

LA VISTA DE SAN LORENZO Y DEL CAMPO VALDÉS DE GIJÓN: UN CUADRO DEL PAISAJISTA MARIANO RAMÓN SÁNCHEZ PINTADO PARA JOVELLANOS

POR

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS
Universidad de Oviedo

Se publica una vista inédita del *Arenal de San Lorenzo de Gijón* (Asturias), propiedad del Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón), hecha por el pintor y académico Mariano Ramón Sánchez (1740-1822) en 1796, teniendo a la vista los apuntes obtenidos sobre el terreno en junio de 1793. El cuadro hacía pareja con una *Campiña* (probablemente de los alrededores de Gijón) no conservada. Ambas pinturas fueron regaladas por el artista a don Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), magistrado, político y destacado intelectual de la Ilustración española, y un conocido coleccionista y hombre de gusto, en 1796, en cuya casa de Gijón figuran inventariadas en 1826. Se trata, por tanto, de dos obras de temática paisajista de Sánchez que no formaron parte de la colección real.

Palabras clave: Mariano Ramón Sánchez. Pintura de paisaje. Siglo XVIII. Gaspar M. de Jovellanos. Gijón.

An unpublished view by Mariano Ramón Sánchez (1740-1822) of the *Arenal de San Lorenzo de Gijón* (Asturias), in the collection of the Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón) is presented here. The painting, dating from 1796, is based on sketches made by the artist at the site in June 1793, and formed a pair with *Campiña* (probably of the outskirts of Gijón), now lost. In 1796 both paintings were given by the artist to Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), magistrate, politician and outstanding intellectual of the Spanish Enlightenment, known to be a collector and man of good taste. These views were inventoried in Jovellanos's house in 1826, thereby demonstrating that they never formed part of the series of landscapes by this artist in the royal collection.

Key words: Mariano Ramón Sánchez. Landscape painting. Eighteenth century. Gaspar M. de Jovellanos. Gijón.

En 2001, con motivo de las obras de reforma de la Casa Consistorial de Gijón, se localizó en los sótanos del consistorio una pintura en lienzo, de formato apaisado (43'5 × 86 cm, dimensiones de bastidor original), que representaba una antigua vista urbana de Gijón tomada desde la playa de San Lorenzo, enfocando el Campo Valdés, con el viejo templo parroquial, las Torres de Valdés y su capilla, y la casa-torre de Jove-Hevia, con su aneja capilla consagrada a san Lorenzo. El deterioro del cuadro era grande, procediendo a su restauración en enero-febrero de 2002. Posteriormente, en el mes de marzo, fue depositado por el Ayuntamiento gijonés en el Museo Casa Natal de Jovellanos (número de registro, «M. J. 2.044»), siendo

AEA, LXXVII, 2004, 308, pp. 385 a 395

presentado al público el 6 de agosto de 2002. Desde entonces, figura expuesto en su colección permanente, en el área dedicada a Jovellanos ¹.

Se trata de un cuadro inédito, de finales del siglo XVIII, y de gran valor artístico e iconográfico, por tratarse de una pieza rara en el panorama de la pintura regional. Por su semejanza con otras vistas marítimas, técnica compositiva, enfoque, cromatismo y estilo, y a pesar de no estar firmado, es una pintura original de Mariano Ramón Sánchez, un pintor especializado en países, marinas y miniaturas que trabajó para el rey Carlos IV, primero como príncipe de Asturias y, a partir de 1788, siendo ya monarca.

Pero si esto resulta interesante, no lo es menos saber que el cuadro procede de la colección reunida por don Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) en su casa natal, en cuyo cuarto de estrado consta que estuvo desde la primavera de 1796 hasta, al menos, 1944-1950, momento en que el Ayuntamiento de Gijón adquirió este inmueble para transformarlo en museo municipal.

Por todo, la *Vista de San Lorenzo* es una pieza de singular valor, no sólo artístico, sino también documental por ser un testimonio único, muy expresivo y fidedigno de la antigua urbanización del Campo Valdés, de una parte del barrio de Bajodevilla y del sector más occidental de la playa de San Lorenzo, que ocupa todo el primer término del cuadro. Pero también reviste un gran valor histórico por tratarse de una importante pieza, por fortuna recuperada e identificada, de la malhadada y desperdigada pinacoteca que tan afanosamente había ido reuniendo Jovellanos.

