DIFUSIÓN Y EVOCACIÓN

LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DEL INSTITUTO DE JOVELLANOS

Francisco Crabiffosse Cuesta



PORTADA
Ruth M. Anderson
Sala de los Bocetos del Instituto de Jovellanos de Gijón, 1925
Hispanic Society of America, Nueva York.

DIFUSIÓN Y EVOCACIÓN

LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DEL INSTITUTO DE JOVELLANOS

Francisco Crabiffosse Cuesta

Museo Casa Natal de Jovellanos

Muséu del Pueblu d'Asturies

2020

Agradecimientos

El Museo Casa Natal de Jovellanos y el Muséu del Pueblu d'Asturies quieren dejar constancia de su agradecimiento a todas aquellas instituciones y personas que con su colaboración han contribuido a esta publicación.

Manuel Alvargonzález Tremols
Aurora Arroyo Vázquez
Juan Pablo Crabiffosse Cuesta
Manuel Crabiffosse Cuesta
Fernando García Albella
María Jesús González Martínez
Patrick Leneghan
Juaco López Álvarez
Emilio Marcos Vallaure
Eduardo Núñez Fernández
Consuelo Suárez de Miranda

Archivo Municipal de Gijón
Ateneo de Madrid
Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala. Oviedo
Biblioteca Pública Jovellanos de Gijón
Hispanic Society of America

Textos
Francisco Crabiffosse Cuesta

Edición
Museo Casa Natal de Jovellanos / Muséu del Pueblu d'Asturies

Coordinación
Lucía Peláez Tremols y Saturnino Noval García

Fotografías
Ignacio Acuña

Excepto
Castro Prieto (p. 8)
Marcos Morilla (p. 22)
Mara Herrero (p. 28)
Biblioteca de Asturias (p. 33)
Ateneo de Madrid (p. 95)
Museo Nicanor Piñole (pp. 101, 102)
Muséu del Pueblu d'Asturies (p. 109)
Hispanic Society of America (pp. 110, 111)

Copyright

– del texto: Francisco Crafiffosse Cuesta
– de la presente edición: Museo Casa Natal de Jovellanos / Muséu del Pueblu d'Asturies
– de las imágenes: propietarios e instituciones de procedencia

Diseño y maquetación
Juan Jareño

Impresión y encuadernación
Artes Gráficas Eujoa S.A.

ISBN 978-84-96906-59-4

D.L. AS 00409-2020

Índice

1. Antecedentes 9
2. Eduardo Guilmain Abarca. Un reivindicador pionero 27
3. Un descubrimiento para España y para Europa. Felipe Benicio Navarro y el Museo de Gijón. 31
4. La encrucijada de 1878. Entre el grabado y la fotografía. La colección de dibujos desde Asturias 43
5. *Bocetos del Instituto Jovellanos.* La obra reparadora de Ricardo Acebal y Pío Escalera 49
6. El *Álbum Fotográfico del Instituto de Jovellanos*, 1878 63
7. Otra coyuntura coincidente. El *Catálogo* de Menéndez Acebal y el proyecto fototípico de Pío Escalera, 1885-1886 73
8. En el fin de siglo. Los dibujos expuestos 81
9. Otros años decisivos. Nueva energía del jovellanismo 89
10. Avances científicos y publicitarios. Los dibujos en las revistas ilustradas 97
11. Otros bibliotecarios. Moreno Villa en Gijón. La fotografía al servicio de la colección: Moreno Villa, Rodrigo F. Carvajal y Joaquín García 101
12. *In obscura quoque patria* 113
13. El catálogo de Moreno Villa: culminación de un proceso 119
14. Postrimerías de una colección. La desaparición de la colección de dibujos 129
15. Como recuerdo de tan valiosa pérdida. 133
16. Alfonso E. Pérez Sánchez y su *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, 1969-2006 143

Consciente de ser el fin de una estirpe, de que con ella concluía una cultura y una civilización, el último vestigio de la grandeza de Florencia, la Electora Ludovica de Médicis hacía del negro una señal de luto por la extinción de su dinastía. En su testamento salvaba su honor y el de sus antepasados dejando a la ciudad el inmenso patrimonio de la familia, aquella gloria material y espiritual que encerraban sus ricas colecciones.

Fallecida en 1743, Ludovica mostró con este gesto cierta dosis de venganza y una adelantada lucidez que anticipaba el tiempo de las cortes ilustradas. En 1744 nacía en Gijón Gaspar Melchor de Jovellanos, cuyo tránsito a lo largo del siglo logró construir una biografía inédita, que supo dejar huella imperecedera en la historia de su villa, de su país, y de España. Si fértil fue su entrega en todos los órdenes de la vida pública, no fue menor su postrera voluntad de legar a su villa natal su creación más querida, los vestigios de las que fueron sus colecciones más atendidas y cuidadas: biblioteca y dibujos. Tal vez Jovellanos pensase que, tras las amarguras compartidas con su pueblo que se sumaban a los disgustos íntimos, y fallecido su hermano Francisco de Paula, mayorazgo sin descendencia directa, él era un final de estirpe, el último bastión de una dinastía familiar en la que no contemplaba horizonte de continuidad. De ahí que plantease que sus colecciones alimentasen desde su Instituto los deseos públicos de esa felicidad que daba la instrucción, y que fuese el pueblo de Gijón quien recibiera su legado como ejemplo perenne de su vocación por agrandar las luces de la sabiduría allí donde dominaban las tinieblas de la ignorancia.

Un año después de su muerte, en 1812 ingresaban en el Instituto gijonés esos fondos, que tendrían una suerte de desigual atención hasta su desaparición total en 1936, en la trágica coyuntura de una Guerra Civil. Al lado de la biblioteca y de la colección de dibujos, desaparecieron también la importante Iconoteca del Instituto, el Monetario, y el archivo administrativo de la institución, fondo documental que hubiese desvelado muchas de esas hipótesis, de esos interrogantes que aun carecen de respuesta.

Este estudio que acompaña a la exposición de los documentos gráficos y fotográficos de la colección de dibujos, pretende, al hilo de ese proceso de reproducción, dar a conocer la evolución de un fondo que fue considerado tempranamente el "Museo de Gijón", referente de un conjunto artístico único, singular por la calidad y el número de las obras, por los artistas representados, y también por su temprana condición de colección pública, propiedad del pueblo de Gijón representado por su Ayuntamiento.

Hemos querido destacar la evolución de la colección tanto desde la perspectiva de su conservación y de los diversos modelos de montaje y exposición como de su estudio y difusión, sin olvidar las transformaciones que se suceden en el ámbito político-administrativo sobre la concepción del Instituto de Jovellanos y su proyección sobre la biblioteca y el fondo de dibujos de la institución. A lo largo de los años, las variadas perspectivas sobre el sentido de esa riqueza pública lastraron la oportuna atención que debieran haber tenido, y que tal vez hubieran evitado un final tan desgraciado, que mermó de modo tan considerable la riqueza del patrimonio histórico-artístico de Gijón y de Asturias.

Los debates que se inician en el siglo XIX sobre el papel de la fotografía como medio de preservación y conocimiento de la colección, tuvieron feliz continuidad en la centuria siguiente, de tal modo que, sin la existencia de negativos y de positivos fotográficos de gran número de dibujos, y la vocación y trabajo científico desarrollado por José Moreno Villa y Alfonso E. Pérez Sánchez, la colección no hubiese tenido el reconocimiento de su verdadero valor y dimensión. De este modo su recuperación, su supervivencia, sigue dando los frutos deseados por su coleccionista, por su donante, como testimonio perpetuo de lo mucho que nos queda de Jovellanos como ejemplo.

IN TANTO VIRO GRATI ANIMI ARGUMENTUM [1]

1. Fragmento de la inscripción de la lápida dedicada en 1894 por profesores y alumnos del Instituto a la memoria de Jovellanos, con ocasión del primer centenario de la inauguración del Real Instituto Asturiano. Colocada en el salón de actos, fue trasladada en 1932 a la nueva sede del antiguo colegio de la Inmaculada, desapareciendo en el incendio del 21 de agosto de 1936.



Justo del Castillo y Quintana
Salón de Bocetos del Instituto de Jovellanos, según el montaje utilizado entre 1867 y 1888, c. 1887.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.
Depósito Colección Del Campo Díaz-Laviada.

1

Antecedentes

En su prólogo al álbum *Bocetos del Instituto de Jovellanos*, de Acebal y Escalera, Alejandro Pidal y Mon confiesa que en su búsqueda de datos y noticias sobre el origen, historia y vicisitudes de la colección de dibujos se puso en comunicación con el director del Instituto solicitándole la posible documentación que se conservase en la institución y que arrojase luz sobre el devenir de ese conjunto excepcional. La respuesta le llegará a Pidal en una carta que certifica la estéril iniciativa de su búsqueda documental: "Nada se encuentra en la Secretaría, ni en la Biblioteca, sobre los bocetos, sino que fueron donados por Jovellanos al Instituto, con la condición de que el día en que este dejase de existir, pasasen a ser propiedad del Ayuntamiento de la villa".

La extraña contestación del director del Instituto debe situarse en el marco de las confrontaciones que ya entonces tienen lugar en la ciudad de Gijón sobre el patrimonio de su primer centro educativo, en el que se formaron, generación tras generación, los gijoneses más preclaros del momento. Cercanas están las diversas formulaciones legales y pedagógicas que se saldaron con cambios no siempre satisfactorios, arrastrando siempre una financiación insuficiente, pero lo que supone el detonante de una polémica jovellanista interminable es ese patrimonio legado por el fundador, que a más de espiritual, memoria de los tiempos de esperanza en el progreso de Asturias, es material en su conjunto de dibujos y en su biblioteca. La huella es artística, y la puesta en valor de ese conjunto solo abierto a una minoría es la que acelera unos cambios en los que confluyen la perspectiva externa, esa mirada necesaria y urgente, con la escasa atención oficial y del propio claustro.

La poca atención no significa en absoluto olvido, y de ello dará muestras

una personalidad clave en ese lento resurgimiento de la valoración de los dibujos como es Miguel Menéndez Duarte, cuya biografía viene a certificar su confesión, tras cuarenta y cinco años vinculado a la institución, que el Instituto había sido "El mejor amigo de su vida".

Miguel Menéndez Duarte nació en Gijón en 1802. El 1 de junio de 1816 ingresa en el Instituto gijonés, cursando hasta marzo de 1820 estudios superiores, recibiendo en todas las asignaturas (Aritmética, Álgebra, Geometría, Trigonometría plana y esférica, Aplicación del álgebra a la geometría, Secciones cónicas, y Cálculos infinitesimal, diferencial e integral, Cosmografía, Pilotaje y Maniobra, Gramática castellana y francesa, Geografía general y Dibujo Natural y Científico), la calificación de sobresaliente. Sumó a estas notas la participación en todos los certámenes públicos en esos años de la carrera, y en los especiales que se efectuaban a la finalización de las carreras de Matemáticas y de Náutica, recibiendo el primer premio o Premio de Mérito en el certamen de Matemáticas y en el de Náutica, no teniendo en este último "con quien disputarle".

Finalizados de modo tan brillante los estudios, fue lógica su inmediata incorporación al plantel de profesores. El director del Real Instituto Asturiano, el capitán de navío Julián Velarde, lo nombra el 12 de agosto de 1820 profesor auxiliar de Naútica, al tiempo que se ocupaba de regentar gratuitamente, también como auxiliar y "hasta que el Instituto se halle en circunstancias de premiar sus servicios", la cátedra de Dibujo Natural. Este nombramiento será como veremos trascendental para la primera atención a la colección. Diez años más tarde, el 13 de junio de 1830, es nombrado ya profesor de Naútica y Dibujo, tomando posesión efectiva el 1 de julio, y dos años después, el 1 de diciembre de 1832, asume su primer cargo en la dirección de la institución al suceder a Ramón García Alas como Racionario. Continúa como profesor gratuito de Dibujo en funciones hasta 1836, año en el que se aprueba se le pague la gratificación tradicional de 200 ducados anuales que recibían los "maestros de dibujo".

La consecución de una estabilidad profesional tiene un nuevo episodio cuando por Real Orden de 28 de abril de 1845 se le nombra profesor de Dibujo Natural de la Escuela Especial de Gijón, con una retribución anual de 9.000 reales, condición que se reforzará en enero de 1852 al expedírsele el título de Profesor de Naútica y Dibujo Natural de la Escuela Especial de Gijón, de la que era entonces director Victoriano Sánchez. Al fin, por Real Orden de 11 de septiembre de 1856 es nombrado catedrático de Naútica y Dibujo de la Escuela agregada a la Industrial Profesional de Gijón, tomando posesión el 15 de octubre, cuando era director de la Escuela Industrial Profesional y Naútica de Gijón Alonso Rendueles Jove. En 1858 obtiene el título de catedrático de Cosmografía y Pilotaje de la Escuela Profesional Naútica de Gijón.

A lo largo de estos años, Menéndez Duarte ocupó como profesor más antiguo la dirección interina del Instituto Asturiano en los años 1836, 1842, 1844 y 1858, por las "largas indisposiciones y achaques" de los directores efectivos Benito Prieto Solares y Gregorio de Jove Valdés. Culmina este proceso en el que suma tantos años de experiencia y entrega al Instituto con su nombramiento el 2 de enero de 1861 como director interino de la "Escuela de Naútica de Gijón, de la de Comercio y de las Enseñanzas Elementales de Industria", con una gratificación de 2.000 reales. Ocupó este cargo hasta su fallecimiento en su villa natal el 10 de octubre de 1866.

Además de su dedicación a la enseñanza, Miguel Menéndez Duarte fue un estrecho colaborador del ayuntamiento gijonés, para el que realizó diversos encargos y comisiones oficiales de modo gratuito. Fue nombrado tasador de los inmuebles y bienes rústicos del Estado en el concejo; se le nombró de manera oficial "Inspector de Obras" para planear, presupuestar y dirigir las obras públicas del municipio, realizando además un plano de la villa.

Tras los años de formación en los que como hemos señalado obtuvo la calificación de sobresaliente en los dos dibujos del programa de enseñanzas, Menéndez Duarte se ocupó gratuitamente de las asignaturas de Dibujo Natural y de Dibujo Científico en un primer periodo que comienza en 1822 y se prolongará hasta 1836. A lo largo de los treinta años siguientes su interés por las materias será notoria en la atención a la dotación, renovación de materiales formativos y, lo que nos resulta especialmente importante, será el primero que se preocupe con verdadero interés del conjunto de dibujos donados por Jovellanos, que entonces formaban parte de los fondos de la biblioteca de la institución, pero siendo siempre un bloque de materiales distintivos, de especial importancia.

Alonso Rendueles Jove, director de la Escuela Especial de Gijón, hacía mención en sus *Memorias* de los cursos 1858-1859 y 1859-1860, que la clase de Dibujo, establecida en horario nocturno para que pudiesen concurrir los artesanos a estas enseñanzas que "tan útil les será", iba aumentando sensiblemente su matrícula y dando sus frutos, y en el curso 1859-1860 el número de alumnos ascendía a treinta y nueve, cuando para el aprendizaje se habían adquirido repertorios y "colecciones de adorno, lineal y topográfico" además de nuevo mobiliario y "cuadros construidos" para la misma. Por su parte, Miguel Menéndez Duarte en

su *Memoria acerca del estado de la enseñanza de las Escuelas Profesional de Náutica y Elemental de Industria de Gijón, en el curso de 1860 a 1861*, ampliaba la información sobre esos materiales pedagógicos, indicando que el manual empleado en las clases de Dibujo industrial era el *Curso de Dibujo Industrial* de Isaac Villanueva, de quien también existían para la formación 30 láminas de dibujo lineal, y que además se contaba con 14 láminas de dibujo lineal, geométrico y ornamentación de Daniel Ramée, 9 de dibujo lineal de Juan Bautista Peyronnet, 90 estudios de adorno de Adolphe Bilordeaux, 2 láminas de ornamentación, litografía, de Francois Boucher, 2 láminas del tratado de proporciones por G. L. Adams, y 9 láminas de arquitectura moderna del mismo autor, 9 láminas de estudios de arquitectura y lavado, más 15 de arquitectura clásica y moderna de Louis Allard, y 60 láminas de un curso completo de dibujo topográfico de Luis de Mas y un total de 31 cartas hidrográficas. Se completaba el conjunto con 1 lámina de arqueología, 1 de dimensiones, por Perrot, 2 estudios de flores y dos de principios de paisaje, por Lang. Significativo es el fondo de 97 "láminas de dibujo natural al lápiz y tinta de China", que procedían de la antigua Escuela Especial.

En su texto Menéndez Duarte hace referencia a la creación de la biblioteca en 1811 y recuerda a los donantes y benefactores, señalando que en ese 1861 es José Fernández Quirós, catedrático interino de Francés, quien atiende sin retribución alguna la biblioteca, cuyo fondo alcanzaba entonces los 6.742 volúmenes. Tres años después, con ocasión de la visita girada por el marqués de Zafra, rector del Distrito Universitario de Oviedo, Menéndez Duarte amplía la información y remite como año de fundación el de 1793, desapareciendo la mayoría de esos fondos en 1808, salvándose de la destrucción y el pillaje únicamente 62 tomos, que amplió después Jovellanos con una nueva donación. Se sumaron a él como donantes otros amigos como el general británico Sir Thomas Dyer, protector moral y económico de los liberales exiliados en Gran Bretaña, siendo uno de ellos Álvaro Flórez-Estrada, quien le dedicó en noble agradecimiento la primera edición del *Curso de Economía Política* (Londres, 1828). Dyer, a petición del director de entonces Benito Prieto y Solares, capitán de fragata, regaló su busto, que conservaba en su biblioteca particular, y que en ese 1864 se hallaba colocado en el salón de juntas del Instituto, al lado del de su amigo Jovellanos. Otros donantes contemporáneos como José Caveda irían teniendo presencia en la Iconoteca del Instituto. Así, la donación testamentaria del I conde de Canga-Arguelles en ese 1864, que se constituía de 1.652 libros y folletos, hizo que el claustro acordase "hacerse con un retrato del difunto Excmo. Sr. Conde de Canga Arguelles para colocarle en el salón de sesiones, como testimonio eterno del beneficio recibido".

El director Duarte, tal vez consciente de la cercanía de su fallecimiento, rememoraba entonces el largo tiempo dedicado a su querido Instituto, y resumía su travesía como reflejo de la construcción de una realidad más sólida:

> "No todos habréis alcanzado las vicisitudes porque ha pasado este Establecimiento. Yo he encanecido en él y le vi atravesar días bonancibles y días tempestuosos; ora protegido y floreciente, ora perseguido y expirante. Empero la lucha entre la verdad y el error siempre da por resultado el triunfo de la primera: la importancia de este Instituto no fue puesta en tela de juicio, ni aun por sus más encarnecidos enemigos... y subsiste, y subsistirá, señores; no en decadencia, sino en prosperidad porque lo bueno ha de ser forzosamente reconocido como tal".

Este texto viene a abrir la que será su penúltima revisión sobre la evolución del Instituto bajo su dirección. En esta *Memoria acerca del estado del Instituto de Jovellanos, leída el día 26 de septiembre de 1865*, informa de la menoscabada función de la biblioteca: "la biblioteca no salió del estado excepcional". A la falta de recursos que impiden acometer reformas –"Esta dependencia exije grandes reformas, porque el local donde se halla es pequeño y húmedo, y además la estantería mala y dispuesta pésimamente para el buen servicio"–, se unen las trabas administrativas para tener un bibliotecario atento únicamente a esa función.

A la marcha de José Fernández Quirós, quedó vacante el cargo de bibliotecario, nombrándose en los inicios del año para el puesto sin retribución al catedrático de Matemáticas Francisco Javier Junquera Pla (1835-1891). Nada se señala entonces sobre los dibujos. Días antes de fallecer, en la apertura del curso 1866-1867 celebrada el 16 de septiembre de 1866, Menéndez Duarte leerá la *Memoria acerca del estado del Instituto de Jovellanos*. En el texto señala que la estancia dedicada a biblioteca servía hasta entonces también para las lecciones de las cátedras de Latín y Castellano, siendo para este propósito un "sitio incómodo e impropio", en el que aun no se habían realizado las reformas urgentes que necesitaba. Seguía cumpliendo entonces las funciones de bibliotecario el catedrático Junquera Pla, quien habiendo iniciado una profunda reorganización de la biblioteca, se concentró entonces únicamente en seguir "arreglando la preciosa colección de bocetos, originales de pintores célebres, que es la admiración de cuantas personas inteligentes la ven".

Quien más datos aporta de este periodo para hacer la historia de la suerte de

Francisco Jarrín
Vista de la fachada principal del Edificio, 1878.
Álbum de fotografías del Real Instituto.
Archivo Municipal de Gijón.



la colección de dibujos o bocetos es Calixto de Rato y Roces, quien en las primeras décadas del siglo XX dedicará varios textos en revistas y periódicos a la evolución de la colección. Antiguo alumno del Instituto, Rato y Roces se incorporará al plantel de profesores en noviembre de 1879 como sustituto del catedrático de Geografía y Física y tendrá de este modo acceso directo al conocimiento de los fondos de la colección, siendo el que más se preocupó entonces en perseguir su origen y el desarrollo que tuvo. En 1919, en la revista de la emigración *Asturias* (La Habana, 28 de diciembre de 1919) adelanta en un documentado artículo con el título "Museo gijonés de bocetos" muchos de los datos obtenidos en sus investigaciones, que con posterioridad contrastará y completará con otras fuentes, entre ellas las provenientes de textos diversos de Julio Somoza.

Señala que los dibujos donados por Jovellanos y depositados en el Instituto "estuvieron largo tiempo guardados en numerosos cartapacios, descansando dentro de las cajas que los contenían o empastados en un voluminoso tomo". Destaca las anotaciones que mostraban algunos en cuanto a origen, autoría o atribución de autoría, datación, o precio de adquisición, datos que en todo caso son "desgraciadamente, muy escasos". Abona los rumores del extravío, desaparición interesada, maltrato y mala conservación por el empleo de algunos de ellos como modelos para las clases de dibujo. Con estos comentarios está, sin dar su nombre, responsabilizando a Menéndez Duarte de estas acciones absolutamente negativas para la adecuada conservación de la colección, dada su amplia trayectoria como profesor de las asignaturas de Dibujo en el Instituto:

> "Del cuaderno empastado, o de las cajas y de las carpetas salieron un día los bocetos, hace muchísimos años, a servir, según creencia general, de modelos en la clase de dibujos. Eran distribuidos entre los alumnos y los muchachuelos los copiaban, adiestrándose con tan eminentes maestros en el sublime arte. Entonces muchos bocetos es de creer que se extraviarían, otros se destrozaron y los hubo que sufrieron la imposición de la cuadrícula, y aún hoy se pueden ver rayados o cuadriculados, sin duda para facilitar la cómoda copia a los inocentes jóvenes que ignoraban sobre qué delicado trabajo ponían las manos pecadoras y sobonas. Por consecuencia, estos modelos que merecían ser respetados como casi sagrados, y que no debían ser empañados ni con las huellas más tenues, sufrieron daños, manoseos y rudos tratos, que nos hacen, al evocarlos, cerrar los ojos, horripilados, como se cierran ante la visión de una irreparable desgracia que avanza por efecto de la brutal e irremediable catástrofe. Por fortuna, pasada la avalancha, reconociendo el terreno, se ve con júbilo que entre lo que quedó hay riquezas inestimables a cuya conservación estamos obligados a acudir.
>
> En efecto, dándose cuenta los gijoneses del mérito superior de los bocetos, fueron recogidos con amor y cuidado exquisitos, y retirados de la clase de dibujo. Perdiéronse las carpetas, que los habían contenido y que nadie se cuidó de recoger, hecho sensible, toda vez que acaso ostentarían rótulos, indicaciones, datos y noticias relativas a los bocetos que guardaron".

Cita Rato y Roces sin profundizar a Jesús Menéndez Acebal como autor del *Catálogo*, pero no señala su condición de hijo de Menéndez Duarte, alumno del Instituto, luego profesor y secretario de la Institución durante largos años. Por lo tanto, Menéndez Acebal era poseedor de información privilegiada sobre la colección y su historia, siendo además su responsable y custodio, aunque en la introducción a su *Catálogo de los bocetos*, de 1886, no aporte prácticamente nada sobre el estado de la colección.

Interesado Calixto de Rato en los avatares del conjunto de dibujos, se encuentra con Menéndez Acebal en el Gijón de 1921. Resultado de este encuentro son dos artículos en el diario *La Prensa* (Gijón, 9 de julio y 4 de agosto de 1921) con el título "Una conversación con el autor del catálogo/ Los bocetos del Instituto de Jovellanos", en los que Rato profundiza en esa época oscura, aportando algunos datos clarificadores que muchos años después vienen a refutar las tesis sobre las que se desarrolló la polémica sobre los dibujos y su estado a fines del siglo XIX.

En el prólogo a su *Catálogo de los Bocetos*, de 1886, Jesús Menéndez Acebal señala que "hasta el año de 1867 han estado conservados cuidadosamente del mismo modo que los tenía el ilustre Jovellanos, ligeramente pegados por su margen superior a cada una de las páginas en blanco que contenía un libro fuertemente encuadernado, de modo que podía verse la falta de cualquiera de ellos".

Menéndez Acebal aclara rotundo a Rato que "nunca habían andado sueltos los bocetos". Los había conocido reunidos en "dos tomos fuertemente empastados compuestos por Jovellanos". De estos tomos se extrajeron algunos escogidos en 1867, durante la dirección de José Cienfuegos Jovellanos, para ser expuestos en vitrinas y en el lugar que habían ocupado los dibujos ahora expuestos se colocó "una nota explicando el sitio y circunstancias a que habían sido trasladados". En el prólogo a su *Catálogo*, Menéndez Acebal señala que "el Director D. José Cienfuegos Jovellanos inició la idea de exponer al público en una de las aulas del Establecimiento, tan preciosos dibujos, para cuyo efecto mandó hacer un escaparate donde se colocaron varios de los más notables, y se instaló en la Biblioteca". Los restantes dibujos continuaron "pegados" en los dos tomos, que guardaba bajo llave el mismo Menéndez Acebal. Las vitrinas o "vidrieras" se instalaron en el local donde se ubicaba entonces la Biblioteca, que se hallaba en la planta baja, en el local que entonces, en ese 1921, se destinaba a salón de actos.

Interés tiene también la rectificación que hace Rato por boca de Menéndez Acebal de aquel rumor extendido con visos de certeza, al que él había dado cierto crédito, de la utilización de los dibujos para servir de modelos de aprendizaje en las clases de dibujo, de las que eran profesores Menéndez Duarte y su hijo Menéndez Acebal. En efecto, como hemos visto, en la etapa como director de Menéndez Duarte se habían adquirido para este fin diversos repertorios con láminas, cuyo fin no era otro que ser empleadas en la enseñanza de las distintas asignaturas de dibujo.

Rato deja patente que quienes pensaron o difundieron el uso de los originales como modelos para los estudiantes "sufrieron una lamentable equivocación". Menéndez Acebal aclara que su padre entregaba a los alumnos "dibujos para copiar modelos que nada tenían que ver con los bocetos", estampas que nada tenían en común con los dibujos. Señala que las cuadrículas "a lápiz o a tinta" que presentaban algunos de los dibujos de la colección habían sido realizadas por los propios artistas, poniendo como ejemplo el *Cristo*, que atribuye a Carducho en su *Catálogo* con el número 347. Rato concluye el texto de su encuentro con Menéndez Acebal con datos sobre la conservación del conjunto de dibujos hasta ese 1921, en los comienzos de una década que traería importantes novedades tanto en la catalogación científica del conjunto, como en su conservación y montaje expositivo:

> "Hay, desgraciadamente, algunos bocetos gorgojosos, agujereados, otros salpullidos o salpicados de manchas menudas y algunos manchados, habiendo sido causa de estas injurias la humedad, el descuido, la polilla y el gorgojo, este último durante el tiempo que estuvieron prendidos sobre madera, que fue desde que salieron de los dos primitivos y estudiados tomos en los que los dejó Jovellanos, hasta que pasaron al salón actual, en el piso alto del Instituto, hace cosa de ocho o diez años, en que se colocaron sobre cartones".

Al fallecimiento de Miguel Menéndez Duarte le sucedió en la dirección del Instituto con carácter interino el entonces catedrático de Matemáticas Alonso Fernández Vallín, quien ocuparía el cargo de vice-director entre el 1 de diciembre de 1864 y el 15 de abril de 1870. Fernández Vallín fue director desde el 10 al 28 de octubre de 1866; es decir, dieciocho días de transición para dar paso a un nuevo director, ajeno al claustro y a las labores de enseñanza, pero que en cambio era descendiente del fundador y entonces "mayorazgo" de su Casa. A estos atributos hereditarios de José Cienfuegos Jovellanos se sumarían sin duda para su elección los de su relevante posición social y conexiones con las élites del poder político y económico en ese último periodo del reinado de Isabel II, cuyo fin en 1868 le llevaría a renunciar al cargo un año después.

José María González de Cienfuegos Jovellanos y García Sala nació en Gijón, en la casa solar de los Jovellanos, el 6 de mayo de 1836, siendo sus padres Gaspar Cienfuegos Jovellanos y Arguelles Quiñones, nacido en Trubia en 1807, y Cándida García-Sala y Blanco Cireño (Gijón, 1814-1899). Por su rama paterna era bisnieto de Benita Antonia de Jovellanos, hermana de don Gaspar, que casó con Baltasar González de Cienfuegos, V conde de Marcel de Peñalba. Su abuelo fue José María Ignacio González de Cienfuegos Jovellanos, que casó con María del

Carmen Arguelles Quiñones, y que fue Gobernador y capitán general de la Isla de Cuba y de la Florida.

Pepe Cienfuegos o Pepito Cienfuegos, como era conocido popularmente en Gijón, cursó sus primeros estudios en el Instituto, iniciando los de Leyes en la Universidad de Oviedo, formación que concluiría en la Universidad de Granada licenciándose en Derecho Civil y Derecho Canónico, ejerciendo en su villa natal como abogado. En 1864, cuando se le define como "rico capitalista" y "propietario", contrae matrimonio con su prima María Bernaldo de Quirós y González Cienfuegos (1837-1925), conocida como "Mariquita", hija del marqués de Camposagrado, lo que le convertirá en hermano político de Alejandro Pidal y Mon, y de los hijos de María Cristina de Borbón y de Fernando Muñoz, los duques de Riánsares, los de Tarancón, y de los marqueses de La Isabela. Además de estos vínculos debidos a su matrimonio, tendría otros familiares de gran importancia para entender sus inquietudes culturales. Su hermana Justa casaría con el activo historiador gijonés Estanislao Rendueles Llanos, y su hermano Anselmo lo haría con Agapita Cifuentes Caveda, hija del empresario Anselmo Cifuentes y nieta de José Caveda y Nava. El matrimonio Cienfuegos Jovellanos Bernaldo de Quirós tendría varios hijos: Gaspar, José María, Luis, María de la Consolación, Carlos, y María de la Concepción.

Además de la dirección del Instituto, José Cienfuegos Jovellanos ocupó diversos cargos en su villa natal. Fue concejal, teniente-alcalde, y alcalde de Gijón, ocupándose de modo especial en el ensanche de la población, inaugurándose durante su periodo como alcalde el paseo de Alfonso XII. Fue igualmente diputado regional y vicepresidente de la Diputación de Asturias. Algunas fuentes señalan que en 1891, con ocasión de la inauguración de la estatua de su ilustre ancestro, se le ofreció un título nobiliario y una gran cruz, honores que rechazó. Sí aceptó, en cambio, la condecoración pontificia Pro Ecclesia et Pontífice, que le concedió el Papa León XIII. José Cienfuegos Jovellanos falleció en su casa natal de Gijón el 15 de noviembre de 1898.

Al hacerse cargo de la dirección en octubre de 1866, José Cienfuegos Jovellanos mantuvo a Junquera Pla como bibliotecario, quien en esta función llevó a cabo una profunda reorganización de los fondos por materias, trabajo que se plasmaría en un "curioso catálogo" que se anunciaba se daría a conocer a través de la prensa. Del mismo modo, y dado que se custodiaban en la biblioteca, se daba continuidad a las labores iniciadas en torno a la colección de dibujos, en una novedosa iniciativa que mostraba seriedad y verdadero interés, pues esta atención se prolongó a lo largo de 1867. Así lo expresaba el director en su *Memoria* leída el 16 de septiembre en la apertura del curso 1867-1868:

> "En este mismo local hemos continuado el arreglo comenzado el curso anterior, de la preciosa colección de bocetos originales de los principales pintores nacionales y extranjeros, regalo del excelentísimo señor don Gaspar Melchor de Jovellanos y que indudablemente es una de sus más preciosas joyas, este año se han clasificado por autores poniendo a la cabeza de cada uno el nombre de los mismos y colocando cada boceto en un pliego de papel marquilla superior; la importancia de ellos nos hace continuar con esta mejora a costa de grandes sacrificios, si se tiene en cuenta el estado de fondos de la misma Biblioteca".

Es ciertamente éste un periodo trascendental para la colección por diversas causas, que impulsará la personalidad de José Cienfuegos Jovellanos. Por de pronto, se efectúa un tratamiento individualizado de los dibujos, que se extraen del tomo que hasta entonces los conservaba y que se colocan sobre un nuevo soporte de papel, que les da más solidez. Importante es también la rotulación en esos nuevos soportes del nombre del autor o artista al que se atribuyen los dibujos, rotulación realizada con plantilla alfabética, tal como permiten observar algunas de las fotografías del álbum fotográfico de 1878 y otras posteriores. El porqué de estas variaciones radicales desde que la colección ingresó en el Instituto se deben encontrar en ese círculo privilegiado en el que se movía el director, con esos contactos en todos los sectores del poder local, regional y nacional. No cabe duda de que fue él quien en gran medida estuvo detrás del encargo al pintor local y gran retratista Ignacio Suárez Llanos del retrato de Jovellanos por parte del ayuntamiento de Gijón, y de que pediría consejo tanto al artista como a José Caveda y Nava sobre las atribuciones dadas de antiguo a las obras, así como el modo óptimo de conservarlas y exponerlas.

En 1919, Rato atribuye a Suárez Llanos, conocido en Gijón como "Loyola", la tarea pionera de la clasificación de los dibujos, a la que se sumarían después en los debates sobre las autorías Caveda y Nava, y el pintor Luis Menéndez Pidal:

> "Un notable pintor hijo de Gijón, D. Loyola Suárez Llanos, fue el primero que hace cosa de medio siglo, los examinó detenidamente, los clasificó, asignó a las distintas escuelas y a los diversos autores aquellos que le parecieron de innegable pertenencia a ellos y anotó el resto como autores desconocidos".

En este periodo se documentan al menos dos estancias estivales de Suárez Llanos en su Gijón natal. En julio de 1867 se traslada desde Madrid con el retrato que ha hecho del marino Claudio Alvargonzález por encargo del Ayuntamiento. Probablemente

sería entonces cuando se le hiciese un nuevo encargo para el que no faltaría el impulso del director del Instituto, dado que se trataba del retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos. Ya entonces pudo el pintor realizar ese estudio de los dibujos, con un interés creciente dado que el coleccionista sería el motivo del nuevo encargo. Ese 1868 se abrió el 5 de enero con la distribución de premios a los alumnos en un salón en el que "bajo un lujoso dosel" se había colocado el retrato de Isabel II, situándose en el lado opuesto el de Jovellanos. Al día siguiente, en celebración de la onomástica del fundador, se abrieron al público los jardines del Instituto, "que estaban decorados con pinturas y alegorías, relevándose en el fondo de una glorieta, el busto del insigne patricio".

Entretanto, "con cierta parsimonia", Suárez Llanos buscaba modelo para intentar dar a su retrato "toda la mayor autenticidad posible". En los primeros meses de 1868, el pintor se informa de la existencia en Jadraque del retrato de Goya, "que representa al ilustre estadista en la edad más fuerte y vigorosa de la vida... (y que) tan preciosa luz arroja sobre la *vera efigie* del insigne asturiano". En los primeros días de mayo Suárez Llanos se traslada a Jadraque con la intención de realizar una copia del retrato de Jovellanos por Goya; copia que efectúa, pero que no puede llevar consigo a Madrid, pues la familia propietaria del original se lo prohíbe, y la copia queda también en Jadraque. Aún así, Carranza, corresponsal en Madrid del periódico *El Norte de Asturias* (Gijón, 22 de mayo de 1868), señala a propósito de los resultados de este intento frustrado: "He visto un boceto que de memoria hizo en su estudio y que podrá guiarle para imprimir a la fisonomía del que está pintando para los salones de ese ayuntamiento el mayor parecido". Será ese boceto y algún otro en el que el artista interpreta el rostro de Jovellanos extrayendo los rasgos y gesto del original de Goya, para realizar sendos retratos de busto de diferente formato, mostrando el rostro de semiperfil, con mirada serena y franca, resultando la efigie un prototipo del retrato de un burgués de su tiempo. Al fin, el 12 de julio de 1868 llega a Gijón Suárez Llanos portando el retrato de Jovellanos, que la prensa local describirá y elogiará.



Francisco Jarrín
Vista del jardín y fachada posterior del Edificio, 1878
Álbum de fotografías del Real Instituto.
Archivo Municipal de Gijón.

En la *Memoria* leída en la apertura de curso 1868-1869, Cienfuegos Jovellanos únicamente elogia el trabajo sin ninguna retribución de Junquera Plá como bibliotecario, señalando que "se halla a punto de terminar la organización de la librería", y que pronto se imprimirán los catálogos. Se lamenta de la necesidad de un nuevo local para biblioteca, pues el actual "es sumamente húmedo", pese a ventilarse y tener una estufa encendida la mayor parte del año, y "los libros sufren un deterioro grande". Nada dice de los dibujos, pero se entiende que compartían las irregulares condiciones de conservación de los libros.

La apertura del curso 1869-1870 permitirá al hasta entonces director realizar junto a la *Memoria* correspondiente su discurso de despedida, al presentar su renuncia voluntaria, cesando en sus funciones el 22 de octubre de 1869. Esta renuncia es muy posible que estuviera en relación con el nuevo periodo abierto un año antes con La Gloriosa y la marcha hacia el exilio de Isabel II, aunque se muestra esperanzado con el futuro inmediato: "El país atraviesa una época de transición tras la que vendrán tiempos normales". Sería despedido por el Claustro con sentida emoción, dado que había dirigido el Instituto a lo largo de tres años con "inteligencia e incansable celo".

Desde ese 22 de octubre hasta el 15 de abril de 1870 ejerció las funciones de director Alonso Fernández Vallín, y en esa última fecha, el hasta entonces bibliotecario Junquera Plá sería nombrado director, cargo que ocuparía hasta el 26 de diciembre de ese año. Para atender la biblioteca sería nombrado el profesor interino de francés José Fernández Quirós. La *Memoria* leída por Junquera Pla en la apertura del curso 1870-1871 resalta la

Ignacio Suárez Llanos
Retrato de Gaspar Melchor de Jovellanos, 1868.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.



penuria de la institución y nada refiere de los dibujos. En ella, elogia la labor desarrollada por Cienfuegos Jovellanos y da cuenta de la donación realizada por éste a la Cátedra de Dibujo de 18 láminas de dibujo lineal, "lavadas con tintas de colores" y otras 30 láminas de "Dibujo de adorno, a la pluma".

