el Museo Nacional de Escultura. Ahora bien, esta obra del Louvre, ofrece unas medidas difíciles de conjugar con esas pinturas del MNE, presumiblemente procedentes del convento de la Merced Calzada. La tabla del Louvre, por su parte, procedería



*Imposición de la Casulla a S. Ildefonso*, Maestro de San Ildefonso (activo en Castilla, Toledo y Valladolid, a fines del siglo XV), Musée du Louvre, París.



del retablo que presidía la capilla de San Ildefonso en la antigua colegiata de Valladolid, desmantelado en 1614 cuyo destino de las restantes tablas se desconoce<sup>16</sup>.

Del mismo maestro de San Ildefonso, las tablas correspondientes a San Pedro y San Pablo pasaron a la *National Statens Museum for Kunst*, Copenhague, Dinamarca, tras ser adquiridos en la venta de Richard von Kaufmann Samling en Berlín en 1917<sup>17</sup>.

## Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, antiguo retablo de San Benito el Real

Procedente de San Román de Hornija, en el Museo del Prado, Madrid

Del monasterio de San Benito procedía, asimismo, el retablo del arzobispo Sancho de Rojas que hoy forma parte del catálogo del Museo del Prado. En este caso, la obra recaló en la pinacoteca en fechas más avanzadas; fue en 1928 cuando el historiador Manuel Gómez-Moreno llamó la atención sobre la presencia de unas valiosas tablas, de procedencia entonces desconocida, que se encontraban en la capilla del cementerio y en la parroquial de San Román de Hornija (Valladolid). A su juicio se hallaban expuestas a serios riesgos de desaparición, tanto por el deterioro sufrido merced al abandono, como por los rumores que circulaban en torno a su posible venta y previsible exportación del país.

Pese a las dudas que había entonces acerca de su origen, la obra ofrecía una pista definitiva: la aparición de la figura y escudo del arzobispo de Toledo a principios del siglo XV, Sancho de Rojas. En el catálogo del Museo del Prado de 1933, tras su adquisición por la pinacoteca, se insinuó la posibilidad de que se tratara del altar que coronó el espacio presbiterial del templo de San Benito de Valladolid con anterioridad a la monumental fábrica de Berruguete. Hipótesis que fue confirmada en

<sup>16</sup> GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid seguido del catálogo de pinturas y esculturas que existen en el Museo de esta ciudad. Valladolid*, 1843, p. 49. MARTÍ Y MONSÓ, J., "El arte antiguo español en algunos museos de París", *BSCE*, II, (1905-1906), pp. 187-192; AGAPITO Y REVILLA, J., *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico. Valladolid*, 1925-1943. pp. 58-62. MAYER, A. L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1942, p. 159; YARZA LUACES, J., "San Luis de Tolosa", en: URREA FERNÁNDEZ, J. (dir). *Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII (I)*, Madrid, 2001, pp. 42-46; POST, Ch. R., *The Hispano-Flemish style in north-western Spain. A History of Spanish painting*, vol. IV, Nueva York, 1933. pp. 402-410; MARCOS VILLÁN, M. Á., "San Luis de Tolosa y San Atanasio Obispos", *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: colección*, Madrid, 2015, pp. 70-71; RESSORT, C., GERARD POWELL V., *Catalogue des écoles espagnole et portugaise*, Musée du Louvre, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, París, 2002.

<sup>17</sup> GAYA NUÑO, J. A., ob. cit.; Statens Museum for Kunst, Copenhague, Denmark, Reference: KMS 338918



*Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420, del monasterio de San Benito de Valladolid, procede de San Román de Hornija (Valladolid), Museo del Prado, Madrid.*

1940 con la publicación del documento probatorio por Sánchez Cantón, gracias a la labor de Pedro Beroqui<sup>18</sup>. Según Pérez Sánchez, el altar sería obra de Rodríguez de Toledo, maestro que trabajó en Castilla en el primer cuarto del siglo XV<sup>19</sup>.

Lo cierto es que las diecinueve tablas y los medallones lobulados del banco, que ingresaron finalmente en el Prado, han despertado en todo momento grandes dudas respecto a la que hubo de ser su disposición primitiva. Sánchez Cantón llegó a plantearse la existencia de otras seis pinturas, hoy desaparecidas, que hubieron de

<sup>18</sup> "El mismo Señor [Don Sancho de Rojas] hizo a su costa el primer retablo que tubo [sic] la capilla mayor del monasterio, el que aún dura este año de 1722, que está en la iglesia de San Román de Hornija y es de los mejores que permanecen de aquel tiempo". SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado", *AEA*, XIV, (1940), pp. 272-278.

completar el conjunto. La más conocida es la tabla central que representa a la Virgen, entre San Benito y San Bernardo, colocando la mitra al arzobispo Sancho de Rojas, mientras que el Niño Jesús corona al rey Fernando I de Aragón<sup>20</sup>.

De la correspondencia mantenida entre Gómez-Moreno y Severiano Ballesteros, delegado provincial de Bellas Artes, durante los meses de octubre y noviembre de 1928<sup>21</sup> es posible interpretar las circunstancias que propiciaron su traslado al Museo del Prado. El historiador se encontraba especialmente preocupado por la posible venta de las tablas<sup>22</sup>, pues los rumores apuntaban al interés del anticuario Emilio Quirós sobre las mismas. Es más, temía posibles reacciones de rechazo de los propios lugareños, alentadas por aquel, cuando los operarios llegaran a la localidad para proceder al desmontaje y traslado de las tablas con destino al Museo del Prado<sup>23</sup>. A ello se añadía la difícil relación que en todo momento se mantuvo con el vicario de la diócesis de Zamora, a la cual pertenecía Peñaflor de Hornija, y con el cabildo de aquella catedral, de los que el historiador no se fiaba en absoluto, pues temía que abortaran o dificultaran la operación; de ahí que requiriera la mediación del delegado provincial de Bellas Artes<sup>24</sup>. Y no poco acertado estuvo en ello pues, con el acuerdo ya cerrado, el Vicario trató de conseguir después mayor cantidad por las obras que la que en principio se había negociado para su venta al Estado: 20.000 pesetas. La reacción de Gómez-Moreno entonces fue airada<sup>25</sup>.

En cualquier caso, el profesor no cejó en su empeño y, a fin de evitar problemas, amenazó con airear el asunto<sup>26</sup>, sabedor que las autoridades eclesiásticas iban a

<sup>19</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Escuela española", en VV. AA., *El Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 20-23.

<sup>20</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., ob. cit., pp. 272-278. POST, CH. R., ob. cit., IV, pp. 649-652.

<sup>21</sup> AHZA [Archivo Histórico de Zamora], Comisión de Monumentos de Zamora, C.4, 6/3, cf.: MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 304-309.

<sup>22</sup> "Mucho le agradezco su gestión en el asunto de San Román de Hornija, que ahora espero habremos de acometer con buen éxito, gracias a su participación: Es cosa que me tenía sobre ascuas, temiendo la venta, cuyos indicios andaban rondándonos". *Ibidem*.

<sup>23</sup> "Pudiera suceder que el tal Quirós despechado promueva alboroto en el pueblo. Si puede haber sospecha de ello aunque sea remota, díganlo por telégrafo, y el duque de Alba, presidente del Patronato [del Museo del Prado] hará que de Valladolid vayan las parejas de la guardia civil que hagan falta o de policía si así conviene mejor". *Ibidem*.

<sup>24</sup> "Ahora veremos si el Cabildo no mete la pata...", Carta de Manuel Gómez Moreno dirigida a Severiano Ballesteros, delegado provincial de Bellas Artes con fecha 26 de octubre de 1928, AHZA Comisión de Monumentos de Zamora, C.4, 6/3. *Ibidem*.

<sup>25</sup> "Acabo de contestar la carta del Sr. Vicario, y como éste seguramente se la dará a leer excuso el repetírsela, pero desde luego sepa, que doy a esa nueva oferta el valor que tiene y que V. le reconoce, es decir, que se hace para reventar el negocio como en chamarilería se dice, y como se hace siempre que se puede: ya se lo avisé aquí cuando hablamos", AHZA, Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, C. 4, 6/3. "un retablo y una tabla propiedad de la parroquia de San Román de Hornija y valorado en 20.000 pesetas". Palabra de 24 de octubre de 1928, ACZA, *Libro de Actas Capitulares 215, 1922-193*, p. 452, MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio...*, pp. 304-309.