MARIANO RAMÓN SÁNCHEZ Y LAS VISTAS DE LOS PUERTOS Y COSTAS DE ESPAÑA

Como es sabido, en 1781 el pintor y académico Mariano Ramón Sánchez (Valencia, 1740-Madrid, 1822)² fue comisionado por el príncipe de Asturias, don Carlos de Borbón y Sajonia (1748-1819) para sacar las vistas de los puertos, bahías, poblaciones marítimas y arsenales de España, un trabajo cuyo despacho, en diferentes campañas y a lo largo de varios años, mantuvo ocupado al artista hasta 1803. La empresa (que no llegaría a ser completada en su totalidad) pretendía documentar lo más fidedignamente posible no sólo la situación geográfica y

¹ La prensa local se hizo eco de la noticia del hallazgo de esta pintura, siendo reproducida por vez primera, con un comentario redactado por nosotros, en el folleto de María Teresa Caso Machicado, *Un paseo con Jovellanos. En el Gijón del siglo XVIII*, colección «Memoria de Gijón», Gijón, Ayuntamiento de Gijón, agosto de 2002, pp. 42-43.

² Para Mariano Sánchez se pueden consultar los siguientes títulos (ordenados alfabéticamente por los apellidos de sus autores): Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 298; María Luisa Barreno Sevillano, «Vistas de puertos: cuadros de Mariano Sánchez, pintor al servicio de Carlos IV», *Reales Sitios*, 51, t. XIV, Madrid, 1977, pp. 37-48; Pilar de Benito, «Historia documentada de una vista de Granada por Mariano Sánchez», *Boletín del Museo del Prado*, 31, t. XIII, Madrid, 1992, pp. 37-43; Adela Espinós Díaz, «Mariano Sánchez (1740-1822). Paisajista al servicio de la corte», en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Editorial Alpuerto, S. A., 1989, pp. 321-329; José Manuel de la Mano, «Mariano Sánchez y las colecciones de *Vistas de puertos* en la España del siglo XVIII», en *I Congreso Internacional de Pintura Española del Siglo XVIII. Homenaje al Ilmo. Sr. don José Luis Morales y Marín*, Marbella (Málaga), 15-18 de abril de 1998, Madrid, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 351-368; Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos, obra filológica* (ms. de c. 1796), edición preparada por Xavier de Salas, «Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español», Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930, pp. 432-434; María Teresa Ruiz Alcón, «Cinco puertos españoles: pintura documento del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 8, vol. III, Madrid, 1966, pp. 49-61; Íd., «Temas marinos en la pintura del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 17, t. V, Madrid, 1968, pp. 56-66; Íd., «Pinturas y otros objetos en la embajada de España en Lisboa», *Reales Sitios*, 47, t. XIII, Madrid, 1976, pp. 18-24, especialmente las pp. 20-23; Francisco Javier Sánchez Cantón, «Los pintores de Cámara de los reyes de España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXII, Madrid, 1916, pp. 214-215, y el Conde de la Viñaza, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, Madrid, 1894, t. III, pp. 344-345.

paisajística, sino también el estado, dotaciones, características y movimiento de nuestros puertos, y se inscribía dentro del conjunto de actuaciones del gobierno de la monarquía ilustrada tendientes a conocer la realidad y los recursos humanos y materiales de la nación. Pero además, los cuadros están tocados de anecdotismo y cierto color local, por los tipos que pueblan las pinturas, pudiendo ser considerados uno de los ejemplos más inmediatos del género costumbrista en la pintura española.

Desde 1796 (aunque con los precedentes de las dos *vedutte* de Sevilla —Triana desde la Torre del Oro y La Torre del Oro— y la del Puente de Córdoba, de 1784) esta colección también incluía las vistas de algunas localidades importantes del interior del reino (la *Entrada en Granada por el puente de Beiro*, de 1799), de puntos estratégicos de su red fluvial y viaria (los *Puentes de Badajoz, Mérida, Alcántara, Tortosa, Martorell, Pinos Puente y Puente Genil*), así como dos vistas del Real Sitio de Aranjuez y otras cuatro del Soto de Roma (Granada), pintadas para el ministro Manuel Godoy en 1799 y que no han sido localizadas.

La serie de vistas la integraban 118 cuadros (según declaró el propio pintor en un memorial dirigido al rey Fernando VII en 1814), la mayor parte de ellos propiedad del Patrimonio Nacional, que los tiene repartidos por diferentes dependencias; el resto pertenece al Museo Nacional del Prado y al de la Academia de San Fernando. La colección de vistas de puertos y puentes de España estuvo originalmente destinada a la decoración del Palacio Real Nuevo de Madrid (donde en 1811 consta que colgaban 61)³ y de la Casa del Príncipe en El Escorial.