La dirección vacante sería ocupada interinamente durante dos años por Juan Junquera Huergo, catedrático de Geografía y Física, hasta el 23 de diciembre de 1872, siendo vicedirector hasta el 8 de noviembre de 1879. Sería Junquera Huergo quien diese lectura a la *Memoria* en la apertura del curso 1872-1873, mientras el discurso inaugural de apertura se deberá a Mariano Amador y Andreu, catedrático de Psicología, Lógica y Ética, que desarrollará el tema *Del Arte y sus manifestaciones*, desde la óptica de la pura teoría estética y no haciendo referencia en ningún momento a Jovellanos ni a su colección de dibujos. En la *Memoria* se destaca como una de las dos mejoras importantes que se efectuaron en el edificio la nueva instalación dada a los dibujos. Ese nuevo montaje del que los responsables de la institución se hallaban orgullosos era el resultado de la decisión tomada en 1871 de realizar unos estantes de madera con diseño idóneo para la colocación de los dibujos, de modo que se resaltase el cuidado que daba el Instituto a su conservación, facilitando además una contemplación que se ideaba adecuada. Los encargados de realizar este novedoso montaje fueron Jesús Menéndez Acebal; Francisco Antón Sevilla, burgalés formado en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central y entonces profesor auxiliar de Aritmética, Álgebra, Geometría y Trigonometría; el ingeniero industrial gijonés Joaquín Gutiérrez Suárez, profesor auxiliar de Mecánica Industrial y de Química aplicada a las Artes, siendo ayudados por el conserje o bedel del Instituto Pedro Rego.

Menéndez Acebal señalará en 1886 que en 1871 dispuso el "Director interino, Juan Junquera Huergo, la colocación de todos ellos en la sala donde hoy están, quedando habilitado un verdadero museo". Menéndez Acebal trasladará a Rato en 1921 sus recuerdos precisos de este montaje:

> "Después de 1871, siendo director don Juan Junquera Huergo, dispuso este señor que se colocaran todos, y se colocaron detrás de cristales por las paredes y en facistoles o prolongados atriles o pupitres, visibles por ambas caras, sobre larga mesa, en una sala continuación de la clase de dibujo con la que hacía un recodo, dando frente a la fachada lateral del teatro Jovellanos. El acceso, por la clase de dibujo, se hallaba a la derecha entrando al Instituto, precisamente a donde pasó hoy la biblioteca. Entonces era aún de planta baja el edificio".

Con anterioridad, Rato había descrito la nueva instalación de la Sala de bocetos:

> "estaban ya colocados en una Sala, en vitrinas, muy bien dispuestos para que la luz los bañase; constituían dichas vitrinas una especie de alto pupitre prolongado a todo lo largo de amplia mesa, rodeable, a placer, para que el espectador pudiera contemplar los dibujos por ambos lados de ella; y el resto, que no había cabido en la instalación central, se hallaban situados en las paredes, ofreciéndose muy adecuadamente a la vista del público".

Esta instalación es la que llamó la atención a otra de las personalidades de este periodo con múltiples intereses. Rato cita a Francisco de los Villares Amor, quien parece que hizo el comentario: "en todo el mundo no había Museo que se le igualase". Villares Amor fue un reconocido ingeniero de Minas, catedrático de la Escuela madrileña, y muy vinculado a Asturias tanto familiar como profesionalmente. Definido como "aficionado devotísimo e incansable a la pintura", fue en efecto pintor y muy selecto coleccionista, y en algunas de sus obras reflejó aspectos de Asturias, como en la pintura presentada en 1879 en una exposición en el Ateneo madrileño con el título *Recuerdos de Asturias*. Heredó de su padre, el funcionario José Galo de los Villares Amor e Izaguirre, esa afición artística, pues éste firma algunas vistas y paisajes asturianos en la prensa ilustrada de mediados de siglo. El vínculo familiar con Asturias le llega por su madre Manuela Valdés Díaz Arguelles, nacida en Oviedo hacia 1832 e hija del abogado y escritor ovetense Aureliano Valdés Achúcarro, y de Rufina Díaz Arguelles y Fernández. Fernando de los Villares mantuvo a lo largo de su vida relación con Asturias.

Este grupo de trabajo había dejado habilitada "una sala que forma uno de los mejores museos de pinturas en su género, y que tal vez no tendrá igual en España, siendo la admiración de cuantos inteligentes le visitan por su número, su valor y su mérito artístico; bocetos debidos a la generosidad del promotor de este Establecimiento, el insigne Jove Llanos". Esta mejora o reorganización de los fondos se había llevado a cabo dedicando ya en exclusividad una de las dos salas con las que contaba la biblioteca, en una transformación de ésta propiciada por el nuevo bibliotecario, el catedrático de Latín y Castellano José María Suárez Ordax, quien se había incorporado al Instituto como profesor sustituto de esas asignaturas en 1858. Bachiller en Artes, Ordax había sido director por oposición de la Escuela Primaria de la villa de Mieres del Camino entre 1839 y 1852, realizando después la licenciatura en Filosofía y Letras. Años más tarde sería vicedirector y director interino del Instituto, falleciendo en Gijón en 1887, poco antes de tomar posesión de la cátedra en el Instituto de Segunda Enseñanza de Pamplona. Suárez Ordax había sido nombrado bibliotecario del centro el 4 de abril de 1871, siendo confirmado definitivamente en este cargo honorífico el 19 de diciembre de 1875. Durante este periodo inició un nuevo catálogo de los fondos con el índice de títulos, para abordar después el de autores en el que aún trabajaba en 1874. Como otras novedades en este ámbito se consigna la ampliación de la Iconoteca con la donación por Emilio Cuesta del retrato de Evaristo San Miguel, antiguo alumno del Instituto, y también el de Estanislao Rendueles Llanos, antiguo alumno y "moderno historiador de Gijón", al que Junquera Huergo califica de "mi buen discípulo y amigo", donado por su viuda Justa Cienfuegos Jovellanos, hermana del antiguo director José Cienfuegos Jovellanos. Estos retratos se sumaban a los bustos y otros retratos que decoraban el salón de sesiones o sala de recepciones públicas. El Instituto iba de este modo ampliando sus colecciones, a las que sumaba ya entonces un nutrido fondo numismático fruto de donaciones, que daría lugar a lo que sería un prestigioso monetario, que en 1873 catalogó y ordenó Carlos Morán Lavandera, otro de los donantes.

Pese a abandonar la dirección del Instituto en 23 de diciembre de 1872, que pasaría a ocupar el catedrático de Cosmografía y Pilotaje Luciano García Rendueles y Cófer, Juan Junquera Huergo mantuvo su cargo de vicedirector hasta el 8 de noviembre de 1879. Dato de importancia para entender el desarrollo de la formación de quien sería en rigor el primer estudioso de la vida, obra y proyección de Jovellanos en Gijón y en la propia Asturias. Junquera Huergo tuteló y guió desde 1872 las inquietudes jovellanistas del joven Julio Somoza, siendo de hecho su maestro y quien le pudo facilitar el acceso a documentos y materiales que se hallaban en el Instituto. Ese conocimiento de los fondos del Instituto y de los entresijos de esas tensiones internas en torno no solo al funcionamiento educativo y administrativo de la institución, sino al poder efectivo sobre fondos tan especiales como la colección de dibujos, que perpetuaba su denominación de "colección de bocetos", y cuyo dominio, casi heredado de su padre, mantenía en gran medida Jesús Menéndez Acebal, que en su expediente sumaba como profesor la enseñanza de muy diversas asignaturas, pero de modo especial, y desde el 1 de octubre de 1869, la del Dibujo Lineal y de Adorno. En esta cátedra de Dibujo, las paredes se cubrían con las láminas de los distintos repertorios enmarcadas con cristal en un número superior a setenta.

A esa escasez determinante para abordar la óptima instalación de los dibujos en todo este periodo hará mención en 1886 Menéndez Acebal, salvando la voluntad conservadora de los directores del Instituto:

> "La falta de recursos o la esperanza de que se concluyese el edificio del Instituto, habrá sido la causa de que esta hermosa colección no se haya colocado antes en una de las salas, pues siempre la tuvieron en mucha estimación los celosos e ilustrados Directores que ha tenido el Establecimiento".

Cuando Eduardo Guilmain publique en 1873 el primer texto que resalte el valor de la colección, dará inicio a un nuevo periodo de aportaciones y tensiones entre los investigadores independientes que encabeza Somoza y esa clase profesoral que tiene al Instituto como baluarte propio, y que entiende que toda atención sobre la colección es únicamente una crítica, que también lo fue, pero no sólo en esa dirección, sobre el estado de abandono de una colección que en la década anterior había sido progresivamente valorada, pero sin que esto supusiese cuidado extremo en la conservación ni tampoco estudio serio sobre los fondos.

Sin duda fruto de las presiones internas y externas que se generaron a partir del texto de Guilmain, el director Luciano García Rendueles, en la *Memoria* leída en la apertura del curso 1875-1876, se hacía eco de ese ambiente de inquietud, pero lamentando la carencia de personas expertas en Gijón capaces de realizar las tareas de catalogación. Sus palabras fueron recibidas como una afrenta por el sector jovellanista, que denunciaba la incapacidad institucional para atender la colección:

> "La rica colección de bocetos que, como todos sabéis, posee el Instituto y hasta hace pocos años estaba casi abandonada, necesitaba colocarse al menos por Escuelas con sus catálogos correspondientes. Para esto era preciso que personas muy inteligentes, de las cuales carecemos en esta población, probasen la autenticidad de dichos bocetos, y con su ayuda se trasladasen a otro salón mucho mayor, para que las personas aficionadas a las bellas artes pudiesen sacar algún provecho de la expresada colección; pero no cejaremos un momento hasta conseguir el objeto indicado, y mientras esto no tenga lugar, nos contentaremos con tenerlos del modo que se hallan, que no es otro que conservarlos sin que se deterioren".

2

Eduardo Guilmain Abarca. Un reivindicador pionero

No existió una demanda de atención pública sobre la colección hasta que Eduardo Guilmain, bajo su seudónimo periodístico de "Arveris", publicó en el diario *El Eco de Asturias* (Oviedo, 24 de mayo de 1873) un artículo con el título "Dibujos originales del Instituto de Gijón".

Personalidad de difícil clasificación, Guilmain fue un escritor que frecuentó la poesía y que empleó la prosa al servicio de unos intereses que basculaban entre el costumbrismo crítico y la teoría político económica, siempre desde una ideología progresista. De origen madrileño, estuvo avecindado en Gijón, donde se reseña su profesión como la de "tenedor de libros". Desarrolló una praxis política en las filas del republicanismo triunfante desde La Gloriosa. De este modo ocupó desde 1868 diversos cargos en el Comité Republicano Federal de Gijón, alcanzando en este 1873 el cargo de concejal del Ayuntamiento gijonés, al tiempo que era miembro activo de la logia Amigos de la Naturaleza y la Humanidad. En diversos textos se le cita erróneamente como "Guilmail" o "Gilmail".

La única incursión que conocemos en el ámbito artístico es este trabajo periodístico sobre la colección de dibujos de Jovellanos en el que se cruzan los elogios a Gijón con la puesta de manifiesto del abandono de este patrimonio, traspasado todo por un aliento innovador y rupturista, que le lleva a afirmar que no le extraña que este rico conjunto haya estado olvidado hasta hace poco tiempo, pues "durante el régimen absoluto que nos ha precedido, las artes yacían en el más lamentable abandono, debido a la crasa ignorancia de los gobernantes". Guilmain abre su texto con la justificación básica de su trabajo, que no es otro que "denunciar al público la riqueza que posee la villa de Gijón en su Instituto de Jovellanos con la colección

Nemesio Martínez Sienra
Retrato de Julio Somoza García-Sala, 1912.
Colección particular.



de dibujos originales legada por tan insigne patricio". Esta reivindicación del carácter público de la colección la vincula al liberalismo de los gijoneses y a su salvaguarda de la paz ciudadana "en estos tristísimos tiempos que ahora corren de revueltas y motines", y tras alargarse en ese periodo de renovación y riqueza que trae aparejada la libertad y con ella la industrialización para la villa, se centra en el medio cultural, que focaliza en el Teatro y en el Instituto Jovellanos, institución esta última que atesora entre otras riquezas "una soberbia colección de dibujos originales", conjunto de extraordinaria riqueza para quien "El dibujo es el único y verdadero idioma universal".

Sin perderse en más reflexiones, se centra en describir críticamente la instalación y conservación de estos fondos, pero librando de responsabilidad a la dirección y plantel de profesores del centro educativo, quienes "sienten infinito la manera confusa como ahora se encuentran y que no está en sus manos remediar por la falta absoluta de un local conveniente".

El local destinado entonces a albergar el conjunto le resulta un "mezquino lugar, sin decoración arquitectónica que le engrandezca", y lo describe de este modo:

> "En una sala cuadrilonga, situada en la parte Oeste del edificio, de unos 40 pies de largo por 17 de ancho, están hacinados los 721 dibujos, láminas, rasgos y apuntes... Colocados sin orden ni concierto en unas galerías de cristales de cuatro cuerpos, apenas puede el observador hacerse cargo de las bellezas que allí se esconden, aun cuando se esfuerce estirando el cuello, en atisbar los dibujos que están junto al techo a una altura donde no llega la vista más privilegiada. Afortunadamente, en medio de la sala y sobre una larga mesa están reunidos formando un delicioso ramillete encerrados en un extenso fanal, los mejores ejemplares de esta preciosa colección. La luz que recibe la pieza por cuatro grandes ventanas la ilumina convenientemente."

Por vez primera se da a conocer y se divulga el humilde y marginal espacio del Instituto dedicado al conjunto, así como su deficiente instalación, que imposibilita una visión correcta de las obras. Del mismo modo se documenta con un inventario muy incompleto el conjunto en esas 721 obras, que avanza en lo que es una inicial clasificación por escuelas: la española con 120 originales, la italiana con 144, la francesa con 8 y la alemana con 7. El abultado número de trabajos anónimos que no se adscriben a autor o a escuela alcanza los 442, siendo la causa que "el resto de artistas extranjeros (son) desconocidos para nosotros".

El tono crítico que emplea el autor parece abrirse a la esperanza con la acción política municipal de sus correligionarios, que vendrá a reconducir de manera más o menos definitiva las obras de ampliación del edificio del Instituto, dando cabida digna a lo que llama "museo de bosquejos". Esa exigencia se hace expresa cuando escribe que "El Ayuntamiento de esta villa tiene el ineludible deber de recabar del Gobierno y de la Diputación provincial cuanto se necesite para terminar el

edificio del Instituto de Jove Llanos" y con ello se alcanzará ese primer museo, donde los dibujos serán "colocados por series, bien de escuelas o de autores, según el parecer que prevalezca entre los profesores". Con un nuevo montaje guiado por el claustro del Instituto, la colección debe cumplir otra función educativa determinante, que Guilmain demanda al Ayuntamiento de Gijón, solicitando la creación de una academia de dibujo natural y de pintura, "porque teniendo ya lo principal, que son los modelos; a poca costa se sostiene un buen profesor". Esa Academia cumpliría como función básica la enseñanza artística a "las clases proletarias", lo que redundaría en unos productos industriales de "buen gusto". Reivindicaba de este modo Guilmain las artes industriales para Gijón, siguiendo el modelo contrastado con éxito en los principales países europeos.

El artículo de Eduardo Guilmain dio inicio en esa década de los setenta a una progresiva valoración de la colección de dibujos desde diversas perspectivas, pero ningún texto posterior tendría un cariz tan imbuido de esa ideología republicana que aspiraba a transformar la realidad social y cultural de Gijón y de Asturias. Tal vez por ello, Julio Somoza debió alentar al autor a escribir este texto algo radicalizado, incluso en una lectura anticlerical de algunas obras como el grupo de monjas retratadas por Carreño de Miranda en la que observa "una delicada y finísima sátira de la vida monástica", que fija desde la "monja boba" a "la gruñona y la fanática".

Somoza, ya para entonces un decidido jovellanista, hizo que Guilmain abordase esta vertiente absolutamente abandonada de la obra de Jovellanos, y por ello mantuvo constante recordatorio de esta inicial puesta en valor de su "querido amigo". En 1879 señala que Guilmain tenía "el honor de prioridad" y "la gloria" en dar a conocer la colección en el "largo y concienzudo artículo" de *El Eco de Asturias*. Somoza, como veremos, no olvidó en diversos textos posteriores el trabajo de su inicial compañero de aventura reivindicadora de la figura de Jovellanos; y así, le dedicaría –"A Eduardo Guilmain y Abarca, en recuerdo del fraternal cariño de su perdurable amigo/ Julio"–, el esclarecedor diálogo que con el título "El Salón de los Bocetos" incluyó en su obra *Cosiquines de la mió quintana* (Oviedo, 1884). En esta edición reproduce íntegro el artículo original de Eduardo Guilmain, como apéndice en las páginas 185-192. En trabajos posteriores recordaría aun Somoza a Guilmain como "el primero que llamó la atención sobre el indisputable mérito y valor de aquel Museo".

3

Un descubrimiento para España y para Europa. Felipe Benicio Navarro y el Museo de Gijón

Pese a los intentos difusores del trabajo de Guilmain por parte de Somoza, lo cierto es que únicamente tuvo eco en el ámbito cerrado del menguado grupo de jovellanistas que entonces comenzaban su irremplazable tarea. Más allá de las fronteras de Asturias no tuvo entonces ni el menor comentario y ni siquiera la simple mención de autor y tema.

Sin embargo, es cierto que abrió un horizonte sobre la importancia de ese patrimonio y sobre una faceta olvidada de la rica personalidad de Jovellanos, que pronto sería impulsada de modo muy significativo por un intelectual foráneo, cuya estancia temporal en Asturias le permitió conocer y estudiar la colección de dibujos del Instituto Asturiano y proyectar su valor en el ámbito español y europeo.

En enero de 1876 llegaba a Oviedo procedente de Madrid Felipe Benicio Navarro. Había sido nombrado secretario del Gobierno Civil de la provincia. Hasta entonces, que sepamos, no había ocupado ningún cargo político-administrativo, sino que había destacado como periodista e inquieto intelectual con formación cosmopolita y varios campos de interés, que en el ámbito artístico le llevarían a practicar el dibujo y la pintura, firmando sus obras "F.B.Navarro", y a realizar fotografías documentales de obras artísticas, frecuentando además la crítica de arte.

Valenciano orgulloso siempre de su origen y de su estirpe, Felipe Benicio Navarro Reig nació en Valencia en 1840. Hijo del militar Felipe Benicio Navarro y Marau y de la aristócrata Concepción Reig Todo y Pardo de la Casta, heredó también nombre de su abuelo Felipe Benicio Navarro Aliguer (1774-1832) destacada personalidad política del primer liberalismo radical, que ocupó la cátedra de Economía Política de la Universidad de Valencia y fue miembro en 1822-1823 del efímero

gabinete presidido por el general Evaristo San Miguel, encargándose de la cartera de Gracia y Justicia e, interinamente, de la de Gobernación. Partió después para el exilio, lo que alimentaría el cosmopolitismo y la formación cultural amplia y abierta que caracterizó a sus hijos y nietos.

Navarro Reig tuvo al menos cuatro hermanos: Víctor, registrador de la propiedad con diversos destinos y que mostró inquietudes políticas y culturales, Enrique, María de la Asunción, que casó con Francisco de Paula de Cidón y Cubells y fue madre del poeta Antonio Cidón, y de Francisco Cidón, pintor, dibujante y cartelista; y, por último, Rosa, que contrajo matrimonio con el catedrático de Medicina, Rector de la Universidad de Valencia y diputado Mariano Batllés y Bertán de Lis, que como poeta y prosista firmó sus trabajos con el seudónimo "Alberto Alsina". Rosa también se distinguió igualmente como poeta y escritora en prosa, firmando sus trabajos con seudónimo, en su caso "Ofelia".

El destino del joven Navarro Reig no podía ser otro que el de la formación académica, que debió iniciar en su Valencia natal para pronto trasladarse a Madrid. En la década de los sesenta cursó estudios en las facultades de Ciencias, Derecho, y Filosofía y Letras de la Universidad Central, que culminaría cuando se cerró el reinado de Isabel II con esa revolución Gloriosa. No parece que en ese ambiente de cambios nuestro autor mostrase ninguna radicalidad, sino que, por el contrario, abrazase la moderación de una Restauración que señalaría el contexto en el que desarrolló su producción adulta. Esa identidad conservadora lo llevaría a formar parte de la redacción del diario *El Tiempo*, periódico en el que está en activo hasta fines de 1875.

Entonces se producirá un hecho decisivo en su biografía en lo que atañe a nuestro tema y al porqué Navarro Reig se interesó en la colección de dibujos del Instituto gijonés. Tras ser nombrado secretario del gobierno civil de Oviedo, a fines de enero de 1876 Felipe Benicio Navarro llegaba a Asturias para ejercer su cargo en Oviedo. Ese año sería trascendental para el asentamiento primero de esa Restauración con la promulgación de una nueva constitución. Apenas siete meses duró su estancia entre nosotros, pues parece que problemas de salud le obligaron a dejar su destino político, abandonando Asturias en los primeros días de septiembre de este 1876 para instalarse en El Escorial, localidad en la que aun residía a fines de 1878.

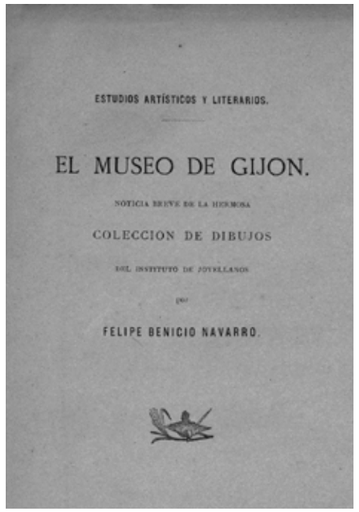
A tan corta estancia supo sacarle buen partido quien sumaba una buena formación, grandes cualidades intelectuales y un apasionado interés por todo lo que significase creación artística, que además frecuentaba como pintor y dibujante. La cercanía al poder político le facilitó sin duda el acceso al conocimiento del prácticamente inédito conjunto de dibujos, que supo contemplar y estudiar con "el amor que siempre he profesado al arte", según propia confesión. Ese feliz descubrimiento quiso compartirlo para el mundo hispánico en un elaborado artículo publicado en la *Revista de España* (Año X, Tomo LVIII, Madrid, septiembre-octubre de 1877, págs. 82-97) bajo el título "El Museo de Gijón", que ante las dudas que podría trasladar tal título, se abría con un párrafo aclaratorio: "Sí, lector, por más que te extrañe, hay un Museo en Gijón". Y en efecto, era la primera vez que se calificaba a la colección como Museo de Gijón, pues Guilmain no había pasado de definirlo como "Museo de bosquejos".

En su texto, el autor, tras elogiar la personalidad de Jovellanos, se centra en su faceta de atención al dibujo y en su labor como coleccionista, señalando que sus cualidades:

> "Proporcionáronle reunir una riquísima colección de dibujos, que debió ser de las mejores que por entonces existieron en Europa. Tal era, que, aun disminuida en los muchos que regaló, acaso sea la única existente hoy, de su importancia, más aun que por lo numerosa, por reunir los nombres de los artistas que han marcado indeleblemente su huella en la historia del arte desde el siglo XV hasta el XIX, mezclados con otros muchos notables, de quienes es seguro que no existan ya otros dibujos que en los que en ella se admiran".

Une esa virtud coleccionista al valor que tiene el estudio de los dibujos de los grandes maestros como enseñanza perenne para los artistas, y en esa línea señala que durante horas enteras se ha entregado al estudio de alguno de Murillo, pintor por el que muestra especial interés, demostrando un profundo conocimiento de su obra y técnica. Confiesa que este interés es muy minoritario entre sus contemporáneos y arremete contra la miseria del aprendizaje y de la producción artística de su época, como deja patente la crítica y lo que se contempla en las Exposiciones de Bellas Artes, y dirige sus dardos, sin nombrarlos, al plantel de profesores del Instituto, directores espirituales que se caracterizan por su "falta de Ilustración" y por ello incapaces de enseñar los valores del arte al "vulgo".

No esconde Navarro Reig el buen estado en el que entonces halla la colección, valorando como "salvadora" la idea de proteger los dibujos con cristales, lo que le hace señalar el "excelente estado" de conservación; aunque lamente la carencia de un catálogo científico al que sustituye un


ESTUDIOS ARTÍSTICOS Y LITERARIOS.

EL MUSEO DE GIJON.

NOTICIA BREVE DE LA HERMOSA

COLECCION DE DIBUJOS

DEL INSTITUTO DE JOVELLANOS

POR

FELIPE BENICIO NAVARRO.

Felipe Benicio Navarro Reig

El Museo de Gijón. Relación crítica de la hermosa colección de dibujos que D. Gaspar Melchor de Jovellanos regaló al Real Instituto Asturiano, Barcelona, 1878.

Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, Oviedo.

mero inventario de los fondos. Esta inexplicable ausencia de un documento siquiera básico que sustituyese a un catálogo de mínima base científica, quiso solventarla dando comienzo a la realización de un verdadero catálogo de los fondos, el primero que se hubiese hecho, pero tal vez la oposición de la dirección y del claustro del Instituto o esa enfermedad que le obliga a abandonar Asturias, impidieron que llevara a efecto. De este modo describe el montaje y la carencia de fuentes fiables para una catalogación:

> "La rica colección de que nos ocupamos, yacía mal alojada y expuesta a mil peligros en el seno de las carteras, hasta que hace pocos años se ocurrió *tapizar* con los dibujos una de las habitaciones del Instituto, con lo que no es dado examinar fácilmente, esto es, sin una escalera de mano, sino una pequeña parte de ellos, los que están al alcance de la vista en la parte baja de las paredes y algunos otros que a guisa de *muestras de dibujo* se encuentran colocados sobre una mesa en el centro de dicha habitación. Así y todo merece bien del arte la persona o personas a quienes vino la salvadora idea de guardar bajo cristales y ofrecer en exposición constante al público, ese tesoro de gran valía que hasta entonces arrostró incólume los mil accidentes a que la incuria y la ignorancia tuvo por largo tiempo expuestos. Circunstancias bien ajenas a nuestra voluntad nos impidieron proseguir el catálogo descriptivo y razonado que empezamos a redactar, con el solo propósito de que aquella inapreciable colección fuese reconocida en España y el extranjero; tarea prolija y dificultosa por la absoluta carencia de ciertos datos y la colocación de los dibujos. El Instituto posee un sucinto inventario, pero desprovisto de los que son indispensables para un catálogo razonado y completo".

Esa dificultad para estudiar directamente los dibujos al estar protegidos por el cristal será una queja recurrente a lo largo del texto, que traslada al lector para justificar la incapacidad de realizar un completo catálogo, aunque el inventario existente en el Instituto y puesto a su disposición aporte datos "tomados directamente de las anotaciones que llevan los dibujos", por lo que no duda de su autenticidad. Del mismo modo, y con el mismo argumento, se hace eco del precio en el que fueron adquiridos los dibujos, que "llevan muchos al dorso".

En la valoración de la colección entra también en juego el número de dibujos, que frente a los 721 contabilizados por Guilmain rebaja a 715 "entre dibujos, croquis y aguadas", de los que reseña 145 como obras anónimas, de autor desconocido. Señala también la existencia de algunos grabados, y en nota a pie de página y para reforzar de nuevo la importancia del conjunto gijonés, apunta que el Museo Británico cuenta en su colección con solo 600 dibujos. Como estudioso, y después de la contemplación del conjunto y de cada una de las obras, el autor concluye rotundo que es una colección muy completa en la que "detenidamente se puede ir siguiendo la historia del arte, desde la Edad Media hasta el siglo presente". Es una historia que él sistematiza con urgencia partiendo de esa Edad Media para adentrarse en el marco italiano en las escuelas florentina, romana, veneciana, lombarda, y cerrando con lo que llama "eclecticismo". Referencia después a los maestros holandeses, flamencos y alemanes, y los franceses de la Escuela de Fontainebleau. El grueso será para los artistas españoles existentes en la colección, con especial dedicación a Murillo, de quien se muestra gran conocedor y admirador.

Otro de los valores de este trabajo difusor de Felipe Benicio Navarro será el de ostentar la primacía de quienes vayan a defender a través de décadas el que la colección sea reproducida fotográficamente, de acuerdo a las técnicas aplicadas hasta entonces. De nuevo, demuestra también en este campo el autor un conocimiento exhaustivo de lo que es contemporáneamente el proceso de reproducción de las obras artísticas, proceso "poco generalizado aun en España y que interesa en alto grado a artistas y aficionados". Abre este apartado señalando la utilidad, incluso económica, que podría obtener el Instituto aplicando la técnica fotográfica a la copia de las obras artísticas de este Museo de Gijón, difundiendo la calidad de su colección:

> "Sería, pues, de la mayor importancia para el arte y de gran utilidad para el Instituto de Jovellanos, que ciertas colecciones extranjeras pudiesen completarse con las reproducciones de los dibujos de la que dejó Jovellanos".

Para defender esta opción hasta entonces inédita, se retrotrae a los ejemplos del pasado que llegan a pocas décadas precedentes en la utilización de las técnicas de grabado –punta seca, aguafuerte, buril, a la ruleta, litografía, y los recursos auxiliares como el aguatinta– para intentar reproducir las obras clásicas, y que siempre supusieron de un modo u otro un fracaso, pues "tales reproducciones se hicieron siempre con escasísima fidelidad, y nunca pudieron llamarse con exactitud *facsímiles*", y cita como último ejemplo, pese al logro de una mayor exactitud, la colección de reproducciones impulsada en 1849 por la "Dirección de Bellas Artes de Francia", que le lleva a afirmar que "los grabados han sido y serán siempre simples *interpretaciones*, sujetas a las contingencias de la diversa manera de ver de los grabadores".

Será la fotografía la que a ojos del autor venga a salvar estos escollos:

> "Estaba reservado a la fotografía el perpetuar con toda la escrupulosa exactitud que pueda pedir la mayor exigencia esas obras inapreciables".

Navarro Reig, fotógrafo aficionado, que utilizó la técnica para sus trabajos histórico-artísticos, viene a demostrar un profundo conocimiento del desarrollo de la fotografía francesa, de manera particular desde la eclosión de toda clase de tentativas que difundió exitosamente la Exposición Universal de París de 1867. Del desarrollo de toda esa oferta resalta al fotógrafo Adolphe Braun (1812-1877), quien se había especializado en el inicio de esos años en la reproducción de obras de los museos franceses, y cuyo trabajo tenía en España un reconocimiento entonces muy minoritario:

> "Gracias a los modernos procedimientos de Adolphe Braun, las reproducciones fotográficas de los dibujos son mucho más fieles que los retratos; son los mismos dibujos, ni más ni menos. Cuando se contemplan las pruebas obtenidas por ese fotógrafo, verdadero artista que reproducen la obra original, bien se puede decir que allí está en toda su integridad el dibujo del maestro".

No escatima elogios a ese proceso de Braun, que viene a salvar con la reproducción la obra original en toda su integridad: "Nada falta a estas repeticiones idénticas, ni siquiera el color". Esas obras reflejan la calidad en todos los extremos de la técnica original aplicada al dibujo, siendo cada una de ellas "una prueba de la exactitud rigurosa" que facilita la fotografía.

El texto de Navarro Reig tuvo una repercusión inmediata. En Asturias, el periódico *La Opinión* (Gijón, 21 de octubre de 1877), calificaba en una gacetilla de "magnífico artículo" el trabajo editado, destacando que según el autor el Museo del Instituto de Gijón era digno de figurar entre los primeros de Europa. En esa Europa se tendría también muy pronto un inicial conocimiento del trabajo. El quincenario *El Campo* (Año II, n.º 1, Madrid, 1 de diciembre de 1877), revista en la que Felipe Benicio Navarro colaboraría con diversos textos, incluía la "Crónica Inglesa", fechada en Londres en noviembre de ese año, firmada por el corresponsal N. Grey. En ella señalaba la novedad en el panorama expositivo de la capital británica de una exposición de dibujos de los maestros antiguos, programada por la Royal Academy en Burlington House. Calificaba esta muestra como una oportunidad extraordinaria, "siendo Londres la única capital acaso que en Europa no tiene en exposición permanente esos estudios y dibujos de los grandes maestros", siendo tan importantes las colecciones públicas y privadas. El tono crítico del texto concluía recordando que el texto de Benicio Reig publicado en la *Revista de España* y al que titula "Los Dibujos de Gijón" había sido traducido por una revista artística inglesa, texto que no hemos hallado, ejemplarizando como modelo abierto y difusor la actuación del Instituto de Jovellanos frente a la práctica de los museos e instituciones británicas; así, la revista "pone en parangón la conducta del Instituto de aquella ciudad, y la que hasta ahora ha seguido en la cuestión de Exposición de dibujos la dirección del Museo Británico".

El texto tuvo su eco, y ese éxito animó al autor a realizar posteriormente una nueva edición, pues entre tanto habían virado sus intereses hacia otros ámbitos histórico-literarios de estudio, que le darían más fama. En 1878 daba a las prensas, en la Imprenta madrileña de Aribau, un trabajo bajo el título *El Libro de la Montería es el Tratado de Venación de Don Alfonso El Sabio*, cuyo texto firma en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial el 4 de marzo de 1878.

Pero en paralelo atiende a una nueva edición revisada de su texto original sobre la colección gijonesa en un folleto cuya impresión se realiza en la barcelonesa Imprenta "La Renaixensa", de Pedro Aldavert y cuyo trabajo finaliza, según el colofón, en el mes de septiembre de 1878. El folleto, de 26 páginas, lleva como título en cubierta: *Estudios Artísticos y Literarios. El Museo de Gijón. Noticia breve de la hermosa colección de dibujos del Instituto de Jovellanos por Felipe Benicio Navarro. Barcelona/MDCCCLXXVIII.* En portada, el título tiene sensibles variaciones: *Estudios Artísticos y Literarios. El Museo de Gijón. Relación crítica de la hermosa colección de dibujos que D. Gaspar Melchor de Jovellanos regaló al Real Instituto Asturiano. Barcelona/MDCCCLXXVIII.*

Con este título en portada rendía homenaje expreso a Jovellanos, que reforzaba en el nuevo texto con reflexiones oportunas para aquel tiempo presente y para los venideros:

> "Interesante estudio es el que podría hacerse de Jovellanos, como artista, y acaso en otra ocasión la emprendamos; que su personalidad en este punto crítico del progreso en el siglo actual ofrécese, como en otros muchos, cual punto esplendente en cielo anubarrado y tenebroso. Bastárale a Asturias, a no contarlos en abundancia en todas épocas, este solo ilustre hijo para enorgullecerse con justísimo fundamento".

No tenemos noticia de esa inmersión en la figura de Jovellanos, que hubiese sido otro hito en la proyección del personaje y su obra, pero Navarro Reig justificaba en el nuevo texto inicial su tarea de dar a conocer nuestro patrimonio artístico, que "guarda

en inútil abundancia este país" sin que sirva de enseñanza u orgullo. La experiencia postrera a la aparición de su trabajo original le lleva a explicar la razón de esta nueva edición, citando por vez primera y en tono crítico, sin nombrar al autor, el texto de Guilmain :

> "Durante más de setenta años ha guardado el Instituto de Jovellanos su magnífica colección de dibujos sin que de ella se haya generalizado más noticia que la muy escasa por cierto que en la misma localidad se tenía de ella.
>
> La publicación del citado artículo hubo de llamar la atención entre artistas, aficionados y aun literatos, cuyo interés en conocer más detalladamente aquella colección bien hubiéramos querido satisfacer en la medida de sus deseos que era la de los nuestros propios. Pero como más adelante diremos, lo que en un principio pretendimos fuese cuadro acabado y completo, no pudo pasar de boceto, ligeramente manchado y el que queríamos catálogo descriptivo y razonado, quedóse en relación descarnada y somera.
>
> Mas ya que otra cosa no pudo ser, comprometímonos a darle mayor publicidad poniendo a más asequible y general alcance la noticia que publicó *La Revista de España* y que ha sido la primera que al público se haya dado, de la notable colección".

Otra nueva redacción de interés que da al texto original es la referente al montaje de la colección que conoce en 1876, que aporta una visión más profunda de aquella sala que albergaba prodigios:

> "La rica colección de que nos ocupamos, yacía mal alojada y expuesta a mil peligros, oprimida por las tapas de las carteras, y manoseada con exceso, hasta que hace pocos años se ocurrió *tapizar* con los dibujos una de las habitaciones del Instituto, con lo que no es dado examinar fácilmente, esto es, sin una escalera de mano, sino una pequeña parte de ellos, los que están al alcance de la vista en la parte baja de las paredes y algunos otros que a guisa de *muestras de dibujo* se encuentran colocados sobre una mesa en el centro de dicha habitación. Así y todo merece bien del Arte la persona o personas a quienes vino la salvadora idea de guardar bajo cristales y ofrecer en exposición constante al público ese tesoro de tan gran valía, que, hasta entonces, arrostró incólume los mil accidentes a que la incuria y la ignorancia le tuvieron por largo tiempo expuesto".

Resulta interesante la reacción de la crítica ante la aparición del folleto, obra que ahora tiene mayor repercusión y que recoje merecidos elogios, aunque viene a certificar lo señalado por Navarro Reig en cuanto a lo escasamente evolucionada que se muestra España en cuanto a la reproducción fotográfica de las obras artísticas.

Esa idea que traslada el autor con vocación de que se haga lo más pronto posible la reproducción de los fondos de la colección gijonesa, no fue bien recibida en los medios culturales de Madrid. El escritor y publicista Francisco de Asís Pacheco, en sus "Noticias Bibliográficas" de *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid, 24 de marzo de 1879), hacía una crítica elogiosa del texto y destacaba que su autor había sido "el primero en dar a conocer esta rica colección, olvidada en el fondo de una provincia", para la que desea las mejores condiciones de conservación. Sin embargo, ante la propuesta de que se reprodujesen fotográficamente los dibujos, se oponía de modo rotundo, señalando: "Creemos que no es ese el mejor procedimiento, y a pesar de los inconvenientes que señala el señor Navarro, preferimos el grabado, hecho por artistas de verdadera inteligencia, en la seguridad de que la reproducción obtenida por ese medio dará idea más exacta y artística de los dibujos que se tratan de copiar".

Poco después, en otro prestigioso medio como la *Revista Contemporánea* (Año IV-V, Tomo XXI, Vol. I, págs. 123-124, Madrid, 15 de mayo de 1879), la sección "Miscelánea" se abría con una reseña de una exposición de dibujos en la Escuela de Bellas Artes de París. El texto es probable que sea del propio Pacheco, colaborador también de esta revista en la que firmaba la "Crónica de la Quincena", pues conceptos y términos son muy similares. Señala que la muestra de dibujos de la capital francesa atrae al público por la novedad de ver dibujos hasta entonces solo accesibles a una minoría, y señala que ese modelo se ha anticipado ya como


LA COLLECTION DE DESSINS D'ANCIENS MAITRES.

Alberto Durero

Estudio para La muerte de la Virgen, ilustración del artículo de Felipe Benicio "La Collection de Dessins D'Anciens Maitres a L'Institut Royal de Gijon (Espagne)", en *L'Art*, nº. 273, París, 1880.

Herrera El Viejo

San Pedro, San Andrés, Santiago El Mayor, San Simón, ilustración del artículo de Felipe Benicio "La Collection de Dessins D'Anciens Maitres a L'Institut Royal de Gijon (Espagne)", en *L'Art*, nº. 274, París, 1880.