<sup>26</sup> "Creo que esto es bastante para que el asunto se prosiga con la corrección debida: pero si hay tropiezos de mal gusto lo menos que podremos hacer es dar publicidad a esta correspondencia". *Ibidem*.

procurar evitar a toda costa la mala prensa. Así fue, pues las obras llegaron finalmente a Madrid sin problema. Gómez-Moreno llegó a congratularse de que el trato se hubiera cerrado directamente con el Museo del Prado y no con el Ministerio de Instrucción Pública, pues, en este caso, le resultaban dudosas las posibilidades de éxito de la operación<sup>27</sup>. El historiador se mostró dispuesto a librar, incluso de su propio bolsillo, la suma correspondiente a la señal sobre el precio total de las obras a fin de evitar problemas<sup>28</sup>.

Fue así como, con el propósito de evitar su venta en el mercado de arte antiguo y previsible exportación, buena parte de las tablas de dicho retablo pasaron a engrosar los fondos del Museo del Prado<sup>29</sup>.

## San Jerónimo y retrato de Caballero de la Casa de Leiva, de El Greco

Procedentes de la catedral de Valladolid, en Nueva York y Montreal

Años antes de la venta de la monumental reja de coro, a comienzos de 1904, el cabildo de la catedral vallisoletana liquidó dos lienzos de El Greco: *Retrato de un caballero de la Casa de Leiva* (1580-1586), actualmente en el Museo of Fine Arts de Montreal, y un *San Jerónimo* (1590-1600), hoy en la Frick Collection de Nueva York<sup>30</sup>. Una operación que llegó a ser motivo de debate y polémica en los foros públicos.

<sup>27</sup> "Esto de tratar directamente con el Museo y no con las oficinas del Estado, tiene la enorme ventaja de la sencillez de tramitación, pues de lo contrario..., sospecho que ya iré V. enterándose de cómo las gasta el Ministerio de Instrucción Pública...", AHZA, Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, C. 4, 6/3. Cfr. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación del patrimonio...*, pp. 304-309.

<sup>28</sup> "...como al buen pagador no le duelen prendas, yo puedo ofrecer el pago en el pueblo mismo o ahí en Zamora una vez en estado de facturación la mercancía y desde luego, inmediatamente lo que se desee en señal, que será de mi bolsillo para simplificar los trámites", AHZA, Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, C. 4, 6/3.

<sup>29</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, D., "La pintura trecentista en Toledo", *AEA*, 7, (1931), pp. 272, 273; POST, Ch. R., ob. cit., pp. 649-652; TORMO Y MONZO, E., Conferencia en el Museo del Prado el 26 de Enero de 1934, *Diario Informaciones*, Madrid, 1934/01/26; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "El retablo viejo de san Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado", *AEA*, 14, (1940/1941), pp. 272-278; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los retratos de los Reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, lám.70; LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Tecnos, 1953, p. 91; PORTÚS, J., *La Colección de Pintura Española en el Museo del Prado*, Madrid, Edilupa, 2003, p. 25; HERRÁEZ ORTEGA, M. V., Castilla, "Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de D. Sancho de Rojas", *Goya*, 334, (2011), pp. 5-119; SILVA MAROTO, P., "Las prácticas artísticas de los pintores "hispanoflamencos" en la Corona de Castilla en el siglo XV", *Boletín del Museo del Prado*, XXXII, (2014), pp. 122-147.

<sup>30</sup> MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 290-298.

El primero de los lienzos se trataba de un retrato muy semejante a una de las obras emblemáticas del maestro cretense: *El caballero de la mano en el pecho*. Debía de encontrarse en ese momento en un pésimo estado de conservación, al menos eso es lo que señaló Cossío en 1908<sup>31</sup>. Por lo que a San Jerónimo se refiere, actualmente en la Frick Collection de Nueva York<sup>32</sup>, se trata de una de las cinco versiones del santo como cardenal atribuidas al Greco<sup>33</sup>, la procedente de la catedral vallisoletana se considera la más antigua, y es la única que aparece firmada<sup>34</sup>.

A mediados de febrero de 1904 el cabildo creó una comisión para tratar la venta de algunos objetos artísticos, dado el interés mostrado por varios anticuarios<sup>35</sup>; apenas un mes después resolvió: "Respecto a la venta de antigüedades que por ahora sólo se mandan los dos retratos del Greco más no con cantidad inferior a 25.000 pesetas". Efectivamente, una revisión de las cuentas de la catedral correspondientes al mismo



El Greco, *Retrato de caballero de la Casa de Leiva*, 1580-1585, procedente de la Catedral de Valladolid, Montreal, Museum of Fine Arts.

<sup>31</sup> COSSÍO, M. B., *El Greco*, Madrid, 1908, pp. 401-402. BOROBIA, M., "Retrato de un caballero de la Casa de Leiva", en: ÁLVAREZ LOPERA, J. (ed.), *El Greco. Identidad y transformación*, [Catálogo de la exposición Museo Thyssen Bornemisza, 3 de febrero a 16 de mayo de 1999], Madrid, 1999, núm. 28.

<sup>32</sup> KOSS, E. (ed.), *The Frick Collection. Handbook of paintings*, Nueva York, The Frick Collection, 2004, p. 85.

<sup>33</sup> *San Jerónimo* de El Greco en el Metropolitan Museum of Art, San Jerónimo de la Colección Robert Lehman, en la colección José Várez-Fisa de Madrid, otro en la National Gallery de Londres, y una pequeña versión en el Museo Bonnat de Bayona.

<sup>34</sup> BROWN, J. (dir.), *El Greco. Themes and Variations*, [Catálogo de la exposición, 15 de mayo-29 de julio de 2001], Nueva York, 2001, pp. 28-30.

<sup>35</sup> "Se dio cuenta de algunas proposiciones presentadas por varios anticuarios que deseaban comprar objetos antiguos y el Cabildo acordó nombrar una comisión compuesta de los Sres. Arcediano, San Román y Fabriquero que informándose del valor que puedan tener dichos objetos trate este asunto y de cuenta al cabildo", sesión del Cabildo de la Catedral de Valladolid, 15 de febrero de 1904, firmaron como Deán Dr. José Hospital y como Secretario D. Manuel de Castro, ACV [Archivo de la Catedral de Valladolid], *Libro de Actas Capitulares, 1901-1913*, p. 67 v; cf.: MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 290-298.

año, nos ofrece el dato de la operación: “7<sup>a</sup>. Idem. veinticinco mil pesetas de la venta de dos cuadros que se dice son del Greco... 25.000 pesetas”<sup>36</sup>.

El objetivo de la venta era obtener recursos con los que hacer frente a los pagos por el nuevo órgano. De hecho, ambos asuntos aparecen parejos en la documentación analizada<sup>37</sup>, pues junto a las 25.000 ptas. engrosadas por la venta de los cuadros, se hacía constar, asimismo, las 26.500 que ese mismo año fueron entregadas a Amezúa por el segundo y último plazo de la construcción del citado órgano<sup>38</sup>.

Aunque la expresada documentación no revela detalles acerca de los compradores, lo cierto es que la viva polémica que se despertó en los ambientes culturales vallisoletanos, cuando se tuvo noticia de la operación, permitió desvelar al nombre de algunos de sus protagonistas. Brasas Egado<sup>39</sup> abordó el eco de tal operación en los ambientes culturales de la ciudad. Gracias a su estudio, sabemos que fue un tema intensamente debatido en la Academia de la Purísima, cuyo presidente, Joaquín Álvarez Taladriz, junto con su hijo, el también académico Ángel María Álvarez Taladriz, dejaron patente la indignación de la corporación, y así fue difundida en los diarios locales, como *La Libertad*. El mismo diario en el que el arzobispo José María Cos llegó a negar los hechos<sup>40</sup>. Si bien, no le resultó difícil a Joaquín Álvarez Taladriz rebatir tales afirmaciones, pues el abogado y coleccionista hizo valer su conocimiento del ambiente de anticuarios, desde donde habían llegado las noticias fehacientes de la venta. Tras varias ofertas barajadas, como la de Chicote, coleccionista y anticuario de Valladolid, que llegó a ofrecer “3.000 duros” por las obras, el negocio fue cerrado con el comerciante extranjero Emile Parés, que según sus afirmaciones tenía entregadas 5.000 ptas. del total de las 25.000 firmadas con el cabildo<sup>41</sup>.

