

**LAS COMISIONES ARTÍSTICAS TRAS LA DESAMORTIZACIÓN DE
MENDIZÁBAL Y LA FORMACIÓN DE LOS MUSEOS PROVINCIALES:
LA LABOR DE VALENTÍN CARDERERA**

Itziar ARANA COBOS*

RESUMEN.— La definitiva nacionalización de los bienes de la Iglesia tras la desamortización de Mendizábal generó la necesidad de tutelar el patrimonio histórico-artístico que hasta entonces había estado custodiado en los conventos. De la Real Academia de San Fernando partieron las iniciativas de recogida, catalogación y custodia del patrimonio para destinarlo a los futuros museos, tareas que fueron llevadas a cabo en todo el territorio nacional por comisionados nombrados al efecto. Entre ellos destaca la figura de Valentín Carderera, quien, a partir de su viaje por Castilla en 1836 y hasta el final de su vida, se ocupó del seguimiento de los trabajos de formación de museos en varias provincias españolas e influyó de manera determinante en la fortuna posterior de dichas instituciones.

ABSTRACT.— The decisive nationalisation of the Church's assets after Mendizábal's disendowment created the need to protect the historic-artistic heritage that the convents had guarded up till then. The initiatives to gather, catalogue and protect the heritage to allocate it to future museums were started at the San Fernando Royal Academy. These tasks were carried out throughout Spain by people delegated for this task. Amongst them Valentín Carderera stands out, as from the start of his journey round Castile in 1836 to the end of his life he monitored the setting up of museums in various Spanish provinces and greatly influenced the later fortune of these institutions.

* Università degli Studi di Padova. aranacobos@hotmail.com

No pocos profesores, aun entre los más distinguidos, han desconocido el mérito e interés que encerraban un gran número de objetos de artes. El sistema de escuela en que se educaron ha contribuido a hacérselos despreciar, con gran detrimento de las artes.¹

Con estas palabras, extraídas del conocido artículo que Valentín Carderera publicó en *El Artista* dedicado a la conservación de los monumentos de las artes, el erudito oscense ponía de manifiesto la necesidad de que el Gobierno destinase personal cualificado a la recogida de los bienes de los conventos suprimidos, advirtiendo al mismo tiempo de los peligros que corría dicho patrimonio si se dejaba en manos de quienes no estaban en situación de comprenderlo y apreciarlo. Es por lo tanto muy temprana la preocupación mostrada por Carderera a este respecto, y de sus propuestas se hará eco la Academia de San Fernando, que actuará como organismo del Gobierno con poder ejecutivo en todo lo concerniente a la conservación del patrimonio histórico artístico tras la exclaustación de las comunidades religiosas.

El Real Decreto de 25 julio de 1835 declaraba suprimidos todos los monasterios y conventos que contasen con menos de 12 individuos profesos y exceptuaba de la venta los bienes que pudiesen ser útiles a las ciencias y a las artes (artículo 7). Con Mendizábal ya en el poder se ampliaban los contenidos de estas disposiciones desamortizadoras por Real Decreto de 11 de octubre de 1835, y el 8 de marzo de ese mismo año otro decreto del Ministerio de Gracia y Justicia mandaba suprimir definitivamente todos los conventos de religiosos varones y destinaba su patrimonio —y también el de los conventos de monjas, que serían suprimidos en un segundo momento— a la extinción de la deuda pública. Este decreto preveía además la creación de unas comisiones compuestas por “tres o cinco individuos inteligentes” para que recogiesen e inventariasen los bienes procedentes de los conventos nacionalizados, y como toda indicación acerca de qué había que hacer con dichos bienes se añadía: “dándoles el destino que mejor le pareciere”.

En enero de 1836 la Academia de Bellas Artes de San Fernando, intuyendo las gravísimas consecuencias que para la protección del patrimonio artístico podían tener

¹ CARDERERA Y SOLANO, Valentín, “Sobre la conservación de los monumentos de artes”, *El Artista*, II/XIX (1835), p. 218.

las vaguedades contenidas en las disposiciones legales respecto a su conservación, solicitaba al Gobierno que le fuese concedido el control sobre los trabajos de recogida e inventario, al tiempo que pedía también autorización para enviar comisionados a las distintas provincias. La necesidad de contar para una operación de tal envergadura —que afectó a unos novecientos conventos en todo el territorio nacional— con académicos que dirigiesen las operaciones de recogida debía servir para intentar paliar, en la medida de lo posible, la dispersión definitiva de lo que hasta entonces había estado custodiado celosamente en los conventos. El artículo escrito por Valentín Carderera es quizás la más temprana toma de conciencia de lo que estaba sucediendo en todo el territorio español. En él Carderera advierte al Gobierno de la responsabilidad que puede tener en el expolio del patrimonio artístico: “No se alucinen pues las autoridades que ven conducir numerosos carros de cuadros, esculturas [...] que hacen dudar a tanto ganapán para depositarlos en tan bien preparados salones”. Continúa el autor hablando de la necesidad de que el Gobierno aplique “el oportuno remedio a los indicados peligros, enviando a las provincias, y comisionando en ellas a los buenos profesores que hubiera, dotados de instrucción, probidad y decididamente amantes del arte”.

En enero de 1836 la Academia de San Fernando elevó una solicitud al Gobierno para que autorizase el envío de comisionados para realizar las labores definidas en el Real Decreto de 25 de julio de 1835, que le fue contestada favorablemente en ese mismo mes. En junta celebrada en la Academia de San Fernando el 7 de febrero de 1836 se acordó que los objetos recogidos se destinasen al estudio de las artes “formando con ellos colecciones completas con el nombre de museos, de los cuales uno será Nacional y los otros Provinciales”.²

El primer nombramiento de un comisionado en el seno de la Academia de San Fernando fue el de Juan Gálvez, que desarrolló dicha actividad en Toledo y Alcalá de Henares. Por su parte, Julián de Zabaleta fue enviado a San Martín de Valdeiglesias y a Guisando y José Castelaró pasó a recoger los objetos de la provincia de Segovia. La última comisión en salir de Madrid fue la de Valentín Carderera, encargado de los bienes procedentes de los conventos nacionalizados en las provincias de Valladolid, Burgos, Palencia, Salamanca y Zamora.