LA COLLECTION DE DESSINS D'ANCIENS MAITRES

A L'INSTITUT ROYAL DE GIJON (ESPAGNE)

exposición permanente de dibujos en "una modesta villa asturiana", colección que denomina erróneamente como "Museo de Campomanes". El anónimo autor se manifiesta también opuesto a la reproducción fotográfica de las obras que propone Navarro Reig: "Creemos que este medio no sería el más acertado, y por nuestra parte proponemos que se copien, graben e impriman, seguros, en primer término, de que la edición se agotará".

En Barcelona, y también en la Imprenta de La Renaixensa, se imprime otro texto que refleja líneas de atención alternativas por parte del autor. En este 1879 aparece *Arte Cisoria, de D. Enrique de Villena, con varios estudios sobre su vida y obras y muchas notas y apéndices*, que tal como se señala en la presentación es una edición de una obra "casi desconocida, que se hace con una copiosísima ilustración en estudios biográficos, bibliográficos, literarios y de costumbres". Pascual de Gayangos señalará que "la edición es bella y esmerada... y que sale de nuevo a la luz tan engalanada con eruditas notas y apéndices, que es lo mismo que si resucitase con toda su frescura al cabo de cuatro siglos".

Las estrechas conexiones intelectuales que Navarro Reig mantiene de modo singular con Francia, y que deja bien patentes en su labor de encargado de la "Crónica Bibliográfica" de la *Revista de España*, en la que se ocupa también de la crítica de arte y de la musical, explican que en París se conociera su folleto, que descubría para el mundo civilizado una colección de dibujos inédita de especial riqueza por la calidad de las obras, los artistas representados y el importante número de piezas. Dos años después de la impresión del folleto, el prestigioso semanario ilustrado francés *L'Art* publicaba en dos números consecutivos un artículo firmado por Felipe-Benicio Navarro con el título "La Collection de Dessins D'Anciens Maitres a L'Institut Royal de Gijon (Espagne). (Tomo XX, n.º 273, París, 21 de marzo de 1880, págs. 289-292 y Tomo XX, n.º 274, París, 28 de marzo de 1880, págs. 65-70), que supuso una difusión extraordinaria para la hasta entonces solamente conocida colección en el ámbito hispánico.

El artículo aportaba dos novedades fundamentales con respecto a los dos anteriores. Por un lado, Navarro Reig refundía sus textos para dar una aproximación más certera a la colección por parte del lector especializado, resaltando, por ejemplo, la personalidad de Jovellanos o el estudio de los fondos según las escuelas artísticas nacionales. Se extiende presentando a Jovellanos como "Hombre de estado de gran genio, apasionado por la libertad y la independencia de su patria", y un amante del arte que logró reunir una de las más ricas colecciones de dibujos en la Europa de su tiempo, en la que es posible seguir la huella de la creación artística desde el siglo XV hasta los inicios de ese siglo XIX con las obras de Goya y Bayeu. Estructura esa presentación de los fondos con apartados dedicados a las escuelas Alemana, Flamenca y Holandesa, las italianas, la francesa, para extenderse en las escuelas españolas, remarcando las obras particulares de Murillo. De nuevo, señala que la importancia de la colección bien merece que se redacte un "catálogo razonado y descriptivo", trabajo, que en tono de disculpa, dice que exige mucho tiempo y dedicación, condiciones que él no tiene y que por ello ofrece en estos dos artículos datos muy simplificados.

La otra singularidad que caracteriza este trabajo editado es que por vez primera se reproducían los dibujos de la colección gijonesa en un medio impreso, cuyo único antecedente solamente se había localizado en Asturias con los trabajos de Acebal y Escalera en la *Revista de Asturias* y en el álbum *Bocetos del Instituto de Jovellanos*.

Las obras de Acebal y Escalera recreando dibujos de la colección se habían circunscrito al medio asturiano, y no habían tenido ninguna reproducción en las revistas y periódicos españoles, ni siquiera en las especializadas en el ambiente artístico. Sería en Francia, en esta ocasión, cuando por vez primera se diesen a conocer algunos de los dibujos con la interpretación de dibujantes y grabadores especializados en estos trabajos para la prensa ilustrada. El autor de los dibujos será Étienne Bocourt, buen conocedor de la pintura española, que en 1866 había recorrido nuestro país acompañando al historiador Charles Yriarte, mientras que el de los grabados será Jules Jacques

Puyplat, que firman respectivamente los trabajos como “E. Bocourt” o “Bocourt”, y “Puyplat”. En la primera entrega del trabajo únicamente se reproducen detalles del dibujo para la “Muerte de la Virgen”, de Alberto Durero, incluyendo en el pie “Collection Jovellanos á l´Institut de Gijon (Espagne)”. Las fuentes para este trabajo son las dos láminas que forman parte de los *Bocetos del Instituto de Jovellanos* (Gijón, 1879).

Para la segunda entrega del artículo, las ilustraciones únicamente señalan al pie “Collection Jovellanos, á Gijon” y como fuente dibujante y grabador emplearon tanto los *Bocetos*, pero de modo singular los positivos fotográficos del Álbum, que el Instituto envió a la Exposición Universal de París de 1878, y que estudiaremos más adelante. Es probable que habiéndose divulgado la publicación del artículo se hiciese llegar desde Gijón a Navarro Reig como autor intermediario o directamente a la redacción de *L'Art* esos positivos o un álbum similar al presentado en la exposición. Así, se incluyen provenientes del Álbum los dibujos atribuidos a Herrera El Viejo (de izquierda a derecha, de arriba abajo: *San Pedro*, *San Andrés*, *Santiago el Mayor*, *San Simón*), Juan Carreño de Miranda, *Grupo de monjas*; Juan de Juanes *la Virgen y San José*, y Federico Zuccaro . De los *Bocetos* se extrae *Una carroza*, de Velázquez, y *Trompeta y Soldado*, de Antonio del Castillo.

Navarro Reig continuó con una activa vida intelectual, que le llevó a formar parte de la directiva del Ateneo de Madrid, en la que ocupó el cargo de archivero bibliotecario. En 1885 fue uno de los fundadores y primer director de la *Revista crítica de historia, literatura y bellas letras*, y colabora de manera estrecha con la Sociedad Española de Excursiones.

Los vínculos con Asturias se fortalecieron con su matrimonio con María del Pilar Ruiz-Gómez Ibarbia, emparentada con Servando Ruiz-Gómez y con la que no tuvo descendencia. Felipe Benicio Navarro Reig falleció en Madrid el 16 de mayo de 1901. Su esposa editaría póstumamente las cartas de viaje a Escandinavia que el periódico valenciano *Las Provincias* insertó como folletín a lo largo del verano de 1897. La edición (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901), con el título *En la región de las noches blancas. Viaje a Escandinavia. (Cartas de un valenciano)*, lleva un prólogo del escritor gijonés Francisco Acebal.

4

La encrucijada de 1878. Entre el grabado y la fotografía. La colección de dibujos desde Asturias

El hito del estudio y difusión de la colección de dibujos realizado por Felipe Benicio Navarro Reig supuso un acicate que convulsionó de manera particular el ambiente jovellanista gijonés, encabezado por un Julio Somoza que, según iría profundizando en la vida y obra del patricio, radicalizaría sus posiciones intelectuales en defensa del significado del valor de una herencia que entendía manipulada y abandonada. La valentía con la que hizo públicas sus críticas, encabezando un sector minoritario contra la inacción y la impostura de quienes ocupaban la dirección y puestos docentes del Instituto, alcanzó altas cotas de virulencia, de tal modo que los enfrentamientos se fueron sucediendo a lo largo de dos décadas.

En este contexto, la colección de dibujos fue sin duda uno de los argumentos centrales de las polémicas; tal vez el único que logró una proyección más allá de los ámbitos regionales, logrando con ello que la mirada cultural y política de la España oficial se volviese con verdadero interés o con falsa atención hacia Gijón, Jovellanos, y su Instituto. Desde las esperanzas republicanas a la paz de aquella Restauración turnante, la colección transitó por coyunturas difíciles que no facilitaron un acercamiento serio a su estudio y catalogación, tareas que se demoraron varias décadas y que nunca concluyeron en la merecida conservación del conjunto, cuya desaparición completa fue resultado último de una desatención culpable.

Somoza se mostró cicatero en el reconocimiento de lo que había supuesto el trabajo de Navarro Reig. No olvidó su nombre, pero prácticamente lo sumó a la lista que encabezaba su querido amigo Eduardo Guilmain, y en la que mezclaba la hipótesis de atención del Edmundo de Amicis del *Viaje por España* con el paso por alto de Rafael M. de Labra en *Una villa*

del Cantábrico. Gijón. Notas de Viaje (1877), que reducía la mención a 722 dibujos y a una nómina deslumbrante de grandes artistas que demostraban la riqueza de unos fondos "que podría envidiar el mismo Museo de Madrid". En esa búsqueda de argumentos, Somoza se retrotraería a 1872, cuando en agosto de ese año el rey Amadeo de Saboya visitó Gijón y de manera fugaz contempló en el Instituto la colección. Lo llamativo de esta referencia es que un viaje que las crónicas destacan como fracasado, dando el pueblo asturiano la espalda al rey foráneo, sea relevante para Somoza por los elogios hechos por los "artistas" que formaban parte de la comitiva regia. Vendría después la presencia en 1875 de Carlos de Haes, quien abriría los ojos a Alejandro Pidal hacia la verdadera riqueza de la colección, según el prólogo de este último a la obra de Acebal y Escalera.

En ese año central de la década, el director del Instituto de Jovellanos Luciano García Rendueles, en la *Memoria* leída en la apertura del curso académico 1875-1876, alertaba de la defensa de la propiedad municipal, pues "la Biblioteca, algunos cuadros y otros enseres, como también la rica colección de bocetos, sin ejemplar en ningún establecimiento del Reino, pasará todo a poder del Ayuntamiento el día en que el Estado se incaute del edificio, lo que creo nunca llegará". No serían estas prevenciones las que molestaron a Somoza y a la minoría jovellanista en el discurso del director. Las que sí hirieron su amor propio y leyeron como afrenta fueron las siguientes palabras:

> "La rica colección de bocetos que, como todos sabéis, posee el Instituto y hasta hace pocos años estaba casi abandonada, necesitaba colocarse al menos por Escuelas con sus catálogos correspondientes. Para esto era preciso que personas muy inteligentes, de las cuales carecemos en esta población, probasen la autenticidad de dichos bocetos, y con su ayuda se trasladasen a otro salón mucho mayor, para que las personas aficionadas a las bellas artes pudiesen sacar algún provecho de la expresada colección; pero no cejaremos un momento hasta conseguir el objeto indicado; y mientras esto no tenga lugar, nos contentaremos con tenerlos del modo que se hallan, que no es otro que conservarlos sin que se deterioren.".

Esa referencia a la carencia en Gijón de "personas muy inteligentes" encendió los ánimos de los jovellanistas, que se mostraron combativos en los textos del número extraordinario dedicado a Jovellanos que el periódico *El Productor Asturiano*, tan dado a las polémicas, sacó a la calle el 5 de enero de 1877. En este año, García Rendueles, en la *Memoria* leída en la apertura del curso académico 1877-1878, no dejó pasar la ocasión para la defensa de la honorabilidad de todo el claustro del Instituto frente a los ataques de los que se hacía eco el periódico:

> "Me refiero a los incalificables ataques dirigidos con cualquier pretexto, por el diario de anuncios de la localidad *El Productor Asturiano*, ya a los catedráticos, ya al modo de ser íntimo del Establecimiento, y, si bien es cierto que el citado anunciador no ha conseguido su objeto, ni conseguirá jamás, sino hacer sonreír a las personas sensatas y de algún criterio científico... para escribir en serio sobre ciertos asuntos, se requieren ciertas condiciones de ilustración y buen criterio, que de manera alguna pueden sustituirse con artículos y gacetillas mal confeccionadas... El Instituto tiene bien justificada su existencia y la Dirección su conducta...".

Aporta además interés esta *Memoria* como fuente informativa para entender la evolución de la colección y su montaje y conservación desde la óptica interna. En este año, el catedrático José María Suárez Ordax se había centrado en la organización de la biblioteca, para la que había serias dificultades espaciales. Por ello, el claustro concebía dar una segunda planta al edificio "aunque no fuera más que el de la fachada principal". Esa ampliación "dotaría también al Establecimiento de un salón con capacidad suficiente, a fin de colocar en forma más adecuada para estudiarla y admirarla, la riquísima colección de bocetos y dibujos que posee, por más que la clasificación por autores es tarea algo difícil de realizar, según hemos oído de labios muy competentes".

Esos "labios muy competentes" debían ser, una vez más, extraños a Gijón, y probablemente provenían de esos séquitos cortesanos y ministeriales que acompañaron la visita de Alfonso XII y su hermana la Princesa de Asturias al Instituto el 17 de julio, a quienes impactó la riqueza de la colección "prometiendo volver a examinar con más detención la sala de bocetos, que causó admiración de las Reales personas y de todo su ilustre acompañamiento". Días después, el 5 de agosto, la Princesa de Asturias visitó de nuevo el establecimiento "ocupando su atención por largo tiempo la indicada sala". Sería Cánovas del Castillo quien señalase la línea ineludible de difusión de la colección, en la que ya había trabajado Navarro Reig:

> "Después de manifestar el gusto y admiración con que veía los bocetos, indicó la necesidad de hacer público en la Península y en el Extranjero, el tesoro que aquí se encierra, con el fin de que los aficionados a las bellas artes y las personas peritas, pudiesen sacar algún provecho, que fue indudablemente el objeto principal que se propuso el inmortal Jovellanos al legarle a su querido Instituto, y esta

> Dirección, abundando en las mismas ideas, y trabajará sin descanso a fin de conseguirlo".

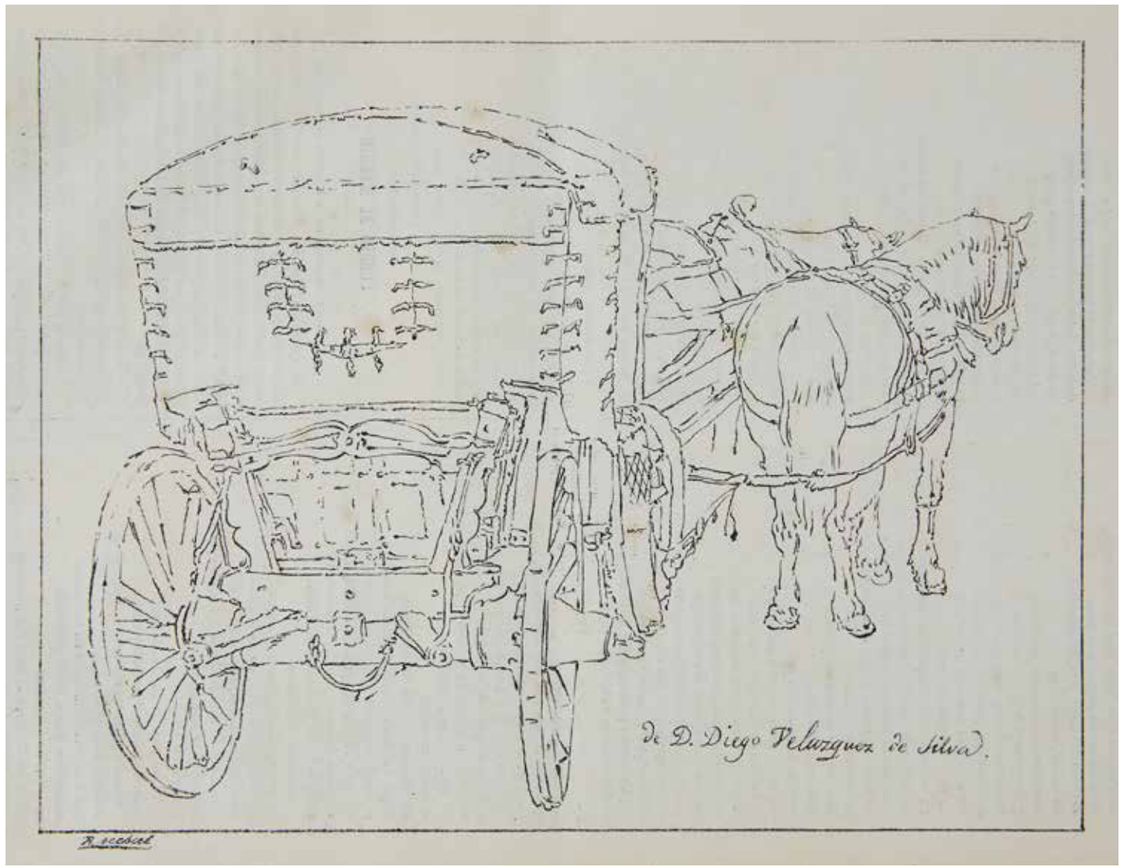
La polémica local se mantenía viva y, como comprobaremos, sin esperanza de agotarse. Al contrario, seguiría alimentándose desde focos diversos que siempre tenían bando: la cultura oficial y burocratizada que tenía su bastión en el Instituto, y una disidencia ideologizada cuyo portavoz era un Julio Somoza cada vez más armado de argumentos y que tenía en las páginas de la prensa local su fortaleza. Con esa continuidad, 1878 se refleja como un año clave para el debate y la difusión de la colección de dibujos. El Museo de Gijón, tal como lo bautizó Navarro Reig, no ha calado como denominación propia de la colección, y tanto un sector como otro siguen empleando el término "bocetos" para referirse a un conjunto que claramente supera esa categoría. Será en este año cuando Ricardo Acebal y Pío Escalera inicien la reproducción de algunos de los dibujos en la *Revista de Asturias*, paso previo para la edición al año siguiente de los primeros cuadernos de su ambicioso proyecto, a la postre fracasado. Coincidente con ese trabajo gráfico se desarrolla el primer proyecto plenamente fotográfico, cuyo origen será el propio Instituto, al estar impulsado por el profesor Francisco Jarrín. Por último, el conjunto original de dibujos se amplía este año con otros 32, una de las donaciones y atenciones preferentes que recibirá el Instituto por parte del antiguo alumno Acisclo Fernández-Vallín.

La fuente básica para conocer una vez más el posicionamiento de la institución educativa en este trascendental periodo es la *Memoria* del estado del Instituto en el curso académico 1878-1879, leída en la apertura del curso 1879-1880 por Jesús Menéndez Acebal, profesor y secretario del Instituto, hijo de José Menéndez Duarte, director y profesor de Dibujo largos años del Instituto y quien años después publicaría el criticado *Catálogo*. Conocedor de los entresijos de la institución, con la fuente directa de su padre, y dispuesto a la defensa frente a los críticos, el texto descubre nuevos datos sobre la colección, su estado de conservación, montaje y exposición pública.

Menéndez Acebal afirma que el conjunto de dibujos asciende en ese 1878 a 756 "originales", a los que habría que sumar los 32 donados por Fernández-Vallín, con lo cual contaba la colección con un total de 788 dibujos, a los que suma tres grabados. Para desactivar las críticas, el profesor da cuenta de los comienzos de su exposición pública en un montaje precario. Señala que en 1867 el director del Instituto, José Cienfuegos-Jovellanos, fue quien se propuso abrir al público la colección, aunque de modo parcial, dado que "mandó construir un mostruario donde se colocaron varios de los más notables", pero no contaron con sala propia, sino que ese muestrario selecto se instaló en las dependencias de la biblioteca. Años después, en 1871, y a iniciativa del director Junquera Huergo, se destinó "una de las mayores salas" del edificio para la colocación de "todos los bocetos", que se presentaban "resguardados por cristales". Con esta iniciativa quedaba "habilitado un verdadero museo".

Dando a conocer estos datos introductorios, quería Menéndez Acebal minusvalorar las críticas realizadas sobre la conservación del conjunto, con seguridad hechas por Somoza, que sería ese "guía" de Pidal y de Haes en su visita al Instituto:

> "Hasta estas fechas no han estado tan descuidados como aseguró la persona que servía de guía al Sr. Pidal, cuando en 1875 visitó este Establecimiento en compañía del eminente pintor señor Haes; se conservaban cuidadosamente, del mismo modo que los tenía el ilustre Jovellanos, ligeramente pegados por su margen superior a cada una de las páginas en blanco que contenía un libro fuertemente encuadernado, de modo que podía verse la falta del más pequeño de ellos por el claro que dejaría en sus hojas, y no es fácil que pudiese suceder, por el mucho cuidado que siempre han tenido los catedráticos que con todo celo han desempeñado el cargo de bibliotecarios, y por la gran estimación que siempre les han dado todos los directores del Establecimiento. Recuerdo haber oído en diferentes ocasiones a catedráticos muy antiguos, que los bocetos siempre fueron considerados como la mejor joya de esta Escuela, y que habían servido para estudio de diferentes profesores de dibujo y otras personas amantes del arte; varias veces he visto presentar la colección a las personas notables que visitaban el Establecimiento, y en otras ocasiones han sido copiados algunos de ellos por renombrados pintores, pero siempre a presencia del bibliotecario. La falta de recursos, o la esperanza de que llegase a ser una realidad el proyecto del ilustre fundador, habrá sido la causa de que esta colección de dibujos no se hubiese colocado antes en una de las salas; pero de ningún modo puede achacarse a descuido por parte de los celosos directores que desde su fundación ha tenido el Instituto".



Ricardo Acebal

Copia del dibujo *Carruaje*, atribuido a Velázquez,
de la serie "Bocetos de la colección del Instituto de Jovellanos de Gijón",
en *Revista de Asturias*, Tomo I, nº. 19, Oviedo, 1878.

Biblioteca Pública Jovellanos de Gijón.

5

Bocetos del Instituto Jovellanos. La obra reparadora de Ricardo Acebal y Pío Escalera

Entre la polémica pública, y los dimes y diretes privados, aparecen en escena dos nuevos protagonistas con propósitos tan rupturistas y regeneradores en el ámbito asturiano como es abordar una obra gráfica por entregas, empleando la técnica litográfica, dedicada en exclusividad a reproducir las obras más representativas de la colección del Instituto. Será una obra en proceso, truncada, y que casi dos décadas después se intentará recuperar reproduciendo las obras con la técnica fototípica. Quienes se proponen esta laboriosa y arriesgada tarea serán dos jóvenes gijoneses de la misma generación, discípulos ambos del Instituto: Ricardo Acebal y Pío Escalera.

Ricardo Acebal del Cueto (Gijón, 1849-Madrid, 1940), fue alumno del Instituto. En 1865 se trasladó a Madrid para cursar estudios en la Escuela Superior de Ingenieros de Montes, que finalizaría en 1870. No existen datos de una formación artística paralela, ni siquiera de una práctica como aficionado en estos años convulsos de la vida española por parte del futuro ingeniero. Tras varios destinos y excedencias, Ricardo Acebal se establecería en Asturias de modo definitivo en septiembre de 1878, siendo destinado a la sede del Distrito Forestal de Asturias. Esa residencia profesional en Oviedo le permite desarrollar sus inquietudes artísticas en el marco de un resurgimiento cultural que tendrá como uno de sus órganos de expresión la revista ilustrada *Ecos del Nalón* (1877-1878), que tendrá como heredera a la *Revista de Asturias*, cuyo primer número aparece el 5 de marzo de 1878 con el número 13, siguiendo la numeración correlativa de *Ecos*. La *Revista de Asturias* tendrá la dirección literaria de Félix de Aramburu, mientras que la artística la ostentará Ricardo Acebal, mostrando así la importancia dada a los trabajos artísticos en ese órgano ilustrado, y

siendo Acebal el autor del diseño de la nueva cabecera, que será grabada por Pedro Brit, discípulo aventajado de Capuz. Esa nueva cabecera aparecerá por vez primera en el número 16, de 5 de abril de 1878. Acebal firmará para la revista una serie de "Monumentos de Asturias", cuyo grabado realizará en la propia Asturias el litógrafo Nemesio Martínez Sienra. A la nómina de ilustradores se sumará Pío Escalera.

Pío Escalera (Pío Vigil Escalera Blanco) (Gijón, 1857-Madrid, 1941) Alumno también del Instituto gijonés, en 1873 está matriculado en la Facultad de Farmacia, siendo premiado en el curso siguiente como alumno de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central en dibujo y pintura con un premio ordinario. Algunas fuentes señalan que también siguió estudios en la Escuela Central de Arquitectura, y en este año de 1878 era alumno de la Escuela Superior de Pintura.

Pío Escalera abandonó Madrid llamado por Acebal para instalarse en Asturias y llevar a cabo el ambicioso proyecto en torno a la colección de dibujos del Instituto, que se inicia con la reproducción de algunos en las páginas de la *Revista de Asturias*. La serie llevará en la revista como título general "Bocetos de la colección del Instituto de Jovellanos de Gijón", y se compondrá únicamente de la reproducción de ocho, que se acompañarán de una "explicación de los grabados", cuyo texto firmarán Félix de Aramburu, Ramón Prieto, y el propio Acebal.

El primero de la serie (*Revista de Asturias*, Año II, Tomo I, n.º 16, Oviedo, 5 de abril de 1878) titulado "Alegoría" y atribuido a Jacoppo Tonoggini, está firmado por "R. Acebal" y es presentado como una novedad destacable: "Los suscriptores de la *Revista*, verán, sin duda, con satisfacción que ésta se encargue de dar a conocer la mayor parte de los bocetos de la rica colección regalada por el ilustre Jovellanos al Instituto Gijonés, creación suya". Será Pío Escalera quien continúe la serie con la "Asunción de la Virgen", atribuido a Guido Reni, y firmado "P. Escalera" (Año II, T. I, n.º 17, Oviedo, 15 de abril de 1878). En la sección "Nuestro Grabado" se alaban las cualidades de Escalera: "El boceto que hoy publica nuestra *Revista*, fue copiado exactísimamente del original (pues hasta se advierten las roturas del papel en que el autor lo trazó) por nuestro querido y atento amigo Pío Escalera, joven de nada vulgares disposiciones pictóricas, que comienza hoy a favorecernos y nos seguirá honrando con sus atenciones en lo sucesivo". En números posteriores, Acebal firma el "Carruaje" de Velázquez (Año II, T. I, n.º 19, Oviedo, 5 de mayo de 1878), el "San Cristóbal" de Ribera (Año II, T. I, n.º 20, Oviedo, 15 de mayo de 1878); mientras Escalera reproduce la "Figura varonil vuelta de espaldas", de Alonso Cano (Año II, T. I, n.º 22, Oviedo, 5 de junio de 1878), trabajo que comenta en la sección un Acebal que firma con sus iniciales "R.A.": "Debemos el boceto que publicamos a la amabilidad de nuestro buen amigo y colaborador artístico, el aventajado joven D. Pío Escalera, a quien damos las más expresivas gracias". La serie se cierra con dos trabajos de Acebal: El "Busto de Dolorosa", atribuido a M. Nani (Año II, T. I, n.º XXV, Oviedo, 5 de julio de 1878) y el "Desnudo femenino sentado", atribuido a Ciro Ferri (Año II, T. I, n.º 27, Oviedo, 25 de julio de 1878).

A propósito de la obra de Nani, la revista señala: "Proseguimos hoy con la publicación de los bocetos del Instituto de Jovellanos, y tenemos un verdadero placer en participar a nuestros lectores que una publicación tan notable y acreditada como *La Ilustración Española y Americana*, trata al presente de procurarse copias de esos valiosos objetos de arte, para reproducirlos en sus columnas, habiéndose dirigido al efecto al Director del mencionado Instituto". Esta prestigiosa revista no reprodujo en sus páginas ninguno de los dibujos de la colección, tal vez al denegarle permiso el director del Instituto.

La repercusión de estas primeras reproducciones hechas en Asturias de escogidas obras de la colección fue sin duda un avance hacia la valoración del conjunto. Esta primera experiencia de Acebal y Escalera abría el camino



Pío Escalera

Copia del dibujo *Figura varonil vuelta de espaldas*, atribuido a Alonso Cano, de la serie "Bocetos de la colección del Instituto de Jovellanos de Gijón", en *Revista de Asturias*, Tomo I, nº. 22, Oviedo, 1878.

Biblioteca Pública Jovellanos de Gijón.

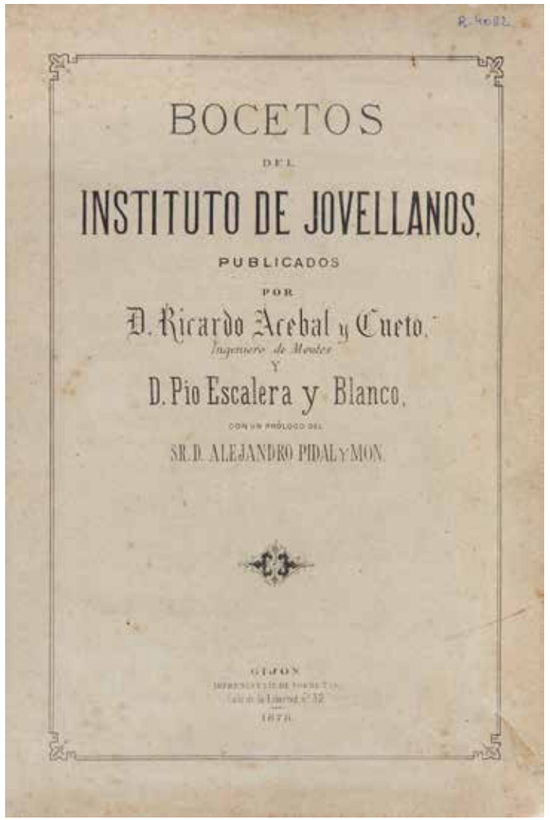
hacia un proyecto más ambicioso, cuyas expectativas originales quedaron truncadas y nunca llegaron a cumplirse. De este proyecto daba primicia *La Opinión* (Gijón, 3 de octubre de 1878), en una gacetilla en la que señalaba que los dos artistas tenían "iniciados los trabajos" para dar a la luz "dentro de poco tiempo" un cuaderno conteniendo varias copias de los principales bocetos. Prestarían así "un servicio al país, dando a conocer esas bellezas ignoradas aun, por los hombres más entusiastas del arte". Anunciaba además que la obra llevaría un prólogo "debido a una ilustrada persona, cuya reputación en la prensa y en la tribuna es indiscutible". Días después la propia *Revista de Asturias* en su número 26 (Año II, T. I, Oviedo, 25 de octubre de 1878) se hacía eco también de la noticia en una gacetilla de mano de Félix de Aramburu:

> "Mis amigos Ricardo Acebal y Pío Escalera preparan la publicación de un álbum, que contendrá litografiados unos y autografiados otros, veinticinco bocetos de la colección que existe en el Instituto Jovellanos, de Gijón. Entre ellos hay de Velázquez, Murillo, Zurbarán, Carreño, Cano, Rizzi, Rembrandt, Guido Reni, Alberto Durero y otros afamados pintores.
>
> La publicación, cuyos trabajos tienen ya mis amigos muy adelantados, llevará un prólogo de un distinguido escritor asturiano".

Diseñada para ser una obra por entregas que cubriese la mayor representación de artistas y de obras, la edición de *Bocetos del Instituto Jovellanos* nunca logró completarse, pues las veinticinco obras anunciadas se redujeron a dieciocho, y de ellas dos firmadas por Pío Escalera –"Asunción de la Virgen", de Reni y "Figura varonil vuelta de espaldas", de Alonso Cano–, eran nuevas versiones de las realizadas para la revista. El proyecto supuso a la postre un fracaso para los autores que, pese a ser reconocidos en su esfuerzo, no lograron el apoyo efectivo para seguir sacando sus cuadernos. Hallaron dificultades de todo tipo, desde las económicas, que hicieron que su trabajo no sólo no tuviese recompensa económica, sino que la inversión resultó ruinosa por cuanto no se obtuvo más beneficio que el prestigio contemporáneo. Al estado financiero se sumaron las dificultades de la edición, plenamente realizada en Gijón, en la Imprenta y Litografía de Torre y Cía., en particular para el estampado litográfico de las láminas, trabajo en el que participó Nemesio Martínez Sienra, y cuya huella es posible encontrar en las que inserta en su *Guía Ilustrada de Gijón*.

Estos condicionantes hicieron que la obra retrasase considerablemente su aparición en el mercado, haciéndolo muchos meses después de lo anunciado. Pese a que en portada aparece 1878 como año de la edición, ésta no ve la luz hasta agosto de 1879, firmando Alejandro Pidal y Mon su prólogo en Madrid en julio de éste último año. La obra *Bocetos del Instituto de Jovellanos, publicados por D. Ricardo Acebal y Cueto, Ingeniero de Montes y D. Pío Escalera y Blanco, con un prólogo del Sr. D. Alejandro Pidal y Mon*, Gijón, Imprenta y Lit. de Torre y C.ª / Calle de la Libertad, n.º 32./1878. Incluye dieciocho reproducciones, tres de ellas a doble página, sin firma ni mención de la autoría contemporánea, ni tampoco título de las obras originales, señalando únicamente la atribución de los dibujos a Cano (tres obras), Velázquez (dos), Murillo (una), Carreño (una), Solís (una), Zurbarán (una), Pereda (una), Castillo (dos), Alberto Durero (dos con detalles de "Muerte de la Virgen", que se reproduce a doble página), Rembrandt (una), Rizzi (una), Guido Reni (una) y Turino (una).

La aparición del primer y único cuaderno del álbum la anuncia el ya jovellanista de referencia que es Julio Somoza en una carta al director de *El Comercio* (Gijón, 31 de marzo de 1879) en la que censura a Luciano García Rendueles, director del Instituto en 1876, quien en la *Memoria* de ese año negaba la existencia de personas de conocimientos artísticos capaces de estudiar los fondos de la colección. Somoza señalaba que sí las había como lo "probará muy pronto el álbum que dibujado y grabado por dos hijos de este pueblo D. Ricardo Acebal y D. Pío Escalera, verá en breve la luz pública".



Con fuentes privilegiadas, Aramburu informa en la *Revista de* Asturias (Año III, n.º 20, Oviedo, 25 de julio de 1879), que "muy pronto verá la luz pública el primer álbum de bocetos que están reproduciendo con exquisita exactitud y asiduo cuidado los señores Acebal y Escalera". La obra salió a la venta en las librerías de Gijón y Oviedo en

Ricardo Acebal del Cueto y Pío Escalera y Blanco
Bocetos del Instituto de Jovellanos, Gijón, 1878-1879.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

Juan Carreño de Miranda

"San Juan Evangelista", en *Bocetos del Instituto de Jovellanos*, Gijón, 1878-1879.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

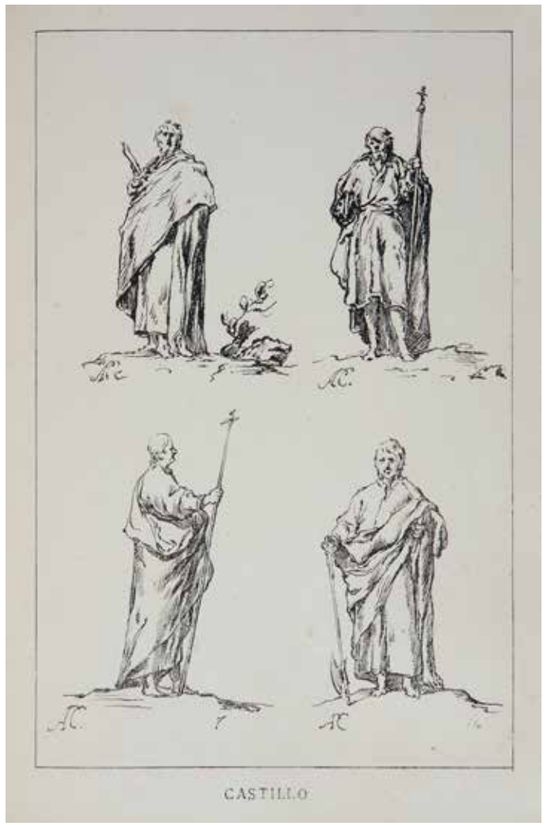


los primeros días de agosto de 1879, al precio de cuatro pesetas. Quien primero informa de su aparición es el diario local *El Comercio* (Gijón, 13 de agosto de 1879), que inicia la noticia con un "Por fin ha visto ya la luz pública el primer cuaderno del álbum de bocetos del Instituto de Jovellanos". Elogia a los autores por la "suma perfección" del trabajo artístico que logra "reproducciones verdaderas" y señala la calidad de la elaboración litográfica. No faltan los elogios a Alejandro Pidal por su documentado prólogo. En similares términos se manifiesta *La Opinión* (Gijón, 17 y 24 de agosto de 1879), resaltando la alta calidad de los trabajos gráficos.

Mayor interés tiene la crítica efectuada por Fermín Canella en la *Revista de Asturias* (Año III, n.º 22, Oviedo, 15 de agosto de 1879) bajo el título "Publicación importante". En ella recuerda el autor las palabras dedicadas a la colección en su *Historia de la Universidad de Oviedo*, publicada en 1873, y se felicitaba de que gracias al trabajo de Acebal y Escalera sería más conocida en España y en el extranjero. El valor de los promotores estaba además en "reproducir y difundir con entera verdad los Bocetos de los primeros artistas del mundo", y calificaba el prólogo de Pidal y Mon de "magistral y brillantemente escrito".

También proveniente del ámbito cultural asturiano es la larga crítica de Mariano Menéndez Valdés en *La Época* (Madrid, 15 de septiembre de 1879), que reproducirá en dos entregas en su sección "Variedades" *La Opinión*, de Gijón (28 de septiembre y 5 de octubre de 1879). Para el autor, una edición "tan esmerada y lujosa" es fruto de un sacrificio hecho por los artistas "en aras de su querida provincia". Alaba a Pidal por su prólogo, que arroja luz pedagógica de clara modernidad sobre el sentido de la colección y sus fondos. La obra le sugiere interesantes reflexiones sobre el estado del Instituto y de la propia colección como reflejo de una Asturias que las instituciones locales y regionales están obligadas a proyectar como "todo un sistema de civilización y el emblema del porvenir asturiano". Quizás influyeron estas palabras en el dictamen de la Comisión de Instrucción Pública de la Diputación de Asturias, que dada la importancia de la obra recomendaba su apoyo, acordándose en noviembre de 1879 la adquisición de cien ejemplares.

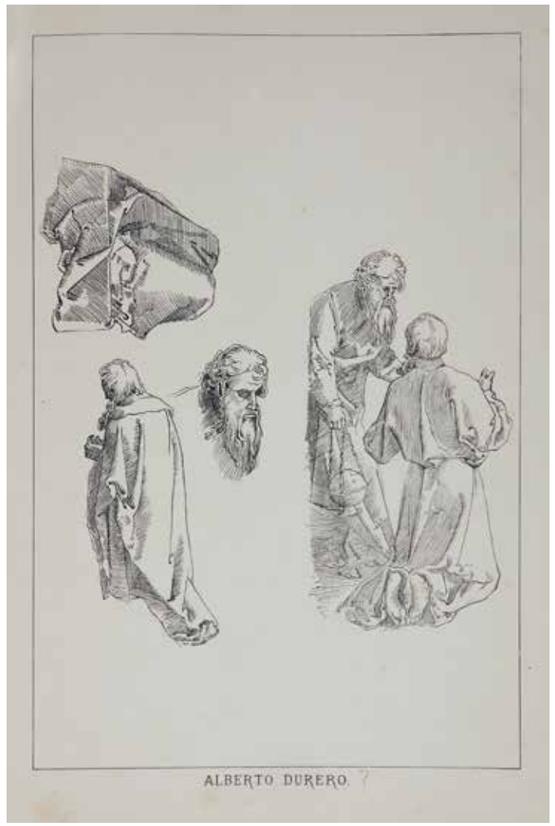
En ese órgano esencial para el renacimiento de la cultura asturiana en todos los órdenes que es *La Ilustración Gallega y Asturiana* (T. II, n.º 8, Madrid, 18 de marzo de 1880), Alfredo Vicenti, en su sección de bibliografía que dedica al "Movimiento científico-literario en 1879", señala a los dos artistas como los que lograron con su trabajo "desamortizar" la oculta colección, "arrostrando todo género de sacrificios" para dar a la luz "los facsímiles de



Antonio del Castillo

"Cuatro Evangelistas",
en *Bocetos del Instituto de Jovellanos*, Gijón, 1878-1879.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.