Por todo ello, la Academia dirigió una comunicación formal al arzobispado de Valladolid, si bien este respondió justificando la venta: con ella se pretendía pagar el

<sup>36</sup> ACV, Año 1904, Cuentas de Cabildo, Mesa Capitular, Fondo de funerales y Colegio de Niños de Coro. Cuentas de Fábrica que presentan los Sres. Contadores Capitulares en el año 1904. [Capítulo dedicado a ingresos].

<sup>37</sup> Desde mayo de 1902 se venía contemplando la necesidad de obras en los órganos. En cabildo extraordinario de 17 de julio de 1902: “Se dio seguidamente lectura del doble presupuesto de reforma del órgano que presenta el Sr. Amezúa, el cabildo optó por el presupuesto importante treinta mil pesetas...” De hecho, en la misma sesión del cabildo en que se decide la venta de los Grecos, se resuelve también que la misma comisión valore el asunto del órgano: “...y que la Comisión nombrada para estos asuntos estudie la manera de la nueva proposición del órgano que hace el constructor Sr. Amezúa e informe al Cabildo” ACV, Libro de Actas Capitulares, 1901-1913, p. 68.

<sup>38</sup> ACV, Año 1904, Cuentas de Cabildo, Mesa Capitular, Fondo de funerales y Colegio de Niños de Coro. Cuentas de Fábrica que presentan los Sres. Contadores Capitulares en el año 1904. [Capítulo dedicado a gastos].

<sup>39</sup> BRASAS EGIDO, J. C., “Crónica de una pérdida irreparable del patrimonio artístico vallisoletano. La venta de dos cuadros del Greco que pertenecieron a la Catedral y la intervención de la Real Academia de Bellas artes de la Purísima Concepción”, *BRAP* [Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción], 28, (1993), pp. 119-127.

<sup>40</sup> BRASAS EGIDO, J. C., ob. cit., pp. 120-121, “Joyas artísticas. Los cuadros del Greco. ¿Una venta?” *La Libertad*, 11 y 13 de junio de 1904.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

órgano adquirido por la catedral, algo que no convenció a los más críticos, que censuraron tan poco razonable intercambio. Ángel María Taladriz llegó a explicar en *La Libertad* la naturaleza de las obras liquidadas y el carácter ilegal de la venta, pues a su juicio suponía un abuso por parte de las autoridades capitulares para con los deudos de las obras. Cabe señalar que este era un tema especialmente complejo para la legislación del momento, dadas las amplias prerrogativas de los propietarios.

Los diarios madrileños se hicieron eco de la polémica despertada en Valladolid al hilo de esta enajenación y aprovecharon la ocasión para lanzar sus dardos contra el citado marco legislativo, que en ningún caso suponía un obstáculo para todos aquellos que desearan proseguir con este tipo de negocios. Los titulares de prensa resultaron especialmente incisivos, se habló del *Saco de España*, de *Tierra de Conquista...*<sup>42</sup> Los diarios abordaron el problema económico, cultural y la falta de concienciación social que existía tras esta pérdida continua de vestigios histórico-artísticos, además de llamar la atención sobre la inaplazable necesidad de poner coto a la salida sistemática de tesoros culturales del país<sup>43</sup>.

Todas estas cuestiones fueron debatidas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el ponente del informe sobre la venta de los Grecos de Valladolid fue Martí y Monso. Este consideró que, a pesar de la activa intervención de la academia vallisoletana para censurar la operación, sus razones no dejaban de ser “puramente morales” puesto que la Iglesia tenía pleno derecho para llevar a cabo las enajenaciones. García Alix rebatió los argumentos de Martí y Monso<sup>44</sup>. En opinión de aquel, aun contemplando las prerrogativas de la Iglesia respecto a sus bienes, esta actitud era más que cuestionable, teniendo presente que los medios de financiación de aquella estaban íntimamente ligados a las arcas del Estado. Es decir, la venta efectuada por la catedral de Valladolid, y la polémica subsiguiente, puso sobre la mesa los problemas claves que presentaba la normativa en vigor sobre tesoro artístico, y, con ello, surgió la demanda de una reforma necesaria de la misma.

Ante la sucesión de críticas, el cabildo optó por recurrir igualmente a la prensa para lavar su nombre y defender una actuación que era, en su opinión, totalmente lícita. El canónigo archivero y bibliotecario Manuel de Castro Alonso increpó desde las páginas de *La Libertad* la actitud de Álvarez Taladriz: “¿Por ventura tiene alguna autoridad o jurisdicción para decirle que no puede vender lo que es perfectamente suyo aún atreverse a negarle el derecho de propiedad de dichos cuadros?”<sup>45</sup>. Además, a

<sup>42</sup> “Saqueo artístico”, *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1904, p.1.

<sup>43</sup> S. A., “Arte y Artistas. Filón que se agota” *El Heraldo de Madrid*, 14 de junio de 1904, p. 1.; S. A., “Saqueo artístico” *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1904, p. 1.

<sup>44</sup> “El Sr. García Alix contestó al Sr. Martí y Monsó [...] Declaró primero que los monumentos, las estatuas, cuadros y tallas antiguas, las joyas arqueológicas diversas constituyen un caudal nacional de la historia de la Patria de expresión de su genialidad artística de reflejos de su espíritu que no puede pasar a manos extranjeras”, RASF [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando], Libro de Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1903-1906, 3/105, Sesión 20 de junio de 1904, pp. 322-324.

<sup>45</sup> CASTRO, M. de, “Los cuadros del Greco. La verdad”, *La Libertad*, 17 de junio de 1904, Cfr. BRASAS EGIDO, J. C., ob. cit., p. 124.



El Greco, *San Jerónimo*, 1590-1600, procedente de la catedral de Valladolid, The Frick Collection, Nueva York.

juicio del canónigo, la venta tenía una justificación: obtener dinero para la adquisición del órgano, que era necesario y para lo cual no se disponía de fondos y, en definitiva, ¿no era acaso la música arte también?, pues no era preciso, a su modo de ver, mostrar tanta preocupación. Y en caso extremo, el Estado podía haber adquirido, en su opinión, los lienzos y haberlos destinado al museo de la ciudad, el canónigo zanjó su exposición con un argumento realmente singular: “del Greco se conservan en España multitud de obras”.

Respecto al precio, el canónigo no albergaba ninguna duda, era más de lo que cualquier perito había otorgado por ellos; muchos extranjeros y españoles se habían pasado a verlos, incluso el director del Museo Municipal de Barcelona<sup>46</sup>. Según las noticias que circularon en la prensa, el asunto era conocido desde hacía meses y se había anunciado públicamente: “Un fotógrafo se encargó entonces de sacar reproducciones, prohibiéndose obtener otras copias que no fueran las indicadas. Estas se enviaron a comerciantes y anticuarios del extranjero, solicitándose, con autorización legal, la compra de tales inestimables joyas artísticas”<sup>47</sup>. Efectivamente, dicho fotógrafo hubo de ser Moreno, quien mantenía una estrecha relación con los ambientes de anticuarios y coleccionistas del momento. El archivo Moreno, conservado en la fototeca del IPCE, cuenta con fotografías de ambos lienzos realizadas a instancias del Marqués de la Vega-Inclán. Es decir, fue este quien hubo de encargar las instantáneas a fin de procurar la venta de los citados lienzos. Es preciso recordar que Benigno de la Vega Inclán i Flaquer, Marqués de la Vega-Inclán, nacido en Valladolid, además de ser el impulsor de la Casa del Greco en Toledo, así como de la Casa Cervantes de Valladolid, fue uno de los mayores marchantes de su tiempo, gracias a cuya labor salieron del país notables lienzos del cretense, así como de otros maestros de la pintura española<sup>48</sup>.

Varios artistas catalanes mostraron su interés por los *Grecos* de la catedral, entre ellos Utrillo, director de la revista *Forma*, y agente al servicio de importantes coleccionistas<sup>49</sup>. Tras la venta por el cabildo a Parés, las obras pasaron a V. Boudariat, un marchante parisino, quien a su vez las vendió a MM. Trotti & Cía. El embajador francés en España entre 1902 y 1907, Jules Cambon, dijo que trató de comprar “el Cardenal” para el Louvre. El acuerdo sobre las pinturas entre Trotti y M. Knoedler & Company, que tenía oficinas en París, Londres y Nueva York, permitió que las obras fueran embarcadas con destino a Nueva York, junto con otras como el *Octaviano Canevari* de Van Dyck y *Mrs. Cruikshand* de Raeburn. Estas últimas junto con el *San Jerónimo* fueron adquiridas por Henry Clay Frick. La documentación de la firma de antigüedades Knoedler & Co. se muestra reveladora en este sentido: la obra, que aparece consignada en sus libros como “Cardenal Quiroga”, sin citar su procedencia de la catedral vallisoletana, fue adquirida el 20 de septiembre de 1905 a Lawrie & Company’s Galleries (Londres) por 130.000 francos, y vendida a H. C. Frick el 18 de diciembre de ese año por 150.000 dólares<sup>50</sup>. De ahí que en la actualidad el *San Jerónimo* procedente de la catedral de Valladolid adorne las salas de la

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 124

<sup>47</sup> BORRÁS, “Los cuadros del Greco”, *El Heraldo de Madrid*, 15 de junio de 1904, p. 1.