LA CAMPAÑA PICTÓRICA DE MARIANO RAMÓN SÁNCHEZ EN ASTURIAS (JUNIO DE 1793)

Esta vista inédita de Gijón, mostrando la capilla de San Lorenzo y el Campo Valdés, fue obtenida por Mariano Ramón Sánchez entre el 20 y el 26 de junio de 1793. El artista se hallaba en Gijón despachando la comisión que de real orden le había sido encomendada para retratar los puertos de las costas de Galicia, Asturias y Santander. Fue esta una de las campañas más largas de su carrera, iniciada el 14 de agosto de 1792 y concluida 342 días más tarde, el 21 de julio de 1793. Pese a lo que se pudiera pensar, la estancia del pintor del rey Carlos IV en Gijón no dejó ningún testimonio en la documentación municipal ni en los acuerdos de su Ayuntamiento.

Sánchez venía de La Coruña y había entrado en Asturias desde Ribadeo por Figueras (Castropol), atravesando en barca la ría del Eo. Tras su paso por el litoral asturiano sólo le quedarían por levantar las vistas del puente de Las Mazas en San Vicente de la Barquera (Cantabria) y la del muelle de Santander. En toda esta jornada el pintor estuvo asistido por un ayudante, Cayetano de Seijas, «peón moledor» que le preparaba los colores y acompañaba en los levantamientos de vistas sobre el terreno.

Existe un diario bastante detallado de ese viaje de 1792-1793, donde el pintor dejó constancia por escrito de su breve paso por Asturias (del 10 al 29 de junio de 1793). El documento, presentado por el artista a la real cámara, está fechado en Madrid, el 31 de julio de 1793, y fue publicado por José Manuel de la Mano⁴.

³ «Inventario de los quadros y obras de escultura existentes en este Rl. Palacio de Madrid», publicado por Juan José Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, Fundación Rich, 1993, núms. 348, 378, 397, 404, 415, 419, 432, 434, 1.087 y 1.143 (pp. 89, 90, 91, 92, 93, 121 y 123).

⁴ José Manuel de la Mano, «Mariano Sánchez y las colecciones de *Vistas de puertos* en la España del siglo XVIII», en *I Congreso Internacional de Pintura Española del Siglo XVIII. Homenaje al Ilmo. Sr. don José Luis Morales y Marín*, Marbella (Málaga), 15-18 de abril de 1998, Madrid, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, documento III, pp. 365-367.

Sánchez hizo tres vistas del litoral asturiano para la colección real, de las que sólo dos fueron llevadas al lienzo a comienzos de 1796: *El puerto de Figueras* (Palacio Real de Madrid)⁵ y la *Vista de la villa de Gijón o Dársena de Gijón* (Madrid, Palacio de La Moncloa). A lo que parece, también levantaría una *Vista de Luarca*, pues, aunque no lo haya explicitado, todo apunta a que el pintor valenciano estuvo trabajando una panorámica de esta villa de la costa occidental asturiana, donde demoró dos días y durmió las noches del 14, 15 y 16 de junio de 1793, partiendo para Gijón el 17⁶. La imagen de Luarca ya había sido fijada por el teniente de ingenieros Pedro Grolliez de Servier (documentado en España entre 1782 y 1790) en 1782-1785, siendo posteriormente llevada al grabado por Vicente Mariani y Todoli (Valencia, ¿? - Madrid, 1819) en 1796⁷.

La *Vista de San Lorenzo y del Campo Valdés de Gijón* (óleo / lienzo, 43'2 × 87 cm), en cambio, nunca formó parte de la serie regia: se trata de un regalo que el pintor hizo al Consejero del Reino, don Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744 - Puerto de Vega, Asturias, 1811), probablemente como muestra de agradecimiento por haber sido obsequiado o incluso recibido en casa por él o por su hermano mayor, Francisco de Paula Jovellanos, alférez mayor de la villa, cuando visitó Gijón en las fechas citadas. Pese a lo dicho, esta panorámica de Gijón es el complemento perfecto del cuadro oficial pintado por Sánchez para el rey, la *Vista de la villa de Gijón* (lienzo, 49 × 99 cm, Patrimonio Nacional)⁸, por mostrar esta la fachada marítima occidental de la misma, con su muelle y dársena en primer término, y la antigua plaza de La Barquera, con el palacio barroco del marqués de San Esteban del Mar de Natahoyo y la aneja capilla de San Juan Bautista, y parte del caserío de Cimadevilla al fondo.