Alberto Durero

"La muerte de la Virgen" detalles,
en *Bocetos del Instituto de Jovellanos*, Gijón, 1878-1879.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

algunos de los mejores bocetos y se proponen hacer lo propio con todos los demás, en cuadernos sucesivos".

La prensa madrileña se hará eco de la aparición de la obra en términos encomiásticos. *La Iberia* (26 de agosto de 1879) señalará que el trabajo lo han ejecutado los artistas con "una fidelidad exquisita", y días después (19 de septiembre de 1879) el mismo medio en su sección "Variedades" y bajo el título "Primer tomo de publicación / Los bocetos del Instituto Gijonés", el autor que firma con las iniciales "M.G.J.", ensalza la labor de los autores, pero se detiene, al hilo del prólogo de Pidal Y Mon, y del comentario de Menéndez Valdés, en destacar otras perspectivas simbólicas que trae aparejada la publicación como "la ignorancia en que, con relación al resto de España, se halla Asturias", pese a sus riquezas. Otra crítica como la de L. G. de Granda en el periódico *La Fé*, que reproduce *El Siglo Futuro* (26 de septiembre de 1879), señala que los facsímiles suponen un admirable trabajo "único de su género en España". Otros medios hablarán de un "elegante y lujoso" álbum, que contiene reproducciones de "una fidelidad exquisita". Eugenio Pla abre su "Crónica Científica" en la *Revista de España* (Año XIII, T. LXX, n.º 9, Madrid, septiembre-octubre, 1879) con una reseña del "Álbum Artístico" en la que destaca que el mérito de las "reproducciones de aquellos bocetos se funda principalmente en ser una fiel, exacta y artística copia del original, ejecutada con suma corrección, notable esmero y conservando los rasgos característicos que el genio de aquellos artistas supo imprimir a sus dibujos". Define el prólogo de Pidal de "erudito y castizo", y alberga la esperanza de una continuidad en este trabajo "hasta la publicación completa de los demás cuadros existentes".

En la última década de siglo se hablará ya de "medianas reproducciones litográficas", pero también habrá quien lamente la falta de continuidad de la obra. Desde Filipinas, Fabián Rodríguez García, que publicaba en Cebú, en 1893, su *Galería de asturianos ilustres y distinguidos: continuación de anteriores apuntes*, en referencia a una primera edición de 1888, en la entrada correspondiente a Pío Escalera y Blanco, señala que desgraciadamente el *Álbum* había quedado incompleto con la aparición de los primeros cuadernos, y se lamentaba: "¡Lástima grande el que dificultades, acaso no imprevistas, insuperables, haya privado al público de admirar por medio del procedimiento litográfico la valiosa colección reunida por el ilustre fundador del Instituto!". Trocaba el lamento en humor al incluir estos versos:

> Oye, Lin! No seas bruto:
> ¡ven a ver el Instituto!
> ¡Admira en él los bocetos
> Que los lápices discretos
> De Escalera y Aceba!

Con verdad tan natural
Reprodujeron completos
En un *Álbum* magistral.

Las menciones al prólogo son una constante en todas las reseñas de la obra, señalándolo como un elemento complementario y enriquecedor de la edición por la propia personalidad del firmante y por las noticias de todo tipo que aporta al conocimiento de la colección, su origen y vicisitudes a lo largo de los años. El texto es de sumo interés como fuente informativa del desarrollo y conservación de la colección, y supone un documento muy importante para el debate abierto en torno a ella, no sólo por la firma de Pidal y Mon y su prestigio y poder político, sino porque el texto tiene una autoría de parte, al ser su autor original Julio Somoza, que lo redactó en su práctica totalidad, introduciendo después correcciones y datos precisos Alejandro Pidal antes de darlo a las prensas.

Heredero en gran medida de la personalidad político-intelectual de su padre Pedro José Pidal, a Alejandro Pidal y Mon creemos que no se le ha hecho justicia en su vertiente de intelectual crítico, atento a las novedades de su tiempo y, de modo particular, a la creación artística de un periodo en el que él tanto tuvo que ver en la presencia en Asturias de una generación de artistas que hicieron una brillante interpretación tardorromántica y realista del paisaje asturiano. Uno de esos artistas sería Carlos de Haes.

Pidal inicia su prólogo recordando "Una hermosa mañana del verano de 1875..." en la que acompañado por el pintor de origen belga realiza una visita al Instituto que le desvelará un tesoro inédito. Esa jornada de agosto es una más en las que anfitrión e invitado viven juntos deslumbrantes experiencias cotidianas. Haes reside en esa quinta de Pidal en Somió, en esa "Meca" desde la que domina con poder caciquil el panorama político asturiano. Para el artista serán sus últimas semanas de soltería, pues a principios de noviembre contraerá matrimonio con Inés Carrasco y Montero de Uhagón, natural de Montevideo y emparentada con los condes de Velle, coleccionistas y amantes del arte, que serán los padrinos. Matrimonio desgraciado, pues no alcanza el año, al fallecer, tal vez a consecuencias del parto el día 25, la esposa el 26 de octubre de 1876, mientras que la niña, bautizada como María Teresa, fallecerá dos días después.

Esos días felices de estancia en Gijón serán recordados después por Alejandro Pidal en una "Epístola" al artista en la que rememora los paseos hasta los cercanos acantilados de La Providencia, en concreto en una de esas tardes en las que el sol declinaba y "el mar presentía la tempestad". Haes portaba su equipo básico de pintura y realizaba estudios



Francisco Jarrín

"B. E. Murillo (Escuela sevillana)", en *Álbum de fotografías del Real Instituto*, 1878.

Archivo Municipal de Gijón.

de paisaje sobre las pequeñas tablas de las cajas de los habanos que ambos se deleitaban en fumar, mientras Pidal leía y reflexionaba sobre la condición de los artistas en un "mundo, que ha perdido el gusto". En línea sobre el sentido de un equívoco progreso, le dirá a su amigo pintor: "Lo bello no puede seguir suerte diversa que lo verdadero y lo bueno. Lo bueno yace perseguido; lo verdadero desconocido; y lo bello, lo que es peor, falsificado. Los artistas como usted han nacido en mala época. Tienen un público que los compra, pero que no los comprende, y a poco que se dejen guiar por las insinuaciones del público, perderán el camino y se extraviarán".

Ese diálogo muestra una clara afinidad entre artista y político intelectualizado; pero en esa visita matutina de agosto de 1875 será el artista el que abra los ojos de su acompañante sobre el valor de los dibujos que se conservan en el Instituto, de cuya existencia Pidal confiesa ser ignorante. Conducidos al "Salón de los Bocetos", que describe como "una larga y estrecha sala, en cuyas paredes y en un como a modo de mostruario que se alzaba en su centro, vimos cubierta de cristales una variada y numerosa colección de preciosísimos diseños". Perplejo sobre la autenticidad de las firmas, Pidal estima que son trabajos de alumnos del Instituto, error del que le saca Haes al decir: "Estos son bocetos de inestimable valor, reunidos aquí por la mano de algún artista inteligente y poderoso". La autoría del texto por parte de un Somoza que se permite ciertas licencias como ser el "autor de la carta anónima", autoría que se desvela en nota posterior al señalar al jovellanista de Gijón como "joven tan modesto como competente en la literatura y en las artes", que es fuente de datos constantes, es muy clara cuando Pidal espera respuesta del guía que los acompaña en la visita sobre el origen de la colección, y éste resume que los dibujos mostrados eran "los que quedaban" de la colección de Jovellanos y que el patricio había "regalado" al Instituto, y que "habían servido de modelos a los aprendices o dibujantes en las aulas de aquel Establecimiento, hasta que uno de sus Directores viendo la falta de algunos de ellos, y el progresivo deterioro de los demás por el familiar manejo de los escolares, los había sacado de las carteras donde yacían hacinados, colocándolos en las paredes de aquel salón tras de modestas y no bien alumbradas vidrieras". De mano de Somoza es sin duda la nota que amplía la información del texto, en la que se señala que fue el director del centro José Cienfuegos Jovellanos quien en 1867 hizo con fondos de la biblioteca un armario en el que colocó "unos ciento y tantos"; atribuyendo a Juan Junquera Huergo, subdirector en 1871, quien mandó construir gracias a los fondos que provenían de la renta de una casa "unos armarios en una de las mayores aulas que tiene el Establecimiento, que es el salón en que, sin clasificación alguna y en malísimas condiciones, se hallan ahora colocados. Mide la sala 40 pies de largo por 17 de ancho, y muchos bocetos colocados a más de tres metros de elevación, apenas se pueden distinguir con la claridad necesaria para estudiarlos y copiarlos". Documenta Pidal el número de los entonces existentes en 722.

Cita Pidal en su texto al "reputado pintor Suárez Llanos" como el primer artista asturiano, al que siguieron más tarde Acebal y Escalera, que trabajó por dar a conocer la colección de dibujos. Carecemos de información de en qué ámbitos o porqué medios difundió Ignacio Suárez Llanos el fondo. El pintor gijonés, quien firmaría un bello retrato de Haes al aguafuerte tomado de fotografía, fue un diestro dibujante y con gran dominio de las técnicas de grabado, siendo posible que realizase alguna copia de los dibujos que consideró más interesantes.

Pidal no excusa su ignorancia y carga con la pesada obligación de cumplir el compromiso de realizar el prólogo, para cuya realización busca noticias que no halla en el director del Instituto ni en los familiares de Jovellanos. Cita a Navarro Reig como otra fuente, resaltando algunos errores en la atribución de las obras por parte de este autor, y carga de noticias jovellanistas el texto como otra "iluminación" notoria de Somoza. Al fin, desemboca en el elogio de Acebal y Escalera por este trabajo, que es una muestra de su "amor al arte y a su país" y que destaca "por la fidelidad y corrección de estos dibujos, la grandeza y la importancia del pensamiento y el vacío que vienen a llenar en la historia del arte". Da Pidal datos de que el coste de la edición ya está cubierto, pensando los autores en emplear los beneficios obtenidos "en iniciar las obras necesarias para la conveniente instalación de los bocetos". Pero Pidal plantea una reedición de este primer cuaderno, que se abra con un "estudio de Jovellanos considerado como artista", y que complete los siguientes cuadernos. En todos ellos el modelo a seguir será el de un catálogo en el que al lado de la reproducción de cada dibujo irá la descripción de la obra, atribución o autoría, y obra pictórica o escultórica con la que se relaciona. Jovellanos y su ejemplo, y el programa de una Asturias engrandecida en todos los órdenes, cierran el texto. El *Álbum* no tuvo continuidad, pero en 1886 Pío Escalera retornaría a esa idea original pero aplicando ahora, de manera más ambiciosa, la técnica fototípica; sin embargo, como veremos, la iniciativa no pasó de proyecto.



6

El *Álbum Fotográfico del Instituto de Jovellanos*, 1878

En clara colisión con el proyecto de Acebal y Escalera, nace desde el propio Instituto el primer trabajo fotográfico que tiene por objeto la colección de dibujos. Su origen y autoría no están plenamente aclarados, pero dado que supone otro hito trascendental para la historia de la reproducción de los dibujos perdidos, creemos que su atribución debemos al menos aclararla, al ser la primera vez que algunos se reproducen fotográficamente.

Para 1878 se convocó en París una nueva Exposición Universal dedicada a la agricultura, el arte y la industria. Su inauguración fue el 1 de mayo y su clausura el 10 de noviembre. Como en ocasiones anteriores, el gobierno español animó a la participación en el certamen a entidades públicas y privadas por medio de circulares, estableciéndose como órgano oficial una Comisión General Española para la Exposición de París. La muestra tenía una sección o grupo dedicada a la educación y a la enseñanza. El claustro del Instituto de Jovellanos decidió responder a la llamada gubernamental y participar en la Exposición enviando un conjunto de trabajos y estadísticas demostrativas de su historia y estado presente, que se resumía en "Reseña del establecimiento, fotografía del mismo, retrato del fundador, Memorias y dibujos."

En realidad, los materiales remitidos eran: un álbum conteniendo una reseña histórica del Instituto, organización actual del mismo, estadística de los alumnos matriculados desde la fundación de la institución, relación de los alumnos que finalizaron la carrera de Náutica en cada año académico, grados de Bachiller y títulos periciales que se han conferido, situación económica en el ejercicio 1876-1877; personal facultativo, empleados y dependientes con el sueldo que disfrutaban en enero de 1878, descripción detallada de todo el material científico del Instituto,

Francisco Jarrín
"Antonio Pereda (Escuela madrileña)",
en *Álbum de fotografías del Real Instituto*, 1878.
Archivo Municipal de Gijón.

número de volúmenes de la Biblioteca y su clasificación, reseña de la "magnífica colección de bocetos", un tomo con las memorias anuales publicadas y un cuaderno con dibujos topográficos e hidrográficos hechos por los alumnos de Náutica: Demetrio García, José González González, Leopoldo Menéndez Viña, Nicolás Sugasti, Manuel Álvarez Arenas, Toribio Martín García, José Menéndez Álvarez, Valentín Díaz, Ignacio Álvarez Sala y Constantino Mata.

En el conjunto destaca un álbum fotográfico que, según descripción del secretario Jesús Menéndez Acebal, contenía: "retrato en fotografía del ilustre fundador, dos fotografías del actual edificio, otra del proyecto de Jovellanos y diez y siete de algunos de los principales bocetos". En los primeros días de febrero de ese 1878 la dirección del Instituto envió al presidente de la Comisión el conjunto representativo, según el diario local *La Opinión* (Gijón, 7 de febrero de 1878). El jurado internacional de la Exposición premió con medalla de bronce, en la Clase 7ª-Segunda Enseñanza, al Instituto de Jovellanos.

Conocemos el álbum gracias al ejemplar conservado en el Archivo Municipal de Gijón y a la documentación que lo acompaña (Sig. 145/1878). Con fecha 6 de septiembre de 1878, el director del Instituto de Jovellanos Luciano García Rendueles enviaba al Alcalde de Gijón el álbum acompañado de un escrito:

> "Tengo el gusto de remitir a V.S. un álbum que contiene varias fotografías del edificio y de la rica colección de bocetos que posee esta Establecimiento, como pequeña muestra de reconocimiento por la predilección que siempre le ha merecido la obra del inmortal Jovellanos".

El Ayuntamiento, en sesión ordinaria de 7 de septiembre, acepta "con gratitud el regalo que le dedica el Sr. Director del Instituto acordando enviarle atento voto de gracias". Acuerdo que el alcalde traslada al director con fecha 8 de septiembre. Dos días después el diario *El Comercio* se hacía eco del regalo, aprovechando la ocasión para recordar que la colección había sido "legada por Jovellanos al pueblo de Gijón y de la que es depositario el Instituto que lleva su nombre".

El álbum se compone de veintidós láminas horizontales de fino cartón, conteniendo cada una un positivo fotográfico a la albúmina enmarcado al modo de la época con delicados filetes en negro. Del conjunto de positivos, diecisiete están dedicados a dibujos de la colección, mientras cinco son documentales, teniendo al Instituto y a su fundador como motivo. El álbum se abre con una dedicatoria manuscrita de Luciano García Rendueles fechada el día 5 e incluye un sello en tinta con las armas contemporáneas del Instituto de Gijón. Le sigue, ya en fotografía, el "Escudo de armas del Real Instituto Asturiano", reproducción fotográfica del grabado de Blas Ametller, según dibujo original de Luis Paret y Alcázar. A continuación, el retrato de Goya, tomado de un original fotográfico tal vez firmado por Laurent. Le sigue el "Plano-Proyecto del Real Instituto Asturiano" original de Juan de Villanueva, que nunca se completó y del que únicamente se llevó a cabo la planta baja, según muestran dos fotografías contemporáneas con el título "Vista de la fachada principal del Edificio" y "Vista del jardín y fachada posterior del Edificio". Con monjas en oración de "Carreño. (Escuela madrileña)" se inicia la serie de dibujos, que continúan con Cazadores con escopetas de "Goya (Escuela madrileña)", el carruaje de "Diego Velázquez. (Escuela sevillana)", el San Cristóbal de "José de Rivera (Escuela napolitana)", la Sagrada Familia, de "B.E. Murillo. (Escuela sevillana)", los cuatro dibujos con apóstoles, San Juan Evangelista y Cristo Salvador de Antonio del Castillo "Escuela sevillana", el santo fraile de "Francisco Rici (Escuela madrileña)", las dos cabezas de "Antonio Pereda (Escuela madrileña)", el Zurbarán Estudio para un santo de "Escuela sevillana", La sibila Frigia de "Francisco Zurbarán (Escuela sevillana)", los cuatro dibujos de San Pedro, San Andrés, Santiago El Mayor y San Simón de "Francisco Herrera (Escuela sevillana)", el Descanso de la huída a Egipto de "Alonso Cano (Escuela granadina)", el estudio de figuras para Muerte de la Virgen de "Alberto Durero (Escuela alemana)", la Sagrada Familia de "Julio Romano (Escuela romana)", Salomón y la Reina de Saba, de "Dominiquino (Escuela de Bolonia)", la Recogida del maná de Federico Zuccaro "Escuela romana", y el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana de "Rómulo Cincinato (Escuela florentina)".

En la *Memoria* consta entre las obras y objetos regalados al Instituto "1 álbum de fotografías de este edificio y de algunos bocetos de la colección del Instituto, regalado por don Francisco Jarrín", y el diario *La Opinión* (Gijón, 10 de noviembre de 1878), al dar cuenta del premio obtenido en la Exposición Universal de París, señala que "se remitió separadamente una reseña detallada de la valiosa colección de bocetos que posee esta escuela, con diez y siete fotografías de los más principales autores españoles, por el Sr. Don Francisco Jarrín".

Sin hacer expresa la autoría, se da a entender que el autor de las fotografías era el donante, Francisco Jarrín Moro, que sería vicedirector del Instituto desde el 10 de noviembre de 1879 hasta el 2 de julio de 1880, y quien había formado parte del claustro como catedrático de Retórica y Poética, y de Psicología Lógica y Ética desde el 23 de septiembre de 1875 hasta ese 2 de julio de 1880.

Francisco Jarrín

"Alberto Durero (Escuela alemana)", en *Álbum de fotografías del Real Instituto*, 1878.

Archivo Municipal de Gijón.



Francisco Jarrín (Salamanca, 1843-Ibahernando, Cáceres, 1912) fue otro de los estudiosos contemporáneos de la vida y obra de Jovellanos. Inició la carrera eclesiástica en el Seminario de Salamanca, doctorándose en Sagrada Teología. Cursó estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Salamanca, licenciándose con sobresaliente el 12 de noviembre de 1876. Cursó después, entre 1876 y 1879, estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid, doctorándose el 9 de junio de 1879 con una tesis con el título *Jovellanos y sus discursos académicos*, que tal vez sea la llevada a la imprenta en Gijón ese año con el título *Lecciones de Retórica y Poética de Jove Llanos, adicionadas y comentadas, para que puedan servir de textos en los Institutos y Seminarios* (Gijón, Imprenta y Litografía de Torre y Compañía, 1879), obra a la que Somoza resta valor. Jarrín continuaría con sus estudios jovellanistas como demuestra el folleto *Estudios sobre las obras de Jove Llanos. Disertación primera. Jove Llanos considerado como orador académico*, Ávila, Imprenta de la Viuda e Hijo de Maíz, 1883.

Coadjutor en Peñaranda, donde fundó y dirigió el Colegio de San Miguel, primera de sus creaciones educativas privadas, fue después nombrado ecónomo de Ledesma. En 1875 Jarrín llega a Gijón, al ser nombrado por Real Orden de 23 de agosto de ese año catedrático numerario de la asignatura de Retórica y Poética del Instituto de Gijón, plaza obtenida por oposición, tomando posesión el 23 de septiembre. En Gijón desarrolló Francisco Jarrín una amplia labor pastoral y pedagógica al margen de sus tareas en el Instituto. Reconocido orador sagrado, fue además "reformador activo de las asociaciones piadosas e incansable propagador de las buenas doctrinas". Fundó el Colegio de Jovellanos, primer centro privado de segunda enseñanza con el que contó Gijón, y que fue definido como "centro modelo en su género". Del mismo modo, dirigió durante cuatro años la Escuela de Jesús y de María.

Pese a abandonar Gijón en 1880, mantuvo Jarrín contacto con la ciudad, gracias en gran medida a su ferviente interés por la personalidad de Jovellanos. Así, contribuyó a la suscripción para levantar la estatua del patricio, en cuya fiesta inaugural pronunció la oración fúnebre; y siendo ya obispo de Plasencia, nombrado el 26 de noviembre de 1906, se trasladó a Gijón para participar el 27 de noviembre de 1911 en las solemnes exequias del centenario del fallecimiento de Jovellanos, pronunciando una oración fúnebre, por cuya calidad oratoria fue destacado por diversos medios.

No queda referencia ninguna a la práctica de Jarrín como fotógrafo.

Somoza atacó virulentamente el álbum en una carta al director de *El Comercio* (Gijón, 31 de marzo de 1879), señalando

que “De ciertos mamarrachos fotográficos que fueron a la última Exposición de París, no hago mención más que para lamentarlo”. Años después, en su texto *El Salón de Bocetos*, en el que se esconde en “Mendoza”, uno de los tres personajes que establecen un diálogo en torno a los dibujos, Somoza ampliará y profundizará esa crítica, dando nuevos datos sobre el proceso de reproducción fotográfica:

> “Mendoza.- En un principio se hizo en Gijón un álbum de mamarrachos fotográficos, que con audacia sin ejemplo, encaminaron a la Exposición de París de 1878. Lo lamento y me callo. Más tarde, una persona muy perita en la fotografía, se brindó a sacar reproducciones por el procedimiento de Adolphe Braün...
>
> Reanudando, añadiré, que el artista a que me refería se brindaba a hacer las copias fotográficas, pero en su galería, esto es, en condiciones de luz y de perfectibilidad las mejores posibles. Negóse el Director a la propuesta, y así quedó la cosa”.

Con esta crítica radical, Somoza parece darnos a entender que efectivamente fue Jarrín el autor de las fotografías del álbum, unos “mamarrachos” que de ningún modo habría hecho un profesional con trayectoria contrastada. Cuando se refiera a ese “artista” de la fotografía que pidió llevar los dibujos a su estudio para reproducirlos en condiciones óptimas, a lo que se negó el director del Instituto, está claro que no puede referirse a Alfredo Truan, dedicado entonces de lleno a sus investigaciones con la microfotografía, sino más bien a un profesional con estudio estable en la ciudad. Dos nombres entran de lleno entonces en esa clasificación: José López Rivas y José Bastide. José López Rivas había nacido en Folgoso, concejo de Cerdedo, provincia de Pontevedra, hacia 1840. En 1870 ya está activo como fotógrafo en Gijón, y dos años después abre su galería en la calle Jovellanos, 38; en esta dirección contribuye con 2 pesetas y 50 céntimos a una suscripción en beneficio del Instituto de Jovellanos. En ese 1875, dueño ya de una casa en la calle Begoña, 14, muy cercana al Instituto, al estar situada frente al jardín de la institución, realiza obras de adecuación para instalar su estudio, obras que se amplían con mejoras hasta 1877. Esa cercanía tal vez facilitó el encargo, pero su trayectoria profesional no le reportó beneficios económicos, y precisamente en la contribución industrial del año económico 1878-1879 se señala que “cerró y carece de toda clase de bienes”.

El otro fotógrafo que pudo realizar las fotografías del álbum es José Bastide, masón y cercano al republicanismo, que se establece en la ciudad hacia 1872, con estudio en la calle de Álvarez Garaya. En 1874 construye la que será la galería fotográfica de más solera de la ciudad, en el número 37 de la



Nemesio Martínez Sienra
“Instituto de Jovellanos/Museo”,
lámina 46 de la *Guía Ilustrada de la Villa y Puerto de Gijón*, 1884.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

calle Corrida, donde estará activo hasta 1889, cuando abandona Gijón.

Ninguna fuente descubre con certeza qué fotógrafo realizó el álbum, pero resulta también extraño que el fotógrafo francés Jules David, de quien se documenta su actividad en Gijón entre 1881 y 1905, siendo especialista en la realización series sobre establecimientos educativos, fabriles o militares, y que realizó fotografías de grupos de profesores y alumnos del Instituto en 1881-1882, no hubiese hecho un completo reportaje del edificio y de todas sus dependencias, incluyendo el "salón de bocetos" con algunas de las obras más relevantes.

De este periodo son además tres catedráticos de la institución, de quienes sabemos frecuentaban la técnica fotográfica, y que bien podían haber reproducido alguno o todos los dibujos de la colección. Uno de ellos es el asturiano Benjamín del Riego y Fernández-Vallín (San Esteban de Pravia, 1844- Palma de Mallorca, 1912), que obtiene la cátedra de Matemáticas del Instituto de Jovellanos en 1881, ocupándola hasta 1888, y siendo director en 1886-1887.

A él se suman Ernesto Caballero Bellido (Salamanca, 1858-Pontevedra, 1935), quien obtiene por oposición la cátedra de Física y Química en 1881, año en el que se ocupa también como profesor interino de la asignatura de Matemáticas, siendo en 1882 profesor de Química Aplicada a las Artes Industriales. Caballero Bellido siguió la estela de Alfredo Truan en el campo de la microfotografía, siendo destinado en 1884 al Instituto de Pontevedra.

También corta fue la estancia en Gijón del otro aficionado a la fotografía perteneciente al claustro del Instituto de Jovellanos. Me refiero a Manuel Núñez Crespo (Madrid, 1844- Pamplona, 1909), quien en 1882 se incorpora al Instituto para ocupar la cátedra de Historia Natural y Agricultura, en la que permanece hasta 1886, en que se traslada a Pamplona.

El Julio Somoza de este periodo está ya plenamente inmerso en su compromiso jovellanista, que incluye, tratándose del Instituto, la colección de dibujos. Tras el fiasco del álbum fotográfico, y su denuncia de oportunismo, Somoza escribe: "Duéleme, y mucho, ver tan desatendido el Museo de Gijón, por quien más debiera esmerarse en su conservación y progresos"; y en esa desatención pesaba la inexistencia de un catálogo mínimamente fiable: "No lo había; es decir, había un Inventario, tan detestable, que no se le consideró digno de que lo viese el público, lo cual valía tanto como decir que no existía". Para Somoza el Catálogo a realizar debería ser "histórico-descriptivo". En el avance que supone su artículo "Manuscritos y documentos notables del Instituto de Jove-Llanos", presentado como carta al director de la *Revista de Asturias* (Año VI, n.º 1, Oviedo, 15 de enero de 1882), Somoza atribuye el desorden en los fondos documentales, bibliográficos y de dibujos a la falta de un bibliotecario formado, solicitando que "La Dirección General de Instrucción Pública debiera destinar a este Establecimiento un individuo del Cuerpo Bibliográfico", reconociendo los apoyos que para su tarea investigadora le ofrece Ordax, el antiguo bibliotecario y entonces director del Instituto.

En 1883, Somoza volverá con más fuerza en su denuncia, que acompaña de la reivindicación de su amigo Guilmain, en el texto "Dibujos Originales/ Instituto de Gijón", que incluye en su libro *Cosiquines de la mió quintana*, editado en 1884. En el texto concreto que titula "El Salón de los Bocetos", y que fecha expresamente en 1883, emplea como recurso literario el diálogo que establecen tres amigos de distinta formación, especialidad y gustos en ese espacio del Instituto que custodia la colección de dibujos y en la que se exponen gran parte de los fondos. Pacheco es el pintor, que se cita en el prólogo de la obra de Acebal y Escalera; Serrano es el periodista madrileño que en su día realizó la crítica en la prensa del folleto de Felipe Benicio Navarro, y Mendoza es el elemento local, quien conoce los entresijos de la institución y de la colección, y bajo cuyo nombre se esconde el propio Somoza. Con el inicio algo provocador de Pacheco que señala y define una "colección olvidada en el fondo de una provincia", asistimos a un diálogo en el que va desgranándose la evolución de esos fondos desde los primeros ecos, el despojo centralista del patrimonio histórico-artístico regional hasta la historia de la formación y llegada a Gijón del fondo, y, también, el constante juego de atribuciones efectuado por especialistas, citando entre otros a Caveda, León y Escosura, y Suárez Llanos. Mendoza-Somoza es quien aclara los extremos ocultos como la manipulación y desaparición de algunos dibujos; en definitiva, el maltrato y desprecio continuo a un fondo que es también un reflejo perenne de la personalidad de Jovellanos.

Somoza se muestra proclive a la reproducción fotográfica, y sobre esta materia desarrolla Serrano su percepción del valor contemporáneo de la fotografía como medio usual de los artistas para realizar su trabajo:

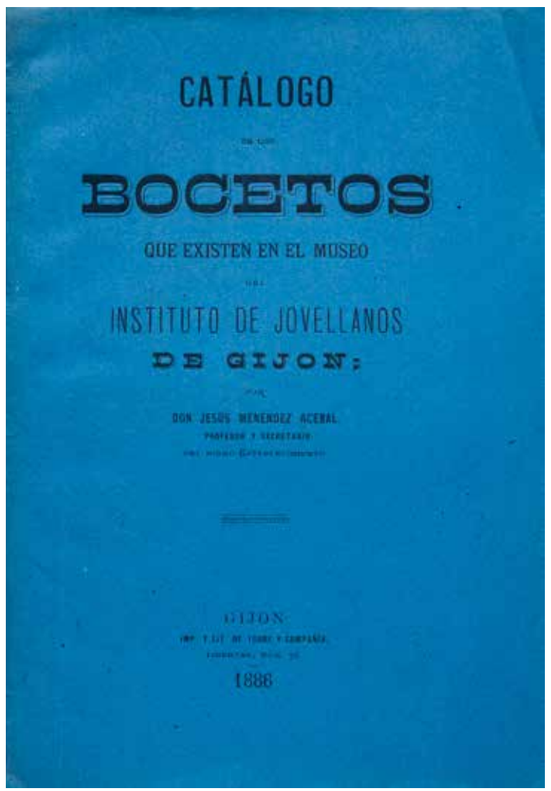
> "Pintor conozco, que toma fotografías de un asunto, y escogiendo la menos mala, la amplía por medio de máquina, trasládala después con papel de calco y llévala en esa forma sobre el lienzo; después le da colorido, y al final se pavonea muy ufano titulando a su cuadro: *vista tomada del natural*".

Esa crítica al uso de la fotografía, la traslada igualmente al dibujo del

Jesús Menéndez Acebal

Catálogo de los bocetos que existen en el Museo del Instituto de Jovellanos de Gijón, 1886.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.



natural. Después del intenso diálogo a tres en el Salón de Bocetos, Mendoza-Somoza pregunta algo confuso: "qué procede hacer aquí", a lo que Serrano responde: "Con tal que no sea una barrabasada, procede hacer algo". De nuevo Mendoza-Somoza replica interrogante: "Y ese algo", y contesta Serrano: "Sería... un estudio preparatorio para otro comparativo indispensable en Museos y colecciones extranjeras. Volver más tarde bien aleccionado e intentar el catálogo".

Ajeno a la fotografía y asentado en la reciente tradición litográfica de Gijón se encuentra Nemesio Martínez Sienra, quien con el dominio de este medio y teniendo vivo el ejemplo de Ricardo Acebal y Pío Escalera, con los que colaboró en sus iniciativas, incluye dos láminas (46-47) con una selección representativa de la colección de dibujos con el título "Instituto de Jovellanos/Museo", en su popular obra por entregas, de 1884 *Guía ilustrada de la villa y puerto de Gijón. Idea general de su movimiento fabril y colección de vistas sacadas del natural.*

7

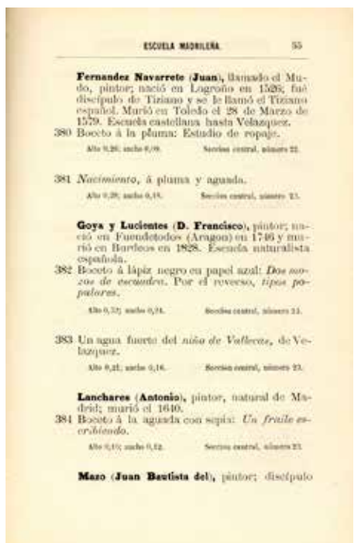
Otra coyuntura coincidente. El *Catálogo* de Menéndez Acebal y el proyecto fototípico de Pío Escalera, 1885-1886

Intentar el catálogo de los dibujos o bocetos es la tarea que se propone Jesús Menéndez Acebal, vinculado al Instituto como alumno desde 1858, en ese año de 1884. Custodio de los dibujos y, por tanto, teórico conocedor de todos los fondos, está claro que podía tener los conocimientos artísticos mínimos para afrontar tal tarea, pero su trabajo publicado no pasa de un mero inventario que se hace eco de atribuciones de diverso origen. Según refleja Rato en 1921, Menéndez Acebal se sirvió "principalmente de las notas y listas que encontró en el mismo cuaderno" donde se hallaban encuadernados los dibujos, reiterando más adelante que "la esencial y primitiva sustancia la extrajo de las notas, que... constaban en los mismos bocetos, en los libros o tomos donde habían estado colocados y en las listas que acompañaban a dichos cuadernos".

Ese material documental, según señala Rato, había desaparecido con posterioridad al trabajo de Menéndez Acebal, quien de algún modo señalaba como responsable de la pérdida al bibliotecario Ordax:

> "Estos cuadernos y estas listas y referencias interesantes no sabe el señor Menéndez Acebal si existirán archivadas: él así encargó y aconsejó que se hiciera, aunque supone por gestiones que después hizo para dar con ellos que no se hayan recogido, o se hayan extraviado. Tenía entonces a su cuidado estos objetos el bibliotecario don José Suárez Ordax, y quizá no se haya concedido a este asunto la importancia que tenía, y se hayan perdido estos elementos de formación de juicio, que eran muy importantes y ahora se echan de menos".

Elogia Rato la labor de su informante Menéndez Acebal, trabajo meritorio que "aseguró la vida de todos los bocetos por él clasificados. Hoy no



ESCUELA MADRILEÑA 55

Fernandez Navarrete (Juan), llamado el Mudo, pintor; nació en Logroño en 1526; fué discípulo de Tiziano y se le llamó el Tiziano español. Murió en Toledo el 28 de Marzo de 1579. Escuela castellana hasta Velazquez.

380 Boceto á la pluma: Estudio de ropaje.

Alto 0,26; ancho 0,09. Seccion central, número 22.

381 *Nacimiento*, á pluma y aguada.

Alto 0,20; ancho 0,15. Seccion central, número 23.

Goya y Lucientes (D. Francisco), pintor; nació en Fuendetodos (Aragon) en 1746 y murió en Burdeos en 1828. Escuela naturalista española.

382 Boceto á lápiz negro en papel azul: *Dos mozos de escuadra*. Por el reverso, *tipos populares*.

Alto 0,37; ancho 0,24. Seccion central, número 24.

383 Un agua fuerte del *niño de Vallecas*, de Velazquez.

Alto 0,25; ancho 0,16. Seccion central, número 25.

Lanchares (Antonio), pintor, natural de Madrid; murió el 1640.

384 Boceto á la aguada con sepia: *Un fraile escribiendo*.

Alto 0,15; ancho 0,12. Seccion central, número 26.

Mazo (Juan Bautista del), pintor; discípulo

Jesús Menéndez Acebal

Catálogo de los bocetos que existen en el Museo del Instituto de Jovellanos de Gijón, 1886.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

podría desaparecer ninguno sin que se notara y se echara de menos revisando la numeración". Pero en ese 1921, cuando señala que "el actual Catálogo puede mejorarse, el mismo autor lo reconoce", olvida la polémica que suscitó esa publicación y sus consecuencias, hasta que décadas después aparece el *Catálogo* de Moreno Villa.

En 1885, Alejandro Pidal y Mon, ministro de Fomento, concedía una subvención de nueve mil pesetas al Instituto de Jovellanos para realizar una nueva estantería en la biblioteca del centro, y para imprimir el catálogo de los bocetos conservados en el establecimiento.

La noticia de esta subvención dio lugar a la publicación de un corto artículo, de segura mano de Fermín Canella Secades, en el diario ovetense *El Carbayón* (Oviedo, 26 de marzo de 1885), que fue reproducido por el semanario *El Magisterio Español* (Madrid, 15 de mayo de 1885). En el texto, además de reflexiones críticas sobre el estado de la biblioteca, se centraba su autor en la edición del Catálogo, cuya autoría decía desconocer, pero que, rumorología de La Quintana, estaba claro que sabía bien de quién se trataba, aunque no quisiese hacerlo expreso para, de este modo, lanzar dardos preventivos y anunciadores de la dura crítica que habría de llegar una vez el catálogo estuviese en la calle:

> "No sabemos quién ha formado dicho *Catálogo* pero suponemos que sea persona entendida y competente en las Bellas Artes, pero como ésta ha de ser una publicación *especialísima*, es de creer que el celoso redactor o el Claustro de profesores del instituto, si la obra es colectiva u oficial, habrán acudido al auxilio de artistas competentes en la historia del arte y aun procedía que el *Catálogo* fuese visto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hablamos sincera y honradamente, sin ánimo de mortificar a nadie y dispuestos a conceder nuestro modesto aplauso a quien publique el inventario *razonado* de los bocetos, que no dejará de entrañar grandes dificultades y tiene que responder al nombre esclarecido de Jovino".

En enero de 1886 el periódico ovetense recibía el *Catálogo* de Menéndez Acebal enviado por el director del Instituto, y dos meses después, el 15 de marzo, el diario publicaba bajo el epígrafe de "Bibliografía", seguido de la ficha bibliográfica completa, una larga crítica de lo que despectivamente tilda de "folleto". De nuevo, el texto, que aparece sin firma, es sin duda obra de Fermín Canella, que no silencia elogios a su amigo Julio Somoza.

Jesús Menéndez Acebal en esta publicación con el título *Catálogo de los bocetos que existen en el Museo del Instituto de Jovellanos de Gijón*, impresa en Gijón, en 1886, en los talleres de la Imprenta y Litografía de Torre y Compañía, se presenta en esa portada como "profesor y secretario del mismo establecimiento". En una escueta "Introducción" confiesa que, habiéndose valido de toda clase de fuentes antiguas, no trató de "investigar si tal o cual dibujo debe pertenecer, o no, a éste o al otro autor", para describir después la instalación contemporánea: "Están colocados los bocetos en una sala de doce metros de largo por cinco y medio de ancho, en unos armarios que cubren las paredes totalmente y resguardados por cristales; en el centro, hay también varios de los colocados en un escaparate"; montaje que se mantiene desde 1871, cuando lo impulsó Juan Junquera Huergo. Menéndez Acebal hace confesión de lo "incompleto" de su catálogo, para el que trabajó con todos los dibujos existentes, realizando un inventario que fuese útil para identificar el conjunto y cada uno de los dibujos, prestando con ello un servicio al Instituto. En su resumen, atribuye a las escuelas italianas 238 dibujos; 198 a las españolas; 24 a las alemanas; 33 a la francesa; 16 a "Bocetos de escultores, grabadores y pintores en vidrio"; 108 a "Bocetos de autores, cuya Escuela nos es desconocida" y por último, 179 a "Bocetos de autores anónimos". El total de dibujos existentes en la colección es entonces de 796. El colofón del libro recuerda su financiación: "Se imprimió este catálogo con fondos del Ministerio de Fomento, en el año de 1886, siendo director del Instituto el Sr. D. Luciano García Rendueles".