<sup>48</sup> MENÉNDEZ ROBLES, M. L., *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2007; KAGAN, R., “El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español ¿protector o expoliador?” en: SOCÍAS BATET, I. y GKOZGKOU, D., *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, pp. 193-203.

<sup>49</sup> “Saqueo artístico”, *El Heraldo de Madrid*, 13 de junio de 1904, p. 1.

<sup>50</sup> The Getty Research Institute, Knoedler Book 5, Stock no. 10802, p. 112. Row 12.



Fotografías de los dos lienzos, realizadas a instancias del Marqués de la Vega-Inclán. Archivo Moreno, Fototeca del Instituto Patrimonio Cultural de España.

institución que nació al amparo de la exquisita colección del magnate del acero: la Frick Collection de Nueva York<sup>51</sup>.

Por su parte, *El retrato de un caballero de la Casa de Leyva*, tras recalar en M. Knoedler & Co., de Nueva York en 1905, pasó a la colección Sir William Van Horne en 1906. En la actualidad, desde 1945, es conservado por el Montreal Museum of Fine Arts, donde fue donado por Adaline Van Horne Bequest<sup>52</sup>.

Durante aquellos primeros años del siglo XX salieron del país un importante número de obras del Greco. Proceso en el cual mucho tuvo que ver la difusión de su obra a través de las exposiciones organizadas por José Villegas en el Museo del Prado o el marqués de Vega Inclán en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de otra suerte de intereses, que hicieron que tanto marchantes, coleccionistas e incluso artistas e historiadores participaran activamente del intenso negocio con obras del cretense<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> WETHEY, H. E., *El Greco y su escuela*, II, Madrid, 1976, p. 143, Cfr. BRASAS EGIDO, J. C. *Crónica de una pérdida...*, p. 122.

<sup>52</sup> ÁLVAREZ LOPERA, J., ob. cit., p. 366, núm. catálogo 28.

<sup>53</sup> ÁLVAREZ LOPERA, J., *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, 1987, p. 152. MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "Cuando el negocio del arte y la mudanza del gusto juegan el destino de las obras de arte: El Greco", en: ZALAMA, M. Á, MARTÍNEZ RUIZ, M. J. y PASCUAL MOLINA, J. F., *El legado de las obras de arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.

## Retablo

### Procedente de Fuentes de Duero, hoy en Springfield, Massachusetts

El arzobispado de Valladolid inició expediente para la enajenación del retablo de la filial de Fuentes en 1927, tras recibir la expresa petición para ello del cura párroco de Tudela de Duero<sup>54</sup>. El altar fue descrito como “obra escultórica, curiosa y meritísima por su hechura y composición”<sup>55</sup>, compuesto por escenas de la vida de Cristo y de escuela flamenca. La tasación realizada por el perito le había otorgado un valor de 15.000 pesetas.

En los libros de fábrica de la parroquia aparece citado un primitivo retablo que ornaba la capilla mayor (en la actualidad sustituido por uno de factura neoclásica) procedente de la iglesia parroquial de Santiago de Fuentes de Duero: “Visitó el altar y capilla mayor [...] y en él un retablo de talla menuda y qu’es la iglesia de la invocación del Sr. Santiago y la capilla mayor y entierro della de la fábrica e yglesia y ninguno tiene en ella propiedad alguna”<sup>56</sup>.

Se trataba de un tríptico de madera policromada y dorada, que en algún momento dispuso de portezuelas de madera pintadas que permitían cerrarlo e ilustraba, en su conjunto, distintos momentos de la infancia de Cristo. Se le relaciona con la fecha de 1492 y mantiene una estrecha relación con los talleres de Bruselas, de los que reproduce modelos del segundo tercio del siglo XV, a pesar de las diferencias, que desde luego son apreciables entre ambos repertorios<sup>57</sup>.

Los argumentos en pro de la enajenación fueron claros: la necesidad de recursos para acometer obras de reparación y consolidación de la cubierta y cúpula del templo parroquial, que amenazaban grave y pronta ruina. Con lo cual, esta venta se contempló como una manera fácil de obtener fondos. Además, en el informe del arzobispado no constaba en documento alguno que el retablo hubiera sido costeado por donaciones o limosnas de particulares ni de la feligresía. Se suponía, por tanto, que podía proceder de alguno de los extinguidos monasterios de las cercanías<sup>58</sup>.

Según la documentación diocesana, se acudió previamente al Ministerio de Gracia y Justicia, además de procurar la habitual autorización canónica de la Santa Sede, antes de proceder a la liquidación. Si bien no hemos podido constatar referencias paralelas sobre tal transacción en la Comisión Provincial de Monumentos de

<sup>54</sup> Carta de Petición al Ministerio de Gracia y Justicia ADV, *Libro Copiador o Libro Registro, 1902-1943*, año 1927, 23 octubre.

<sup>55</sup> ADV. *Libro Copiador o Libro Registro, 1902-1943* (carta suelta, en el interior del libro).

<sup>56</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Valladolid*, Valladolid, 1973, pp. 38-39.

<sup>57</sup> ARA GIL, J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 330-331.

<sup>58</sup> “... que no consta en documento alguno que el dicho retablo haya sido costeado por donaciones o limosnas de particulares ni de la feligresía siendo la más fundada la suposición de que procede de algunos de los antiguos y extinguidos monasterios que alimentaban en esas cercanías” ADV, *Libro copiador o Libro Registro, 1902-1943*, año 1927, 23 de octubre.



Retablo procedente de Fuentes de Duero, ca. 1490, Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts.

Valladolid ni en las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia. Tras su venta, el tríptico circuló durante un tiempo por los circuitos comerciales internacionales, por ejemplo en la colección De Store en París, hasta que recaló en el Museum of Fine Arts de Springfield, Massachusetts, donde actualmente se exhibe<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> ROOSVAL, J., "Retables d'origine neerlandaise dans les pays nordiques". *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, t. III, 1933, p. 138 ; "Accessions of American and Canadian Museums. October-December, 1962, *The Art Quarterly*, t. XXVI, núm. 1, pp. 81-90. Cfr. ARA GIL, J., *Escultura gótica...*, p. 330.

## Reja de coro

Catedral de Valladolid en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En los primeros días de 1923, a iniciativa del arzobispo Gandásegui, fue expuesta la conveniencia de emprender obras que modernizaran el aspecto de la Catedral y la necesidad de obtener recursos para llevarla a cabo. A lo largo de toda aquella década tuvieron lugar sucesivas ventas de bienes histórico-artísticos en la Catedral de Valladolid que culminaron con la liquidación de su monumental reja de coro<sup>60</sup>. La obra se debía a Rafael Amezúa, de Elorrio, y hacia 1763<sup>61</sup> hubo de ser completada.

La remoción del templo atendía, en primer lugar, a la supresión del coro bajo que se encontraba en el segundo tramo de la nave central, con el objeto de conseguir mayor luz y espaciosidad para el severo núcleo central de la iglesia. Posteriormente se procuraría la construcción sobre la puerta principal de un coro alto, donde se instalaría el órgano. Mientras, el extremo opuesto del templo, el presbiterio, cobraría nuevo protagonismo, no sólo con la eliminación de obstáculos a su perspectiva visual, sino ornándolo con la vieja sillería con la que contaba el templo, previa restauración de la misma. Por último, la reforma contemplaba la erección de un nuevo y suntuoso altar en el antepresbiterio<sup>62</sup>.