² Citado por Josefina BELLO VOCES, *Frailles, intendentes y políticos*, Madrid, Taurus, 1997, p. 313. Algunas noticias acerca de la creación de los museos provinciales en GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, y BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 1997.

Las comisiones artísticas nombradas tras la desamortización de Mendizábal han sido recientemente objeto de varios estudios.³ No nos detendremos aquí a describir el complejo proceso de su creación, ni volveremos sobre el tema —ya tratado con anterioridad— de la responsabilidad que tuvieron quienes estaban directamente implicados en la salvaguardia del patrimonio —con Valentín Carderera a la cabeza— en la dispersión del mismo.⁴ Esta ocasión, dedicada al estudio de la figura de Valentín Carderera, es la más adecuada para proponer una reflexión acerca de la importancia trascendental que tuvieron sus actuaciones como comisionado en la configuración de algunos museos provinciales y, con ello, en la conservación de la memoria histórica de las ciudades en las que se encuentran.

Dos de las causas principales por las que fracasaron los intentos de proteger y custodiar los bienes nacionalizados fueron, por un lado, la incapacidad del Gobierno de coordinar a las distintas corporaciones involucradas en la recogida, inventario y depósito de los bienes y, por otro, la vaguedad de las disposiciones redactadas al respecto. Por lo tanto, en medio de lo que era un gran caos administrativo y ante la incapacidad gubernamental de gestionar los bienes procedentes de las comunidades extinguidas, la figura de los comisionados, y especialmente en el caso de Valentín Carderera, adquirió un significado de gran relevancia donde el interés y la dedicación de un solo individuo determinaría la suerte del patrimonio. La falta de coordinación entre las instituciones encargadas de los trabajos que debían culminar en la creación de los museos provinciales propició sin duda una gran dispersión del patrimonio de las comunidades exclaustradas, pero al mismo tiempo fue la causa de que se multiplicara la capacidad de decisión personal de los comisionados, al tiempo que les otorgó carta blanca para actuar de la manera que juzgasen más conveniente. La labor de estos comi-

³ Resulta fundamental la obra ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Museo de la Trinidad: historia, obras y documentos*, Madrid, Museo del Prado, 2009; véase también BELLO VOCES, Josefina, óp. cit.; para la comisión de José Castelar en Segovia, GÓMEZ NEBREDAS, María Luisa, *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado: estudio de las pinturas de las instituciones eclesiásticas de Segovia que formaron parte del Museo de la Trinidad*, Segovia, Caja Segovia, 2001; la comisión de Carderera en Zamora, en TEIJEIRA DE PABLOS, María Dolores, “La comisión de Carderera en Zamora”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 91 (2000), pp. 55-60; para la comisión de Carderera por Castilla véase CALVO MARTÍN, Rocío, “La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la Comisión de Valentín Carderera (1836)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del arte, 20-21 (2007-2008), pp. 229-266.

⁴ Véase ARANA COBOS, Itziar, “Valentín Carderera comisionado, académico y coleccionista”, en *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona, Universidad, 2009.

sionados no se limitaba exclusivamente a recoger las obras que considerasen de mayor importancia para enviarlas al Museo Nacional, sino que también debían dejar preparada, en las ciudades que les hubiesen sido encomendadas, una selección de lo que merecía custodiarse para ser destinado a los futuros museos, así como proponer el local más oportuno a tal fin y ayudar a las comisiones provinciales en todas las tareas necesarias. Es precisamente en este último aspecto en el que la comisión de Valentín Carderera se diferenció de las restantes, puesto que, si bien fue la menos proficua en cuanto a la cantidad de obras enviadas a Madrid, tuvo sin duda gran importancia en cuanto al establecimiento de los museos provinciales. Las obras seleccionadas para su envío a la capital se redujeron a 13 cuadros de Burgos, un acetre árabe que fue entregado en Palencia y la importante colección de dibujos y estampas en 40 volúmenes del monasterio zamorano de Valparaíso.⁵ Fue por tanto relativamente poco lo que Carderera envió a la capital, especialmente en comparación con los frutos que dieron para el Museo de la Trinidad las comisiones de Zabaleta y Castelar, y, en efecto, no parece que fuese la recolección de obras para el Museo Nacional de la Trinidad el principal motivo de interés de Carderera, que — pese a haber sido nombrado subdirector del mismo junto al duque de Gor, y a haber formado parte, en ese caso también, de todas las comisiones que se organizaron dentro de su seno— parece haber dedicado mayor esfuerzo al establecimiento de algunos museos provinciales.⁶ A su inteligencia y sus conocimientos se confió la redacción de inventarios sobre lo que había de conservarse

⁵ Los cuadros inventariados por Carderera para enviar al Museo de la Trinidad fueron en realidad 15, pero en uno de los primeros inventarios de dicho Museo solo se recogieron 13 (ARABASF, leg. 35-20/1). El inventario está transcrito en ÁLVAREZ LOPERA, José, óp. cit. (2009), con algunas sorprendentes noticias acerca del destino de varias de las obras remitidas por Carderera a Madrid. El acetre árabe pasó al Museo Arqueológico Nacional en 1868 (n.º inv. 50 888); para la colección de dibujos y estampas de Valparaíso véase CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, y Cristina LASARTE PÉREZ-ARREGUI, “La colección de estampas del Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 78 (1994), pp. 181-223.