Canella no deja pasar ninguna oportunidad para realizar una crítica vitriólica, diseccionando la publicación en todos sus extremos. Excusa que no quiere "mortificar "al autor, porque "la mejor y más celosa intención" presidió el trabajo de Menéndez Acebal, pero que con esto no basta "porque en las publicaciones lo principal es el acierto, el éxito, no la intención". La obra se ha impreso "con grandes y notorios lunares", no consiguiendo el autor su propósito en lo que es un mero inventario y no ese catálogo crítico y razonado que se necesitaba y que debiera haber tenido el aval de la Academia de San Fernando. El trabajo es además "muy deficiente" en sus fuentes, por el desprecio que muestra su autor a las aportaciones realizadas por diversos autores, y entre ese silencio de los más contemporáneos, el Julio Somoza del "Salón de los Bocetos", que resume todo el conocimiento acumulado sobre la colección y los retos para conservarla y estudiarla en el futuro. Por ello, Menéndez Acebal "debió citar con elogio, en vez de omitir, al Sr. Somoza, tan amante del engrandecimiento y de la reforma ansiada del Instituto".

No acabó aquí la crítica al autor del *Catálogo*. Menéndez Acebal donó cincuenta ejemplares de su obra con destino a las bibliotecas populares,

reconociéndose su generosidad por Real Orden de 8 de junio de 1886. Esta acción fue objeto de burlas directas desde las páginas de *El Comercio*.

El proyecto fototípico de Pío Escalera

Desde la aparición del inconcluso Álbum de Ricardo Acebal y Pío Escalera, muchos acontecimientos se habían sucedido en torno a la colección de dibujos o Museo de Gijón, y entre ellos la expresa carencia de un proceso de reproducción fotográfica después del fracasado *Álbum* de Jarrín, de 1878. No hay noticias de ningún proyecto posterior, salvo la referencia que da Somoza del intento de un fotógrafo profesional de Gijón de llevar los dibujos a su galería para lograr la calidad adecuada en la reproducción, propuesta a la que se negó el director del Instituto.

En estos años centrales de la década de los ochenta asistimos sin embargo a una revitalización de ese proyecto de reproducción de la colección o de sus obras más sobresalientes. Gijón ya cuenta para entonces con una burguesía "que tiene brújula", que sabe el destino de modernización que quiere dar a la ciudad, teniendo en muchos aspectos como referente a Jovellanos. Uno de esos burgueses de estirpe local vinculados de antiguo al patricio y sus enseñanzas es Alejandro Alvargonzález, que une a sus múltiples intereses una inquietud jovellanista de estudio y recuperación en la que confluye con algunos de sus contemporáneos, y es muy posible que detrás de este nuevo proyecto de Pío Escalera estuviese él. En su archivo conservó Alejandro Alvargonzález los documentos que nos permiten conocer esta iniciativa inédita en torno a los dibujos.

De los que realizaron entonces el álbum, Ricardo Acebal siguió brillante carrera funcionarial, y Pío Escalera se encuentra establecido en Madrid estrechamente relacionado con el colectivo asturiano y centrado en tareas artísticas que siempre tienen de un modo u otro matiz asturiano.

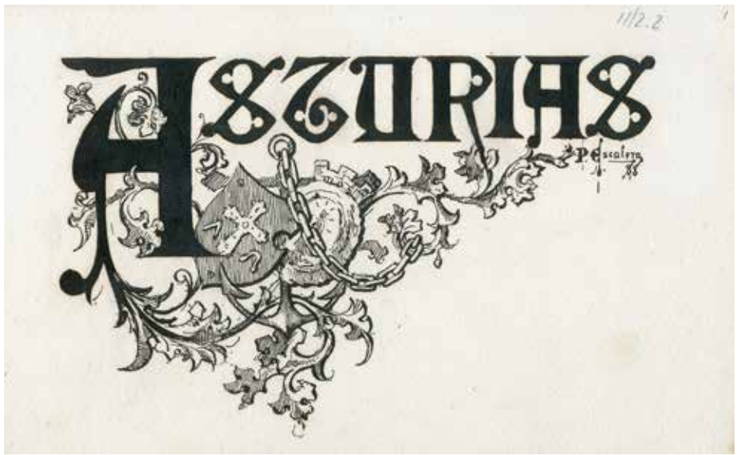
En agosto de 1880 realiza un recorrido artístico por Asturias "comisionado por una casa editorial inglesa" para crear originales de temática variada para una obra ilustrada, siendo de esta etapa algunos dibujos de tipos populares de Gijón. Colaboraba entonces con caricaturas e ilustraciones en el semanario satírico madrileño *Satanás*. Al año siguiente es frecuente su firma en esas revistas gráficas, destacando su aportación a *La Ilustración Gallega y Asturiana*. En este 1881 inicia las ilustraciones de la segunda edición de los *Recuerdos de Asturias*, de Evaristo Escalera, que aparecen en enero de 1882, año en el que su vinculación con el Centro de Asturianos, siendo miembro de la Comisión Artístico-Literaria, le lleva a realizar dos portadas para su edición de la poesía de José Caveda *El neñu enfermu*, y de la partitura que lo acompaña. Más tardía es la realización de algunos retratos para el Centro como el de Posada Herrera (1885) y el del barón de Covadonga (1886), colaborando con la revista mensual *Asturias*, órgano del Centro de Asturianos desde 1885, para la que realizó ilustraciones y una cabecera. En el archivo de Alejandro Alvargonzález se conserva una carta con membrete de la Dirección General de Contribuciones y fechada en Madrid el 24 de diciembre de 1887 en la que Regino Escalera comunica a Pío que a mediados de enero de 1888 aparecerá una revista quincenal con la cabecera *Asturias*, de la que era editor "el señor Ruiz Díaz". Junto al editor parece que era también promotor Juan Pidal. Regino Escalera le comunicaba si estaría pronto en Madrid con tiempo suficiente para poder hacer el diseño de la cabecera de la nueva revista y "la portada y cenefas del primer tomo de una biblioteca asturiana, cuyo primer pliego acompañará a la revista".

Pero antes, en aquel Madrid en el que se habían agrupado los elementos más relevantes de la colonia asturiana, Pío Escalera había puesto en marcha un ambicioso proyecto de reproducción y edición fototípica de doscientos dibujos de la colección del Instituto. El que entendemos como diseño definitivo de portada es el original que se encabeza con el título *El Museo de Gijón/Reproducciones de doscientos dibujos/del Instituto de Jovellanos,/ originales de los más eminentes maestros/publicados por/J. Laurent y C.ª/ bajo la dirección de/D. Pío Escalera y Blanco.../con un prólogo del/Excmo. Sr D..../Madrid 1885* . El que sería un primer boceto de esa portada se plasma en un folio con membrete de la casa J. Laurent y Ciª: *Doscientos Bocetos/ del/Instituto de Jovellanos,/en Gijón, publicados en fototipia/por/J.Laurent y Cª/bajo la dirección de/D. Pío Escalera y Blanco, con un prólogo del/Ex Sr.D*

Con borradores del texto explicativo en folios con el membrete de Laurent y Compañía y del Centro de Asturianos en Madrid, el documento es tanto una presentación del proyecto como una demanda de ayuda para materializarlo en esa novedosa edición:

> "Esta publicación tendrá la forma de un álbum a manera de cartera; constará de 50 láminas de unos 0'30 m. x 0'40 m. y de una o dos hojas de texto.
> En razón a su tamaño se podrán reunir en las láminas un mayor número de dibujos, pudiéndose calcular su cantidad en más de 200.
> Como la fototipia reproduce con la mayor exactitud los dibujos, lo mismo que cualquiera otra fotografía, con la diferencia de que se usan tintas de imprimir, hay la ventaja de poder reproducir, por este procedimiento, hasta

Pío Escalera
Diseño de cabecera para la revista Asturias, 1888.
Archivo Alejandro Alvargonzález Díaz.



el color del original, imitándole con las tintas, con lo que se consigue un *fac-simile* perfecto y una estampación indeleble. El interés, la utilidad de la publicación y hasta su urgencia, no pueden ser mayores, puesto que, además de divulgar buenos modelos en los elementos y estudios preliminares de tantas obras famosas, la publicación tiende también a conservar a la posteridad, en su aspecto actual, documentos preciosos, que ya han sufrido vicisitudes, y que pueden desaparecer por varias causas. Por medio de los procedimientos verdaderamente inalterables, de la fototipia se perpetuarán tan interesantes documentos, salvándolos de una pérdida total, y sacándolos del olvido en que yacen para muchos que no los conocen siquiera de nombre. Se perpetuarán con la exactitud de la fotografía, dándoles ya nueva y larga existencia. El apoyo oficial en todas sus esferas no se podrá pues negar a este pensamiento, al que aplaudirán todos los amantes del arte".

Sendos presupuestos completan este documento. Uno es el "Presupuesto de gastos para ir a Gijón y ejecutar varias reproducciones de dibujos", en el que se cuantifica el coste del viaje de Madrid a Gijón en 2ª clase (50 ptas.), el de equipaje y varios gastos (70 ptas.), sumando el coste del viaje en ida y vuelta en 240 pesetas. La estancia en Gijón de unos veinte días, con un gasto de 10 ptas. diarias, alcanza las 200 ptas.; el mismo importe que se le pagaría como "sueldo del operador" de



Pío Escalera
Diseño de cabecera para la revista Asturias, 1888.
Archivo Alejandro Alvargonzález Díaz.

la casa Laurent, incluyendo en esta cifra "indemnización o sobresueldo". Por último, el coste del material fotográfico, con "ejecución de 50 clichés en doble, para lo cual hacen falta 100 placas del tamaño 0'30 x 40, o sean 9 docenas a 50 pesetas una" suponen 450 pesetas, alcanzando el total de esta partida del viaje a Gijón para realizar los negativos un total de 1.090 pesetas.

El segundo presupuesto se refiere a "los gastos de publicación". La ejecución de 50 planchas fototípicas a 15 ptas. cada plancha alcanza las 750 pesetas. "Para la tirada de 500 ejemplares o colecciones de 50 láminas hay que tirar 25.000 ejemplares en cartulina de la fuerza n.º 3 dando cada hoja para 2 láminas; hacen falta por lo tanto 12.500 cartulinas o sea 25 resmas a 100 ptas. una", que suman 2.500. La tirada supone ciento cincuenta jornales, que pagándose a 6 ptas. jornal suponen 900 ptas., a las que deben sumarse otras 600 ptas. por la doble tirada y otros gastos, representan 1.500 pesetas.

La impresión de rótulos se estima en 500 pesetas, y el prólogo, ese texto que firmaría un excelentísimo señor, tal vez de nuevo Alejandro Pidal y Mon, se plantea en dos hojas, que para la tirada completa representan 1.000 hojas de papel con un coste de 500 pesetas, más 300 de la impresión.

Por último, la realización de quinientas "cubiertas acartonadas en forma de cartera", a dos ptas. cada una, suman 1.000 pesetas.

El total de este presupuesto de publicación se eleva a 7.550 pesetas, que sumado al coste de la ejecución de los clichés resulta un total de 8.640 pesetas.

Según estos presupuestos, el coste de cada ejemplar sería de 17 pesetas. Los promotores de esta edición se mostrarán muy optimistas en cuanto a su venta y los consiguientes beneficios. Plantean la venta de cada ejemplar "al precio fuerte" de 50 pesetas, con lo que los beneficios brutos de la tirada de 500 ejemplares les reportarían 25.000 pesetas. A esta cantidad se deberían rebajar 10.000 pesetas por la comisión dada a los agentes de venta, quedando 15.000 pesetas, que restadas de los gastos de 8.640 pesetas de la edición, dejaban un beneficio de 6.360 pesetas. Se aclaraba que esta cantidad era "repartible por partes iguales y que se aumentará con todos los ejemplares que tomen los centros oficiales y otros que se vendan sin comisión"; y en esa línea de optimismo en los beneficios económicos del proyecto se aclaraba en una "Nota importante", que para cubrir gastos de esta primera edición de quinientos ejemplares, solamente se necesitaban vender unos trescientos ejemplares, con lo que se podría pensar en rebajar el precio de venta al público a 30 pesetas, logrando con la venta de esa edición 15.000 pesetas.

El proyecto, que seguía el modelo de algunas producciones de la casa Laurent como el álbum dedicado a El Escorial, no se llevó a cabo. Si parece, sin embargo, que se encargaron al menos veintinueve negativos para la reproducción fototípica de otros tantos dibujos de la colección. Así se desprende de otro documento manuscrito del archivo de Alejandro Alvargonzález Díaz en el que con el título *Facsímiles de los dibujos originales del Instituto de Jovellanos* se referencian esas obras, con su numeración, técnica, temática, y atribución o autoría. De este periodo, y debido también a Alvargonzález es el artículo reivindicativo del Museo de Gijón, que con el título "Un recuerdo de Jovellanos" se inserta en el *Boletín del Centro de Asturianos*:

> "Gijón y su Instituto, si no tuvieran otra cosa que agradecer a tan esclarecido varón que este precioso legado, sería bastante para que la gratitud fuera imperecedera; por él Gijón será conocido en el mundo del arte, por él Gijón veráse visitado por innumerables artistas y aficionados, que de España como del extranjero acudirán ansiosos a admirar su Museo, cuando la fama pregone su importancia".

8

En el fin de siglo. Los dibujos expuestos

A la fiebre expositiva que parte de lo universal para ir impregnando todas las regiones que quieren mostrar su adelanto en una carrera de seguridad y optimismo en el presente y en el futuro, Gijón no quedará al margen. Señalada como uno de los núcleos ejemplares de la industrialización española en la que se funden puerto, carbón e iniciativas industriales y comerciales burguesas, la ciudad busca modelos. Y el primero de esos modelos no es otro que Jovellanos, cuya primera reivindicación seria, con homenaje, se enmarca en el Congreso con una proposición de ley que en los debates se hace colectiva para levantar un monumento a Jovellanos en su villa natal. Lo agitado del siglo y las crisis periódicas hacen que se posponga por décadas el reconocimiento, que al fin se materializa en el alumbramiento de la última década del siglo. 1891 no trae únicamente la inauguración de la estatua de Jovellanos, sino también la de Pelayo, y para celebrar tales acontecimientos se confecciona un programa muy amplio, al gusto de la época, que incluye la Exposición Local de la Industria y de las Artes, "relevante prueba del adelanto y desarrollo de las industrias de Gijón", que algún medio madrileño adelanta como Exposición Regional de Gijón. El proyecto original de la muestra parte en 1890 del Ateneo-Casino Obrero, tras la positiva experiencia de la exposición que promueve dos años antes, que se calificó como memorable para los anales de la ciudad. Será en la tribuna de ese Ateneo donde Justino Escalera dará en noviembre de 1890 una conferencia bajo el título "Conveniencia de establecer en el Ateneo un Museo Industrial". Concepto clave para entender el carácter de esta exposición de 1891, ya que para esa iniciativa museística se involucrará al ayuntamiento y se propone el nombre del escultor José María López para ser su director.

En el furor jovellanista, algún cronista señala que nunca como en esta ocasión se había extremado tanto el entusiasmo popular por Jovellanos, que se manifiesta en que "por todas partes se ven bustos y retratos... Lo que más abunda son los grabados, algunos de ellos de verdadero mérito", pero en esa corriente artística tiene particular interés la inclusión por vez primera de la colección de dibujos en un proyecto expositivo, y de manera singular en una muestra de tan variados contenidos como los de esta Exposición Local que se instala en el propio Instituto, en cuyo edificio se realizan reformas para acoger adecuadamente la muestra. Inaugurada el 8 de agosto, con entrada de pago cuyos beneficios se destinan al Hospital de Caridad, sus contenidos se estructuran en secciones. Como "Sección 11" se incluye en el recorrido expositivo la sala destinada a la colección de dibujos o "museo de bocetos", que en número de 796 se exponen "en modesto marco" al decir del fiel José Jackson Veyan, colección que en su crónica en *El Heraldo de Madrid* (Madrid, 15 de agosto de 1891) define como "la mejor colección del mundo... cuyo valor es extraordinario". En esta misma línea, el corresponsal de *La Correspondencia de España* (Madrid, 15 de agosto de 1891) incidía en la gran valía artística del conjunto, y reclamaba que se hiciesen fotografías de la colección para darles difusión popular: "si se reprodujera en fotografías se haría un favor a los amantes del arte".

Esta exposición fue un ensayo oportuno para ese proyecto más ambicioso, ahora plenamente regional, con el que Gijón cerraría el siglo de modo agridulce, entre la resaca de las pérdidas coloniales y sus secuelas, y la ambición de engrosar el papel de Asturias como uno de los focos esenciales de la industrialización española.

Entretanto, el Instituto se encuentra inmerso en otro periodo de transformaciones en su estatus. Interesa la dependencia de la administración central tanto como la salvación del patrimonio legado por el fundador, que se defiende que no es propiedad de la institución, sino del pueblo de Gijón representado por su Ayuntamiento. La dependencia municipal ha significado penuria y falta de fondos, con las sucesivas llamadas de amparo y auxilio a los gobiernos de turno. En este punto, el fondo documental, la biblioteca y los dibujos siguen dependiendo de un bibliotecario, un responsable que debe hacer frente al movimiento de todos esos fondos, cuando el Instituto traslade en 1888 su sede a Begoña a consecuencia del inicio un año antes de las radicales obras de ampliación y reforma del primitivo Instituto. Entre 1886 y 1892 ocupa el cargo de bibliotecario el leonés Felipe González Calzada, licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Salamanca, quien, procedente del Instituto de León, había sido nombrado en 1883 catedrático y profesor auxiliar del Instituto de Gijón. Muy pronto abriría una academia de enseñanza, en cuyo programa de asignaturas se incluía el dibujo. Personalidad interesante, fue pintor y fotógrafo. En la exposición del Ateneo-Casino Obrero de 1888 presentó tres cuadros al óleo "copiados del natural" y varias fotografías, obras por las que se le otorgó un "diploma de cooperación". González Calzada mantuvo su afición a la fotografía, como prueba su participación en el concurso convocado en 1904 por la revista *La Fotografía* con el tema exclusivo "Escenas de Playa".

Esta actividad fotográfica del bibliotecario y catedrático es compartida con algunos de sus compañeros de claustro del Instituto, lo que tal vez venga a explicar la posterior instalación de un laboratorio fotográfico en el Instituto. Felipe González Calzada abandona Gijón en 1892, año en el que finalizan las obras del Instituto, iniciadas en 1887 y que se preveían concluidas en 1890, instalándose en octubre de ese 1892 la biblioteca en las nuevas dependencias destinadas a este fin. Los nuevos espacios se situaban en la planta principal, en la fachada lateral izquierda que daba a la calle de la Merced, mientras la Sala de Bocetos se situaba en la misma planta, en un local cuyos huecos se abrían en la esquina a la fachada principal en la calle de Jovellanos y en la fachada lateral derecha que daba a la calle de Begoña. A Calzada le sustituye como bibliotecario Manuel García y Molina Martell, que accede a la cátedra de Matemáticas en 1891, manteniendo esa condición de bibliotecario hasta 1897, salvo el breve periodo de 1894 y 1896 que lo va a ocupar Juan Menéndez Pidal.

Estos paréntesis se deben a las modificaciones legislativas operadas en el marco de los archivos, bibliotecas y museos, que a impulso del ministerio de Fomento, por ley de 30 de junio de 1894, obliga a que bibliotecas como la del Instituto Jovellanos estén servidas por "individuos del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios". Pero la aplicación de esa ley en el marco del Instituto y del propio Ayuntamiento no se hará, creándose una situación cuando menos anómala. Así, en la sesión ordinaria del Ayuntamiento de Gijón de 20 de agosto de 1894 se da cuenta de dos oficios del director del Instituto en uno de los cuales participaba al ayuntamiento el "haber nombrado segundo Bibliotecario de dicho Instituto a don Juan Menéndez Pidal", siendo el otro oficio el de comunicación de haberle posesionado en dicho cargo. En la sesión ordinaria de 22 de agosto, la Comisión de Instrucción Pública informaba favorablemente el nombramiento de Juan Menéndez Pidal con la asignación de un sueldo de 2.000 pesetas, mostrándose conforme la Corporación con dicho informe. En efecto, el director del Instituto lo había nombrado con fecha 10 de

agosto, habiendo tomado posesión cuatro días después, pero Menéndez Pidal pidió el traslado a los pocos días, siendo aparentemente fugaz su presencia, pues el nombramiento había suscitado críticas de notorio favoritismo, con la sombra del irredento caciquismo al ser el bibliotecario tildado de "sobrino de Alejandro Pidal". Pero esta situación no era únicamente una muestra de corrupción, sino que era la manifestación de la lucha soterrada, y ahora expresa, por controlar una institución como el Instituto de Jovellanos, y la defensa por el Ayuntamiento de la propiedad de un fondo bibliográfico en el que por supuesto se incluía la colección de dibujos.

Para enmendar situaciones como ésta, Linares Rivas, ministro de Fomento, promovió un Real Decreto de 10 de enero de 1896, cuyo efecto, en lo que atañe al Instituto Jovellanos, será la Real Orden del Ministerio de Fomento, de 28 de febrero de 1896, por la que se incorporaban al Cuerpo de Archiveros la biblioteca del Instituto de Jovellanos, la del Ministerio de Hacienda, y el archivo, biblioteca y depósito de planos de la Junta Facultativa de Minería. Diversa normativa en años sucesivos introduciría nuevas reformas. En 1897, en la Plantilla del Cuerpo se asignaba al Instituto de Gijón un bibliotecario de 3ª clase. El 8 de febrero de este año se nombraba a Jesús F. Martínez Elorza como primer bibliotecario del Cuerpo Facultativo para dirigir la biblioteca del Instituto de Jovellanos, sucediendo a Juan Menéndez Pidal, que se mantenía como bibliotecario de un modo algo extraño o irregular. Elorza daría un paso trascendental con la apertura al público de la biblioteca en horario matutino.

Elorza, en su monografía *Orígenes y estado actual de la Biblioteca del Instituto de Jovellanos*, redactada ya en 1899, año en el que la presenta a la Exposición Regional de Gijón siendo premiada con medalla de plata, pero que no sería publicada hasta 1902, recibiendo entonces su autor la encomienda de la Orden Civil de Alfonso XII y los honores de Jefe de Administración, incluye un apéndice aclaratorio de este proceso. En nota a pie de página intenta despejar más dudas: "Muchas personas creen, a pesar de la disposición precedente, que la Biblioteca no está incorporada al Estado, sino solamente obligada a ser regentada por individuos del Cuerpo de Archiveros. Fúndanse para ello en que el Ayuntamiento de Gijón no ha abdicado en ningún tiempo del derecho de propiedad que le corresponde sobre este legado".

En ese legado, el conjunto de dibujos seguía concentrando la preocupación de los amantes del arte y de los intelectuales, pero serían muy pocos los que se manifestarán también ahora sobre la necesidad de recuperar ese antiguo proyecto fracasado de reproducirlos fototípicamente. Uno de los que solicitaban esa tarea era J. Castillejo, que desde las páginas de *El Heraldo de Madrid* (Madrid, 13 de agosto de 1895) elogiaba la colección y mostraba extrañeza por esa carencia en su texto "Croquis Asturianos/Gijón", que firma en Gijón el 11 de agosto:

> "Es extraño que algún centro editorial no haya iniciado ya la reproducción de los bocetos en un catálogo ilustrado que, dado los adelantos a que hoy ha llegado la fototipia, resultarían exactísimos y se venderían como pan bendito".

Esa inquietud había prendido también en el propio claustro, compuesto por algunos profesores aficionados a la fotografía, que en 1896 aprueba la instalación en el Instituto de un gabinete fotográfico, cuyas obras se hallan muy adelantadas a fines de 1897, estando instalado en un pequeño espacio de la planta baja situado frente al gabinete de física y que se denominará "Cuarto de fotografía". Este adelanto facilitaría la realización en el propio Instituto de algunas fotografías de los dibujos de artistas más afamados, que serían mostradas en la Exposición Regional de 1899, y una selección reproducidas en la guía de la muestra.

Benito Conde, concejal del Ayuntamiento de Gijón, había propuesto en la sesión ordinaria de 27 de marzo de 1899 que el Ayuntamiento mostrase en la exposición "varios códices y bocetos que existen en la biblioteca del Instituto, cedida por el ilustre Jovellanos a este Municipio", abriéndose un debate tras el que se acordó que el alcalde enviase un oficio solicitando al director del Instituto que "se permitiese la exposición de los objetos indicados por el Sr. Conde". Paralelamente, se ponía en marcha la llamada originalmente *Guía-Catálogo Oficial* de la Exposición, según proyecto de Alfredo Marín. A fines de abril, la comisión organizadora aprobaba unos ambiciosos contenidos estructurados en varias secciones, contando con el concurso de varios autores. Félix Costales y Venancio G. Espinosa eran los encargados de la redacción del texto dedicado entre otros temas al museo, biblioteca, archivos, antiguedades y centros de enseñanza. Cada sección temática de la *Guía Oficial* iría ilustrada con cuatro fotograbados. En la sesión de 29 de mayo de 1899, la comisión aceptaba la propuesta de Francisco G. López de cambiar el título hasta entonces utilizado por el de *Gijón y la Exposición de 1899*, que sería con el que aparecería al fin la publicación.

La edición incluiría un total de treinta y nueve fotograbados de gran calidad realizados por la casa Laporta, pero desconocemos a quién se deben los originales fotográficos. Al Instituto se dedicaban ocho de los fotograbados, dos al edificio y seis a la "Colección de bocetos", reproduciendo las obras

"Instituto de Jovellanos.- Colección de bocetos / Ribera", en *Gijón y la Exposición de 1899*, 1899.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.



atribuidas a Ribera, Romano, Miguel Angel, Solís, Salviati y Velázquez.

En el texto se reivindicaba que la colección llevase el nombre de Museo, y se informaba que ocupaba "una extensa sala rodeada de muy modestas vidrieras que encierran los dibujos", estando algunos colocados a tal altura que no facilitaba "la cómoda inspección de los mismos", solicitando una instalación más decorosa de acuerdo a su valor. Dato curioso es la instalación de "algunos grabados de buenos autores" en la cercana aula de Geografía, y la apertura al público del Museo y de las otras colecciones que albergaba el Instituto todos los días no festivos de la semana. Se cita como fuente el *Catálogo* de Menéndez Acebal, y en nota a pie de la página 94 se da noticia de una hecho muy importante para la historia de la colección, al ser la primera vez que algunas de las obras abandonaban el Instituto para ser mostradas en una exposición fuera de las fronteras de la ciudad, en este caso la conmemoración del tercer centenario de Diego de Velázquez, con la apertura de la nueva sala a él dedicada en el Museo del Prado:

> "Los bocetos de Velázquez, a petición del Sr. Ministro de Fomento, han sido remitidos a Madrid para que figuren en la "Exposición de obras de Velázquez" que se celebra para conmemorar el tercer centenario del insigne pintor".



"Instituto de Jovellanos.- Colección de bocetos/ Miguel Ángel", en *Gijón y la Exposición de 1899*, 1899.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

En sesión de 28 de mayo de 1899 el ayuntamiento de Gijón contestaba afirmativamente a un oficio del director del Instituto sobre el préstamo solicitado para la exposición por el Ministro de Fomento, "siempre que se ofrezca garantía y seguridad de que sean devueltos a este centro". Los antiguos temores de que la administración central se hiciese de un modo u otro con los dibujos está presente en la "indicación" que hacen los concejales Menéndez y Menéndez, y Menéndez Acebal para que se solicite la devolución de los dibujos atribuidos a Velázquez, acordándose hacerlo oficialmente en sesión de 30 de julio "a fin de poder exhibirlos en nuestra Exposición regional", donde en definitiva no se mostraron.

Mientras que en la Exposición Regional de Gijón de 1899 la representación del Instituto fue calificada de muy pobre –"Está en espíritu y no en carne"–, con "algunos libros, relieves en yeso y fotografías", se destacaba en el conjunto una *Memoria* calificada de "muy notable". En el texto de la publicación oficial se da noticia más exacta del contenido referido a los dibujos: "En la *Memoria* presentada por el Instituto figuran estos mismos en fotografía, y copias obtenidas por el mismo procedimiento de todos los bocetos de Velázquez".

En esa nueva sala dedicada a Velázquez en el Prado e inaugurada en los primeros días de junio de 1899, se exponían en una vitrina "los seis dibujos de Velázquez prestados por el Instituto de Gijón". Los dibujos fueron reproducidos por el fotógrafo Moreno, y algunos se difundirían a partir de entonces en varias obras y estudios especializados, dando lugar también años después, en 1923, a una información errónea protagonizada por José Domínguez Carrascal desde las páginas de la *Revista de Bellas Artes*.

9

Otros años decisivos. Nueva energía del jovellanismo

No cabe duda que exposiciones y reproducciones ensancharon la fama de la colección, y que labor de estudio y propaganda de algunos artistas, en especial de Luis Menéndez Pidal, a quien Rato considera como "un gran conocedor" de la colección, hicieron que el "Museo de Gijón" fuese frecuentado por los artistas españoles que visitaban Asturias, atraídos por ese imán de su paisaje. Un ejemplo significativo de estas visitas en los inicios del nuevo siglo es la efectuada por el pintor Joaquín Sorolla el 10 de julio de 1902. Acompañado por el alcalde Ruiz Díaz, y por su amigo el popular dramaturgo Miguel Ramos Carrión, gijonés de adopción, Sorolla fue recibido por un grupo de profesores, elogiando la calidad del conjunto. La noticia de la visita (*El Noroeste*, Gijón, 11 de julio de 1902) transmite la importancia que daba el pintor a las reproducciones fotográficas de las obras artísticas, aconsejando que "al igual que se hace en el extranjero, se fotografiaran todos los bocetos, formándose luego álbums que con seguridad habían de ser muy solicitados, consiguiéndose no solo divulgar el nombre del salón de bocetos, sino también el tener una colección de copias de tan valiosas obras de arte". Ante el interés mostrado por Sorolla, destaca la información que "Los profesores del Instituto le ofrecieron que a su sola indicación le remitirían copias fotográficas de las que él deseara poseer". Sorolla forjó de nuevo en esta visita su opinión sobre algunas atribuciones, en concreto sobre el dibujo titulado "Carruaje" o "Carroza" atribuido a Velázquez, que habría visto en el Prado en 1899, y que ahora había tenido ocasión de ver de nuevo, dando su opinión de que ese dibujo no era obra de Velázquez; criterio no compartido por Zuloaga, que lo consideraba sin duda obra de Velázquez.

Entre esos profesores del Instituto que ofrecieron al pintor remitirle copias fotográficas de los dibujos que desease,

se hallaban sin duda dos nuevos aficionados a la fotografía vinculados a la institución. Uno de ellos era José de la Torre Rebullida (Peñarroya de Tastavins, Teruel, 1863- Castellón, 1935), desde 1898 catedrático por oposición de Física y Química del Instituto de Jovellanos, y desde 1906 profesor interino de Química Industrial y Electro Metalurgia de la Escuela Superior de Industrias, y de quien quedan diversas noticias de su práctica fotográfica hasta su marcha de la ciudad en 1915 para ocupar igual cátedra en el instituto de Castellón de la Plana.

También fotógrafo aficionado era Valentín Escobar Iglesias, que desde 1902 era profesor de la asignatura de Aritmética Mercantil y Teneduría de Libros de la Escuela Elemental de Comercio, adscrita al Instituto de Jovellanos.

Testigo de estas palabras de Sorolla sería un catedrático recientemente incorporado al Instituto de Jovellanos. Por Real Orden de 15 de abril de 1902 se hacía oficial el traslado desde el Instituto de Teruel de Miguel Adellac y González de Agüero, para ocupar la cátedra de Agricultura y Técnica Agrícola e Industrial. Desde su llegada a Gijón Adellac desarrollaría una actividad insólita en frentes culturales y sociales, con especial atención al Instituto, que bajo su dirección celebró brillantemente la efemérides de 1911. De inmediato se incorporó Adellac a los cursos de la Extensión Universitaria de Oviedo, en los que participó hasta 1916-1917. En 1904 ocupó la presidencia del Ateneo-Casino Obrero, desde donde se impulsaron los Certámenes del Trabajo de 1904 y 1906, que tuvieron al Instituto como marco expositivo, y en 1908 celebró con entusiasmo la fructífera labor de esta institución esencial del movimiento social gijonés en el XXV aniversario de su fundación.

Sin duda fue también Adellac uno de los que más alentaron a sus compañeros de claustro para solicitar al Ayuntamiento de Gijón la petición de incorporación del Instituto de Jovellanos al Estado, aunque con salvedades, tal como demuestra la instancia del Alcalde de Gijón en contra de la incorporación de la biblioteca del Instituto de Jovellanos, y con ella la colección de dibujos, al "Cuerpo de Archiveros". La instancia fue desestimada por Real Orden de julio de 1904. La petición hecha por todos los componentes del claustro de la incorporación al Estado se basaba, entre otras razones, en el "daño irremediable y funesto que supone para la enseñanza la constante mudanza del profesorado". El Ayuntamiento de Gijón, en sesión de 25 de enero de 1905, y sancionado el acuerdo por la Junta Municipal de 14 de febrero, refrendaría la petición del claustro solicitando al Estado esa incorporación. La Exposición del alcalde de Gijón al Ministro de Instrucción Pública, de fecha 16 de febrero de 1905, señalaba en su punto tercero:

> "Que de aceptarse dicha incorporación se hará la entrega del Instituto previo inventario y reservándose el Ayuntamiento aquellas pertenencias que son del pueblo, como la Colección de Bocetos y Biblioteca, de modo que pase a ser del Instituto lo que constituye el mobiliario, material científico y académico".

Esta reserva había sido defendida en la sesión ordinaria del 25 de enero por el concejal Ramón Álvarez, que manifestó que:

> "Dichos bocetos son propiedad única y exclusiva del pueblo de Gijón, por haberlos donado el ilustre Jovellanos, y que sólo están en el Instituto en calidad de depósito, pudiendo evitarse el riesgo de perderlos, haciendo entrega del Instituto al Estado, por medio de inventario de todas las pertenencias de aquel".

Y en esta línea de fortalecimiento de la institución y como director fue promotor de la creación en 1906 de la Asociación de Antiguos Alumnos del Instituto de Jovellanos, cuya junta directiva presidió, siendo uno de los vocales Julio Somoza, con quien compartió ambiciosos y "hermosos pensamientos" jovellanistas que no pudieron materializarse, contribuyendo él a título personal a esa línea reivindicativa con la edición en 1915, acompañada de un estudio preliminar, del manuscrito inédito de Jovellanos, de 1798, *Plan de Educación de la Nobleza*.

Los antiguos deseos de incorporación del Instituto al Estado se materializarán al fin en 1907, cuando Faustino Rodríguez San Pedro, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, daba por fin cumplimiento a la Ley de 5 de julio de 1865, conocida como "Ley Capua". Esa antigua aspiración significaba ante todo un saneamiento de las siempre deficitarias arcas municipales, con un ahorro que superaba las sesenta mil pesetas, pero también era una conquista en otros órdenes educativos. En lo que afectaba a la biblioteca y a la colección de dibujos, el ministro gijonés acogió las demandas de Adellac: nuevo espacio para la biblioteca, con modernización de fondos, y un local más amplio para la instalación de los dibujos, dado que las visitas al museo iban en aumento. La idea expuesta, de cara a las celebraciones de 1911, era la creación del "Museo-Biblioteca Jovellanos". La atención preferente que Rodríguez San Pedro tuvo con su ciudad natal y con su Instituto mereció generales elogios, siendo nombrado Hijo Predilecto de Gijón, y presidente honorario de la Asociación de Antiguos Alumnos del Instituto.

En 1908 saldrán de nuevo los dibujos de su Museo para ser mostrados en otra exposición española, en este caso en la magna exposición retrospectiva

celebrada en Zaragoza con ocasión del centenario de Los Sitios de 1808. La petición del préstamo se realizó a través del Ayuntamiento de Gijón, que en sesión de 22 de abril acordó "enviar a la Exposición de Zaragoza varios bocetos existentes en el Instituto de Jovellanos". El alcalde, que no era otro que Jesús Menéndez Acebal, el autor del *Catálogo*, ofició con fecha 24 al director del Instituto este acuerdo de autorización. Ese concepto de "varios" suponía el envío de un total de quinientos de los dibujos. Según el diario *El Comercio*, (Gijón, 11 de julio de 1908), se enviaron 229 de las escuelas italianas, 198 de las españolas, 33 de la francesa, 24 de las flamencas, y 16 debidos a "escultores y grabadores". Este elevado número provocó el malestar del claustro, unos "escrúpulos para el préstamo" que se vieron reforzados por el coste económico que suponía, provocando serias dificultades que fueron solventadas con el pago de los gastos de traslado y estancia del encargado de portar las obras –El catedrático de Dibujo José Nicolau Huguet–, por parte de sus propios compañeros. El lote se completaba con una serie de manuscritos de Jovellanos, propiedad de Alejandro Alvargonzález. El jurado de la Exposición otorgó al Instituto de Jovellanos un *Gran Diploma de Cooperación*, concediendo sendos diplomas de medalla de oro a Nicolau Huguet y a Alejandro Alvargonzález. Los dibujos se entregaron de retorno en el Instituto el 11 de diciembre, siendo custodiados por una pareja de la Guardia Civil.

El elevado número de dibujos enviados a Zaragoza vació el Museo gijonés, que debió clausurarse pese a las abundantes visitas veraniegas. Así le ocurrió a Manuel Gómez Moreno, en el que creemos es su primer acercamiento a la colección. En ese verano de 1908 se hallaba investigando en León, y realizó un corto viaje a Oviedo, desde donde se desplazó a Gijón con el único fin de ver la colección. Su hija María Elena Gómez-Moreno, en la biografía de su padre (Madrid, 1995) señala su frustración: "Gran chasco: los dibujos están en la Exposición de Zaragoza".

Adellac, en un artículo a propósito de la presencia de los dibujos en la Exposición (*El Noroeste*, Gijón, 3 de marzo de 1908), señala que las visitas de extranjeros al Instituto gijonés con el fin de conocer la colección se deben en gran medida a la breve referencia de la *Guía Baedeker*, y llama la atención sobre el debate abierto en los ambientes artísticos españoles a propósito de las atribuciones. Más interés tienen las noticias que da sobre la creación del que denomina "Museo-Biblioteca Jovellanos", el citado proyecto en el que fue clave la participación del bibliotecario del Instituto Clemente Calvo Iriarte. Adellac lo presentará de nuevo, junto a Nicolau Huguet, a Rodríguez San Pedro en una visita veraniega del ministro al Instituto. Según Adellac, ante las peticiones de apoyo a ese proyecto, el ministro gijonés señaló:
"... no debe temerse que el Estado, con la incorporación del Instituto, perjudique a éste en lo que es suyo, y del pueblo de Gijón. Antes bien, cuidará de que estos poderosos elementos de cultura, los bocetos y la Biblioteca, acaudalen nuevos medios, y por entero se extiendan y propaguen". Adellac elogia la actitud de colaboración de Rodríguez San Pedro, que ha donado la "colección de calcografías y de vaciados que se espera prontamente". A la vez se da noticia de la tramitación del expediente de concesión al Instituto "de los cuadros que solicitó" como depósito. Y esa voluntad de colaboración se expresará también en el proyecto de presupuestos del ministerio para 1909, con una partida de 36.000 pesetas para atender las obras de reforma del Instituto.