Tras diversas liquidaciones realizadas con el propósito de obtener recursos con los que financiar tal reforma (cantorales, alfombra tipo turco...) <sup>63</sup>, en abril de 1929 se inició la operación que llevaría a la liquidación de la reja del coro. Se había recibido una oferta sobre la base de una peseta el kilogramo. Al día siguiente la comisión encargada de la operación informó de la posibilidad de obtener una peseta y quince céntimos, concediendo cinco céntimos por kilo al agente intermediario<sup>64</sup>, precio por el que se acordó la venta: "El Excmo. Cabildo aprobó la gestión de la Comisión y acordó enajenar la expresada verja a una peseta quince céntimos kilogramo, previa tasación pericial y demás formalidades canónicas"<sup>65</sup>. Unas condiciones que se estimaron muy ventajosas, pues la tasación pericial encargada por el cabildo valoró la obra en ochenta o noventa céntimos el kilo<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 309-318.

<sup>61</sup> URREA, J., "A new date for the choir screen from Valladolid", *Metropolitan Museum Journal*, 13, (1978), pp. 143-147.

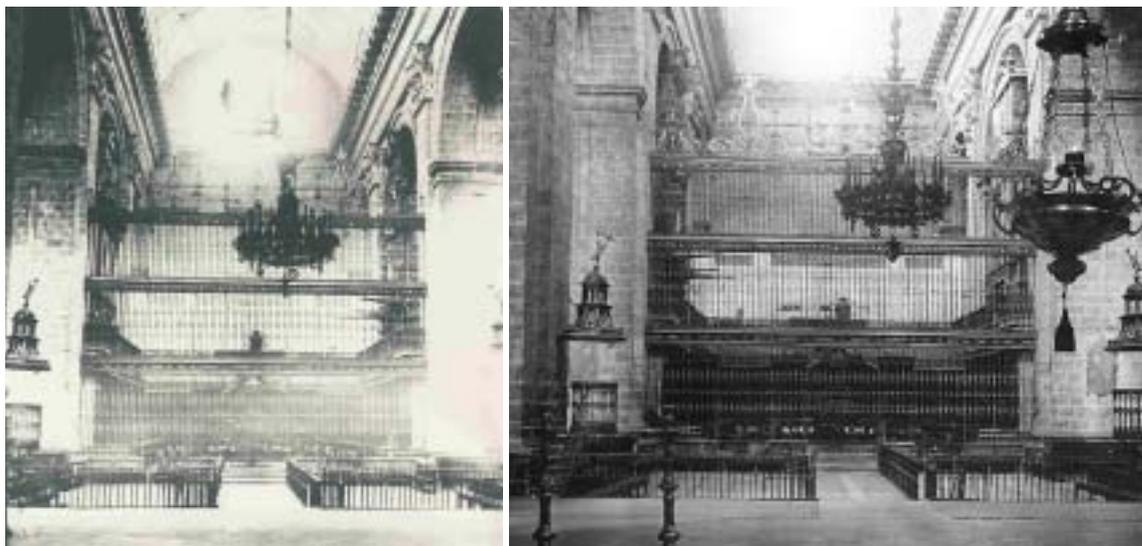
<sup>62</sup> ACV, Actas de Sesiones del Cabildo de Valladolid, 1923.

<sup>63</sup> MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 309-318.

<sup>64</sup> "Reunidos en Cabildo extraordinario [...] El Sr. Magistral expuso las gestiones hechas por la Comisión para la venta de la reja del Coro, habiendo llegado a obtener el precio de una peseta quince céntimos por Kg. de las que había que dar cinco céntimos por Kg. al agente intermediario [...] Deán Ildefonso López Gómez, secretario Gregorio Mastruey", ADV, Actas de sesiones del Cabildo de Valladolid, 15 de abril de 1929.

<sup>65</sup> ADV, *Ibidem*, Cabildo 18 de abril de 1929.

<sup>66</sup> "...a diez y ocho de Abril de mil novecientos veintinueve [...] El Sr. Tesorero manifestó que se había recibido dictamen escrito del maestro herrero cerrajero Sr. Cid de esta ciudad, valorando la verja en ochenta o noventa céntimos el Kg." ADV, *Ibidem*.



La Reja en su emplazamiento original en la Catedral. Atribuida a Rafael Amezúa, ca. 1763,

Por el mismo precio acordado de una peseta y quince céntimos el kilogramo el comprador obtenía, además, dos púlpitos de lectura del antiguo presbiterio, una “colección de hierros sueltos e inservibles” y el zócalo de piedra de Campaspero en el que se encontraba la verja, todo por “la cantidad alzada de quinientas pesetas”<sup>67</sup>. El negocio fue cerrado por Arthur Byne (1884-1935), agente en España del magnate norteamericano William Randolph Hearst (1863-1951), quien desde hacía algún tiempo venía persiguiendo la adquisición de una gran reja para su principal cliente<sup>68</sup>. El 25 de abril de 1929 informó a Julia Morgan, arquitecta del magnate, de que la transacción estaba zanjada<sup>69</sup>, cuando aún no había cerrado la operación, algo por otro lado habitual en los negocios de Byne con Hearst, quien se servía de tales tretas a fin de evitar un posible cambio de opinión de su cliente. Así fue en este caso, pues hábilmente colocó en manos del magnate una pieza que este nunca supo bien qué hacer con ella, principalmente por sus grandes dimensiones. La propia arquitecta de Hearst

<sup>67</sup> “Habiéndose elevado al Excmo. Prelado solicitando su autorización. Oídas las manifestaciones del Sr. Tesorero y no habiéndose recibido mejor oferta, el Excmo. Cabildo procedió con la autorización del Excmo. Prelado a la enajenación de la verja en las condiciones expresadas, consintiendo además con la venta por el mismo precio de una peseta quince céntimos el Kg. Y cumplidas todas las formalidades canónicas en la venta de los dos púlpitos de lectura del antiguo presbiterio, de una colección de hierros sueltas e inservibles, a todo lo cual se incorporó el zócalo de piedra de Campaspero en que se encontraba la verja por la cantidad alzada de quinientas pesetas...”, MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La enajenación...*, pp. 309-318.

<sup>68</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M., “La reja de la Catedral de Valladolid en Norteamérica” *BSAA* [Boletín del Seminario de Arte y Arqueología], LIII, 1987, pp 446-453. MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst “El gran acaparador”*, Madrid, Catedra, 2012, pp. 504-511.

<sup>69</sup> *ibidem*.

afirmó: “you have me lying awake nights imagining what on earth to do to house a 40×50 iron reja!”<sup>70</sup>. Pese a ello, en un telegrama fechado 26 de abril Byne recibió la orden de envío: “envíe gran reja techo Sahagún escalera Mallorca = enviaré inmediatamente trece mil y diez mil al mes durante tres meses”<sup>71</sup>.

La obra fue recibida en Nueva York, aunque sin gran entusiasmo en ese momento, pues no llegó a salir de los almacenes del Southern Boulevard del Bronx, como otras tantas piezas adquiridas por Hearst que jamás llegó a desembalar. Años después, en 1956, pasó a engrosar los fondos del Metropolitan Museum de Nueva York, donde figura como donación de la Fundación Randolph Hearst. En 1957 la institución celebraba la incorporación de una obra de estas características, gracias a lo que se estimaba una extraordinaria decisión del cabildo de la catedral vallisolemana al desprenderse en los años veinte de una obra tan espectacular<sup>72</sup>.

Hubo oportunidad de recuperar la pieza en ese mismo año de 1957, en el marco de las negociaciones entre el Estado español y la institución neoyorquina para la adquisición por el Metropolitan del ábside de San Martín de Fuentidueña (Segovia), una de las ofertas barajadas fue el intercambio de este por la reja de la catedral<sup>73</sup>. La propuesta finalmente aceptada fue el trueque del ábside por una serie de paneles con escenas cinégeticas –exportados los años veinte– procedentes de San Baudelio de Berlanga, que pasaron entonces a engrosar los fondos del Museo del Prado; con lo cual, la reja de Valladolid perdió aquella singular oportunidad de retornar a España.

## Vestigios del palacio de Curiel

Procedentes de Curiel de Duero, en Segovia, Madrid y San Simeón (California)

La estampa que ofrecía el castillo-palacio de Curiel a comienzos del siglo XX era realmente desoladora, pues de este modo lo describían los excursionistas: “Tristes ruinas del casi desaparecido castillete de Curiel [...] Apenas si hay vestigios [...] ¡Qué

<sup>70</sup> Carta de Julia Morgan a Byne fechada el 29 de abril de 1929, cf.: RODRÍGUEZ THIESSEN, V., *Byne and Stapley: Scholars, Dealers, and Collectors of Decorative Arts*, Cooper Hewitt National Design Museum, Master Program in the History of Decorative Arts, 1998, p. 30.

<sup>71</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., p. 451.