Ambas perspectivas de Mariano Sánchez son, asimismo, uno de los testimonios más antiguos y fidedignos del paisaje urbano de Gijón, sólo superado en antigüedad por el diseño coloreado a la aguada rotulado *La billa de Xixón* (que no es otra cosa que la ilustración al proyecto de fortificación del cerro de Santa Catalina y bahías adyacentes, hecho por el capitán don Fernando de Valdés en 1635 y conservado en el Archivo General de Simancas)⁹ y el *Retrato de las Torres de Valdés*, un óleo anónimo de estética ingenua, pintado en el tercio central del siglo xvii, aún inédito, propiedad del conde de Revillagigedo (Gijón).

En ruta hacia Santander desde Gijón, siguiendo el camino real, pasaría Sánchez por Villaviciosa (Asturias), donde es probable que incluso llegara a pernoctar la jornada del jueves, 27 de junio. Creo que es a este pintor al que alude Francisco de Paula Caveda y Solares, amigo de

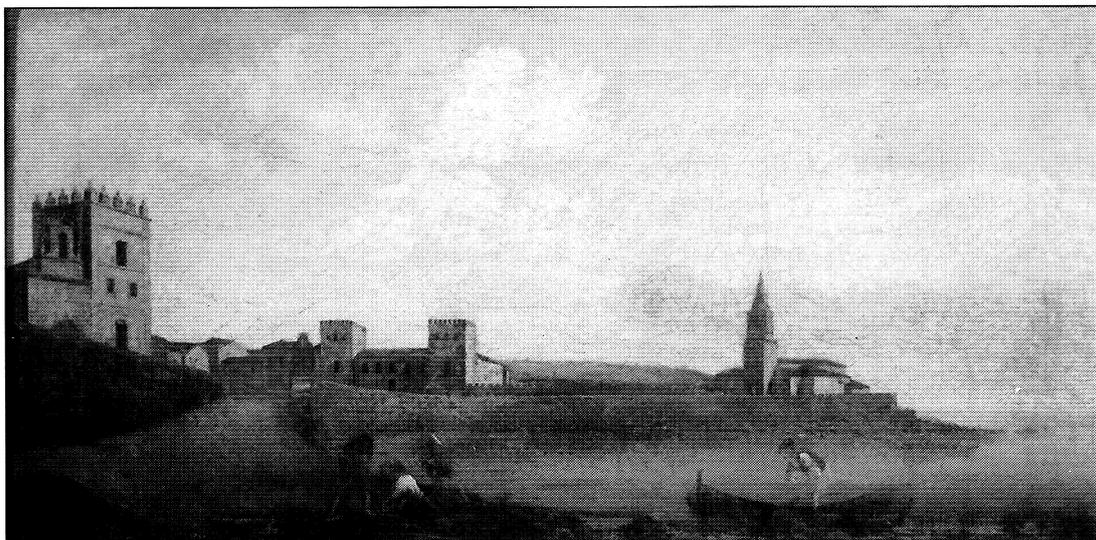
⁵ Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, inv. 7.185.

⁶ Vid. *supra* (nota 4), el itinerario publicado por Manuel de la Mano («Mariano Sánchez», 1998, p. 366).

⁷ Talla dulce, 333 × 515 mm; la lámina de Luarca se conserva en la Calcografía Nacional (Juan Carrete Parrondo *et alii*, *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, cat. 744, p. 60). De la campaña topográfica de Grolliez, ordenada por el conde de Floridablanca en 1782, consta que se hicieron al menos treinta y tres dibujos, de los que sólo seis se llevaron a la estampa, en 1785 y 1794-1796 (Carrete *et alii*, *op. cit.*, cats. 740-745, pp. 59-60); de la misma se conservan además cinco dibujos originales a la aguada, probablemente muestras para los grabadores, en la colección Rodríguez-Moñino; dos de ellos son del litoral asturiano: *Avilés* y *la Ría del Eo* (Javier Blas, Ascensión Ciruelos y José Manuel Matilla, *Real Academia Española. Dibujos. Colección Rodríguez-Moñino – Brey*, Madrid, Fundación Cultura Mapfre Vida – Real Academia Española, 2002, cats. 126-130, pp. 196-200). La *Vista de Luarca* de Grolliez, grabada por Vicente Mariani, está comentada por Javier Barón Thaidigsmann, «La marina en la pintura asturiana del siglo xix», en *Homenaje a Juan Uría Rúa*, vol. II, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1997, pp. 685-686, y Francisco Crabiffosse Cuesta, «La litografía y el grabado en los siglos xix y xx», en Javier Barón Thaidigsmann (director), *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, S. A., 1996, pp. 886-887.