Y en esa obras se incluían pasos decididos del claustro para la creación del museo: "Y a crear el Museo-Biblioteca se encamina nuestro esfuerzo perseverante: a él deben dedicar los amantes del Arte su atención, su apoyo moral, sus donativos, ¿Dónde mejor?". En ese 1908 Nicolau Huguet será secretario de la Junta de Reformas Interiores del Instituto, obras que seguían un proyecto de reforma y decorado del arquitecto Manuel del Busto.

El fallecimiento de Nicolau Huguet en 1909, quedando vacante la cátedra de Dibujo, supone un breve paréntesis que pronto abrirá un nuevo periodo para el montaje de la colección de la mano del nuevo profesor de Dibujo Rodrigo Fernández Núñez (Sahagún, León, 1875-1924), nombrado por Real Orden de 8 de junio de 1909. En ese periodo de reformas y preparativos para el centenario de 1911, Fernández Núñez participará en las tareas de diseño y decorado de algunas estancias del Instituto, de modo especial en el llamado entonces Salón de Fiestas. El proyecto contemplaba en este ámbito siete retratos –Alfonso XIII, Jovellanos, Rodríguez Sampedro, Ceán Bermúdez, Capua, Francisco de Paula Jovellanos, y Alejandro Pidal y Mon–, pintados por Álvarez Sala, y una serie de alegorías que realizaría Fernández Núñez. El profesor de Dibujo no solo realizó un nuevo montaje de la colección de dibujos –"que fueron extraídos por él de sus vitrinas y colocados de forma distinta"–. Lo cierto es que se desmonta totalmente la colección de dibujos, pues el conjunto abandona el local destinado hasta entonces para su exposición hacia otro nuevo, que es el que hasta entonces ocupaba la biblioteca, que se instala en la planta baja en unas condiciones lastimosas, en una sala húmeda y con los libros, manuscritos y folletos acumulados sin orden ni concierto. Así pues, en el antiguo local de la biblioteca se instala la colección de dibujos, y allí permanecen al menos

hasta la llegada de Moreno Villa. Esa labor innovadora, que se calificó de "colocación admirable" y "esmerado trabajo", y que reubicaba las obras en otro orden en al menos 28 "*panneaux*", se hará con el beneplácito de Adellac y la colaboración del nuevo bibliotecario, Clemente Calvo e Iriarte, que había sido nombrado para este destino en octubre de 1907, del que tomará posesión un mes después, permaneciendo en Gijón hasta su traslado en junio de 1911. Pero lo que resulta más interesante es que ya entonces Fernández Núñez trabajaba en la elaboración de un nuevo catálogo con aportaciones inéditas y nuevos datos para hacer atribuciones correctas, trabajo que no llegó a ver la luz.

Gracias a un intercambio de opiniones o pequeña polémica que nace en 1912 a partir de la publicación en *El Comercio* (Gijón, 30 de octubre de 1912) de un artículo de Mariano Merediz con el título "Los Bocetos del Instituto", en el que hace grandes elogios de Adellac sin esconder críticas, sobre todo a la escasa difusión del fondo artístico, con réplica de Fernández Núñez el 3 de noviembre, contrarréplica de Merediz al día siguiente, y cierre de Fernández Núñez el día 5 de noviembre, sabemos que el profesor de dibujo conocía de antiguo la colección, antes de su destino profesoral, y aminora el entusiasmo sobre las visitas de extranjeros, pues dice que una guía foránea detalla al hablar de Gijón: "El Instituto posee una curiosa colección de dibujos, que no puede verse por la mala instalación". En base a ese concepto crítico, Fernández Núñez, con el beneplácito de Adellac, aborda una transformación algo radical, en contacto directo con el arquitecto Manuel del Busto: "Desmonté los dibujos de la forma en que se encontraban". Pero en paralelo indica al director "la necesidad de publicar un catálogo ilustrado con notas aclaratorias, sino completo, menos equivocado que el existente", en referencia al de Menéndez Acebal. Y prosigue en su aclaración: "Di principio a la formación de un catálogo", que abandonó por razones que no quiere explicar, y del que da una muestra a Merediz, alcanzando las fichas catalográficas realizadas el número de doscientas.

Memoria de esta iniciativa deja en 1920 el entonces director del Instituto Enrique Miranda y Tuya en un artículo en el periódico *El Noroeste* (Gijón, 8 de junio de 1920) con el título "El Real Instituto de Jovellanos/1794-1897-1920":

> "Hasta el año 1911 estuvieron estos dibujos muy mal acondicionados, poco menos que rodando por nuestras aulas y expuestos muy deficientemente, a pesar de la riqueza que atesoran. Con motivo del primer centenario de la muerte del ilustre polígrafo, promotor de este Instituto y merced a una subvención que concedió el Estado, hizo una instalación artística y cómoda a la vez, formando un verdadero museo, el profesor de dibujo de este Centro, habiendo quedado sin colocar unos cien bocetos. Complemento del pensamiento de este señor, era la impresión de un catálogo ilustrado, pues el que en 1886 había de publicar el profesor y secretario entonces del Instituto señor Menéndez Acebal, estaba agotado y había que expurgarlo de algunas inexactitudes..."

Adellac como director y en nombre del claustro propuso en 1910 a la comisión del Centenario del fallecimiento de Jovellanos como obra perenne la creación de una "Biblioteca y Museo de Jovellanos", proyecto al que se sumarían la creación de una cantina escolar, la impresión de los diarios de Jovellanos y " formar una Exposición pública de los bocetos". Al mismo tiempo avanza otro proyecto más ambicioso, como sería un edificio de nueva construcción que albergaría toda la memoria del patricio con la denominación de Casa de Jovellanos.

Calvo Iriarte difundirá desde la prensa madrileña estas iniciativas, de las que se presenta como promotor al lado de Adellac: "El primer proyecto que el dignísimo señor director de este Instituto y el modesto bibliotecario que suscribe idearon para conmemorar debidamente el Centenario... fue la construcción de un edificio destinado *ad hoc* para Biblioteca y Museo de Jovellanos". Nada se avanzaría en esta línea, que solo quedaría en mera intención, y en 1911 la prensa nacional se haría eco únicamente de la inauguración del Museo Jovellanista, que incluía toda clase de objetos, y que se complementaba con la llamada "Exposición de los Bocetos", teniendo como marco el Instituto.


748 POR AÑOS MUNDOS

do de Zaragoza; más, si se verificase, no deje usted de abrazarle á nombre de este señor (Jovellanos) que le profesa siempre la más tierna amistad.

A pesar de esto, un solo boceto aparece como de Goya en la colección, de entre los clasificados; de los que no lo están, alguno debe de ser original de un tan grande amigo de Ceán y de Jovellanos.

Y quédese aquí el comentario, no sin advertir, que de los hermanos Bayeu hay porción de bocetos; los más, incluídos en la Sección de Anónimos del Catálogo.

La llamada *Escuela Sevillana* tiene muy lucida representación en el Museo del Instituto.

Nada tiene de sorprendente; en Sevilla debió de comenzar Jovellanos con Ceán la primera colección; y es natural que pudieran adquirir más fácilmente los dibujos.

De *Alonso Cano* hay hasta 25 apuntes, aunque alguno esté mal incluído como original del fecundísimo artista granadino.

De Antonio *Castillo* Saavedra existen 44 dibujos; de *Herrera*, el Mozo 15; dos de Pablo de *Céspedes*.

MURILLO figura con ocho apuntes; de ellos, cinco nada menos representan escenas de la vida de Jesús. *Zurbarán* es-

«Verónica».—Dibujo al lápiz rojo.—«Galán Romano».—Dibujo á pluma

Miguel Adellac

"Los célebres bocetos del Instituto de Jovellanos" en *Por Esos Mundos*, Madrid, 1911.

Ateneo de Madrid.

Adellac reforzaría la idea de museo en un artículo en la revista madrileña *Por Esos Mundos* (Año XII, n.º 201, Madrid, 1 de octubre de 1911), en el que reseña que Carlos de Borbón y Luisa de Orleans, en representación de Alfonso XIII, habían inaugurado el día 10 de agosto el "Museo Jovellanos", señalando que la colección de dibujos "formaba el caudal más importante del Museo Jovellanos". Profundiza en el tema de las atribuciones, indicando que los nombres que aparecen al pie de cada uno de los 786 dibujos son "puramente conjeturales", y aunque para su texto se basa en el catálogo de Menéndez Acebal de 1886, pone en duda su certeza. Para finalizar, aventura que "la catalogación definitiva ha de ser obra seria, laboriosa y concienzuda, después de contrastar muchas personales apreciaciones de la crítica; y aun con tal precaución quedaría para lo porvenir muchas rectificaciones que la especialización irá depurando", anticipando una década antes el trabajo de investigación y catalogación que haría el bibliotecario José Moreno Villa. El artículo se ilustraba con once fotograbados de obras atribuidas a Velázquez, Durero, Gabbiani, Veronés, Guido Reni, Francisco de Solís, Gozzoli, Bimbacci y Luchetto.

Esa voluntad del director del Instituto en hacer un catálogo de los dibujos de la colección sería contestada por el pintor Juan Menéndez Arranz, en un texto publicado en el diario *El Comercio* (Gijón, 27 de julio de 1911). Sin hacer expreso su rechazo, hacía explícito que "dicho catálogo no nos inspira mucha confianza"; criticaba el estado de conservación y el abandonado montaje ("Hace poco pude verlos en vitrinas sucias y desvencijadas"), y desarrollaba la tesis del influjo de Mengs en Jovellanos para formar la colección. Finalizaba pidiendo ya entonces una catalogación científica, lo que definía como un catálogo verdad: "Una catálogo verdad ha de ser útil, sobre todo a los investigadores de la historia, de la historia del arte".

10

Avances científicos y publicitarios. Los dibujos en las revistas ilustradas

Las celebraciones de 1911 en torno a Jovellanos gozaron de amplia cobertura por parte de la prensa asturiana y de la española, y el efecto colateral en lo que se refiere a la colección de dibujos pronto se haría sentir tanto entre los historiadores del arte como entre un público ávido de información gráfica.

A pocos meses de la creación del Centro de Estudios Históricos, en agosto de 1910 algunos investigadores vinculados al Centro encabezados por Manuel Gómez Moreno visitan el Instituto para conocer la colección. En este viaje de estudios por Asturias acompañan a Gómez Moreno, Leopoldo Torres Balbás y Juan Allende Salazar.

Gómez Moreno regresaría en tarea científica al Instituto hacia 1915-1916, tal como recordará Bonifacio Chamorro Luis, bibliotecario y auxiliar de la sección de Letras del Instituto nombrado en ese primer año. Chamorro señala que venía acompañado "de sus auxiliares de laboratorio don Ramón Gil Miquel y don José Moreno Villa, quienes, bajo su dirección, obtuvieron numerosas fotografías con destino al Centro de Estudios Históricos". Esta primera incursión de Moreno Villa en los trabajos de reproducción fotográfica de la colección resulta inédita, toda vez que el que sería bibliotecario del Instituto años más tarde no hace referencia a este inicial acercamiento a los fondos dibujísticos.

Paralelamente, desde Pravia, Faustino Díaz proponía en 1914 a la Junta de Festejos de Gijón, que "como espectáculo Interesante" se organizase un exposición de los "bocetos de Jovellanos" comisariada por Julio Somoza. La noticia de esta muestra, que no llegará a celebrarse, dentro del programa veraniego, hace que *La Esfera* (Año I, n.º 8, Madrid, 21 de febrero de 1914) dedique un artículo a doble página con el título "El Museo de Jovellanos

en Gijón", en el que el autor del texto sin firma, aunque de probable mano de José Francés, señala la ignorancia existente sobre este conjunto y avanza la creación de ese museo nunca logrado entonces. El artículo se ilustra con la reproducción de "ocho de los principales cartones de la colección de Jovellanos", dibujos atribuidos a Velázquez, Murillo, Veronés, Correggio, Solís, Miguel Ángel, Tiziano y Gabbiani.

Será también la revista *La Esfera* (Año IV, n.º 180, Madrid, 9 de junio de 1917) la que renueve la atención a la colección de dibujos años más tarde. En septiembre de 1916 el escultor Mariano Benlliure y el redactor de *Prensa Gráfica,* Rogelio Pérez Olivares, acompañan al subsecretario de Instrucción Pública Natalio Rivas, al embajador de la República de Argentina Marco Avellaneda, al gobernador militar de Asturias, el general Burguete, y al cónsul general de La Argentina en Madrid Fernando Jardón, en una visita al Instituto para conocer la colección. La razón de esta prolongada estancia en Asturias se debe a la colocación en Ortiguera de la primera piedra del grupo escolar donado por los hermanos Jardón. Durante dos horas se detuvieron en contemplar la colección, elogiada de modo especial por Benlliure, quien prometió regresar de nuevo con el fin de verla con más detenimiento para "escribir una impresión en *La Esfera* acompañada de fotograbados".

Meses después saldrá efectivamente en la revista el artículo ilustrado con el título "Una visita al Instituto de Jovellanos, en Gijón/Maravillosa colección de dibujos", firmando el texto no el escultor, sino su hijo Mariano Benlliure Tuero, quien había acompañado a su padre en ese viaje por Asturias. Con el recuerdo de la visión de la sala de los bocetos y teniendo ahora fotografías de algunos dibujos, el autor del texto realiza un documentado y crítico artículo. Para Benlliure Tuero, cuyo padre era director del Museo de Arte Moderno y poco tiempo después sería nombrado Director General de Bellas Artes, la mayor parte de la riqueza artística de España "se encuentra en un abandono imperdonable". En ese alto porcentaje de abandono incluye la colección gijonesa, cuyos dibujos "se encuentran totalmente olvidados y casi ignorados", indicando como "lo único" que se ha publicado sobre ellos es el *Álbum* de Acebal y Escalera, cuyas copias litográficas tacha de "tan deficientes como el prólogo" de Alejandro Pidal, y reclamaba que con urgencia se divulgase "esa magnífica colección de dibujos, verdadero tesoro artístico, publicando facsímiles acompañados de reseñas históricas". Nunca hasta entonces se habían reproducido los dibujos con tan alta calidad como en esta ocasión. Las cinco obras atribuidas a Caxés, Coello, Bernini, Guido Reni y Alonso Cano lucen con gran



perfección gracias a los originales fotográficos de autoría anónima y a los fotograbados de Cámara.

No ocurre así, por ejemplo, cuando la *Guía del Año 1919 del Real Automóvil Club de Asturias* incluya en una de sus páginas fotograbados de seis obras atribuidas a Gabbiani, Velázquez, Rafael, Durero, Tiziano y Solís, con el pie "De la valiosísima colección de bocetos existente en el Instituto de Jovellanos de Gijón (Reproducción autorizada por el Sr. Director del Instituto)". Contrasta en esta *Guía* la mala calidad de estos originales y fotograbados con el gran número de trabajos fotográficos debidos a Luis Muñiz Miranda que se incluyen, no pudiendo atribuirse pues a este fotógrafo aficionado los originales de estos dibujos.

José Francés
"El Museo de Jovellanos en Gijón" en *La Esfera*, Madrid, 1914.
Hemeroteca Municipal de Gijón.


LA ESFERA

Una visita al Instituto de Jovellanos, en Gijón

MARAVILLOSA COLECCIÓN DE DIBUJOS

LA ESFERA

Mariano Benlliure y Tuero

"Una visita al Instituto de Jovellanos, en Gijón/ Maravillosa colección de dibujos" en *La Esfera*, Madrid, 1917.

Hemeroteca Municipal de Gijón.

Para entonces la prensa gijonesa atendía de cuando en cuando a la colección. "Priovel", en una de sus "Notas del Día" con el título "Los monumentos de Asturias" en *El Noroeste* (Gijón, 16 de septiembre de 1919), se preguntaba: "¿Existe un Catálogo mediano o siquiera malo, de la colección de bocetos que Jovellanos legó a nuestro Instituto?". La respuesta era no, pero ya entonces Calixto de Rato y Roces había comenzado una investigación independiente sobre el origen de la colección de Jovellanos y su recepción y desarrollo en el Instituto gijonés. Nadie había acometido tal tarea con anterioridad, y pese a sus lagunas y errores su trabajo resulta una fuente muy valiosa para el conocimiento de algunos pormenores del trato dado al conjunto de dibujos desde muchas perspectivas. Rato y Roces continuaría en las dos décadas siguientes indagando sobre diversos extremos de la colección, en un periodo fértil que José Moreno Villa vino a ordenar y dinamizar.

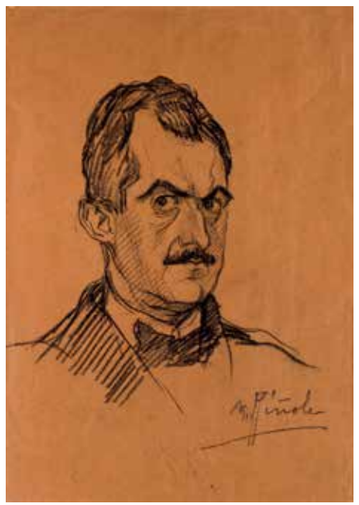
11

Otros bibliotecarios. Moreno Villa en Gijón. La fotografía al servicio de la colección: Moreno Villa, Rodrigo F. Carvajal y Joaquín García

El 29 de julio de 1915 era nombrado Bonifacio Chamorro y Luis como auxiliar de la Sección de Letras y bibliotecario del Instituto de Gijón. Poeta temprano y asiduo colaborador en prensa, fue después un afamado latinista que se concentró en traducir la obra de Horacio. En octubre de 1915 se incorpora a su plaza en el Instituto gijonés, donde desarrollará una tarea discreta, lastrada por la eterna penuria económica que constriñe el desarrollo de la biblioteca. Permanecerá en Gijón hasta noviembre de 1919, trasladándose a Madrid, donde discurrirá luego su carrera hasta jubilarse en 1954 como director de la biblioteca de la Real Academia Española.

De esos cuatro años dejará memoria parcial en su artículo "Breve historia de la Biblioteca de Jovellanos", publicado en 1944 en la *Revista de Bibliografía Hispánica*. En este texto centrado en el origen y evolución de la biblioteca, dedica un apartado a "La famosa colección de dibujos", que conoce en la sala del piso principal, en la que los dibujos "Se exponían –bajo cristal– en bastidores adosados al muro, y también transversales a la sala". Se extiende después en la labor llevada a cabo por Moreno Villa, desde que en 1915 o 1916 visitase "la exposición muy detenidamente, durante varios días" acompañando a su maestro Gómez Moreno, y junto al "auxiliar de laboratorio" Ramón Gil Miquel. Según Chamorro, Moreno Villa y Gil Miquel "obtuvieron numerosas fotografías con destino al Centro de Estudios Históricos".

A la marcha de Bonifacio Chamorro, queda vacante la plaza de bibliotecario, para la que pronto es nombrado Manuel Compañy Vidal, adscrito hasta entonces a la Biblioteca Provincial de León, permaneciendo al menos en este destino hasta la designación de José Moreno Villa.



Nicanor Piñole

Retrato de José Moreno Villa, 1921.

Museo Nicanor Piñole, Gijón.



Nicanor Piñole
Retrato de José Moreno Villa, 1921.
Museo Nicanor Piñole, Gijón.

Moreno Villa, malagueño de 1887, llega a Gijón el 4 de agosto de 1921 convertido ya en bibliotecario del Instituto. Conoce la ciudad y su Instituto; de ella son y en ella viven antiguos compañeros de la Residencia de Estudiantes, pero además en Gijón están sus parientes los Orueta, Francisco y Domingo Orueta y Castañeda. Son hijos de una personalidad olvidada, Domingo de Orueta y Duarte, malagueño también de múltiples intereses, que se asienta en Gijón en 1893 y lo abandona en 1913 tras un episodio desagradable. Es hermano del historiador del Arte Ricardo de Orueta, compañero de Villa en el Centro de Estudios Históricos. En la casa familiar de los Orueta residirá Moreno Villa sus primeros días en Gijón.

La recepción por parte de otro andaluz brillante establecido en la ciudad como es Antonio Camacho, director del diario *La Prensa*, no puede ser más expresiva en una pequeña gacetilla en la que señala: "El señor Moreno Villa es uno de los mayores prestigios de la juventud intelectual española, poeta distinguido, literato eminente y crítico de arte notabilísimo, que honrará al Instituto de Jovellanos con sus méritos, y realizará en él, de seguro, una labor provechosísima". Camacho anticipa la gran aportación de Moreno Villa al Instituto y a la ciudad, y desde las páginas del periódico difundirá tanto las "lecturas literarias" que el 5 de noviembre de 1921 dará el poeta "novísimo" en el Ateneo Obrero, como la crítica literaria de algunos de sus nuevos libros. Muy interesante es la crítica algo tardía del libro *Patrañas/ (Cuentos)*, impreso en Madrid por Caro Raggio en 1921, que Antonio Camacho firma en *La Prensa* (Gijón, 27 de abril de 1922). Crítica entregada que nos retrata a ese Moreno Villa despistado pero no ciego en el Gijón de su residencia:

> "Alguna vez habréis visto, por las calles de Gijón, un hombre que camina siempre reconcentrado, con la mirada vaga de las personas que miran mucho hacia dentro. Siempre os parecerá que va huido, como si le estorbara su propia sombra. Vosotros –en este Gijón en el que todos nos conocemos– habréis sentido curiosidad por saber algo de este hombre exótico".

Trae a colación Camacho a Gabriel Alomar, quien define a Moreno Villa como "un exquisito". Al hilo de esa rareza, de ese exotismo, Camacho ruega que "cuando otra vez volváis a encontrarlo por la calle, descubríos ante él, con todo el respeto que merecen los que, entre el monótono desfile de las vidas mediocres –como tiradas a cordel, o trazadas con molde– se permiten el lujo de tener una personalidad propia… Por eso, si el lector quiere creernos, debe mirar con el mayor respeto, a esas personas encogidas y reconcentradas, que como Moreno Villa, parecen ir por la calle siempre huidos, como si les estorbara su propia sombra: esas personas que, cuando parecen miran a su propio yo, están escrutando las almas ajenas".

Esa visión de Camacho de un Moreno Villa casi huidizo, como desterrado de su paraíso la confirma el bibliotecario en sus obras memorialísticas como *Vida en claro* o *Medio mundo y otro medio*. En la primera escribe retrospectivo: "La época de Gijón se me presenta como una mina, como un túnel sombrío…". Creación poética y lecturas poéticas, cerca de un Gerardo Diego que lo recuerda entonces, cuando lo conoce, como "persona simpatiquísima". "Llover". Se encuentra con Piñole, en cuyo estudio, según Francisco Carantoña, comienza Moreno Villa su afán pictórico practicando el uso de la técnica del pastel: "Con Piñole me solía reunir a pasear por la calle Corrida entre ocho y nueve de la noche". Es el Piñole ya amigo que lo retrata, tomado de retrato fotográfico, para la revista *Prisma* (Vol. II, n.º 1, París, mayo de 1922) acompañando unas "Marinas", poemas inéditos con imágenes portuarias. El retrato de Piñole se reproducirá después en el habanero *Diario de la Marina*. Otros dos retratos contemporáneos de este que se conservan en la colección del Museo Nicanor Piñole nos muestran a Moreno Villa de estricto perfil y con una frontalidad en la que destaca del rostro esa mirada entre malhumorada e inquisitiva. Otro retrato posterior, al óleo, se lo enviará el pintor asturiano a Madrid. La carta de agradecimiento por el "alegrón" del regalo resucita en Moreno Villa algunos de los buenos frutos cosechados en Asturias: "Una de las cosas que su tierra me ayudó a comprender –sin duda por una porción de circunstancias–, fue el valor de la amistad desinteresada… al llegar a Asturias me encontré con que la amistad podía ser un sedativo. Cuánto bien me hizo pasar diez meses sin oír malquerencias, críticas, ni pullazos de unos y otros…". También encuentra a Valle, a cuyo homenaje madrileño de junio de 1922 asistirá. Moreno Villa, como expreso creador artístico en ese Gijón de perplejidades ambientales y estéticas, persigue una interpretación del valor real de la pintura de los dos artistas, como reflejo de una luz que hace paisaje, y de un espíritu asturiano latente en la obra de ambos en una de sus "Cartas Facticias/ III.- Paisajes y Paisajistas" en la revista *España* (n.º 318, Madrid, 29 de abril de 1922).

Pero la razón plena de esas vueltas al mundo gijonés es marginal frente a la pura razón laboral, que se centraliza para Moreno Villa en la biblioteca del Instituto, esa biblioteca que de tanto llover "estaba tan húmeda como la calle"; y dada su formación original parece lógico que encauzase su labor profesional hacia una materia artística urgente como era la colección de dibujos del Instituto.

El joven Moreno Villa siguió el consejo de Francisco Giner de que si quería dedicarse a la historia del arte fuese a ver a Manuel Gómez Moreno, de quien de inmediato recibió lecciones. Es en 1911, poco después de la visita del maestro a Asturias, cuando Moreno Villa comienza a colaborar en el estudio sobre las iglesias mozárabes realizando dibujos, calcos y fotografías de miniaturas en códices, trabajo que ya lo trae a Asturias. Volverá, como hemos señalado, hacia 1915-1916 acompañando también a Gómez Moreno, fotografiando durante varios días algunos de los dibujos más relevantes. Su compañero en el Centro de Estudios Históricos, y entonces ejerciendo, desde 1915, como bibliotecario en la Universidad de Oviedo, Jesús Domínguez Bordona, en un artículo dedicado a él (*Ínsula*, n.º 184, marzo de 1962) lo recuerda entonces como un "dibujante muy hábil y practicaba la fotografía como instrumento de trabajo, cosa no muy frecuente entonces entre los estudiosos".

Ahora tendrá oportunidad de dar continuidad a esa labor empezada entonces, teniendo en la función de bibliotecario una salida a la nostalgia y el tedio: "El trabajo fue mi defensa. Inicié con gran celo mi carrera de bibliotecario...". El trabajo funcionarial, esa atención a la biblioteca en horario de apertura de las 9 h. a las 13 h. hace que le sobrase "tiempo para todo", y en ese todo se incluye la traducción, por encargo de José Ortega y Gasset como director de la colección Biblioteca de Ideas del Siglo XX, de la obra de Heinrich Wölfflin *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, editada por Calpe en 1924.

Por ello, además de cumplir con sus deberes de bibliotecario, "hacía fotografías de los dibujos antiguos coleccionados por Jovellanos y Ceán Bermúdez". Ya desde el exilio, reconocerá orgulloso: "El trabajo más importante que hice allí fue, sin embargo, la catalogación de los dibujos. Los fotografié todos, pero sólo se reprodujeron unos cuantos en la edición hecha a expensas de la Diputación". Señala Moreno Villa que fotografió todo el fondo de dibujos, pero lo cierto es que él mismo reconoce que fotografió unos cuatrocientos, extremo que algunas fuentes corroboran, señalando que algunos quedaron sin reproducir. Así se desprende de lo que escribe el propio autor en el prólogo de su obra: "Fotografié además, sobre cuatrocientas piezas, por si alguna vez se quisieran reproducir todas en forma de inventario". Para las tareas de laboratorio y de positivado, Moreno Villa contaba con el laboratorio fotográfico instalado en el Instituto en 1896-1897, pero además podría usar el laboratorio especializado montado por Domingo de Orueta y Duarte en las instalaciones industriales de su propiedad, y desde el que desarrolló una labor importantísima en torno a la investigaciones micrográficas, continuadora de la iniciada en la ciudad por Alfredo Truan y seguida por Ernesto Caballero, que tuvo un amplísimo reconocimiento en los medios científicos europeos de su época. Sus hijos Manuel y Francisco heredaron la dedicación paterna a la fotografía, si bien como meros aficionados atentos a la temática paisajística.

Gracias a los vínculos de Moreno Villa con su pariente Francisco de Orueta, diputado reformista, pudo el Instituto de Jovellanos obtener algunos beneficios para dotaciones varias y para su financiación. Sin embargo, la biblioteca y la colección de dibujos, pese al trabajo del bibliotecario, no tuvo especial atención entonces.

El afán por fotografiar los fondos de la colección de dibujos no fue en aquel momento algo exclusivo de Moreno Villa. Dos fotógrafos aficionados gijoneses también realizaron entonces trabajos sobre la colección: Rodrigo F. Carvajal y Joaquín García Cuesta.

Rodrigo Fernández-Carvajal y Camino

Rodrigo F. Carvajal nació en Gijón en 1886. Su padre, Rodrigo Fernández-Carvajal y González, era un indiano natural de Ruedes, que se había enriquecido en Cuba y Venezuela. A su regreso a Gijón, contrajo matrimonio con María Camino y Roces, con quien tuvo cuatro hijos, siendo Rodrigo el segundo. El cabeza de familia fallecería en 1906.

Rodrigo F. Carvajal cursó los estudios de bachillerato en el Instituto de Jovellanos, siguiendo después su formación en la Escuela de Industria y Comercio de Gijón. Al ser fundada en 1902 en la ciudad la Sociedad de



"Museo Gijonés", artículo ilustrado con fotografías de Rodrigo Fernández-Carvajal en *Gijón Veraniego 1924*.
Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón.

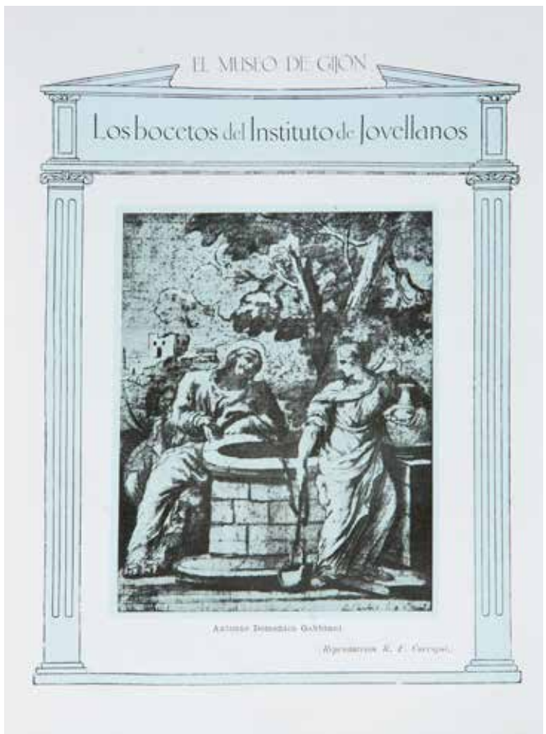
Laboratorios por el catedrático de esa Escuela Antonio Camino Díaz, el joven Carvajal, con apenas 16 años, es uno de los cuatro alumnos matriculados en la asignatura de fotografía, cuyo profesor era el ya afamado profesional Julio Peinado Alonso. El amplio programa combinaba las lecciones teóricas con amplias prácticas de laboratorio. En 1903 Peinado abandona la enseñanza, siendo sustituido como profesor por Rodrigo F. Carvajal, quien en ese año muestra al público sus primeros trabajos, que se refieren precisamente a la colocación de la primera piedra del edificio que sería sede de la Sociedad de Laboratorios, institución de corto recorrido, pues acabaría su trayectoria en 1906. Carvajal continúa con su práctica de aficionado, reconocido ahora en la fotografía nocturna con el dominio del magnesio, que practica en 1904. Dos años después, el 22 de agosto de 1906 participa en la fundación de la sociedad Foto-Club-Asturiano, de cuya primera directiva es nombrado secretario; y el 2 de febrero de 1908 es uno de los impulsores de la sección de Bellas Artes del Orfeón Asturiano, que tiene como una de sus atenciones primordiales la práctica de la fotografía. Sobre "La fotografía de los colores" versa uno de sus raros artículos en prensa sobre las innovaciones técnicas de los Lumiére, publicado en 1907 en el diario *El Comercio*. Su evolución como aficionado corre pareja a su trayectoria profesional como perito industrial y mercantil, siendo secretario de la Asociación de Peritos Industriales, fundada en Gijón en mayo de 1906.

La primera noticia que conocemos sobre su vinculación a través de la fotografía con los fondos del Instituto de Jovellanos la ofrece el bibliotecario Bonifacio Chamorro en el artículo ya citado, cuando en nota a pié de página aclara que las fotografías de impresos y autógrafos conservados en la biblioteca del Instituto "las obtuvo en 1919 para nosotros el gijonés D. Rodrigo F. Carvajal, que nos las cedió generosamente, y de quien sabemos que ha fotografiado también multitud de dibujos". Es pues muy probable que ya entonces Carvajal atendiese a la reproducción de los dibujos, adelantándose al trabajo de Moreno Villa.

Que Carvajal al menos fue coincidente con el proceso de reproducción llevado a cabo por Moreno Villa lo demuestra la serie de fotografías que presenta en la I Exposición de Arte Fotográfico, organizada por el Ateneo Obrero y de la que fue uno de los más activos impulsores. Inaugurada el 10 de septiembre de 1922 en los salones de la planta baja de la Escuela de Comercio, Carvajal mostró "una colección de reproducciones de los bocetos que coleccionó Jovellanos". Eran treinta los dibujos reproducidos, señalando la prensa la alta calidad –"tan exactos"–, lograda por el fotógrafo en este trabajo, que señalaba "el comienzo de una obra que debiera completarse hasta juntar en un álbum los 796 bocetos de la colección jovellanista". Las obras fueron observadas además como un vehículo de conocimiento y difusión de esa colección casi oculta para el gran público y siempre necesitada de atención. Este trabajo de Carvajal resumía además para la fotografía hecha en Gijón en ese momento "una entonación nueva y educativa". De hecho, se abriría ya entonces un debate en el ámbito municipal sobre la necesidad de renovar el montaje de los dibujos, modernizándolo y primando su buena conservación. Como señalaremos posteriormente, este fondo de Carvajal se amplió, y supuso en la posguerra una de las fuentes básicas para la recuperación documental del conjunto. Junto a Carvajal, hay también en ese momento otro fotógrafo que se va a ocupar de la colección de dibujos: Joaquín García Cuesta.

Joaquín García Cuesta

Contemporáneo de Carvajal, aficionado como él y vinculado al Ateneo Obrero, Joaquín García Cuesta (Cangas de Onís, 1885-Gijón, 1958) fue ante todo un abanderado de la fotografía de montaña y de ese paisajismo que Mendoza Ussía defendía como el medio más eficaz para divulgar las bellezas de Asturias. Joaquín García fue el fotógrafo más representativo desde los años veinte de esa corriente de una fotografía al servicio de la propaganda turística, llegando a ser nombrado oficialmente "Fotógrafo de la Junta Local de Turismo de Gijón". Fue esa etapa de la Dictadura de Primo de Rivera en Asturias un periodo de frenesí, de verdadera esperanza en proyectar los valores de Asturias y movilizar un sector como el turístico que podría aportar beneficios de toda clase, empezando por los económicos. En esa estrategia

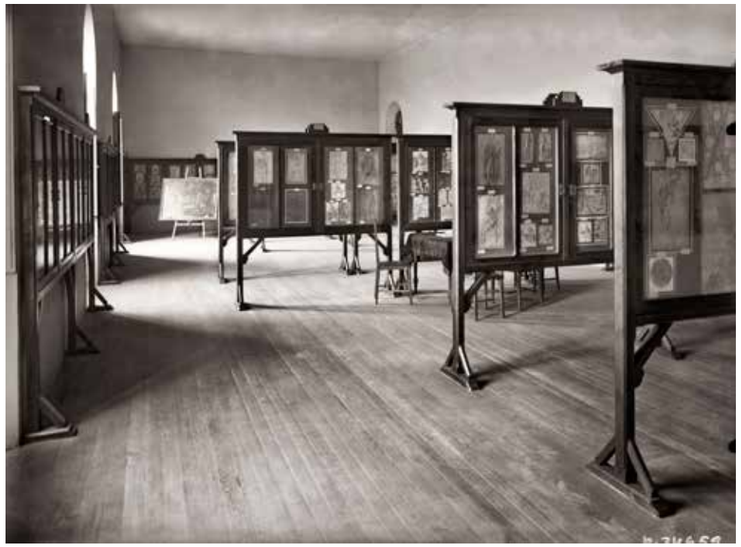


"El Museo de Gijón / Los bocetos del Instituto de Jovellanos", artículo ilustrado con fotografías de Rodrigo Fernández-Carvajal en *Gijón Veraniego 1925*.

Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón.

divulgadora contaba el Museo de Gijón, la colección de dibujos del Instituto, necesitada de un reconocimiento más allá de los círculos minoritarios. Joaquín García también abordó entonces, como Carvajal y como Moreno Villa, la reproducción de los dibujos en el Instituto de Jovellanos, empleándose algunos de ellos en folletos y otras publicaciones de la Junta Local de Turismo de Gijón como, por ejemplo, *Playas y Puertos de Asturias/Guía Oficial de Turismo*, editada por la Junta en 1932, con modernas cabeceras firmadas por Iván Fernández Candosa y con la reproducción del dibujo de El Greco y otro de Durero. Una necrológica anónima en el diario *El Comercio* (Gijón, 21 de enero de 1958) recupera fragmentos de dos conversaciones entabladas entre el anónimo periodista y el fotógrafo. Recuerda éste que con su antigua máquina, que según Pedro Alonso Rebollar era "enorme" y acompañada de un "aparatoso trípode", y que nunca quiso sustituir como tampoco utilizar los medios técnicos más modernos, "retraté todos los bocetos de Jovellanos que se perdieron. Yo no podía saber que duraran más mis fotografías que los dibujos tanto tiempo conservados. La vida es así". Rebollar en una larga y documentada necrológica reproducida en varios medios recuerda la íntima amistad de Joaquín García con Julio Somoza y señala: "A él se debe también la reproducción de la mayor parte de los bocetos desaparecidos de Goya (sic), cuyas reproducciones plasmaron maravillosamente la realidad de los originales". Parece claro que Joaquín García realizó ese exhaustivo trabajo, aunque sabemos que su estudio y laboratorio fotográfico, que tenía situado en el sótano de su droguería de la calle de Covadonga, fue asaltado y destruido, perdiendo su archivo, del que se salvaron algunos negativos. Tras la Guerra Civil volvió a instalarlo y perfeccionó el trabajo con ampliadora, siendo él quien realizó las ampliaciones de los negativos que conservaba Rodrigo F. Carvajal, pero también realizó copias fotográficas de los fotograbados del *Catálogo* de Moreno Villa. Así lo documentan los negativos conservados en el Museo del Pueblo de Asturias en el conjunto del archivo de Joaquín García adquirido hace unos años, y entre los que se encuentran también tres panorámicas del montaje del "salón de bocetos" del Instituto que se pueden datar hacia 1924-1925. De esta etapa, a tenor de los modelos de montaje y enmarcación de los dibujos, son los negativos pertenecientes al Archivo Mas, siendo los existentes en el Archivo Moreno de varios periodos, pudiendo documentarse algunos a fines del siglo XIX.

Pasado casi un año de destino en Gijón, en el verano de 1922 José Moreno Villa logra el ansiado traslado funcionarial a Madrid. Le sustituirá como bibliotecario Vicente Huici Miranda, cuyo destino anterior había sido Mahón, en Menorca.