<sup>72</sup> “MONUMENTAL WROUGHT IRON CHOIR SCREEN BEING ERECTED IN THE METROPOLITAN MUSEUM; CATHEDRAL GRILLE FROM VALLADOLID IS UNIQUE EXAMPLE OF SUCH WORK OUTSIDE SPAIN Due to an extraordinary decision of Spanish church authorities taken in the 1920’s, unusual circumstances have given New York City’s Metropolitan Museum of Art the opportunity to install within the building the immense wrought iron choir screen from the Cathedral of Valladolid...”, Metropolitan Museum of Art Archives, Watson Library, b18187869.

<sup>73</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M., “El “elginismo” en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental”, *Revista de Extremadura*, núm. 2, mayo-agosto, 1990, pp 39-70.

contraste entre aquella preciosidad y las estancias convertidas en no muy pulcros palomares [...] y el techo de la segunda galería todo él casi destruido por las aguas, astilladas las polícromas tablas, agrietados los muros, derruyéndose, pulverizándose!”<sup>74</sup>. Todo ello a pesar de que Gaya Nuño lo describió como uno de los palacios más enteros y mejor conservados que había llegado a saludar el siglo XX<sup>75</sup>, así como uno de los ejemplos más interesantes del modelo castillo-palacio mudéjar en Castilla y León<sup>76</sup>. Mandado construir por Diego López de Estúñiga, Justicia Mayor de Castilla por Juan I, sobre la puerta principal figuraba una inscripción según la cual se dio la fecha de 1410 como momento de finalización de las obras<sup>77</sup>; su fundador hubo de habitarlo hasta 1412.

El conjunto pasó a manos de la casa ducal de Osuna, que a causa de la bancarrota hubo de venderlo en 1860. Entonces fue adquirido por Indalecio Martínez Alcubilla<sup>78</sup>. Es preciso recurrir a las descripciones de este, así como a las fotografías editadas por Francisco Antón para hacernos una idea más precisa del aspecto del conjunto a principios del siglo XX. Su aspecto exterior resultaba sobrio, sin embargo su interior mostraba tres salones ricamente ornados; el más importante estaba cubierto con un rico artesanado y decorado con yeserías<sup>79</sup>.

Con Martínez Alcubilla tuvieron lugar las primeras ventas de muebles y el desmonte de algunas de sus estancias. En mayo de 1920, cuando fue visitado por Fernando García Piñel, el palacio se encontraba prácticamente íntegro “aunque en completo abandono; faltos de reparación los tejados, pudriéndose por ellos las maderas de las armaduras...”<sup>80</sup>. Todo ello a pesar de que el propietario no desaprovechó ocasión para elogiar y divulgar la valía y mérito artístico del palacio<sup>81</sup>, aunque su interés no fuera otro que vender tales tesoros. De ahí su insistencia en la necesidad que los museos nacionales tenían de riquezas de las características de

<sup>74</sup> HERNÁNDEZ Y ALEJANDRO, F., “Curiel y su palacio”, *BSCE*, 49, (1907), pp.1-3; MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., pp. 319-324.

<sup>75</sup> GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, pp.120-124. Madrid, 1961. ORTEGA RUBIO, J., *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, t. II, Valladolid, 1895, p. 266; ESCRIBANO, F. *Peñafilel, notas históricas*, Valladolid, 1966, pp.123-125, ANTÓN, F., “El palacio de Curiel”, *La Esfera*, 19 de enero de 1918.

<sup>76</sup> COBOS GUERRA, F. y CASTRO FERNÁNDEZ, J. J., *Castillos y Fortalezas: Castilla y León*, León, 1998, p. 97.

<sup>77</sup> “ESTA OBRA MANDO FACER DIEGO LOPES STUÑIGA JUSTICIA MAYOR DEL REY... VILLA E ACABOSE EN EL ANNO DEL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO DE MIL E CCCC E X ANNOS”. En 1397 el castillo-palacio debía estar en proceso de construcción y en 1417 ya se hace referencia a “las casas que labró en la villa de Curiel, con el palomar, huertas y heredades”, COBOS GUERRA, F. y CASTRO FERNÁNDEZ, J. J., ob. cit., p. 97.

<sup>78</sup> VALDIVIESO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid*. Tomo VIII. Antiguo Partido Judicial de Peñafilel. Valladolid, 1975, pp. 88-89.

<sup>79</sup> GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española...*, pp.121-124.

<sup>80</sup> GARCÍA PIÑEL, F., “El castillo de Curiel de los Ajos”, *Arquitectura*, (1920), pp. 185-188.

<sup>81</sup> MARTÍNEZ ALCUBILLA, I., *Memoria histórica descriptiva del antiguo Palacio-Fortaleza de Curiel*, Valladolid, 1866, p. 8.

los artesonados, frisos, etc. de Curiel. Es más, procuró que algunas piezas fueran examinadas por los académicos a fin de procurar su adquisición<sup>82</sup>. Pero lo cierto es que sus llamadas de atención al Estado, a través de la Real Academia de la Historia, no obtuvieron la respuesta esperada<sup>83</sup>. Tal vez por ello Martínez Alcubilla procuró la venta del palacio a un particular: Agustín Yagüe<sup>84</sup>, quien completó el desmantelamiento del conjunto. A fines de septiembre de 1920 se encontraba ya en el pueblo y comenzó entonces un derribo que se prolongó durante dos meses y medio. Del desmonte de techos, artesonados, etc. se obtuvieron 180 m<sup>3</sup> de madera, buena parte de la cual eran piezas de extraordinaria calidad: labrada y aún con restos de policromía<sup>85</sup>. Algunos de los materiales pasaron a Peñafiel desde cuya estación fueron facturados a Valencia. Allí, uno de los destinos ofrecidos a las piezas resultantes serían nuevas y modernas construcciones. En el propio Curiel fueron vendidas hasta 3.800 arrobas de madera como astillas, y parte de ellas también estaban policromadas.

El despojo fue incluso publicitado, pues el propietario publicó un anuncio en *El Norte de Castilla* durante un mes en el cual se ofertaron los materiales procedentes del palacio de Curiel: “VENTA. Procedente del derribo del Palacio de Curiel, se venden en dicha villa: maderas, puertas, ventanas, rejas y columnas de piedra. Para más detalles, dirigirse a don Agustín Yagüe, Hotel Moderno. Peñafiel”<sup>86</sup>. Lo cierto es que, aunque hoy en día pueda llamar la atención, en aquel momento dicho anuncio se publicó sin que provocara una resupuesta por parte de las instancias implicadas en la defensa y protección de la riqueza monumental.

El conde de las Almenas, importante coleccionista madrileño, que liquidó parte importante de su colección en 1927 en Nueva York<sup>87</sup>, se hizo con las columnas de piedra del patio. El anticuario madrileño Lafora –quien tenía estrechos vínculos con el mercado internacional de antigüedades– se hizo con artesonados y fragmentos de madera policromada en buen estado. A este último probablemente

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>83</sup> “... Fijemos nuestra vista en los países extranjeros y especialmente en Francia e Inglaterra que custodian con gran esmero y cuidado sus antiguos monumentos y procuran enriquecer sus museos con preciosidades artísticas de todos géneros, recogiendo y pagando con estimación antiguallas que nunca debieron salir de nuestra patria...”, MARTÍNEZ ALCUBILLA, I., ob. cit., pp. 20-21.

<sup>84</sup> García Piñel habla de Agustín Yagüe de Valencia, Valdivieso de Agustín Yagüe de Valladolid y Gaya Nuño de Agustín Yagüe de Valladolid, también.

<sup>85</sup> Si atendemos a las descripciones de los artesonados del palacio: “En el segundo cuerpo hay grandes salones con artesonados antiguos, y algunos de ellos tienen tabloneros de pinturas en las escocías de los techos, otros pintados en arabesco, y uno destinado a pajar en el portal, a la izquierda según se entra, con preciosísimas molduras de yeso, que aún hoy son dignas de admiración. [...] los Lope de Zúñiga arreglaron luego el tercer cuerpo del edificio como se deja conocer; y en el cual hicieron un magnífico salón artesonado de 58 pies de largo por 24 de ancho, donde resplandece el lujo de aquel tiempo, especialmente en pinturas, en los frisos, con alegorías a diferentes objetos...”, MARTÍNEZ ALCUBILLA, I., ob. cit., p. 11.

<sup>86</sup> *El Norte de Castilla*, 2 de noviembre de 1920, p. 3.