⁶ En una carta dirigida a Bernardino Montañés en 1867, Carderera le aleccionaba así sobre lo que tenía que responder cuando la Comisión Central pidiese a la de Zaragoza algún objeto para trasladar a Madrid: “Cuando llegue el caso de entregar o pedirles algo, entreguen algunos pedruscos de inscripciones: lo demás es cosa u objetos de arte [...] de otros objetos dígame que son del Ayuntamiento o de particulares que los han cedido expresamente para la ciudad, como en general creo habrá sido”. En otra carta a Montañés, fechada en noviembre de ese mismo año, insiste: “no se arredren por las circulares y no suelten nada para el Museo Arqueológico más que algo de lo muy suplido, y esto lo más inferior. En España es cosa importante ganar tiempo y si no hace alguna alcaldada el Gobernador, estense quietos. Nada les importe leer que *S. M. ha visto con desagrado*”. Cit. por Hernández Latas en BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, DGA / IberCaja, 2000.

y lo que, por el contrario, podía ser vendido en pública subasta en las ciudades a las que fue enviado en 1836. A él se deben numerosas propuestas para la elección del local más adecuado para el establecimiento de los museos, la redacción de los informes necesarios para solicitar la concesión de la propiedad de los edificios elegidos ante la Junta de Enajenación, la revisión —cuando no la propia redacción— de los primeros catálogos de muchos museos y el haber velado, en los años que siguieron a la fundación de cada uno de ellos, por su correcto funcionamiento.

Sin embargo, el desarrollo de los trabajos que Valentín Carderera llevó a cabo como comisionado no siguió siempre las mismas pautas. Por razones que podemos considerar de índole personal llevó a cabo su misión de manera desigual en algunas ciudades, aplicando criterios y tomando decisiones que se revelaron en algunos casos contradictorias y que influyeron de forma decisiva tanto en la formación de los museos como en la fortuna de los mismos.

VALLADOLID Y BURGOS: DOS SITUACIONES OPUESTAS

Pese a que no faltaron tampoco en esta provincia algunos de los episodios de destrucción y abandono de los monumentos que fueron habituales durante la desamortización,⁷ en Valladolid se realizaron los trabajos de recogida y catalogación de los objetos científicos y artísticos con una celeridad y una eficacia realmente excepcionales, gracias a la contribución y a la dedicación de los miembros de la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes, en la que se había formado una comisión clasificadora ya en 1835. Cuando Valentín Carderera llegó a Valladolid a principios de junio de 1836, los miembros de esta comisión ya habían inventariado prácticamente todos los objetos artísticos de los conventos de la capital y habían empezado a trasladarlos a la sede de la Academia. De entre los objetos que ya habían sido recogidos, Carderera elaboró una lista de los que podían tener algún interés para el Museo. Para este fin seleccionó solamente 8 cuadros y 5 esculturas, que

⁷ El propio Valentín Carderera se refiere, en un oficio mandado a la Academia de San Fernando nada más llegar a Valladolid, al abandono y la depredación a que habían sido sometidos los monasterios de la provincia. En 1844 la Comisión Provincial de Valladolid se dirigió en varias ocasiones a la Comisión Central de Monumentos para “acordar los medios oportunos para evitar la destrucción de los bellísimos frescos pintados en el claustro de San Pablo que estaban amenazados de ruina, por servir este edificio de albergue a los presidiarios de esta capital” (ARABASF, leg. 54-7/2).



Don Pedro González Martínez. *Valentín Carderera y Solano. 1796-1880. Óleo sobre lienzo. 59 x 43 cm. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.*

nunca fueron trasladados a Madrid pese a haber quedado todo dispuesto para el envío, por lo que pasaron al Museo Provincial.⁸ En 1838 la comisión clasificadora obtuvo la concesión del Colegio Mayor de Santa Cruz para ubicar el futuro museo y trasladar a él lo que hasta entonces había estado depositado en la Academia de la Purísima Concepción. Este fue el desencadenante de una serie de enfrentamientos entre la Academia vallisoletana y la comisión clasificadora, o más bien entre las dos corporaciones

⁸ ARABASF, leg. 35-23/1. Valentín Carderera envió a la Academia de San Fernando una nota con los objetos seleccionados en la que especificaba: “así para cuando los objetos indicados en la adjunta nota se trate de enviarlos a esa Corte, D. Pedro González, Director de Pintura de esta Academia, se ha ofrecido a hacerlo disponiendo el embalaje con todo el celo y actividad que ha acreditado en recoger lo de esta ciudad”.

y una única persona, Pedro González, que formaba parte de ambas y que hoy es considerado como el alma del Museo de Valladolid.⁹

Pedro González era pintor, restaurador y director de Pintura de la Academia de Valladolid, y es precisamente en la defensa de este vallisoletano y de sus iniciativas donde se ve quizá la aportación más significativa de Carderera en la formación del que hoy es el Museo Nacional Colegio de San Gregorio.

Con la intención de resolver los conflictos de atribución de competencias que se habían originado cuando los miembros de la primera comisión clasificadora comenzaron a trasladar los objetos, la Academia vallisoletana decidió nombrar una nueva comisión de la que no formase parte Pedro González. No contaba esta corporación artística con la amistad entre González y Carderera, ni con la influencia que este último podía ejercer en las autoridades competentes. Así, cuando la Academia de la Purísima Concepción pretendió cesar a González de sus funciones, este recurrió como primera medida a Carderera para que se pronunciase en su defensa frente a la corporación artística, que, según él, estaba “aciendo doscientos desatinos”.¹⁰

La confianza que la Academia de San Fernando tenía depositada en la actividad de Pedro González —o las amistades que este último tenía en el seno de la corporación madrileña— queda clara en el escrito que la Academia de San Fernando envió a la de la Purísima Concepción y que tuvo como resultado que González fuese admitido como miembro de la nueva junta conservadora el 21 de octubre de 1838.¹¹

Pedro González vería finalmente realizados sus deseos al ser nombrado también director del Museo de Valladolid, pero antes tuvo que enfrentarse de nuevo a graves acusaciones por parte de la Academia de la Purísima Concepción, que en junta de 23 de agosto de 1838 decidió su reprensión solemne ante la junta ordinaria y la privación por tres años del derecho de asistir a las juntas y de la capacidad para obtener o desem-

⁹ Véase URREA, Jesús, “Don Pedro González Martínez, primer director del Museo de Valladolid”, *Revista de Folklore*, 33 (1983), pp. 88-91. Se conocen dos retratos de Pedro González, de los que uno (de 0,50 x 0,43 cm) es considerado obra de Valentín Carderera. Fue donado por el mismo González a la Academia de Valladolid, donde aún se encuentra.