Joaquín García Cuesta

Sala de los Bocetos del Instituto de Jovellanos de Gijón, c. 1925.

Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón.





De origen navarro y miembro de una familia establecida en Valencia, ciudad en la que realizó sus estudios de Filosofía y Letras, y con amplias aportaciones intelectuales, Huici estuvo en Gijón al menos hasta 1942, en el que solicitó la excedencia voluntaria, acabando su carrera funcionarial como bibliotecario de la Universidad de Valencia. Su trayectoria en Gijón nos lo muestra poco dado a la investigación y divulgación jovellanista, cuya única aportación fue el volumen *Jovellanos/ Miscelánea de trabajos inéditos, varios y dispersos*, con interesante prólogo de Julio Somoza. La edición fue promovida en 1931 por el Rotary Club de Gijón e impresa en Barcelona. Sin embargo, tuvo mucho protagonismo en el ámbito deportivo local, siendo

Ruth M. Anderson

Sala de los Bocet.os del Instituto de Jovellanos de Gijón, 1925

Hispanic Society of America, Nueva York.

miembro de la directiva del Sporting y, en 1938, fue uno de los socios fundadores del Grupo Covadonga.

Con su traslado, Moreno Villa se lleva todo el trabajo fotográfico referido a la colección de dibujos, que deposita en el Centro de Estudios Históricos para continuar sus investigaciones sobre el fondo, que materializará en la edición de 1926. La huella de su trabajo en el Gijón de entonces supondrá uno de esos cataclismos periódicos con los que la ciudad parece despertarse y atender a su patrimonio artístico público, y de ahí una movilización política y restringidamente popular que propiciará una más moderna instalación de la colección de dibujos y la posterior edición del catálogo de Moreno Villa.

El trabajo como bibliotecario de José Moreno Villa se hizo patente para todos, de modo especial para los antiguos jovellanistas como Julio Somoza, que no vieron con buenos ojos algunas de sus actuaciones, como la apertura absoluta de la biblioteca a todo tipo de públicos, en especial al estudiantil. Un Moreno Villa poco considerado retrata a Somoza como un erudito local con obsesiones proteccionistas sobre el legado del ilustrado, sin reconocerle la labor de décadas durante las que encabezó los estudios jovellanistas desde una óptica crítica, de sabiduría científica, y siendo sin duda quien mejor conoció la evolución de los fondos bibliográficos y dibujísticos y su conservación desde 1873. Somoza se mostró inflexible en su negativa a donar sus colecciones al Instituto y en esta actitud pesó sobre todo el pésimo comportamiento del claustro del Instituto, con señaladas excepciones, hacia su persona y hacia su trabajo científico. La donación a la "provincia, no al Estado" recaló en la Universidad de Oviedo como custodia de su biblioteca, archivo y colección de grabados, que tuvieron el mismo fin que todos los fondos del Instituto de Jovellanos: la destrucción absoluta. Diez años antes de ese fatídico octubre de 1934, que tuvo la amargura de vivir, Somoza recordaba la lacónica sentencia que el cardenal Portocarrero había mandado grabar en su lápida sepulcral: "*Pulvis, Cinis, Nihil*" (Polvo, Cenizas, Nada).

12

In obscura quoque patria

Somoza hablaba en 1924 de Asturias como "nuestra atrasadísima región", que aun parecía merecer aquella definición que hacía un preceptor de los Reyes Católicos para referirse al país natal del gran Alonso de Quintanilla: "*in obscura quoque patria*". Y no erraba Somoza si atendemos a los precedentes inmediatos. Ya en 1920, el director Enrique Miranda Tuya, en el artículo citado, y a propósito del proyecto frustrado del profesor de dibujo de realizar en torno a 1911 un "catálogo ilustrado" de la colección de dibujos señalaba, que "Muchas veces se ha pedido protección a las personas influyentes para realizar estos fines: completar la colección y publicar el *Catálogo*. Todo ello podía hacerse con unas quince mil pesetas; cantidad que al Estado nada significa y menos teniendo en cuenta las que se invierten en obras de escaso interés y de ningún beneficio".

Tres años después, en 1923, daría comienzo un nuevo proceso sobre la colección de dibujos con dos escenarios de decisión: Oviedo y Gijón. El diputado provincial y abogado gijonés Mariano Merediz recibía en 1923 el encargo de la Comisión Provincial de negociar con José Moreno Villa la realización del "Catálogo de los bocetos artísticos que posee el Instituto de Jovellanos". En sesión de 3 de agosto, Merediz confirma que se ha puesto en contacto con el antiguo bibliotecario, dado que los presupuestos para el año económico 1922-1923 consignaban 5.000 pesetas "para los gastos que origine la preparación y publicación de un catálogo ilustrado de la colección de bocetos del Instituto Jovellanos de Gijón". Ambos están de acuerdo, dada la cantidad presupuestada, aunque Moreno Villa avanzaba el coste de la edición en nueve mil pesetas. No es ésta la única negociación en marcha, pues el también diputado Celso Gómez, ante las palabras de Merediz, señala que por mandato de la Comisión de Hacienda está en relaciones con el pintor Luis Menéndez Pidal, reforzando sus

palabras con la lectura de párrafos de una carta que le ha enviado el pintor. Ante un debate de cierta confusión, se acordó que la decisión final se hiciese en la Comisión Provincial.

En 1916 la Diputación había aprobado que la institución "forme y conserve un Museo propio de la Región asturiana", acordando también que se invitase a Luis Menéndez Pidal para dirigir el Museo "y realizar cuantos trabajos preparatorios tiendan a su más inmediata instalación". Obviamente, nada se había adelantado, pero está claro que para un sector de la clase dirigente asturiana el perfil de Menéndez Pidal era entonces y ahora el idóneo para acometer tal tarea con la colección de dibujos.

En diciembre de 1923 vuelve el debate en una sesión plenaria de la Diputación, con defensa cerrada de la candidatura de Moreno Villa por parte de Merediz, mientras Celso Gómez se sumaba a la calidad de la catalogación del antiguo bibliotecario, pero con la salvedad de que "cuanto más alta fuese la jerarquía artística de quien se encargase de ella tanto mayor sería el valor del catálogo que se publicara", en directa referencia a Menéndez Pidal, al que definía como "el más elevado prestigio de los artistas asturianos", desvelando "que tenía hechos importantes y meritorios trabajos de clasificación de los bocetos".

El intercambio de opiniones llevó a Gómez a señalar que no era posible dejar a Menéndez Pidal al margen de este proyecto, reforzando Merediz el perfil idóneo de Moreno Villa, de quien dijo "era un crítico de arte muy autorizado, que había dado conferencias en varios museos", considerándolo muy capacitado "para realizar la labor de clasificación, que es en efecto lo más importante". Otros diputados intervinieron sobre el tema. Ramón Prieto señaló que fuese la Comisión Provincial la que atendiese el asunto. José María de Saro agradeció las gestiones de sus compañeros y se sumó a la iniciativa de Prieto, mientras que Manuel Rico Avello optó por una solución salomónica, defendiendo editar conjuntamente los trabajos de Moreno Villa y de Menéndez Pidal, tesis exitosa, dado que se acordó "procurar armonizar los estudios hechos por ambos artistas", y que se encargase del proyecto la Comisión Provincial. La cantidad indicada –"destinada a preparación y publicación de un catálogo de Bocetos" desaparecería de los presupuestos 1924-1925.

Ante lo acaecido en la Diputación Provincial, el claustro del Instituto decidió demandar el apoyo del Ayuntamiento de Gijón. El director solicita la ayuda de 5.000 pesetas para la instalación de la "colección de dibujos y bocetos... que hoy se encuentra abandonada en aquel centro docente y que representa una incalculable riqueza artística". En sesión de 18 de marzo de 1924 se da cuenta de la carta y la Comisión de Instrucción Pública informa favorablemente, y como no existía consignación presupuestaria, la Corporación acuerda encabezar una suscripción pública con la cantidad sobrante de la recaudación de los festejos de Carnaval. La petición la hará en circular la Comisión de Instrucción Pública. La opinión ciudadana reflejada en la prensa local se moverá entre el aplauso y el ánimo a la corporación por la iniciativa de la suscripción, como hace Avendaño en su sección "Temas del Momento" en el diario *La Prensa* (Gijón, 10 de mayo de 1924), o bien a través de la crítica ácida y lúcida de un anónimo gacetillero en *El Noroeste* (Gijón, 10 de mayo de 1924), en la sección "Palmetazos" con el título "Una comisión ingenua". Tras copiar párrafos de la circular solicitando aportaciones, se pregunta sagazmente el autor para qué sirve el Ayuntamiento que recauda tributos, "si es que no atiende a la conservación de la única obra artística que Gijón tiene que atender". Y a propósito de la generosidad de Jovellanos legando el conjunto de dibujos, advierte que dado el desprecio mostrado por el Ayuntamiento a lo largo de más de un siglo, tal vez hubiera sido más oportuno que en vez de a su pueblo natal lo hubiera hecho a uno "más identificado con las cosas del espíritu".

"Se hará con los bocetos todo lo contrario de lo que deba hacerse", escribe para pasar después a reflejar esa realidad tan poco efectiva que observa tras la supuesta buena voluntad de la Comisión que deviene en patética ingenuidad: "Se pondrán unas vitrinas barnizadas y se hará una lista de obras un poco mejor impresa que la de ahora, con unas cuantas ilustraciones. Y eso no es el catálogo que se precisa. Por algo se han desoído los consejos de Moreno Villa, el bibliotecario que mejor quiso orientar la riqueza artística que contiene la herencia de Jovellanos". Días después, el director del Instituto hará saber al periódico que "en la confección del catálogo de Bocetos que se proyecta, intervendrá el notabilísimo escritor y ex bibliotecario del Instituto don José Moreno Villa".

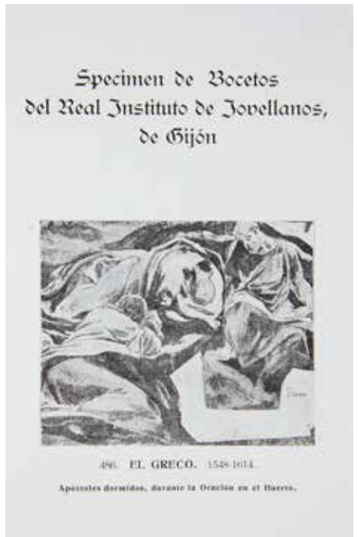
El Ayuntamiento de Gijón abrió de inmediato la suscripción "para la adquisición de vitrinas y la confección del Catálogo de los Bocetos del Real Instituto de Jovellanos" con 1.470 pesetas y 70 céntimos. Días después el Ateneo Obrero de Gijón contribuía a la suscripción con 100 pesetas. La recaudación debió ser fecunda, pues algunas fuentes hablan de "una suscripción de feliz resultado". El Príncipe de Asturias, en visita al Instituto en los primeros días de septiembre de ese 1924, recibe noticia de la suscripción, pero se muestra alarmado por las condiciones de seguridad que tienen los dibujos: "Me temo que estas vitrinas tan frágiles las rompan de un puñetazo y lleven estos magníficos apuntes, pues la puerta de entrada no ofrece la debida seguridad". González Regueral le transmite su esperanza que la

suscripción aporte fondos para una mejor instalación, y despeja las dudas del heredero de la Corona sobre su protección: "Descuide, Alteza, los más incultos, aun sabiendo que estos apuntes valdrían un tesoro, es seguro que no los profanarían. El nombre de Jovellanos es respetadísimo, Señor".

Meses después, en el diario *La Prensa* (Gijón, 4 de abril de 1925), un texto anónimo, pero de segura mano del director Joaquín Alonso Bonet, se encabezaba con el título "A favor del Museo de Gijón". Texto de llamada de atención, reivindicativo, que celebraba que meses después de los primeros movimientos del claustro del Instituto, Ayuntamiento de Gijón y Diputación Provincial, hubiese quienes aún se acordasen del "Museo de Gijón, instalado en condiciones tan paupérrimas y lamentables que constituyen una vergüenza para todos los gijoneses". La inacción, tras la suscripción, no era cuestión de fondos: "Hay pesetas, según se dice; pero no acabamos de emplearlas", y la postergación de ese uso venía condicionado por la disparidad de criterios de las máximas instituciones implicadas. La Diputación defendía "el criterio aplicado a la obra de anotar y coleccionar por el señor Menéndez Pidal", mientras que desde el ámbito gijonés se defendía "la meritísima labor del señor Moreno Villa, que tiene ya casi terminado tan interesante cometido". El anónimo autor se decantaba veladamente a favor de la "innovación" que representaba Moreno Villa, aunque hacía un llamamiento para armonizar las dos posturas y acabar con la parálisis que padecía el proyecto, pues "en el medio popular ha quedado ya bien patente el deseo de que el Museo de Gijón sea pronto un hecho".

Ese Bonet implicado con Gijón y la colección de dibujos será el que como otra forma de compromiso haga publicidad del conjunto en sus *Gijón Veraniego* de 1924 y 1925. En el primero, el número 11 de la serie, dedicado en esta ocasión a la primera Feria de Muestras, abre la reproducción de las obras con el título "Museo Gijonés" y un brevísimo texto enmarcado en el que refiere que el aula del piso principal en el que se custodian y muestran " Actualmente se está mejorando su instalación". Los originales reproducidos son un total de once, atribuidos a Durero, Antonio Domenico Gabbiani, Coello, Simón Vouet, Eugenio Caxés, Tintoretto, Miguel Ángel, Velázquez, Goya, y Alejandro Gherardini. Las fotografías son obra de Rodrigo Fernández Carvajal, y aparecen firmadas como "Reproducción R. Carvajal".

En el número 12, de 1925, se amplía el número de obras de la colección, en unas páginas que se abren con "El Museo de Gijón/Los bocetos del Instituto de Jovellanos", y la obra ya reproducida el año anterior *Jesús*



y la Samaritana, dibujo atribuido a Antonio Domenico Gabbiani. No será esta la única obra que se repite entre las veinticinco que forman estas ilustraciones a modo de álbum. También las de Miguel Ángel, Gherardini, Velázquez, Goya. El resto reproduce obras atribuidas entonces a Sogliani, Tiziano, Carreño Miranda, Lelio Orsi de Novellara, Pisa, Julio Romano, Domenico Guidi Sembes, Navarrete El Mudo, Zurbarán, Jacobo Palma El Joven, Bimbacci, Murillo, Alonso Cano, Carducho, Herrera El Mozo, Polidoro Caravaggio, Giusepe Nasini di Siena, Durero y Ribalta . Las fotografías aparecen firmadas "Reproducción de Rodrigo F. Carvajal" o bien "Reproducción R. F. Carvajal".

Paralelamente, Antonio Pérez Pimentel, el catedrático de Lengua Francesa del Instituto desde 1908, edita en 1924 su libro *Asturias, paraíso del turista*, que incorpora fotograbados de veinticuatro dibujos de la colección, a partir de los negativos de Rodrigo F. Carvajal, teniendo estas reproducciones continuidad en la obra que publica en 1928 con el título *Quince días en Asturias/Guía ilustrada del viajero*, abriéndose la serie de cinco ilustraciones como "Specimen de bocetos del Real Instituto de Jovellanos, de Gijón".

Antonio Pérez Pimentel

"Specimen de Bocetos del Real Instituto de Jovellanos, de Gijón" en *Quince días en Asturias. Guía ilustrada del viajero*, 1928.

Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón.



José Moreno Villa

"El Greco" en *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo*, Madrid, 1926.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

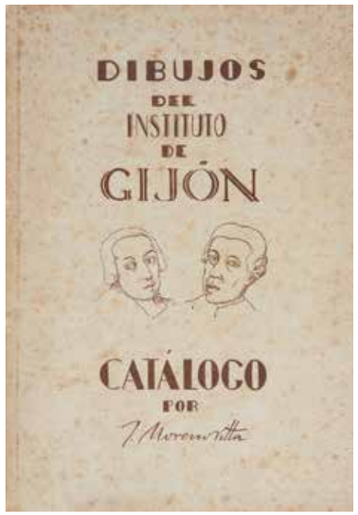
13

El *Catálogo* de Moreno Villa: Culminación de un proceso

Los frutos de la suscripción y la decidida campaña de la prensa gijonesa lograron al fin que se publicase el catálogo en el que tan afanosamente había trabajado José Moreno Villa a lo largo de los años, desde el paréntesis gijonés con el que abrió su década.

En los primeros días de mayo de 1926, el corresponsal en Asturias del diario madrileño *El Sol* (Madrid, 5 de mayo de 1926) criticaba en un breve texto con el título "La Diputación y la riqueza artística" el desapego de esta institución por la cultura en el país como mostraban el abandono del proyecto de "Museo de Antigüedades de Asturias", así como de la reedición del mapa de Guillermo Schultz. Un tercer elemento de esa dejación de responsabilidades era, según el corresponsal, "la catalogación e impresión de los bocetos del Instituto". Tildaba de "anomalía" el abandono en el que se hallaba el conjunto y aportaba un dato nuevo que aclaraba el desenlace del debate entre instituciones, pues frente al intento de la Diputación, que defendía que fuese el pintor Menéndez Pidal el que dirigiera las tareas de catalogación, el claustro del Instituto se había impuesto dando su apoyo al antiguo bibliotecario José Moreno Villa.

Moreno Villa ya se hallaba entonces inmerso en rematar el texto y la catalogación, quedándole contrastar algunos datos. Con el fin de verificar estas últimas notas, llega a Gijón el 15 de mayo, donde permanece veinticuatro horas, regresando a Madrid al día siguiente. La mañana del día 15 la ocupa en el Salón de bocetos "completando su labor", reuniéndose después con sus antiguos amigos en una comida en el restaurante Faustina. Al fin, en julio ya están texto e imágenes en las prensas de la imprenta Artes de la Ilustración, en Madrid, situada en la calle Provisiones, 12 y activa al menos desde 1922. En 1925 había impreso la novela *Sentimental Dancing*, del asturiano Valentín Andrés Álvarez.



José Moreno Villa
Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo, Madrid, 1926.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

En agosto será el propio Moreno Villa quien distribuya su libro en Gijón entre sus amigos, dando cuenta Bonet de haberlo recibido en primicia de sus propias manos; y en los primeros días de septiembre será José R. González-Regueral, director del Instituto, quien lo haga llegar a los medios de prensa. Serán estos medios los que elogien sin reserva la obra.

Editado al fin por la Diputación de Asturias, el Ayuntamiento de Gijón, y con la ayuda de esos particulares que habían hecho aportaciones para la suscripción, el catálogo lucía una cubierta muy del momento, en cuyo centro se incluían los retratos casi de busto de Ceán Bermúdez y de Jovellanos realizados por el propio Moreno Villa, cuya firma original cerraba el diseño. La edición era propiedad exclusiva del Instituto Jovellanos de Gijón. La paginación del libro se abría con XIV hojas en las que se incluyen portadilla, portada, la nota preliminar y los tres índices, más las 90 páginas de catálogo que incluye los diseños de filigranas, más otras V de apéndice y 48 láminas en las que se reproducen un total de 63 dibujos "en sepia y sanguina". El precio de venta al público aparece reseñado en la contracubierta con 10 pesetas.

En su "Nota preliminar", Moreno Villa justifica su empresa investigadora "por miramiento y decoro principalmente", y en un rasgo de cierta carencia de humildad, no se amilana al escribir que el catálogo "es ya una obra meritoria, primero por la purificación que representa y segundo porque divulga una selección de las piezas integrantes".

Reconoce la deuda contraída con el primer autor de un catálogo, Jesús Menéndez Acebal, por su labor "altamente benéfica y saludable por salvar el conjunto de la rapiña o del destrozo", pero no hace ninguna referencia a los bibliotecarios que le precedieron ni tampoco a los que le siguieron en ese puesto en el Instituto.

Su obra, que considera abierta y en proceso, siendo consciente de la necesidad de ese "complemento de perfección" que redondeará brillantemente décadas después Alfonso E. Pérez Sánchez, se ciñó a "Corregir malas lecturas de nombres y firmas; elegir entre diversas atribuciones... y aclarar su significación". Señala la razón del estudio de las filigranas como medio preferente para documentar los dibujos, mostrándose especialmente orgulloso de la atribución a El Greco del dibujo existente en la colección, y defiende la denominación única de "Colección Ceán-Jovellanos", que Boix vendrá después a poner en duda.

Con respecto al trabajo fotográfico, afirma que fotografió "sobre cuatrocientas piezas", de las que únicamente se reprodujeron 63 como ya hemos señalado. Sobre las restantes, que no cubrían desde luego todo el fondo de la colección, señalaba que las había realizado "por si alguna vez se quisieran reproducir todas en forma de inventario". En base a esta idea, la prensa gijonesa, que en sus reseñas resaltaba la perfección y claridad de las imágenes, demandaba a las autoridades comprometidas que se publicara el inventario completo de los dibujos con su correspondiente reproducción.

Los elogios de estos periódicos van desde la calidad tipográfica hasta su aportación científica en el panorama de la historiografía artística española, pero los elogios dirigidos al autor desplazaban estas alabanzas a una obra "meritísima", "maravilla de precisión, de sobriedad y de documentación", "magnífica, muy útil y provechosa", que era en definitiva el fruto de una investigación "honrada", "compleja y seria" que únicamente podría haber abordado un hombre de su "talento y profunda cultura". Mientras *La Prensa* (Gijón, 12 de septiembre de 1926) reproducía íntegra la "Nota Preliminar", *El Noroeste* (Gijón, 19 de septiembre de 1926) lo hacía fragmentariamente, reclamando un montaje de la colección "donde la luz y una disposición cuidada permitan estudiar las obras y contemplarlas más serenamente que hoy". Esa instalación de la colección en su propia sala es la que documentan las fotografías de Joaquín García, de hacia 1924, y de Ruth M. Anderson, de 1925.

La repercusión de la obra fue importante y duradera. En 1927, cuando se reciben como donación doce dibujos atribuidos a Mariano Salvador Maella, que amplían la colección del Instituto, Calixto de Rato en un artículo con el título "El Museo de Bocetos de Gijón" en el *Anuario Industrial y Mercantil/ Guía Gráfica de Asturias*(Año I, Ed. *El Financiero*, Madrid, 1927) alababa el *Catálogo* de Moreno Villa –"Está lleno de atinadas apreciaciones personales, aclaraciones, rectificaciones"–, y señalaba que era un paso más en el estudio de la colección, reivindicando a Luis Menéndez Pidal: "es gran conocedor de este tesoro escondido de Gijón, le ha dedicado muchas horas de detenido estudio, y seguramente será uno de los más enterados de sus detalles y curiosas circunstancias". Reclamaba al ayuntamiento gijonés un "verdadero Museo", pues, indicaba, quedaban aun 189 dibujos por exponer, hallándose estos custodiados en la Dirección del Instituto. Especial interés tiene, dado que el artículo se ilustraba con fotografías del paisaje urbano gijonés y de los bocetos realizadas por Carvajal, la llamada que hacía a la reproducción de todos los ejemplares de la colección:

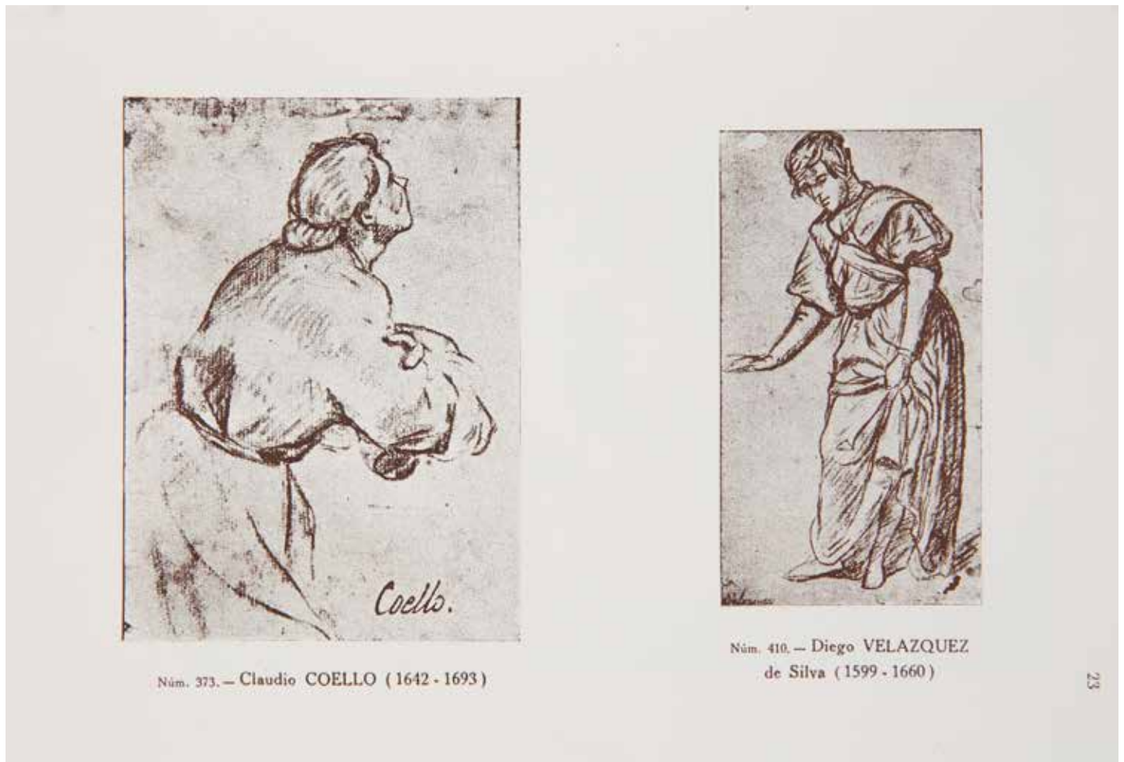
> "Desde luego sería muy conveniente y útil publicar un cuaderno con la reproducción de todos los ejemplares, obra dispendiosa, que debe ser esmeradamente vigilada y que únicamente el Estado podría acometer".

José Moreno Villa

"Claudio Coello" y "Diego Velázquez" en *Dibujos del Instituto de Gijón, Catálogo*, Madrid, 1926.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

Siguiendo la tradición decimonónica, el director del Instituto dirigió una comunicación al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en la que alegaba la edición institucional del *Catálogo* para solicitar de ese Ministerio la adquisición de 50 ejemplares para "que se difunda lo más posible este Catálogo". Según el trámite legal, la Dirección General de Bellas Artes solicitó informe a la Real Academia de Bellas Artes, siendo nombrado ponente del informe el especialista en dibujo y grabado Félix Boix, informe que se remite con fecha 22 de abril de 1927. Boix se muestra directamente crítico con la doble atribución de la colección a Jovellanos y a Ceán. Valora la modificación de algunas atribuciones y la aplicación de rigurosas técnicas catalográficas, en una labor que considera "ciertamente





José Moreno Villa

"¿Michelangelo Buonarroti?" en *Dibujos del Instituto de Gijón, Catálogo*, Madrid, 1926.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

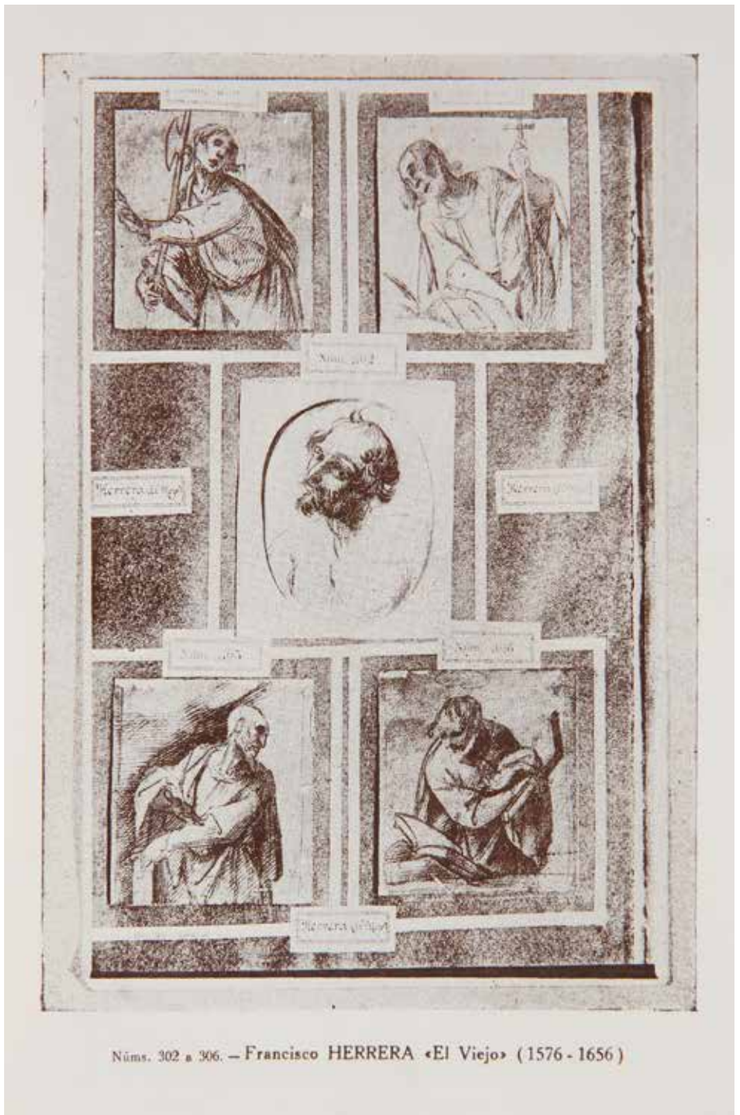
meritoria"; pero Boix hace sus contribuciones de valor en el caso concreto de obras que señala de Goya, lo que considera como "lunares" de Moreno Villa, pero cortésmente define el trabajo como "estimable" y "una interesante aportación", finalizando con la recomendación de adquisición de esos ejemplares por el Estado.

Otro de los raros especialistas españoles de entonces en las artes del dibujo como Antonio Méndez Casal publicaba un año después en la revista *Blanco y Negro* (Año 38, n.º 1942, Madrid, 5 de agosto de 1928), un curioso artículo con el título "El Instituto Jovellanos, de Gijón./ Su colección de dibujos" en el que, a modo de introducción, se alineaba con los seguidores de las tesis revisionistas sobre el papel de la fotografía en el desprecio hacia el dibujo, la miniatura, y el grabado, señalando de modo especial al primero: "La fotografía... hizo desaparecer las copiosas y admirables colecciones de dibujos antiguos que tanto abundaban en España...", profundizando en la idea que "La fotografía, la litografía y más tarde el fotograbado, la fototipia y otros procedimientos, divulgaron las obras de arte en proporciones insospechadas. Las gentes, admirando la exactitud, dieron de lado al grabado y a los viejos dibujos". Concediéndole valor relativo a la fotografía, meramente documental, Méndez Casal acompaña su artículo con una vista contemporánea de la

José Moreno Villa

"Francisco Herrera El Viejo" en *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo*, Madrid, 1926.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.



fachada del Instituto, y el retrato de Goya, reproduciendo además seis obras del *Catálogo* de Moreno Villa con dibujos de Pereda, Carreño de Miranda, Juan Conchillos, El Greco, Orrente y un anónimo de la Escuela Holandesa del siglo XVII. Recordando a Somoza, señala que la obra de Moreno Villa es "modelo en su género", siendo digna de parangonarse con los estudios "del gran jovellanista D. Julio Somoza".

La estela dejada por el estudio de Moreno Villa tuvo también incidencia en 1928, con la conmemoración del centenario del fallecimiento de Goya. El Instituto celebró la efeméride con una exposición temporal en la sala de dibujos en la que se mostraron los catalogados por Moreno Villa, sumándose un grabado de la colección y tres pinturas –dos retratos de Carlos IV y el retrato de Valdés Bazán–, que seguían atribuyéndose a Goya. Reapareció también entonces Jesús Menéndez Acebal, quien en corto artículo en *El Comercio* (Gijón, 17 de abril de 1928), aclaró la falsedad de la atribución, siendo sabido desde antiguo que eran meras copias enviadas desde Madrid de los originales de Goya. Un año después, en 1929, será cuando los dibujos más se difundan en sendas muestras. La fiebre expositiva que concibió la Dictadura de Miguel Primo de Rivera será otra ocasión para la difusión de la colección. El general visita el 18 de agosto de ese año la casi vacía "sala de bocetos" del Instituto, regalándole el director el *Catálogo* de Moreno Villa. Efectivamente, la sala lucía grandes vacíos. A la Exposición Iberoamericana de Sevilla, inaugurada el 9 de mayo, el Comité Ejecutivo de Asturias había acordado en reunión de 22 de abril trasladarse a Gijón dos días después para recoger en la casa natal de Jovellanos diversos objetos para el pabellón de Asturias. Ese mismo día fueron recibidos por el director del Instituto "seleccionando en dicho centro docente los dibujos pertenecientes al mismo y que también figurarán en la Exposición". Desconocemos el número de dibujos que se enviaron a Sevilla, pero el día 5 de mayo el teniente de alcalde del Ayuntamiento de Gijón, Vicente Francia, sale para la capital andaluza encargándose de la instalación de los dibujos del Instituto en la Casa de Asturias.

Si sabemos en cambio el número de los dibujos enviados a la Exposición de Barcelona, que se inauguraría el 20 de mayo. En total fueron 137 dibujos, a los que se sumaron los retratos de Carlos IV (dos), Fernando VII, y de Antonio Valdés Bazán, todos ellos pertenecientes a la iconoteca del Instituto. El conjunto de dibujos se aseguró en medio millón de pesetas. Doce de ellos, por su singular valor, fueron asegurados cada uno en 25.000 pesetas. El conjunto salió el día 19 para Oviedo custodiado por la Guardia Civil, y el Instituto comisionó a Florentino Soria, catedrático de Dibujo, para

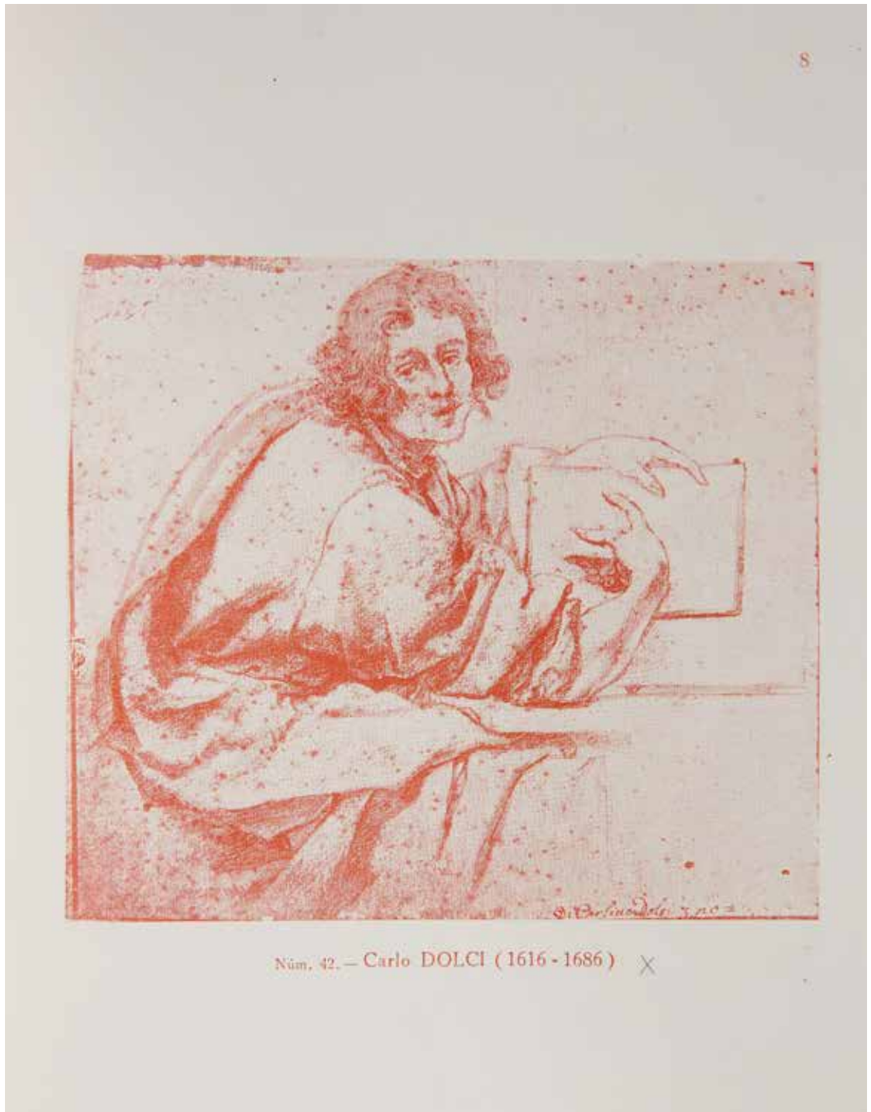
José Moreno Villa

"Carlo Dolci" en *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo*, Madrid, 1926.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

su montaje en Barcelona. Entre una exposición y otra, la sala del Instituto no pudo mostrar durante casi un año las mejores piezas que albergaba.

Seis años después, el texto de Moreno Villa servía de introducción a *El Comercio* (Gijón, 15 de agosto de 1935) en el número especial del día festivo por excelencia de Nuestra Señora de Begoña, para una doble página en la que se reproducían un total de 31 dibujos de la colección del Instituto, imágenes extraídas del propio *Catálogo*. Lejos estaban de pensar, tanto el diario gijonés como el propio Moreno Villa, que poco tiempo después toda la colección desaparecería en su integridad. A propósito de los sucesos de octubre de 1934 y de la oscura deriva que tomaba la vida española, el intelectual, en su sección "Pobretería y locura" en el diario *El Sol* (Madrid, 26 de enero de 1935) titulaba su texto "Yo los mataba a todos" y escribía: "España está bajo el espíritu de Sade. El ensueño de los surrealistas franceses lleva camino de realizarse en España... No toda España es Asturias; pero toda ella lo es un poco". Anticipación o pesadilla, esa formulación hispánica del sadismo se agudizaría con una nueva sublevación que deviene en guerra civil. Lo que era la colección pereció íntegra a consecuencias de la lucha armada en la entonces sede del Instituto. Nada quedó. Desde su exilio mejicano, Moreno Villa recordaría en 1952 su estudio y el valor que adquiría ahora con la desaparición de los dibujos en 1936. En su sección en el periódico *El Nacional* cuenta cómo en una visita a la librería del asturiano José Porrúa se encuentra con un ejemplar de su *Catálogo*, y ante esa presencia que le trae recuerdos, señala el valor que tienen las reproducciones fotográficas una vez desaparecidos los dibujos: "Los fotografié todos, pero ¡Quién sabe en qué manos amigas o enemigas están las placas! Quedaron con todas mis cosas en Madrid". Poco después, desde Gijón se iniciaría un proceso de búsqueda y recuperación de esos negativos.





Constantino Suárez
Incendio del Cuartel de Simancas. Gijón, 21 de agosto de 1936.
Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón.