<sup>87</sup> MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Luces y sombras del coleccionismo artístico en las primeras décadas del siglo XX”, *Goya*, 307-308, (2005), pp. 281-294.



Palacio de Los Zúñiga, en Curiel del Duero (Valladolid). Foto Leopoldo Torres, realizada entre 1920/1936. Colección de Fotografías APAG, [www.alhambra-patronato.es](http://www.alhambra-patronato.es).

debamos la exportación de uno de los artesonados que pasó a formar parte de la colección Hearst, en San Simeón (California) y la venta en 1961 al alcázar de Segovia de otro semejante reconstruido en la “sala del vizconde de Altamira” también procedente de Curiel<sup>88</sup>.

Hemos de tener en cuenta que los techos y artesonados mudéjares fueron piezas muy demandadas en EE. UU. en estos años, pues además de su belleza, resultaban fácilmente desmontables y transportables<sup>89</sup>. De ahí que fueran muchos los techos vendidos en España en esos años con objeto de satisfacer el ávido mercado norteamericano, tal destino halló, asimismo, el artesonado del convento de San Bernardino de Cuenca de Campos (Valladolid), vendido al anticuario palentino Arcadio Torres, quien solía operar al servicio de otros anticuarios y marchantes internacionales, como Arthur Byne, marchante en España de W. R. Hearst<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M., “El Elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental” *Revista de Extremadura*, 2, (1990), p. 64.

<sup>89</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., 649-676.

<sup>90</sup> PÉREZ CALVO, A., *Cuenca de Campos ayer*, Diputación de Valladolid, 2003, p. 111. Podría tratarse del “CAMPOS CEILING” Citado en la documentación de W. R. Hearst. Techo vendido por Arthur Byne a Hearst el 20 de junio de 1930 por 12.000 \$ y llevado a Nueva York en enero de 1931. A la residencia de Hearst en San Simeón llegó parte de ese techo y se empleó en la “Study Library”, el resto hubo de quedar en los almacenes del Bronx. MERINO DE CÁCERES, J. M y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., p. 656. Techo nº 22.



Alizar (arriba) y fragmento de alizar comprado por el Estado en 2014. Los dos proceden del Castillo-Palacio de Curiel de Duero, 1301-1400, Museo Arqueológico Nacional.

Por lo que se refiere a los paneles de yeserías, la práctica totalidad fueron destruidas. Las piezas adquiridas por el conde de las Almenas, José M.<sup>a</sup> de Palacio y Abarzuza, pasaron a su suntuosa finca de Canto del Pico en Torrelodones (Madrid), una edificación que fue comenzada ese mismo año, 1920. En el expediente promovido por el conde para que la citada finca adquiriese el rango de monumento nacional, aparecen descritos los despojos de Curiel: “En el zaguán, las columnas góticas, con sus capiteles, son las del derribado Castillo de Curiel, numerosas (y las sobrantes del lote, aprovechadas a lo largo de la carreterita interior de la finca, dedicadas cual monumentos a la memoria de Isabel la Católica, Cervantes y Velázquez)...”<sup>91</sup>. Es probable que algunos restos de artesanados que ornaban la finca procedieran de Curiel, a juzgar por las semejanzas que guardaban algunas vigas pintadas con los restos del castillo que se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional<sup>92</sup>. En definitiva, algunos de los vestigios del antiguo palacio se dispersaron entre Madrid (MAN y la finca Canto del Pico en Torrelodones), Segovia (Alcázar), Barcelona y el castillo en San Simeón (California, Estados Unidos)<sup>93</sup>.

Según Gaya Nuño: “Un palacio morisco del porte y calidad del de Curiel, no hubiera debido permanecer ignorado por las altas esferas de la política española de Bellas Artes. Pero, aún admitiendo semejante ignorancia, el hecho del derribo, en

<sup>91</sup> RASF, leg. 10-2/5, Informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la declaración de monumento histórico artístico de la finca Canto del Pico, Torrelodones (Madrid) promovido por su propietario. 4 de julio de 1929.

<sup>92</sup> Donde se conserva, por ejemplo un alizar bajo medieval procedente de la fortaleza de Curiel.

<sup>93</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M., “El Elginismo...”, pp. 39-70.

tiempos ya tan recientes como los años 1919 y 1920, imposible de consumarse sin conocimiento de toda clase de autoridades vallisoletanas, debiera haber sido parado a tiempo, con toda la firmeza y aún dureza que el caso exigía. Pero nadie deseó enterarse, y el monumento no conoció ni siquiera la suerte de emigrar al extranjero. Sus dueños se hubieran lucrado con ello, pero eran demasiado toscos para imaginar dicha fuente de ingresos”<sup>94</sup>.

El desconcertante silencio administrativo e institucional respecto a lo acaecido en Curiel halló contestación en la prensa, desde donde se censuró la inacción de la Comisión Provincial de Monumentos<sup>95</sup>. Tras ser duramente señalada, esta argumentó su imposibilidad de actuación, los múltiples obstáculos que debía superar, la incomoda posición en medio de numerosos frentes y otros tantos intereses, así como su capacidad operativa harto limitada; finalmente la Comisión Provincial de Monumentos resolvió presentar la dimisión en pleno el 22 de marzo de 1920<sup>96</sup>. En el horizonte, quedarían las ruinas del antiguo palacio de Curiel como memoria y crónica de un triste pillaje.

## Relieve del monasterio de La Armedilla

Procedente de Cogeces del Monte, en el Spencer Museum of Art, Kansas

Entre el amplio catálogo del Spencer Museum of Art de la Universidad de Kansas se halla un interesante relieve que ilustra el tema de la *Lamentación de Cristo*, una pieza de los primeros años del siglo XVI procedente, según Gillerman<sup>97</sup>, del tímpano de la iglesia del desaparecido monasterio jerónimo de la Armedilla, sito en la localidad vallisoletana de Cogeces del Monte. La pieza perteneció a la colección de W. R. Hearst antes de pasar a manos de Edward R. Lubin de Nueva York en 1963. Arthur Byne fue el responsable de su venta y exportación a EE. UU. a fines de los años veinte. Gillerman señala que el escurridizo agente compró el tímpano a un tal Jiménez de Segovia en 1928 y seis años después se lo vendió a Hearst.

<sup>94</sup> GAYA NUÑO, J. A., *La arquitectura española...*, p. 124.

<sup>95</sup> “Un periódico local al dar cuenta de la destrucción del castillo de Curiel censura a esta Comisión por el abandono y ruina de este monumento que no es imputable a ella pues en varias ocasiones se ha ocupado de este asunto pero la falta de elementos con que cuenta, el no haber sido atendida [...] y consultas que ha hecho a la Superioridad y al ser de propiedad particular según manifestó en una sesión el vocal Sr. Revilla hizo desistir de volver a insistir en tal asunto”. AHPV, S.H. Libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid, sesión de 26 de Abril de 1921, fol. 119 v.

<sup>96</sup> AHPV, S. H. 274, Libro 5º, nº 397, sesión extraordinaria de 22 de marzo de 1920.

<sup>97</sup> GILLERMAN, D., *Gothic Sculpture in America. The Museum of the Midwest*, Turnhout, 2001, pp. 120-122.

El relieve, realizado sobre tres bloques de piedra, tiene seis figuras: La Virgen acogiendo sobre su regazo el cuerpo de su hijo muerto, un cuerpo en este caso excesivamente rígido, aunque con una cuidada descripción anatómica y especial detallismo en la consecución de los pliegues del paño de pureza. Flanqueando el grupo central aparecen en los extremos María Magdalena y San Juan Evangelista, mientras que en un segundo plano, y a menor escala, asoman los cuerpos de José de Arimatea y Nicodemo. La factura de la obra resulta próxima al círculo de maestros que trabajaron entre Burgos, Valladolid y Aranda de Duero a principios del siglo XVI.

Aunque su procedencia era completamente desconocida cuando llegó al museo de Kansas en 1963, algunas pistas apuntaban hacia el extinto monasterio vallisoletano. En el empaquetado original figuraba la marca: "VAL" (¿Valladolid?) y en los papeles de exportación aparecía "Segov", diócesis a la cual pertenecía el citado monasterio.