¹⁰ ARABASE, leg. 1-35-23. Carta de 27 de mayo de 1838: “Esto es cosa mía pues los tiros y el desayre quieren hacerle a mí, resentidos que no les han nombrado a ellos. Es favor que he de merecer de usted y se ynterese en este asunto pues hay consecuencias y un disgusto grande a este su amigo”.

¹¹ ARABASE, leg. 1-35-23.

pañar cualquier clase de comisiones. Con esta medida la Academia vallisoletana pretendía apartar de manera definitiva a Pedro González de su seno y de todo cuanto tuviera que ver con la creación y la futura gestión del Museo Provincial. Para ello le acusaron de “desobediente” y de haberse extralimitado en sus funciones alegando que había trasladado las obras sin permiso y que se había negado a entregar los inventarios realizados por él mismo en 1835 cuando la Academia se los había requerido. De nuevo fue Valentín Carderera, en nombre de la Academia de San Fernando, quien intercedió en favor del vallisoletano, esta vez enviando a la reina un escrito en el que denunciaba que había “cometido la Academia [de Valladolid] el atentado y violencia de privarle por tres años de la asistencia a las juntas y de toda voz y voto”, y por lo tanto le suplicaba que se dignase a declarar sin efecto el acuerdo al que había llegado la Academia vallisoletana y que el recurrente fuese repuesto en todos sus derechos.

La Academia de la Purísima Concepción se vio de nuevo obligada a rectificar la suspensión del denunciante y a reconocer, al mismo tiempo, que dicha decisión había sido “tomada con acaloramiento”.

El resultado de los esfuerzos de Pedro González que aquí resumimos fue la inauguración, en octubre de 1842, de uno de los primeros y más importantes museos de la Península, cuya “Descripción del acto de apertura” fue publicada en el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* el jueves 13 de octubre de 1842. A este importante acontecimiento le siguió, en 1843, la publicación del catálogo de las obras que contenía el nuevo museo por parte del ahora director de la Academia de Nobles Artes de Valladolid, don Pedro González.¹²

Por Real Orden de 13 de junio de 1844 se crearon la Comisión Central de Monumentos y sus homólogas provinciales, ante “la necesidad urgente de adoptar providencias eficaces que contengan la devastación de la pérdida de tan preciosos objetos”. La

¹² GONZÁLEZ MARTÍN, Pedro, *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid seguido del catálogo de las pinturas y esculturas que existen en el Museo de esta ciudad*, Valladolid, Impr. de Julián Pastor, 1843. Este primer catálogo del Museo contenía poco más que una enumeración de las obras. De ello se lamentaba Richard Ford al afirmar que contenía tan pocas referencias de tipo histórico y artístico como un catálogo de subastas. El hispanista se mostraba muy crítico además con el hecho de que no hubiese en el catálogo de Pedro González ninguna pista para decir a la posteridad de qué preciso convento proceden: “otherwise is as meagre in regard to historical and artistic information as an auctioneer’s catalogue. There is no attempt to distinguish the old masters, no clue to tell posterity from what particular convent they came”. FORD, Richard, *A handbook for travellers in Spain and readers at home*, Londres, John Murray, 1845, p. 937. Este catálogo fue corregido por Valentín Carderera en 1847, según él mismo afirma en las páginas de su *Informe sobre el Museo de Valladolid* (ARABASF, leg. 2-54-7).

Comisión Central se planteó como un órgano consultivo del Gobierno, pero ejerció el poder ejecutivo. Presidida por el ministro de la Gobernación, tenía como finalidad dar impulso, coordinar y regularizar los trabajos que llevasen a cabo las comisiones provinciales. Para ello, en el artículo 30 de las instrucciones de 1844 se disponía que los comisionados de la Central realizasen un viaje anual para supervisar el correcto funcionamiento de los museos establecidos en las distintas ciudades.

Valentín Carderera, por Real Orden de 1847,¹³ emprendió un viaje de control y supervisión de los museos de algunas ciudades. A raíz de este viaje elaboró un informe que es además la primera descripción detallada que se conoce acerca del Museo Provincial de Valladolid, y que constituye una fuente de gran importancia no solo para el estudio del Museo de esa ciudad, sino también para el análisis de los planteamientos museológicos de la España decimonónica, ya que, como el mismo Carderera dejó escrito en él, debía servir de modelo para todos los museos que se estaban creando en España. El comisionado de la Academia de San Fernando pretendía que este informe pudiese “en su generalidad servir de base para las instrucciones a que deben atenerse todos los directores de los museos provinciales”.

Las consideraciones de Valentín Carderera con respecto al Museo de Valladolid parten de una elogiosa descripción de las obras de acondicionamiento que se habían llevado a cabo en el edificio, ya que, según él, reunía todas las características deseables para un establecimiento de esa clase. Hace además un planteamiento expositivo para todas las pinturas que “de todo género en tablas y en lienzo se aproxima al número de mil”, y propone una colocación cronológica y por escuelas que pueda servir para facilitar tanto el estudio de la historia de la pintura como la formación del buen gusto de la juventud, ya que era esta la finalidad última de los museos en el siglo XIX. Considera de gran importancia por lo tanto que se exponga la totalidad de la colección, incluidas las obras anteriores al XVI, cuyo mérito artístico era generalmente puesto en duda en la España del XIX. Para Valentín Carderera, amante de la pintura gótica, estas