⁸ Se conserva en el palacio de La Moncloa, Madrid (Patrimonio Nacional, inv. 10.078.802).

⁹ Archivo General de Simancas, *Mapas, planos y dibujos*, XXIX-24. Es un dibujo y aguada de colores sobre papel, varias veces reproducido (entre otros títulos, puede verse en color, en Javier González Santos, *La casa natal de Gaspar Melchor de Jovellanos en Gijón. Apuntes histórico-artísticos*, Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos – Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, 1996, p. 19 y nota 23).



1

2



Fig. 1. Mariano Ramón Sánchez, *Vista de San Lorenzo y del Campo Valdés de Gijón*, 1793-1796 (óleo/lienzo, 43'2 x 87 cm). Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos.

Fig. 2. Mariano Ramón Sánchez, *Vista de la villa de Gijón o Dársena de Gijón*, 1793-1796 (óleo/lienzo, 49 x 99 cm). Madrid, palacio de La Moncloa (propiedad del Patrimonio Nacional).

Jovellanos y uno de los intelectuales destacados de la Ilustración asturiana, en su *Descripción del concejo de Villaviciosa* (manuscrito de 1807), cuando reseña las pinturas que había en el claustro del convento franciscano de San Juan Capistrano. A propósito del mérito de un cuadro que representa la parábola del *Tributo de la moneda*, Caveda y Solares refiere lo siguiente:

«Pero entre todas [las pinturas] la más recomendable es la *Historia de la moneda del César presentada a Jesuchristo*: aquí se ve todo el estilo, todo el gusto, y todo el colorido del Ticiano. Yo no soy capaz de decir que sea de tan insigne professor, pero

AEA, LXXVII, 2004, 308, pp. 385 a 395

un pintor de Cámara que años pasados observó estas pinturas con complacencia dixo de esta que no siendo original del Ticiano, a lo menos es una de sus mejores copias»¹⁰.

JOVELLANOS Y MARIANO SÁNCHEZ

Por las fechas en que Sánchez visitó Gijón, Jovellanos también se hallaba en su villa natal pero, salvo por la presencia de esta *Vista de San Lorenzo* en la casa de los Jove Llanos y la referencia a un *Informe* perdido del pintor del rey, fechado en Gijón el domingo, 23 de junio de 1793, y que Jovellanos cita en unos apuntes sueltos añadidos por apéndice al «Cuaderno II» del *Diario* por Cándido Nocedal¹¹, no ha quedado constancia documental del momento ni de la comunicación entre ambos individuos. Lamentablemente, el *Diario* de Jovellanos se halla interrumpido desde el sábado, 4 de agosto de 1792 (fin del «Cuaderno IV»), hasta el domingo, 10 de noviembre de 1793, día en que comienza el «Cuaderno V», y no recoge, por tanto, el encuentro entre el pintor y el político asturiano. Tampoco la correspondencia de Jovellanos en aquellos primeros días del verano de 1793 informa del hecho.

En orden a la documentación de esta *Vista de San Lorenzo*, debemos esperar hasta 1796. El 17 de febrero de aquel año, el pintor Mariano Ramón Sánchez informaba por carta a Jovellanos haber presentado al rey «las vistas de la dársena de Gijón, las que fueron de su real agrado»¹². El artista se refería a la conocida *Vista de la villa de Gijón*, un cuadro propiedad del Patrimonio Nacional conservado en el palacio madrileño de La Moncloa. Jovellanos respondió a Sánchez el 27. La carta no se conserva pero el consejero la extractó así en el *Diario*:

«Carta a don Mariano Sánchez: pídale las vistas de Gijón, cuyos dibujos me ofreció; le propongo que las envíe de aguadas para que, poniéndolas en el Instituto, sirvan de muestra para que los muchachos que se ejerciten en la cámara oscura estudien el colorido de la perspectiva»¹³.