A través de las descripciones e imágenes publicadas por Antón en 1923 de las ruinas de La Armedilla, se reconocen dos portadas, una de ellas, la occidental, habría contado con un relieve figurado, desaparecido poco antes de la edición de su trabajo; camino semejante siguió el resto de la portada poco tiempo después, justo cuando se dispuso su traslado a la Casa Cervantes de Valladolid. El otro portal descrito por Antón no contaba con tímpano. Gillerman señaló las concordancias entre las medidas del portal y las del relieve del museo de Kansas. En su opinión, no ha de sorprender en exceso cierta disonancia entre los toques italianizantes que se descubren en el arco y la raigambre puramente gótica del relieve, pues es una combinación que no resulta extraña en aquellos años y fácilmente reconocible en otras empresas artísticas acometidas por don Francisco de la Cueva, duque de Albuquerque y señor de Cuéllar, quien fuera patrono del citado monasterio. Por otra parte, el tema La Lamentación es común hallarlo en otras portadas de la misma época, es el caso de la iglesia de la Santa Cruz de Segovia o de la Cartuja de Miraflores en Burgos, por citar algunos



El relieve en su emplazamiento original. Foto Francisco Antón. *Boletín de la sociedad española de excursiones*, diciembre de 1923.

ejemplos próximos; todo lo cual parece establecer el nexo preciso entre ambos vestigios de La Armedilla expuestos hoy en contextos tan lejanos<sup>98</sup>.

La venta de este relieve hubo de tener lugar por los mismo años en los que el marqués de la Vega-Inclán negoció con el obispado de Segovia –diócesis a la que pertenecía Cogeces del Monte–, el traslado del arco de piedra del monasterio para destinarlo al jardín de la Casa-museo de Cervantes en Valladolid<sup>99</sup>.

Tengamos presente que ésta, junto con la Casa del Greco en Toledo, fueron los dos grandes legados de Vega-Inclán, y contó para ello con el apoyo no sólo del monarca, Alfonso XIII –con quien mantuvo una estrecha amistad–, sino también con el de relevantes mecenas, y a su vez coleccionistas, como Archer M. Huntington.



*Lamentación sobre Cristo muerto, relieve procedente del monasterio de La Armedilla, Cogeces del Monte, en el Spencer Museum of Art, Kansas.*

## Relieves del monasterio de la Santa Espina

Procedentes de Castromonte, en el Museo Marès de Barcelona

Tras la Guerra Civil, el periodo de autarquía deparó una nueva etapa de amenazas sobre la integridad del patrimonio artístico; en este momento el mal fundamental fueron las ventas, silenciosas las más de las veces, producidas por toda la geografía castellano-leonesa. Los templos del medio rural se convirtieron en espacios especialmente atractivos para chamarileros, anticuarios e incluso coleccionistas, prestos a recorrer los pueblos a la caza de pequeños tesoros que párrocos o lugareños tuvieran a bien liquidar. Una práctica que, por otra parte, no era nueva, si bien alentada

<sup>98</sup> Véase: GILLERMAN, D., ob. cit., pp. 121-122.

<sup>99</sup> Véase: MARTÍNEZ RUIZ, M. J., "Ruinas históricas reconstruidas en jardines públicos a comienzos del siglo XX. Circunstancias que propiciaron su traslado y los problemas de su nueva ubicación", en: RIVERA BLANCO, J. (coord.), *III Congreso Internacional de Restauración "Restaurar la Memoria": Los criterios restauración de Bienes Culturales: tradición y nuevas tecnologías*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 475-494. MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., ob. cit., pp. 554-556, HERGUEDAS, M., "El traslado de obras de arte para su conservación. La portada de nuestra señora de la Armedilla", en: ZALAMA, M. Á., MARTÍNEZ RUIZ, M. J. y PASCUAL MOLINA, J. F. ob. cit.

por la precaria situación económica. Fue un periodo provechoso para ciertos coleccionistas como Frederic Marès que, tal y como narra en sus memorias, dedicaba el periodo estival a recorrer los pueblos castellanos en busca de piezas para su colección. De tan provechosos viajes da buena cuenta su colección, hoy Museo Marès de



Manuel Álvarez, *Presentación de la Virgen en el Templo*, procede del Monasterio de la Santa Espina, Castromonte, ca. 1570-1576, Museu Frederic Marès, Barcelona.

Barcelona. Aunque también cabe señalar que algunas de las piezas más notables, procedentes de Valladolid, conservadas en el citado museo, no deben su presencia allí a tales andanzas, sino a la adquisición fuera de nuestras fronteras de piezas que hacía tiempo circulaban en el mercado de arte antiguo internacional.

Cuatro grandes relieves de alabastro, obra de Manuel Álvarez (ca. 1570-1576) procedentes del monasterio de La Santa Espina (Castromonte, Valladolid), habían sido vendidas al anticuario parisino F. Schutz en 1907. Federico Marès se propuso la adquisición de este notable conjunto en los años cincuenta. En aquel momento la salida de capitales del país ofrecía serias dificultades, y aunque su propósito en este caso era repatriar unas obras de arte vendidas y exportadas años atrás, hubo de afrontar diversas complicaciones para llevar a buen fin la operación. Un comerciante español de frutas le ayudó con el problema de las divisas, la propia galería Schutz con los trámites burocráticos, pues se hizo constar en el expediente: “los cuatro relieves son restituidos a España, graciosamente a Monsieur Marès por los servicios prestados a su dueño durante la guerra de 1939-1945”<sup>100</sup> y, por último, el Director General de Bellas Artes, Gallego y Burín,

con las trabas presentadas en la aduana de Port-Bou, por donde los relieves entraron nuevamente en España. Las obras no regresaron a su emplazamiento originario, sino que pasaron a engrosar los fondos de la gran colección Marès, hoy en día Museo Marès de Barcelona<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>101</sup> MARÈS, F., *ob. cit.*, pp. 330-332.

No son estas las únicas obras vallisoletanas llegadas a ese museo. Descubrimos en él, por ejemplo, un crucifijo de cuatro clavos, del siglo XIII, procedente de Medina de Rioseco<sup>102</sup>. También un relieve en madera policromada con la representación de los cuatro evangelistas, del siglo XVI, de semejante origen<sup>103</sup>. De Tordehumos proceden unas grandes columnas, talladas y policromadas, con los escudos del Cardenal Mendoza, por Lorenzo Vázquez, pertenecientes al antiguo retablo mayor del desaparecido convento de Santa Clara<sup>104</sup>. Cabe señalar, de igual modo, un altorrelieve representando la *Adoración de los Magos*, obra de Pedro de la Cuadra, en madera policromada, del siglo XVII, original del convento cisterciense priorato Bernardo de San Andrés (obispado de Palencia y provincia de Valladolid)<sup>105</sup>. Así como otras tantas piezas castellanas que forman parte del catálogo de dicho museo, de las cuales no hay pistas documentales que faciliten su asignación, pero cuya factura y estilo las acercan al entorno histórico-artístico de esta provincia<sup>106</sup>.

Es difícil hablar de todas estas obras, y otras tantas que podrían citarse, como parte integrante del patrimonio cultural de Valladolid. Desde luego en otro tiempo fue así, más hoy tal apelación seguramente resulte extraña; cabría asumirla acompañada de ciertos calificativos: patrimonio emigrado, perdido... Allá donde tales vestigios se encuentran hoy, y donde de un modo u otro se les trata de insuflar nueva vida, conservan parte del entorno cultural que los vió nacer. Del mismo modo, su vacío marca en nuestro legado histórico-artístico una impronta poco disimulable. Son elocuentes testimonios de lo que en un tiempo no tan lejano dejamos perder. Constituyen presencias de numerosas ausencias, cuya memoria hemos de cuidar a fin de mostrar las heridas que la incuria, el provecho o el desinterés de una sociedad pueden ocasionar. Se nos ofrecen, además, como recuerdo del celo que exige preservar todo aquello que recibimos en herencia y aún tenemos la fortuna de conservar.

<sup>102</sup> *Catálogo del Museo Marès*, Barcelona, 1979, núm. ref. 777.

<sup>103</sup> *Ibidem*, ref. 1887.

<sup>104</sup> *Ibidem*, núm. ref. 1872-1873.

<sup>105</sup> *Ibidem*, núm. ref. 1922.

<sup>106</sup> De igual modo, durante el proceso de catalogación de la colección, se consignó la probable ascendencia vallisoletana de diversas piezas, como: un crucifijo de tres clavos, en madera policromada, del siglo XIV, procedente de Tierra de Campos; un crucifijo del XIV, crucifijo del taller de los Colonia, se supone de Alejo de Vahía, madera policromada, siglo XV-XVI, así como un San Joaquín y Santa Ana del círculo de Gregorio Fernández, siglo XVII, *Ibidem*, núm. ref. 1922. 1989-90.