¹³ ARABASF, leg. 54-7/2. Real Orden de 13 de agosto de 1847: “La Reina (q. D. g.) ha tenido a bien mandar que D. Valentín Carderera, Secretario de esa Comisión, y a quien se autorizó por Real orden de 5 de Julio último para hacer una visita artística por las Provincias de Burgos y Logroño con el fin de vigilar sobre la conservación de los monumentos que existan en las mismas, pase a inspeccionar el Museo de Pinturas de Valladolid, informando acerca de su estado y de lo que convenga hacer para su completa organización. De Real orden lo digo a V. E. para su inteligencia, y a fin de que lo ponga en conocimiento del expresado D. Valentín Carderera. Dios guarde a V. E. muchos años”.

manifestaciones constituían documentos excepcionales para el estudio de los usos y costumbres y “de las antigüedades patrias”, pero proponía exponerlas en una sala distinta a la que albergase las pinturas “selectas, desde el completo renacimiento de las artes en el siglo 16, hasta fines del 17 a no ser que se tratase de obras sobresalientes como las tablas de Fernando Gallego y otros autores muy recomendables anteriores al siglo XVI de quienes no existe un solo cuadro en nuestros magníficos museos de la corte”.¹⁴

Por su parte, las “pinturas selectas” debían ocupar el salón principal, tal y como ya había dispuesto el director del Museo.

Cuando Pedro González intentó exponer las obras en el Museo siguiendo los consejos de Carderera, volvió a encontrarse ante la negativa de la que ahora era ya Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Valladolid, que consideraba que las propuestas de González no solo acarrearían gastos inútiles a los que la Comisión no podía hacer frente, sino que eran además discutibles desde el punto de vista artístico y académico. Pedro González hizo caso omiso de las negativas de la Comisión y continuó con su trabajo de colocación de las obras, lo que derivó en una queja formal presentada por la Comisión ante el gobernador civil de la provincia, que escribió al director del Museo pidiéndole explicaciones.¹⁵ Al recibir esta comunicación, Pedro González volvió a ponerse en contacto con Valentín Carderera: “V. me dirá en qué estado se alla este asunto y si gusta que conteste al Oficio me ponga una ydea de lo que tengo que decir para acordar en todo. [...] yo boy huyendo tablas, pues hay muchas en el almacén y en todas partes como V. a bisto para quando se coloquen según V. me tiene aconsejado”.¹⁶ De nuevo será el erudito oscense quien allane el camino a Pedro González, en este caso en relación con la colocación de los cuadros en el Museo, ya que correspondía al planteamiento que él mismo había diseñado. En la comunicación que Carderera envió desde la Academia de San Fernando a la Comisión Provincial se instaba a

¹⁴ Esta tajante división entre “pinturas selectas” y “resto de pinturas” debía de ser muy explícita en la primera colocación de los fondos del Museo de Valladolid, ya que la menciona también el viajero inglés Richard Ford, quien en su descripción del Museo vallisoletano se refiere a estas últimas como “indifferent paintings are arranged in three galleries in the patio”. FORD, Richard, *óp. cit.*, p. 936.

¹⁵ ARABASF, leg. 2-54-7. Comunicación enviada el 18 de noviembre de 1847 por el jefe político de Valladolid a Pedro González, en la que incluye copia de lo que le ha sido comunicado por la Comisión de Monumentos de esa ciudad. Se le pide que haga una memoria detallada de los trabajos que tiene pensado emprender, así como un presupuesto detallado de los gastos que estos acarrearían.

¹⁶ *Ibidem*. Carta fechada el 21 de noviembre de 1847.

esta última a poner al director del Museo en pleno uso y ejercicio de su derecho a tenor de las atribuciones que por su cargo le correspondían, “para que con la posible brevedad, verifique la reforma de los cuadros malos, colocando los buenos que se hallan en el suelo sin colgar, según las instrucciones que el que suscribe comunicó al Director, sin admitir los pretextos con que la Comisión retarda y entorpece esta necesaria operación”.¹⁷

La propuesta de Pedro González y Valentín Carderera, que este último describe con todo detalle en las páginas de su informe, consistía en hacer una cuidada selección de las obras y tener expuestas solamente aquellas que se considerasen de mayor mérito, guardando las demás en los almacenes creados para tal fin. Las obras más sobresalientes deberían estar además colocadas por orden cronológico y por escuelas, procurando, en la medida de lo posible, exponer juntas las de un mismo autor.

Pedro González falleció en los primeros días de 1850 y fue su hijo Pedro González Soubrié quien le sucedió en el Museo con el cargo de director y conservador.¹⁸ Años más tarde, y por recomendación de Valentín Carderera, Pedro González Soubrié pasaría a Madrid, al Museo del Prado.

El Museo Provincial de Valladolid se gestó, al igual que los demás museos provinciales, en un periodo de convulsiones políticas en el que la riqueza artística que poseía una ciudad no suponía garantía alguna de que se fuese a crear un museo. Sin embargo, en Valladolid sí fue posible gracias a la constante dedicación que durante más de quince años demostró Pedro González y a la ayuda del influyente Valentín Carderera. El primero fue quien seleccionó las obras de los conventos, se ocupó de su traslado y almacenamiento durante los primeros años de la desamortización y quien, una vez adjudicada una sede para el Museo, restauró y expuso con auténtica dedicación las obras. Pedro González posiblemente no consiguió reorganizar el Museo de manera definitiva según sus deseos, pero hoy se le reconoce el mérito de haber sido su principal creador e impulsor, lo que sin duda no hubiese podido llevar a cabo sin el apoyo de Valentín Carderera. La intervención de Carderera en favor de Pedro González puso fin a las disputas por el control de las colecciones formadas con los bienes desamortizados, lo que evitó que en Valladolid se diese una situación que fue bastante común en el resto de la geografía española, en la que la falta de acuerdo entre

¹⁷ ARABASE, leg. 2-54-7. Carta fechada el 21 de noviembre de 1847.

¹⁸ *Ibidem*. Nombramiento de Pedro González Soubrié como director y conservador del Museo Provincial de Valladolid por Real Orden de 21 de mayo de 1850.

las autoridades competentes tenía como inevitable consecuencia una considerable merma del patrimonio.