La respuesta del pintor parece que fue favorable pero se desconocen los pormenores de la misma. En todo caso, el 26 de marzo (como leemos en el *Diario*) Jovellanos volvió a escribir al artista:

¹⁰ Archivo de la Real Academia de la Historia: Francisco de Paula Caveda y Solares, *Descripción del concejo de Villaviciosa en particular, y de cada una de sus parroquias* [1807], ms en 4.º, sign. 9/5.279, p. 30 (fragmento publicado por Javier González Santos, «Pintura colonial iberoamericana en Asturias. Papeletas para un catálogo provisional», *Ástura*, 9, Oviedo, 1993, p. 81b). Por el mismo Caveda sabemos que los cuadros del claustro fueron donados al convento de Villaviciosa en 1784 por «el Rmo. P. Fr. Bernardo de Peón Valdés, Comisario General del Perú, del Orden de San Francisco de la Observancia y natural de esta villa, cuyo retrato está adornando el mismo claustro». El cuadro de la *Parábola del denario* (lienzo, 102 x 159 cm), incautado a raíz de la Desamortización, es propiedad del Museo de Bellas Artes de Asturias: se trata de una pintura anónima, copia de un original de escuela flamenca de la primera mitad del siglo XVII. Francisco de Paula Caveda (Villaviciosa, c. 1760-1811) fue académico correspondiente de la Historia (1805) y padre del ministro, académico, historiador del arte y asturianista José Caveda y Nava (Villaviciosa, 1796 - Gijón, 1882). Francisco de Paula fue retratado por Francisco Goya hacia 1793 (Mayer, núm. 234), pero el cuadro se encuentra en paradero desconocido.

¹¹ El apunte de Jovellanos dice así: «23 de junio de 1793.- Informe de don Mariano Sánchez, pintor de cámara, en Gijón». Ahora en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Diario*, I.º, «Obras completas, t. VI», edición crítica, introducción y notas de José Miguel Caso González, con la colaboración de Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII – Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1994, p. 309.

¹² Jovellanos, *Correspondencia*, 2.º, «Obras completas, t. III», edición crítica, introducción y notas de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII – Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1986, carta 866, pp. 198-199. Esta carta, perdida, fue publicada por nota de Vicente Abello Valdés en la primera edición del *Diario* de Jovellanos (*Diarios: memorias íntimas, 1790-1801. Publicalos el Instituto de Jovellanos de Gijón*, Madrid, 1915, p. 293, nota 2).

¹³ Jovellanos, *Ídem*, carta 873, p. 201, e *Íd.*, *Diario*, 2.º, «Obras completas, t. VII», edición crítica, prólogo y notas de María Teresa Caso Machicado y Javier González Santos, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII – Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1999, p. 518.

«Correo: a don Mariano Sánchez, aceptando la oferta de trabajar las vistas del puerto; se encargan coloridas, de aguadas, y una campiña, y que si quiere dé cuenta de ello al rey»¹⁴.

Pero al final no fueron aguadas, sino pinturas al óleo lo que Jovellanos recibió. Los cuadros con la *Vista de San Lorenzo* y una *Campiña*, probablemente de los alrededores de Gijón¹⁵ (en paradero desconocido), llegarían a Gijón un poco más tarde, por los meses de abril o mayo de 1796, pasando a decorar el cuarto de la chimenea de la casa de los Jove Llanos.

La chimenea era la sala de estar de diario de la vieja mansión familiar. Situada en el piso principal de la torre nueva (la oriental), Jovellanos reunió en ella en 1800 una selección de «cuadros pequeños, estampas y dibujos», sin duda, obras de temática alegre y desenfadada, paisajes y bodegones, obras de género y cosas semejantes, entre las que se encontraría la pareja de cuadros regalados por Mariano Sánchez¹⁶.

De las aguadas coloreadas, encargadas a Sánchez por Jovellanos para uso de los alumnos del Instituto Asturiano, sin embargo, no hay constancia en ninguno de los catálogos razonados de dibujos del Instituto de Gijón¹⁷.

La presencia de Sánchez en Gijón y las operaciones técnicas realizadas en aquel mes de junio de 1793 por el pintor del rey para hacer las vistas de Gijón debieron entusiasmar a Jovellanos que por entonces se hallaba trabajando en el plan de estudios para el Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía, recientemente creado¹⁸. En setiembre de 1795, cuando el Instituto Asturiano ya había iniciado su andadura académica, Jovellanos encargó a su administrador en Madrid la adquisición de una cámara oscura para practicar el dibujo técnico y auxiliar en los levantamientos topográficos¹⁹. El artefacto ya estaba en Gijón a finales de octubre²⁰.