14

Postrimerías de una colección. La desaparición de la colección de dibujos

Con el cambio de régimen acaecido en abril de 1931, el gobierno republicano decreta en 1932 la expulsión de territorio español de la Compañía de Jesús, incautándose de todos los bienes inmuebles propiedad hasta entonces de los PP. Jesuitas. Este hecho tendrá repercusiones directas sobre el Instituto y la colección de dibujos, pues en último término será causa primera de su proceso de destrucción. En marzo de 1932 los jesuitas desalojan su colegio y de inmediato se decide el traslado del Instituto de Jovellanos, que se convertirá en sede de la Guardia de Asalto, a ese antiguo Colegio de la Inmaculada, que será más tarde ocupado por el ejército, siendo a partir de entonces conocido popularmente como "cuartel de Simancas", al ser el cuartel del Regimiento de Infantería de Montaña *Simancas*, N.º 40. Se abriría un debate ciudadano sobre la conveniencia o no de esa mudanza, pero al fin se cumplió el plan político, realizándose ese traslado "hecho con prisas", en palabras de Bonet, o expresado de modo más radical por Pachín de Melás: "se destartalan bibliotecas y salón de bocetos". Calixto de Rato hablará de unos fondos "desgraciadamente, irreflexivamente trasladados". De organizar las tareas de traslado se encarga el secretario del Instituto Manuel Heredero Pérez, catedrático de Filosofía desde 1928. Bonet clama por los bocetos en un edificio sin vigilancia y con varios usos, y en entrevista que realiza a José Francés le pregunta por el Museo de Gijón, señalando al antiguo Instituto como localización ideal, y el crítico responde que sin duda es el local apropiado por ser céntrico y por ser el solar intelectual del propio Jovellanos, solicitando que se les de a los bocetos "la instalación suntuosa que les corresponde". Ya en 1936, en plena guerra, Pachín de Melás escribirá que "desde el instante mismo del traslado, el Instituto no tuvo un momento de tranquilidad, calma, sosiego, reposo". Se refería entonces el popular escritor



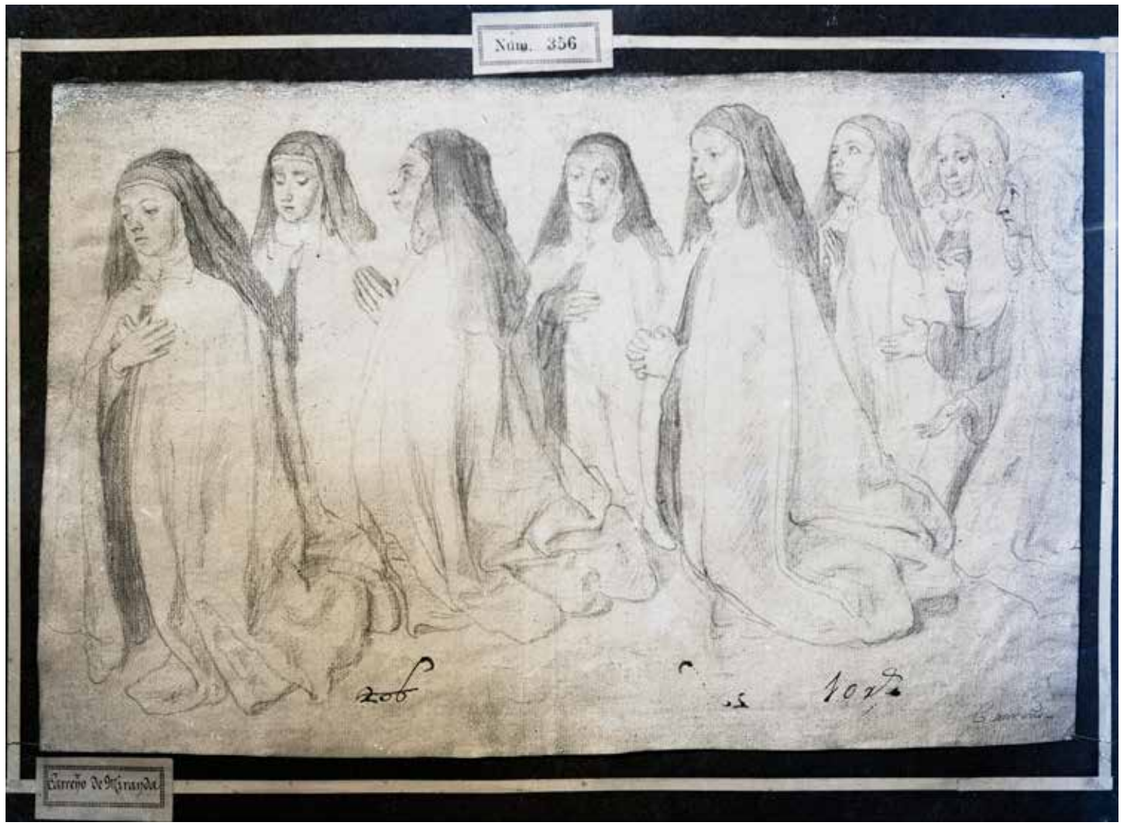
Anónimo
Interior de la capilla del Colegio de la Inmaculada, de los RR.PP. Jesuitas, Gijón, c. 1918.

a los usos dados al edificio después de la Revolución de octubre de 1934, que lo habían convertido en Instituto, cuartel, hospital y cárcel. En total acogía a 614 alumnos del Instituto más los catedráticos y 3 bedeles. Otros 80 alumnos de las escuelas preparatorias, más 400 militares de toda clase, un número indeterminado de reclusos y 15 empleados de la cárcel, a los que se deberían sumar 13 sanitarios militares que atendían a 27 enfermos. Ese ambiente se definió como una "Nueva Babel" en el corazón de Gijón. Este estado de cosas llevó a extremar la vigilancia en la antigua capilla, como medida de protección para la colección de dibujos. De hecho, la visita era muy restringida, lo que en la época veraniega de 1934 y 1935 provocó que se sucedieran en la prensa local las notas de protesta por la imposibilidad de contemplar los dibujos por parte de gran número de visitantes y turistas.

Esa revolución de octubre de 1934 había causado también la destrucción de la biblioteca donada por Julio Somoza en el incendio de la Universidad de Oviedo, y para algún autor aquellas llamas fueron espejo de las que dos años después acabarían con todo el legado de Jovellanos a su Instituto.

Convertido por ambos bandos en lucha en un símbolo, el cuartel de Simancas es devorado por las llamas en la jornada del 21 de agosto de 1936; y parece ser que ese fuego tiene su inicio en uno de los montones de libros de lo que había sido biblioteca del Instituto. La única voz pública en ese Gijón republicano en guerra que se alza valiente y enérgica para lamentar esa pérdida será la de Pachín de Melás, el devoto jovellanista, salvador de los restos del patricio, que en un artículo en *La Prensa* (Gijón, 30 de agosto de 1936) lamentará con dolor que "Todo lo de Jovellanos, murió allí" y "No quedó nada de Jovellanos, solo cenizas y cenizas".

Entre esas pérdidas estaban los dibujos, que algunos autores seguían gustando llamar bocetos, como hace Calixto de Rato en un artículo en la revista *Juventud* (Año III, n.º 30, Gijón, agosto de 1934) que titula "Los bocetos del Instituto de Jovellanos" y en el que da interesantes datos sobre la instalación de la colección en la nueva sede del Instituto. Señala que los dibujos se exponen en el local que había sido capilla colegial, de la que se habían retirado altar, imágenes y objetos de culto, pero se había conservado "la rica ornamentación de paredes y techo". El recinto permanecía cerrado y con total ausencia de luz como medida para la conservación. El montaje de todos los fondos de la colección era en palabras de Rato "esmerado", describiéndolo de este modo: "Los antiguos bastidores-vitrinas, con los bocetos que contenían, fueron colocados en cuatro líneas de frente, con bocetos por ambas caras, dejando entre ellas amplios pasillos que se ocuparon muy acertadamente con mostradores-vitrinas, nuevos, que rompen la monotonía, pudiendo los observadores circular con toda libertad y admirar cómodamente los diseños". A estas vitrinas se había sumado como "novedad plausible" una "Vitrina de honor", que presidía el conjunto, en el que enmarcados en lujosas molduras se presentaban las obras de Miguel Angel, El Greco, Velázquez, Goya, etc.



Rodrigo Fernández-Carvajal
Dibujo de Carreño de Miranda, c. 1922.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

15

Como recuerdo de tan valiosa pérdida

Tras la caída del Gijón republicano en poder del ejército sublevado el 21 de octubre de 1937, continúan los lamentos por la valiosa pérdida. Calixto de Rato, en un artículo en el periódico *El Comercio* (Gijón, 7 de noviembre de 1937) con el expresivo título "La Biblioteca y bocetos de Jovellanos/... *Lacrimis perfusus in orbem*...", recordaba a Guilmain cuando decía en su texto que el dibujo era el único y verdadero idioma universal, y se preguntaba "Cómo no llorar sobre ese grandísimo infortunio artístico" de la pérdida, de aquel tesoro hecho cenizas; "¡Gran riqueza! Consumida por las llamas del infame incendio que provocó el maldito demonio de la guerra, convirtiéndola en cenizas".

En esos días finales de 1937 era nombrado alcalde, presidente de la Gestora Municipal, Paulino Vigón Cortés, selecto bibliófilo y conocedor de la historia cultural asturiana. Su experiencia del periodo republicano y de la suerte que había corrido todo el patrimonio cultural durante la Guerra Civil, de manera especial en el ámbito gijonés, explica el porqué tomó con tanto interés la reconstrucción de una estructura cultural para la ciudad, en un momento en que otras urgencias parecían demandar mayor atención. A lo largo de 1941 dos demandas van tomando cuerpo: de un lado, la construcción de un nuevo edificio para albergar el Instituto de Segunda Enseñanza, y de otro la creación del "Museo de Pintura y Antiguedades de Gijón", también llamado "Museo Gijonés de Arte y Antiguedades", que pese a esa denominación oficial de ningún modo margina el potencial jovellanista, sino todo lo contrario, pues esta nueva institución "en cierto modo vendrá a compensarnos de la pérdida de aquella valiosísima colección de bocetos" . La prensa oficial apoyará la iniciativa, no sin preguntarse si el ansiado museo no tendría como sede idónea el primitivo Instituto de Jovellanos,

toda vez que se construiría una nueva sede para el centro educativo. De sus gestiones en Madrid ante el Comisario de Bellas Artes dará cuenta Vigón en la sesión de la Gestora Municipal de 5 de febrero de 1942. Para fortalecer, en los meses posteriores se vinculará el proyecto a las celebraciones en 1944 del segundo centenario del nacimiento de Jovellanos, con la constitución de una comisión organizadora del programa de actos, y de ahí que las gestiones se encauzen a la adquisición de la casa natal del patricio como sede del futuro museo. En reunión de la comisión de 2 de abril de 1943, se da cuenta de la aceptación de la oferta de venta de la casa natal realizada por Carlos Cienfuegos Jovellanos por 305.000 pesetas, adquisición para la que se cuenta con la ayuda del Estado, y de manera especial hacia el programa jovellanista que cuenta con el apoyo del marqués de Lozoya, entonces director general de Bellas Artes. Para ese "Año Jovellanista", que se iniciaría el 5 de enero de 1944, Vigón proponía una edición de los *Diarios* preparada por Julio Somoza y la colocación de una lápida en el Instituto, pero no se había olvidado de los bocetos. Señaló que el marqués de Lozoya se había ofrecido "tomar a su cargo y editar a cuenta del Estado la colección más completa de bocetos que sustituyan a los destruidos en el glorioso cuartel de Simancas", incluyendo en esa colección los "inéditos" de Carvajal. Desde las páginas de *El Comercio* (Gijón, 16 de mayo de 1943), Paco Isla (José María Palacios) recordaba a Moreno Villa y se sumaba a la petición de realizar una reproducción de los dibujos: "Ya que por desgracia se ha hecho pavesas de la magnífica colección de dibujos o bocetos de insignes maestros... creemos que como testimonio gráfico, como recuerdo de tan valiosa pérdida, podía fácilmente hacerse una reproducción de muchos de ellos...". Algunas de esas reproducciones realizadas ya por Joaquín García formaron parte de la muestra organizada en mayo de 1944 en la sala de exposiciones del Real Instituto por la Junta Local de Turismo. Eran aquellas "reproducciones a buen tamaño" que Bonet reclamaba pasasen a ocupar su espacio en las paredes del nuevo museo, que empezaría a dar pasos más firmes tras la firma en diciembre de 1945 de la escritura de adquisición de la casa de los Jovellanos; casa que desde todos los ámbitos se solicitaba que fuese convertida en el Museo de Gijón, aunque con el vacío de los verdaderos dibujos:" ¡Qué pena que en el Museo Jovellanista no puedan contemplarse los bocetos que el gran gijonés había reunido y en que de tal modo cifraba sus ilusiones! El salvajismo rojo destruyó esa insuperable y única colección, y al Museo sólo podrá llevarse el grupo de reproducciones fotográficas que algunos inteligentes aficionados habían hecho...". Meses después la Junta Local de Turismo acordaba ampliar la reproducción de los dibujos con destino a la Casa-Museo. Con denominaciones distintas fruto de una indecisión oficial se bautizaba una institución que en 1946 Bonet, que sería autor de un proyecto o "Memoria" del Museo, dudaba que llegase a ser realidad algún día: "Cuando esta casa sea, si es que llega a serlo algún día, el Museo gijonés que todos deseamos". Perplejidad compartida por otros relevantes gijoneses, que sin embargo era despejada por personalidades vinculadas al país como José Francés, poco antes de la firma, el 12 de abril de 1947, de donación al Estado, al Ministerio de Educación Nacional, por parte del Ayuntamiento de Gijón, con la condición expresa de que el inmueble fuese convertido en "Museo de Gijón con carácter jovellanista" una vez que el estado hubiese realizado a su costa las obras de acondicionamiento. La administración central estaba representada por el director del Instituto Antonio González Cobo, a quien el alcalde entregó las llaves de la casa.

Inquietud y frustración fueron las constantes del espíritu gijonés en años posteriores. En 1951, cuando se habían dado más avances en la búsqueda de los negativos de la colección original, uno de los "Reportajes Comentados", sección sin firma pero de segura autoría de Bonet en el periódico *Voluntad* (Gijón, 21 de abril de 1951) con el título "Odisea y rescate de unos clisés de Arte", hacía recapitulación de la historia de los negativos de la colección en la que se elogiaba la labor de Moreno Villa y de los aficionados gijoneses que habían fotografiado dibujos de la colección, "no fuera a suceder que una desgracia hiciese desaparecer el tesoro". Lo "acertado de aquella generosa empresa" permitió que fuese ese "el único consuelo que nos quedaba después que la hecatombe convirtiera en humo aquellas maravillas". Relata entonces Bonet las pesquisas para la localización de las placas de los 791 dibujos que sumaban en total entonces los fondos de la colección, con la búsqueda de Moreno Villa y la correspondencia que se cruzan González Cobo, director del Instituto, y el pintor Piñole con el autor del *Catálogo* exiliado en México. La compleja búsqueda en Madrid es en principio desilusionante, hasta que se establece contacto con Gómez-Moreno, y el hallazgo tiene feliz conclusión, completándose el fondo con los en torno a los sesenta dibujos que reprodujo Joaquín García del *Catálogo*, cuyos negativos se conservan hoy en el Museo del Pueblo de Asturias. Bonet da a entender que en ese año los negativos realizados por Moreno Villa se hallaban ya en Asturias, pero parece que no era así. Como efecto inmediato de este texto, el periódico incluía pocos días después en la misma sección (Gijón, 24 de abril de 1951) la reproducción de una carta de Rodrigo Fernández Carvajal a su director, incluyéndola en un artículo reflexivo con el título "Presente y pasado de un gran Museo". Se felicitaba Carvajal del hallazgo en Madrid de unos cien clisés que vendrían "a reconstruir

Anónimo

"Los Bocetos de Jovellanos, una de las mejores colecciones del mundo" en *Horizonte Astur/ Revista Escolar para Escolares*, nº 3, Gijón, 1956.

Colección Particular.



Los Bocetos de Jovellanos,

una de las mejores colecciones del mundo

¿Permitiremos que Gijón los pierda?

Por real cédula de 24 de agosto de 1792 había recibido Jovellanos el encargo de establecer en Gijón las enseñanzas de la minería y de la Náutica, y antes de que hubiese transcurrido año y medio desde tal fecha, el 7 de de 1.794, inauguraba con toda solemnidad e íntimo gozo la obra en que el egregio gijonés puso más empeño, diligencia e ilusiones, sin duda alguna su obra predilecta: el Real Instituto Asturiano, que él consagró a la verdad y a la utilidad públicas: «Quid verum, quid utile».

Inspirada por su hondo patriotismo —«melancólico e implacable», como lo postuló Cánovas un siglo después— y por su constante celo por el bién general, tal obra fué para Jovellanos objeto de continua atención y amoroso cuidado, y así, después de darles vida, de regular minuciosa y sabiamente sus actividades y de hacer cuanto pudo por asegurar en lo posible su porvenir, le hizo el legado de sus libros y el no menos importante de los dibujos a que estas líneas se refieren.

La colección de dibujos de Instituto, llamada vulgarmente «los bocetos de Jovellanos», estaba integrada por los que en vida habían reunido éste y su íntimo amigo y paisano don Juan Agustín Ceam Bermúdez. Tuvo entrada en el Instituto en el año 1812, después de muerto su fundador, y se enriqueció posteriormente con un donativo del Ilmo. Sr. Fernández Vallín. Constaba de cerca de 800 dibujos —algunos de los cuales aparecen reproducidos en estas páginas— y entre ellos se encontraban piezas de extraordinario valor, como el rarísimo dibujo del Greco que reproducimos, uno de las pocos que se conservan de este extraordinario pintor.

DIEGO VELAZQUEZ
(propiedad de este Instituto)

En 1926 fué editado en Madrid el último y mejor de sus catálogos, debido al señor Moreno Villa, bibliotecario a la sazón del Instituto, que había realizado una inteligente labor de clasificación y divulgó en aquél, mediante reproducciones fotográficas, una considerable selección de las piezas integrantes de la famosa colección. Esta era, según su indicado catalogador más selecta y representativa, aunque mucho menos numerosa, que la de la Biblioteca Nacional de Madrid, y estudio indispensable para todos los que quisieran especializarse en dibujos, a cuyo fin ninguna otra tan eficaz. En ella estaban representados, según la clasificación

18

lo perdido", solicitaba que se realizasen ampliaciones con diversos virajes y una nueva edición del *Catálogo* de Moreno Villa, que estaba totalmente agotado. Nostálgico, el periódico resaltaba "la importancia de un pasado esplendoroso, tristemente perdido, ante un presente que ha de conformarse con unas reproducciones, tanto más estimables cuanto que son lo único que queda de aquel tesoro de Gijón".

En años posteriores las gestiones sobre qué hacer a propósito de los dibujos fotografiados están estancadas; pero en 1956 se produce un hecho significativo que vuelve a poner de actualidad el tema de los dibujos de la colección del Instituto. En mayo de ese año aparece el número 3 de la revista *Horizonte Astur/Revista Escolar para Escolares*, creada por el Instituto de Jovellanos en 1955 y que, después de trece números, acabaría su trayectoria en 1968. El índice de ese número 3, de mayo de 1956, incluía el artículo "Los Esbozos de Jovellanos, una de las mejores colecciones del mundo, ¿permitiremos que Gijón los pierda?", que ocupaba las páginas 18 a 21, ilustrando el número con diversos "grabados" de los denominados "Esbozos", que se señala son "Propiedad de este Instituto", y que en realidad son las copias realizadas por Joaquín García de los fotograbados del *Catálogo* de Moreno Villa. El artículo, sin firma, se debe a González Cobo y su autor hace un recorrido por la historia de la colección, sus contenidos, catalogadores, con elogio especial a Moreno Villa, hasta referir su desaparición en agosto de 1936. El propósito del texto lo hace expreso González Cobo cuando relata las gestiones llevadas a cabo para lograr la autorización de Moreno Villa, que da su beneplácito, para a partir de sus clichés realizar ampliaciones y recuperar de este modo la colección, pero este proyecto choca con diversas dificultades, la más importante la económica: "Esta solución que aquí se propugna ha tratado de llevarla a la práctica, en varias ocasiones y con gestiones directas, la dirección de este Instituto; pero ha encontrado siempre dificultades que hicieron imposible la realización de tan razonable propósito".

González Cobo incide en el único propósito original: "Se trataba de reproducir todos los clichés en ampliaciones a gran tamaño, en sepia, para enmarcarlos debidamente y formar con ellos de nuevo el museo", proyecto que dice refrendan Gómez-Moreno, Lozoya y Piñole como peritos en la materia "a la vista de las ampliaciones realizadas sobre algunas de las láminas del citado catálogo de Moreno Villa por la oficina de Gijón", y recuerda el apoyo económico prometido por Torcuato Fernández-Miranda cuando ocupaba la Dirección General de Enseñanza Media. El argumento definitivo es que ante la construcción de un nuevo centro de enseñanza, una sede renovada del

Instituto, ésta debe contar con una sala dedicada exclusivamente a la exposición de las reproducciones fotográficas de la colección.

Desde el Instituto gijonés, la llamada a la colaboración social se hacía de modo directo:

> "Creemos, pues, que lo que el Instituto desea, esto es rescatar en la forma que es posible hacerlo hoy su antigua colección o museo de dibujos, es justo, posible y además urgente; y que estamos en un momento crítico para decidir esta cuestión, que no admite razonablemente ninguna clase de demoras sin injusticia y menosprecio de los derechos de la institución que lleva el nombre ilustre del gran Patricio gijonés".

La respuesta de la prensa fue de apoyo entusiasta a la iniciativa. *El Comercio* (Gijón, 7 de junio de 1956) reproducía íntegro en sus páginas el artículo de *Horizonte Astur*, encabezando el texto con el titular "Gijón no puede perder los Bocetos de Jovellanos/ Es necesario rehacer la gran colección, una de las mejores del mundo, a base de los clichés desperdigados".

Las negociaciones para la reconstrucción de la colección se hacen con Manuel Gómez-Moreno, en la búsqueda del mayor número de negativos al tiempo que se habla de la confección de un nuevo catálogo.

Entretanto, en Gijón se organiza una "humilde exposición" inaugurada el 6 de agosto de 1957 en la sala de exposiciones permanente del Ministerio de Información y Turismo, con ocasión de la I Feria del Libro. Se muestran 38 reproducciones de las 90 "pruebas de los clichés" realizadas por Joaquín García. La muestra revela sentimientos contradictorios, desde la amargura por la pérdida –"tornados ceniza quizá en un descuidado hacinamiento"–, con el recuerdo del ejemplo de Somoza, hasta la reflexión sobre el "azaroso destino" que tuvieron y tienen tanto los desaparecidos dibujos como las reproducciones fotográficas.

1958 se abre con el fallecimiento de Gaspar Jovellanos Bernaldo de Quirós, el popular "Gasparón", que definió junto a otras personalidades poco comunes toda una época de la ciudad. En este periodo se define por fin el proyecto. Tras veintiséis años en la ciudad, Antonio González Cobo, el director y catedrático de Literatura que encauzó las aspiraciones gijonesas en torno a la colección de dibujos del Instituto, abandona este destino para trasladarse a Madrid. Se va con la satisfacción de que los proyectos diseñados para la colección están "definitivamente en marcha". En mayo se informa que al fin se ha decidido la "esperada reproducción de los bocetos que constituyeron la colección de Jovellanos y la edición de un catálogo noble y digno, técnicamente exacto y materialmente brillante". La reproducción será "una excelente serie de ampliaciones de tamaño natural", aunque se hable también de "una colección a gran tamaño", cuyo formato permita que sea exhibida "públicamente de forma que sustituya con cierta dignidad a aquel extraordinario conjunto artístico desgraciadamente perdido para siempre". En todas las noticias que hacen referencia al proyecto siempre se destacarán "las grandes gestiones" de González Cobo, quien continuaría trabajando desde Madrid en comunicación directa con su sucesor en la dirección del Instituto, Justiniano García Prado, que muy pronto sería trasladado a la capital.

El optimismo sobre la puesta en marcha de ambos proyectos tenía como referente científico a Gómez-Moreno. Su entusiasmo tranquilizó a todos, pensándose en que fuera su hija María Elena, también historiadora del Arte, quien realizase el nuevo catálogo, pero don Manuel declinó por decisión propia tal ofrecimiento, señalando como más oportuno a D. Enrique Lafuente Ferrari, que aceptó afrontar el proyecto. Uno de los deseos de Gómez-Moreno fue, dados los dos centros de decisión–Gijón y Madrid–, evitar interferencias, unificar criterios y agilizar todos los trámites necesarios, para lo que creía conveniente la constitución de una comisión gestora, de la que sería presidente Ignacio Herrero Collantes, marqués de Aledo, gran mecenas del proyecto, al que aportó 25.000 pesetas, a las que se sumaron otras 15.000 del Banco Herrero. En menor medida contribuyeron el Banco Asturiano, Banco de Gijón y Secundino Felgueroso, en lo que fue una nueva suscripción pública a iniciativa del Instituto a favor de la colección. Para la realización de las ampliaciones fotográficas de los dibujos se contaba con las subvenciones del Ayuntamiento de Gijón, Diputación de Asturias, Dirección General de Bellas Artes y Dirección General de Enseñanza Media.

La suscripción superó a fines de año la suma de 250.000 pesetas, invirtiéndose ya algunas cantidades en diversas tareas, incluyendo en esos gastos las gratificaciones a Gómez Moreno por su trabajo y planteándose entonces el pago de 50.000 pesetas a Lafuente Ferrari por su labor. El coste de la edición entonces se presupuestaba entre 270.000 y 300.000 pesetas. En 1961 la cifra lograda por la suscripción fue de 358.545 pesetas, cuando el presupuesto de todo el proyecto subía a 600.000 pesetas.

Para el nuevo catálogo se planteaba la reproducción en láminas de 18 x 24 cm de todos los dibujos de los que se conservase negativo fotográfico. Muchos de esos negativos pertenecían a Gómez-Moreno, sumándoseles los de Moreno Villa y de "otras colecciones después de realizar una cuidadosa labor de selección". El equipo de trabajo instalado en Madrid había repartido

entonces sus funciones. Gonzalo Menéndez Pidal se había concentrado en los trabajos de reproducción fotográfica de los dibujos de los grandes maestros españoles; Gómez-Moreno trabajaba sobre los dibujos de artistas extranjeros, preferentemente italianos, y Lafuente Ferrari trabajaba con la obra del resto de los artistas españoles.

La escasez de fondos se hizo de tal modo patente que el director del Instituto se había dirigido en 1960 al presidente de la Diputación solicitando la ayuda económica para materializar el proyecto, estancado entonces por falta de financiación. Un primer acuerdo tomado por el pleno del organismo en sesión de 19 de mayo de 1960 se consideró insuficiente y ante esa falta de claridad, de nuevo el pleno de la institución, en sesión de 23 de febrero de 1961, aprobó modificar el acuerdo anterior del 19 de mayo, acordando ahora de modo claro que la Diputación tomaba a su cargo la edición del "Catálogo de dibujos", que de acuerdo con la dirección del Instituto se contratará con "una casa especializada". Tal catálogo se llevaría a cabo en base al material fotográfico que facilitaría la Junta Pro Museo y Catálogo y con la colaboración técnica de Gómez-Moreno, Lafuente Ferrari y Gonzalo Menéndez-Pidal. Ese material fotográfico quedaría en propiedad del Real Instituto de Jovellanos, "que lo destinará a instalar el nuevo Museo". Tanto la tirada como el precio de venta se haría con el acuerdo de la Diputación y del Instituto, y el producto de la venta se destinaría "a las reproducciones fotográficas para la sala dedicada a la colección en el Instituto".


CATÁLOGO

DE LA COLECCIÓN DE DIBUJOS
DEL INSTITUTO JOVELLANOS DE GIJÓN

AHORA PUBLICADO POR

ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ

Profesor Agregado de la Universidad de Madrid, de la Comisión Catalogadora del Museo del Prado

CON UNA INTRODUCCIÓN
DE
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

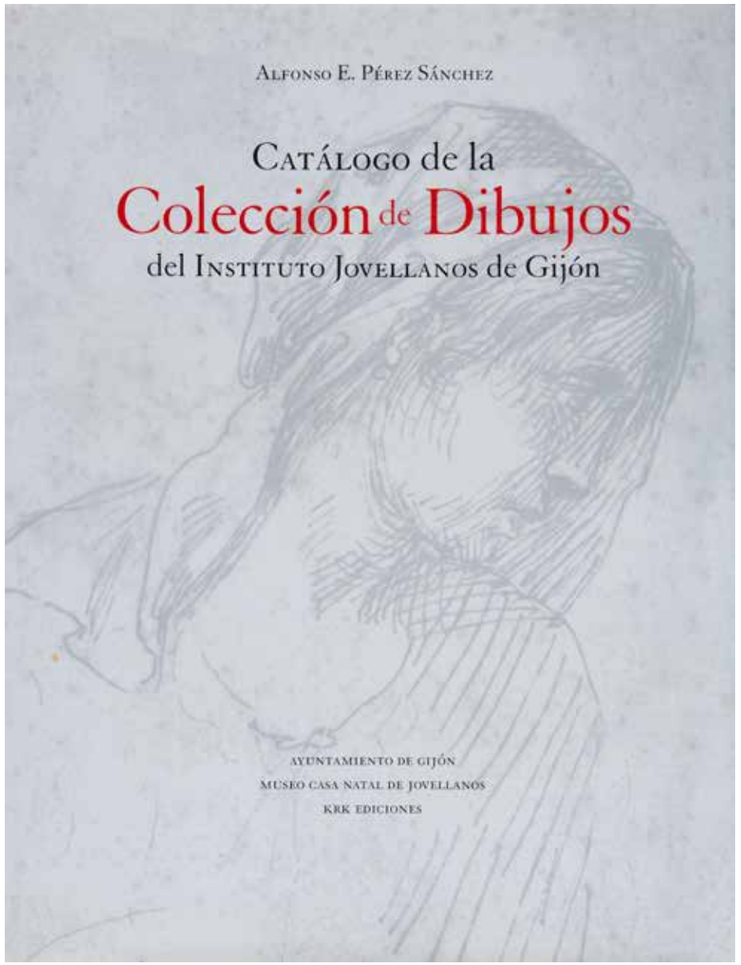
De la Real Academia de Bellas Artes

MADRID
1969

Alfonso E. Pérez Sánchez
Catálogo de la *Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid, 1969,
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

No le faltaba razón a Joaquín Alonso Bonet cuando en el verano de 1962 recordaba a Moreno Villa y la primicia de su *Catálogo* en la espera con "justificada impaciencia" del nuevo catálogo, que "no llevaba el acelerado ritmo que corresponde a la expectación con que se aguarda tan necesaria obra de reivindicación para la mejor historia artística de Gijón".

Esa carencia de actividad, esa falta de trabajo en el proyecto, la vendrá a explicar Lafuente Ferrari en la "Introducción" a la edición del catálogo en 1969. El historiador había sido desde mediados de la década de los cuarenta un asiduo visitante de Gijón, donde se interesó por la pintura asturiana contemporánea, en especial en la figura y obra de Evaristo Valle, que dio como resultado el amplio estudio publicado en 1963 por la Diputación de Oviedo. En estas estancias asturianas había estrechado lazos de amistad con los protagonistas de la vida cultural de entonces, entre los que sobresalía Pedro González Coto. De este modo, Lafuente Ferrari concentra en ese núcleo la inquietud por recuperar lo que había sido la colección del Instituto, y les informa haber conocido en los despachos de Moreno Villa y de Ricardo de Orueta en el Centro de Estudios Históricos las cajas con las placas de los dibujos. Ahora, señalaba, algunos estaban en poder de Gómez-Moreno y otros en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Sus conversaciones con Gómez-Moreno llevaron a una reconstrucción de todos los negativos existentes, a los que se sumaron los de propiedad personal del historiador y los conservados en el Archivo Mas. Tras esta labor, Lafuente Ferrari corre un tupido velo sobre esas vicisitudes que retrasaron la obra, incluyendo su marginación del proyecto. Alaba la colaboración de Gonzalo Menéndez Pidal, pero señala: "Diré que por intervenciones ajenas a mi voluntad y a mi consejo el encargo de ejecutar o dirigir el libro pasó a otra persona que, después de retener en su poder los clichés reunidos durante varios años –años perdidos–, no hizo nada con ellos". La discreción de Lafuente Ferrari sobre el nombre de esta persona que boicoteó el trabajo es absoluta; de este modo se mantiene una incógnita sobre quién lastró el trabajo científico y la edición. Se entiende entonces que Lafuente Ferrari señale que la publicación "tiene un trasfondo melancólico y amargo", y que al destino adverso de la colección original se sumase el "hado adverso" de esta obra que ahora trataba de salvar "la memoria de la colección de dibujos desaparecida". Ese entorpecimiento que parecía hacer inviable el proyecto se superó gracias al entonces director del Instituto, el catedrático de Matemáticas José Valdés Suárez, quien aceptó la sugerencia de hacer el encargo al joven profesor Alfonso E. Pérez Sánchez.



16

Alfonso E. Pérez Sánchez y su *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, 1969-2006

La elección no podía ser más acertada. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, discípulo de Diego Angulo, colaboraba desde 1961 con el Museo del Prado y leyó su tesis doctoral en 1963 sobre la *Pintura italiana del siglo XVII en España*, con la que revalidó pese a su juventud una muy alta categoría investigadora. Por ello se le había encargado el estudio y catalogación de los fondos de dibujo del Museo del Prado, y en esa práctica su perfil era el idóneo para afrontar el reto de la catalogación de la colección del Instituto, con la dificultad añadida ahora de trabajar únicamente con reproducciones fotográficas.

El resultado de ese trabajo no pudo ser más fecundo, y la satisfacción de Lafuente Ferrari por la acertada elección del joven profesor le llevará a manifestar expresamente sus elogios por la competencia y erudición mostrada: "El autor ha superado todo lo escrito antes de él sobre la colección gijonesa, realizando la tarea que casi parece milagrosa, de estudiar y catalogar mejor que sus predecesores una colección que ya no existe y cuyos originales no ha podido tener en sus manos. Todo elogio para su labor me parecería, por tanto, escaso".

Al fin, en enero de 1969 salía de las prensas de Blass, S.A. Tipográfica, imprenta madrileña especializada en la edición de estudios artísticos, el *Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, la tantas veces ansiada nueva catalogación del conjunto realizada por Alfonso E. Pérez Sánchez. La obra, con XXIV más 184 páginas, incluía 320 láminas en las que se reproducían un total de 404 dibujos de la colección. El autor, en nota a la edición, señalaba que los dibujos de los que se conservaba reproducción fotográfica iban señalados con asterisco, y alertaba que la "diferente calidad de la reproducción y sus tamaños tan desiguales se deben al carácter desigual y fragmentario de la fotografías

Alfonso E. Pérez Sánchez
Catálogo de la *Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Gijón, 2003.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.

conservadas. No siempre corresponden las reproducciones mayores a las piezas de más interés". Remitía como fuentes a los catálogos de Menéndez Acebal y, lógicamente, de Moreno Villa.

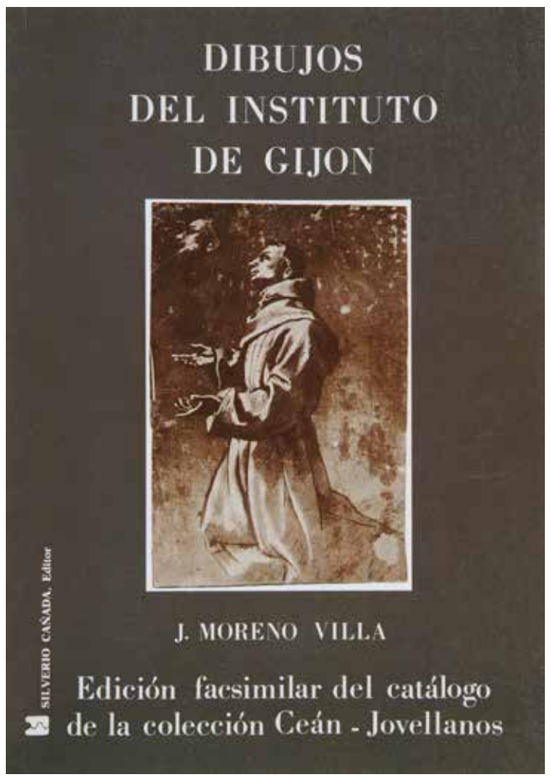
La recepción de la obra en el medio asturiano no correspondió con su importancia, con la altura de un trabajo científico que señalaba una nueva valoración de aquel conjunto perdido y ahora recuperado con mucha más amplia documentación fotográfica, gran parte desconocida hasta entonces.

Sin embargo, Francisco Carantoña, con su habitual perspicacia y brillantez y en su sección "La vida y sus vueltas" que firmaba como "Till" en las páginas de su periódico *El Comercio* (Gijón, 2 de febrero de 1969) titulaba su texto de reconocimiento como "Un reflejo milagrosamente conservado", saludando la aparición del nuevo *Catálogo*:

> "Bienvenido sea un libro que contribuirá a paliar el desdichado efecto de la incuria y de las pasiones de los hombres. Si la colección de dibujos de Jovellanos se ha perdido para siempre, al menos nos queda un pálido reflejo de los que fue amorosamente recogido, y, en cierto modo, milagrosamente conservado".

Treinta de las fichas catalográficas de otros tantos dibujos fueron reproducidas en el catálogo de la exposición "Dibujos de la colección del antiguo Instituto Jovellanos" organizada en 1988 por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes, y en la que se mostraron las ampliaciones de Joaquín García, que procedentes de la entonces Oficina de Turismo de Gijón habían pasado a formar parte de los fondos del Museo Casa Natal de Jovellanos.

José Moreno Villa
Dibujos del Instituto de Gijón, Edición facsimilar, Gijón, 1990.
Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón.



En 1990 el editor gijonés Silverio Cañada presentaba, dentro de la "Colección Facsimilar Asturiana", una edición facsímil del *Catálogo* de Moreno Villa, con un prólogo de Francisco Carantoña, y el ya citado *Informe* de Félix Boix como ponente por la Real Academia de San Fernando. Merece ser destacado el prólogo de Francisco Carantoña, director del diario *El Comercio*, por lo que tiene de aportación a la vida y obra de Moreno Villa y a su trabajo, recordando que solamente Florencio Friera había hecho memoria de la estancia gijonesa del intelectual malagueño en un artículo de 1987. Carantoña, con su sensibilidad y conocimientos artísticos, traza una semblanza certera de Moreno Villa en Gijón, y de su amistad con Nicanor Piñole, y se adentra en la labor catalogadora diseccionando la bibliografía antecedente y la postrera para arrojar luz y dudas sobre algunos extremos del proceso de aquella colección que terminó "en ceniza".

Agotada la primera edición de 1969 del *Catálogo* de Pérez Sánchez, desde el Museo Casa Natal de Jovellanos se impulsó una nueva edición, para la que el autor, tan cercano a Asturias y a su cultura artística, contó con la colaboración del profesor Benito Navarrete. La nueva edición era "corregida, mejorada y actualizada", introduciendo pues en el texto la reproducción de las filigranas que había destacado Moreno Villa y algunas modificaciones, fruto en gran medida del trabajo realizado con su maestro Diego Angulo, plasmado en la edición de los cuatro tomos de *A Corpus of Spanish Drawings* (Londres, Harvey Miller Publishers/ Brepols Publishers, 1975-1988).
La nueva edición del *Catálogo* razonado se presentó en el Museo del Prado el 28 de octubre de 2003.

QUID VERUM, QUID UTILE

Peracabóse la impresión d'esti llibru nos talleres de Eujoa a 5 díes de xineru de 2020

PRO PATRIA PRO MORIBUS



Xixón | Cultura y Educación