Esto es precisamente lo que sucedió en Burgos, ciudad en la que la actitud de Valentín Carderera fue diametralmente opuesta a la que acabamos de describir, lo que influyó de manera sustancial en la triste fortuna del Museo Provincial de esa ciudad.

Las desavenencias entre Carderera y las autoridades burgalesas debieron de comenzar ya en el viaje que realizó el comisionado de San Fernando en 1836. El principal obstáculo con el que se encontró Valentín Carderera en Burgos fue la falta de colaboración por parte de dichas autoridades, que veían en el comisionado de la Academia de San Fernando un peligro para la salvaguardia de su patrimonio, ya que la provincia carecía aún de una comisión que pudiese velar por sus intereses y por este motivo se corría el riesgo de que se enviase una gran cantidad de obras a Madrid. En una carta al secretario de la Academia de San Fernando Carderera describe un panorama desolador: “Me ha costado infinitos pasos ver lo poco malo que hay de objetos de conventos suprimidos. Estos objetos no se hallan reunidos en un local grande o chico, sino esparcidos en una celda o rincón del convento a que pertenecen. Todo lo que hasta ahora he visto depositado son mamarrachos exceptuando tres o cuatro cuadros”. Y añade: “Casi no hay convento que no esté tomado por asalto y donde no queden señales de grandísima barbarie [...]. En fin, no ha podido hacerse esto más torpe y bestialmente de lo que se ha hecho”.¹⁹

La primera Comisión Científica y Artística de Burgos, encargada de la recogida y clasificación de los bienes procedentes de los conventos suprimidos, quedó establecida en julio de 1838. Nada sabemos de los trabajos realizados por sus cinco miembros en los dos primeros años de actividad, pero de lo que sí ha quedado constancia es de que, debido a la falta de recursos económicos, fueron prácticamente nulos hasta 1840.²⁰ Tanto esta primera comisión como su presidente, el jefe político de la provincia, fueron destituidos en 1843 y acusados de ser los responsables de la desaparición

¹⁹ ARABASF, leg. 2-46-7. Carta remitida desde Burgos a Marcial Antonio López, secretario de la Academia de San Fernando.

²⁰ ARABASF, leg. 2-46-7. En marzo de 1838 la Comisión Científica de Burgos se excusó ante la Academia de San Fernando por no haber mandado aún los inventarios detallados alegando que la invasión de la facción Zaratigui era la causante de los retrasos en los trabajos. Esta es la única noticia de que disponemos con respecto a esta primera comisión.

de la mayor parte de los objetos artísticos.²¹ La siguiente comisión estaba presidida por el nuevo jefe político de la provincia, Francisco del Busto, que sería protagonista de un violento enfrentamiento con Valentín Carderera.

En el marco de sus nuevas atribuciones, una de las primeras medidas que tomó el jefe político fue la de mandar a Rafael Monge, recientemente nombrado inspector del Museo Artístico, a que recogiese todas las obras de interés que encontrase en los conventos y monasterios. Los trabajos realizados por Monge —mano derecha e informador de Valentín Carderera en Burgos— dieron como resultado la realización del primer catálogo de la colección reunida por la Comisión Provincial, que fue enviado a Madrid en abril de 1844. Dicha colección constaba de 81 obras; la mayoría eran de autor desconocido, pero entre ellas destacaban algunas, como un *Apostolado* completo de Ribera, un *Retrato de obispo* de Rici y dos lienzos de Mateo Cerezo.²²

Federico de Madrazo y Valentín Carderera, en nombre de la Comisión Central, enviaron una comunicación a la de Burgos en la que se mostraban muy contrariados por la pobreza del inventario que acababan de recibir. En opinión de ambos, la riqueza artística de Burgos no podía verse reducida de aquel modo, y por ello instaban nuevamente a la Comisión Provincial a que investigase el paradero de muchos objetos que no aparecían mencionados en el catálogo realizado por Monge. Estas consideraciones no eran de carácter general, sino que los responsables de la Comisión Central daban noticias exactas del paradero de algunas obras de arte, lo que se contradice con lo que Valentín Carderera había manifestado años antes, durante su viaje por la provincia, cuando afirmó que no quedaban en ella sino “cuatro mamarrachos”.

Las iniciativas que Francisco del Busto tomaba en el establecimiento del Museo de Burgos, que excluían a Valentín Carderera de la toma de decisiones, tuvo como consecuencia que este repitiera incesantemente que no debía formarse museo alguno en dicha ciudad, dada la escasez y la pobreza de los fondos que había reunido la Comi-

²¹ ARABASF, leg. 2-46-7.

²² El 13 de enero de 1848, el propio Rafael Monge escribió una carta a Carderera en la que afirmaba: “A Ribera se le ha invocado gratuitamente, así como a otros muletillas como nombre para dar sonora importancia al establecimiento y nada más”. Evidentemente no recordaba que había sido él el primero —y el único— que había atribuido algunos lienzos al pintor de Játiva. ARABASF, leg. 2-46-7. El “retrato de Obispo de Rizi” formaba parte de lo seleccionado por Valentín Carderera para su traslado a Madrid. Sin embargo, algunas obras de las seleccionadas nunca fueron enviadas, y este retrato (fray Alonso de San Vitores) es hoy una de las obras más importantes del Museo de Burgos.

sión Provincial. Esta, sin embargo, se enorgullecía de haber salvado de la destrucción total, a la que los había condenado el Gobierno anterior, unos 50 cuadros, que habían sido oportunamente depositados en el Instituto Provincial.²³