¹⁴ Jovellanos, *Correspondencia*, 2.º, carta 879, p. 203, y *Diario*, 2.º, p. 525.

¹⁵ Puestos a imaginar, la *Campiña* podría haber sido una panorámica de la villa de Gijón y su entorno rural tomada desde la cuesta de Pangrán, en términos de la parroquia de San Martín de Huerces, habida cuenta de la encendida y entusiástica pintura que el propio Jovellanos dejó por escrito de la excursión que hizo a ese mirador con sus contentulios el domingo, 2 de junio de 1793, precisamente dos semanas y media antes de la visita de Mariano Ramón Sánchez (*vid.* Jovellanos, *Diario*, 1.º, Cuaderno IV, Apéndice II, pp. 473-474).

¹⁶ Carta de Jovellanos a Carlos González de Posada, fechada en Gijón, el 5 de noviembre de 1800 (Jovellanos, *Correspondencia*, 2.º, carta 1.306, pp. 585-586), comentada por González Santos, *La casa natal de Jovellanos*, 1996, pp. 42-47, y nota 39.

¹⁷ José Moreno Villa, *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo por* —, Madrid, 1926 [hay reed. facsimilar, prologada por Francisco Carantoña: Gijón, Silverio Cañada Editor, 1990], y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón, ahora publicado por* —, con una introducción de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1969 (2.ª ed. corregida, mejorada y actualizada: Gijón, Ayuntamiento de Gijón - Museo Casa Natal de Jovellanos - KKK Ediciones, 2003).

¹⁸ El Real Instituto Asturiano de Náutica y Mineralogía de Gijón, una vieja aspiración educativa concebida por Jovellanos ya en 1781 y concretada a partir de 1789-1791, abrió sus aulas el 7 de enero de 1794. Era un centro de carácter profesional y técnico donde se enseñaban las ciencias naturales y exactas, dirigidas al estudio de la náutica y la mineralogía, con la finalidad de formar «hábiles y diestros pilotos para el servicio de la marina real y mercantil, y buenos mineros para el beneficio de las minas de carbón de este Principado, y señaladamente las de carbón de piedra» (*Ordenanza*, tít. I, art. 1, § 7-10). Fue aprobado por Real cédula de 24 de agosto de 1792 y estuvo bajo la administración de la Secretaría de Estado y del Despacho Universal de Marina, siendo suprimido, como tal escuela de náutica y mineralogía, por Real orden de 26 de octubre de 1803. La historia completa de esta institución está por hacer; entre tanto, se pueden consultar las obras de [Gaspar Melchor de Jovellanos], *Noticia del Real Instituto Asturiano, dedicada al Príncipe Nuestro Señor, por mano del Exc. Señor D. Antonio de Valdés*, Oviedo, Francisco Díaz Pedregal, M.DCC.XCV [1795]; Rafael Lama y Leña, *Reseña histórica del Instituto de Jovellanos de Gijón*, Gijón, 1902; José Miguel Caso González, *Homenaje a Jovellanos en el segundo centenario de la creación del Real Instituto de Náutica y Mineralogía*, Gijón, 1992, y Agustín Guzmán Sancho y José Gonzalo Sancho Flórez, *El Instituto de Jovellanos*, Gijón, 1994.

¹⁹ Jovellanos, *Diario*, 2.º, miércoles, 16 de setiembre de 1795, en «Obras completas, t. VII», p. 442, acontecimiento recordado por Barón, «La marina en la pintura asturiana del siglo XIX», 1997, p. 684.

²⁰ Jovellanos, *Diario*, 2.º, 29 de octubre hasta el 3 de noviembre de 1795, p. 475.

Las primeras prácticas con la cámara oscura del Instituto fueron cuidadosamente anotadas por el inquieto ministro en el *Diario* (7, 8 y 16 de enero de 1796)²¹: se hicieron en la playa de San Lorenzo y una de ellas (la del sábado 16) consistió en retratar la casa de Valdés (las populares *Torres de Valdés*, en el campo de su nombre), es decir, en repetir precisamente uno de los enfoques elegidos por Sánchez en 1793 y que este artista se hallaba completando en Madrid por entonces para obsequiar a Jovellanos. Probablemente, don Gaspar habría estado presente en todas las operaciones de levantamiento de vistas hechas por el pintor valenciano en Gijón y, en aquella soleada tarde de enero de 1796, junto a los jóvenes alumnos del Real Instituto, querría revivir la deslumbrante fascinación de percibir las imágenes del mundo exterior condensadas con toda nitidez en el interior de una cámara oscura.