El fiel Monge se ocupó de informar puntualmente a Carderera de todos los trabajos que la comisión de Burgos estaba llevando a cabo en la provincia. El 20 de noviembre de 1847 le informó de que se estaban sacando los cuadros del monasterio de Oña para llevarlos al Museo.²⁴ Al recibir esta noticia, Carderera tuvo que sentirse ofendido al menos por dos motivos: por un lado, se seguían llevando a cabo importantes trabajos de recogida de bienes sin contar con su aprobación para ello; por otro, hacía relativamente poco tiempo que él mismo había remitido un informe a la Academia de San Fernando en el que mencionaba especialmente el monasterio de Oña, donde no había, según él, absolutamente nada que pudiese considerarse de interés.²⁵ La información proporcionada por Monge acerca de 190 cuadros sacados por el jefe político de dicho monasterio ponía en tela de juicio la seriedad con la que supuestamente Carderera había llevado a cabo las labores que le habían sido encomendadas por la Academia de San Fernando.²⁶

Con estos nuevos fondos, descubiertos gracias a un nuevo viaje “más estenso y moderno”²⁷ que el realizado por Valentín Carderera, la Comisión Provincial de Burgos consiguió reunir una colección —que suponemos notable— que se disponía a instalar en un local del Seminario Conciliar de San Jerónimo. Por temor a que no le concedieran los permisos pertinentes, Francisco del Busto ocultó deliberadamente toda la información

²³ “donde han estado custodiadas con el mayor esmero según lo requería el mérito de muchas de ellas que tienen por autor a Rivera y Ricci a el Greco y otros célebres autores”. ARABASF, leg. 2-46-7. De las 81 pinturas catalogadas por Monge tan solo 50 llegaron a manos de la Comisión Provincial, sin que aparezca en los expedientes mención alguna acerca del paradero de las restantes.

²⁴ ARABASF, leg. 2-46-7.

²⁵ ARABASF, leg. 1-35-20. En comunicación al secretario de la Academia de San Fernando fechada el mismo día de su llegada a Burgos (22 de junio de 1836) dice que tiene intención de ir al día siguiente a ver “los cuatro cuadros que hay en Oña”.

²⁶ La noticia oficial de estos acontecimientos llegó a la Comisión Central de Monumentos pocos días más tarde, el 8 de diciembre de 1847. En esa fecha, Francisco del Busto remitió a Madrid el inventario de las pinturas de Oña. Se trataba de 139 (y no 190 como afirmaba Monge) lienzos que al parecer se encontraban ocultos tras paredes de mampostería.

²⁷ *Ibidem*. De algunas de las cartas remitidas por Monge a Carderera se deduce que este último realizó un nuevo viaje a la provincia de Burgos en la década de 1840, y que en esa ocasión visitó el Museo.

posible acerca de los trabajos que estaba llevando a cabo la comisión que presidía. De este modo, todas estas noticias fueron remitidas a la Comisión Central cuando los trabajos estaban ya muy avanzados, para evitar así que el responsable de la sección segunda, Valentín Carderera, pusiera ulteriores impedimentos. En la comunicación que se envió junto con el inventario de las pinturas procedentes de Oña se informaba a la Central de que las obras de acondicionamiento de las salas del Seminario que habrían de albergar el Museo estaban prácticamente terminadas. Los últimos detalles, como la colocación de cristales nuevos en las ventanas, se estaban llevando a término al mismo tiempo que se realizaban los bastidores nuevos para todos los cuadros, de modo que el Museo Provincial de Burgos podría abrirse al público el 1 de enero de 1848.

La contestación de Valentín Carderera a la comunicación de Burgos no tardó en llegar. En ella —fechada el 15 de diciembre de ese mismo año— mostraba su descontento, en nombre de la Comisión Central, por la premura con que se había instalado el Museo, sin haber tenido en cuenta algunos aspectos fundamentales y sin haberle consultado acerca de varias cuestiones de gran importancia.²⁸ Una de las cuestiones prioritarias a las que aludía era la elección del local. A juicio de Carderera, el Seminario de San Jerónimo no era adecuado para los fines a los que había sido destinado por la Comisión Provincial, de modo que recomendó —o más bien exigió— que se trasladase el museo al exconvento de San Pablo. Esta decisión no solo resultaba desmedida por lo que significaba trasladar todas las obras desde el lugar en el acababan de ser ubicadas a otro de características muy similares, sino que además era inviable por estar ocupado el convento de San Pablo por las tropas acuarteladas. Estas fueron precisamente las razones alegadas por el jefe político para no obedecer a semejante requerimiento²⁹ y seguir manteniendo el Museo en el Seminario de San Jerónimo.

Valentín Carderera parecía dispuesto a hacer todo cuanto estuviera en su mano para dismantelar el Museo de Burgos —aunque no prosperaría su intención de empezar por cambiarlo de sede— y no le faltaron argumentos para defender su postura: además de la escasa idoneidad del edificio, Carderera expuso otras consideraciones encamina-

²⁸ *Ibidem*. No existe copia del texto íntegro de esta comunicación, sino solo un resumen del mismo. Sin embargo, se puede deducir su contenido de la contestación de la Comisión Provincial, que sí consta en el expediente.

²⁹ *Ibidem*. Contestación de Francisco del Busto a las críticas de Carderera, fechada el 25 de diciembre de 1847. El año anterior la Comisión Provincial de Monumentos había solicitado que le fuera concedido precisamente el convento de San Pablo como sede para el Museo y la Biblioteca, pero esta petición le fue denegada por Real Orden en noviembre de 1846.

das a poner de manifiesto la falta de rectitud y la poca profesionalidad con la que había procedido la Comisión Provincial, y en especial Francisco del Busto, que había tomado decisiones que excedían con mucho de sus atribuciones. Comenzó diciendo que el inventario que le había sido enviado carecía de valor por no ofrecer apenas información acerca de las obras a las que hacía mención, y añadía que dichas obras eran “capaces la mayor parte de estraviar a la juventud estudiosa”, mientras que era bien sabido que quedaban importantes obras de escultura aún sin recoger.³⁰ Recordemos que en esas mismas fechas justificaba el hecho de que el catálogo de Valladolid no fuese apenas nada más que un listado de obras y que uno de los criterios principales de lo que podemos considerar su planteamiento museológico era que incluso las obras de menos valor artístico debían ser expuestas por su valor histórico intrínseco, del todo fundamental para la “educación de la juventud estudiosa”. Asimismo, le parecía gravísimo que se hubiese procedido a la restauración de muchas de las pinturas custodiadas en el Museo sin haber contado para ello con el permiso de la Comisión Central, mientras que aprobaba sin reservas las restauraciones que estaba llevando a cabo Pedro González en Valladolid.³¹ Por todo esto, mandó que se suspendieran inmediatamente todo tipo de trabajos, tanto en la recogida de obras como en lo relativo al acondicionamiento de las salas y a la restauración de los cuadros, hasta que la Comisión Central diese permiso para que fueran reanudados. En su respuesta, Francisco del Busto aseguraba que el interés que estos cuadros tenían era mucho mayor que el que Valentín Carderera les atribuía, y al hacer esta afirmación aprovechaba para atacar abiertamente al comisionado de la Academia de San Fernando: “Muy sorprendente ha sido su contenido, inesperado y nuevo bajo todos aspectos, de suerte que no sabría a qué atribuirle, a no conocer perfectamente la justificación de Vuestra Excelencia, el espíritu del país en que me encuentro, y el de las personas mas o menos relacionadas que hay en él [...]. Creo que en 1836 sería el estado de las pinturas el que Vuestra Excelencia manifiesta, pero el actual es muy diverso [...]. No puedo figurarme que Vuestra Excelencia, al ordenar la traslación de las pinturas, llevase un fin que no fuera muy digno de su acreditada ilustración”.³²

³⁰ ARABASF, leg. 46-7/2. Contestación —fecha el 15 de diciembre— de Carderera a la comunicación enviada a la Comisión Central el día 8 del mismo mes.

³¹ Hasta 1848 se habían restaurado 123 pinturas. Agapito y Revilla menciona que entre los papeles del archivo del Museo hay una lista de lo que, “por desgracia, restauró el mismo señor [Pedro González]”. AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid: catálogo de la sección de escultura*, Valladolid, Impr. de E. Zapatero, 1916, p. 17.

³² ARABASF, leg. 46-7/2.

En este clima, Rafael Monge volvió a informar a Carderera de que se estaba llevando a cabo otro traslado de cuadros, esta vez de la cartuja de Miraflores. Lo que era desde 1836 el principal cometido de las comisiones provinciales es visto en el caso burgalés como una operación cercana a la ilegalidad, y la finalidad última de estas comisiones, es decir, el establecimiento de un museo, se considera el capricho del jefe político de la provincia. Así lo definía el “Inspector Artístico” Monge: “Usted sabe lo que es el Museo de Burgos y lo que podrá ser en adelante por más objetos que reúnan, un saloncito de novedad para los curiosos y nada más”.³³

Estos fueron, a grandes rasgos, los acontecimientos que definieron la instalación del Museo de Burgos en los primeros años. Desde la fecha en que Valentín Carderera consiguió dismantelar el museo creado por la Comisión presidida por Francisco del Busto —que suponemos fue en el año 1848— hasta la definitiva instalación del Museo Arqueológico Provincial de Burgos en la sede del Arco de Santa María en 1879, los fondos que lo componían pasaron por otros cuatro edificios, con la consecuencia lógica de estos traslados, es decir, la desaparición de un considerable número de obras. Y ello ante la indiferencia más absoluta de la Comisión Central.³⁴

Hemos querido reconstruir estos dos episodios porque no pueden considerarse como algo puramente anecdótico, sino que, por el contrario, creemos que ejemplifican el importante peso que la figura de Valentín Carderera tiene en la formación de los museos de algunas ciudades. Si la labor del resto de los comisionados de la Academia de San Fernando se limitó a la recogida de obras en las ciudades a las que fueron enviados con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, que debía ser ejemplo de una escuela nacional que contuviese lo más representativo del arte de español, Valentín Carderera dedicó un mayor esfuerzo al estudio y al inventario de las obras contenidas en los monasterios que debían ser custodiadas, promoviendo así la creación de museos provinciales en detrimento del Nacional.

Si bien en la triste fortuna del Museo de Burgos incidió, sin lugar a dudas, el enfrentamiento personal de Carderera con el jefe político de la provincia, en otros casos, como los de Valladolid, Palencia, Zamora, Huesca y Zaragoza, Valentín Carde-

³³ ARABASEF, leg. 2-46-7. Carta de Rafael Monge a Valentín Carderera fechada el 20 de diciembre de 1847.

³⁴ Para la historia del Museo de Burgos véase ELORZA GUINEA, Juan Carlos, et álui, *150 años del Museo de Burgos (1846-1996)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

raera puso su erudición —y sus influencias— al servicio de las comisiones provinciales, de modo que impulsó notablemente la instalación de los museos de estas ciudades.

El perfil final de las colecciones de algunos museos provinciales parece por lo tanto haber dependido de algo tan subjetivo como el gusto de un único individuo, a quien se dio libertad para decidir qué había de conservarse y qué, por el contrario, se podía malvender, cambiar o dejar para su ruina absoluta. En los museos que empezaron a formarse en España a raíz de la desamortización de Mendizábal no se tenían en cuenta las exigencias específicas del territorio en cuanto a la tutela de su propio patrimonio, sino que más bien se siguieron los criterios de interlocutores determinados, elegidos para este fin por poseer las cualidades a las que aludía Carderera en el artículo anteriormente citado.

Los museos públicos que empiezan a surgir en España en el siglo XIX se convierten en los nuevos templos estéticos a través de los cuales se establece el canon. Son sistemas de normas, de autoridad. Si las colecciones de algunos museos españoles reflejan en alguna medida el gusto particular de Valentín Carderera, debemos sin duda profundizar en el estudio de su figura, puesto que el alcance de su erudición ha dejado claro vestigio más allá de sus publicaciones; su papel de comisionado por la Academia de San Fernando para recoger los objetos artísticos de los conventos nacionalizados tiene que dejar de ser un simple dato de su biografía y empezar a considerarse un elemento importante para el estudio del legado intelectual del erudito oscense.