VICISITUDES Y EXTRAVÍO DE LA VISTA DE SAN LORENZO

Ya fallecido don Gaspar († 1811), el inventario de pinturas de la casa solariega de los Jove Llanos de Gijón, hecho a la muerte de su sobrino y heredero, don Baltasar González de Cienfuegos Jovellanos, en agosto de 1826, registra en el salón las obras de Mariano Sánchez:

«Dos *ídem* [cuadros] apaisados, de vara de largo y 2/3 de ancho. Son copias y representan: uno, un *País*; otro, una *Marina*»,

que fueron valorados en 160 reales²².

En estos inventarios y tasaciones las dimensiones son siempre aproximadas (2/3 × 1 vara equivalen a 55'7 × 83'5 cm) pero, en cualquier caso, no difieren mucho de los 43'5 × 86 cm que tenía el bastidor antiguo de la *Vista de San Lorenzo*. En consecuencia, este cuadro, que nosotros dábamos por perdido en el catálogo de pinturas de la colección de Jovellanos que hicimos en 1994, se corresponde en realidad con la entrada del número 48, identificada genéricamente como *Marina*²³.

A finales del siglo XIX, el 8 de agosto de 1891, Julio Somoza, el benemérito biógrafo e incansable editor de la obra dispersa de Jovellanos, publicó en la prensa gijonesa un inventario muy detallado de los muebles, pinturas, libros y documentos que fueron propiedad de Jovellanos y que por entonces todavía se conservaban en su casa natal. Entre otros enseres del cuarto de estrado asentó con el número 46 una

«Chimenea de castaño con espejo, y una vista de Gijón (San Lorenzo) en lo alto, siglo XVIII.»²⁴.

El *Documento* de Somoza ya no registraba, en cambio, aquella *Campiña* o *País* mencionado en la carta de 1796 y en la tasación de 1826.

La referencia de Somoza a la ubicación de la *Vista de San Lorenzo* es muy precisa y se corresponde precisamente con una de las fotografías con que Joaquín Bonet ilustró su libro *Proyección nacional de la villa de Jovellanos* (1959). El pie de la fotografía, en blanco y ne-

²¹ Jovellanos, *Diario*, 2.º, pp. 503 y 507.

²² Javier González Santos, *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ilustre Ayuntamiento de Gijón – Caja de Asturias, 1994, p. 139a, y Apéndice documental III, p. 155, núms. 13 y 14.

²³ González Santos, *Jovellanos, aficionado y coleccionista*, 1994, p. 138b.

²⁴ Julio Somoza, «Documento del ilustrado jovellanista d. — », suelto del diario *El Musel*, Gijón, 8 de agosto de 1891.

gro, dice: «La célebre chimenea del siglo XVIII, tantas veces citada por el maestro en sus *Cartas y Diarios*. Decora su parte superior una pintura del Campo de Valdés e Iglesia de San Pedro»²⁵. En efecto, la *Vista de San Lorenzo* la vemos encastada sobre la guarnición de madera del espejo de una chimenea francesa, donde probablemente había sido instalada en la segunda mitad del siglo XIX.

En 1944, la casa de los Jove Llanos fue adquirida por el Ayuntamiento de Gijón con el fin de convertirla en museo municipal, con un cometido especial, dedicado a recordar la figura de don Gaspar Melchor de Jovellanos. Como las obras se retrasaron varios años, en 1949, una parte del mobiliario de la mansión fue vendida por su antiguo propietario, el señor don Carlos Cienfuegos-Jovellanos Bernaldo de Quirós; el resto de enseres, entre los que se encontraba esta *Vista de San Lorenzo*, pasaron en 1950 a los sótanos del edificio consistorial gijonés, donde fueron almacenados a la espera de que se culminara la transformación del viejo caserón de los Jove Llanos en museo²⁶.

Las obras se iniciaron en 1968 y cuando en 1971 fue finalmente inaugurado el Museo Casa Natal de Jovellanos, algunas de aquellas piezas no volvieron a la casa solariega. Para entonces ya se había perdido la memoria de esta *Vista de San Lorenzo* que, por fortuna, fue localizada, medio siglo después, en el mismo sitio donde había sido recogida.

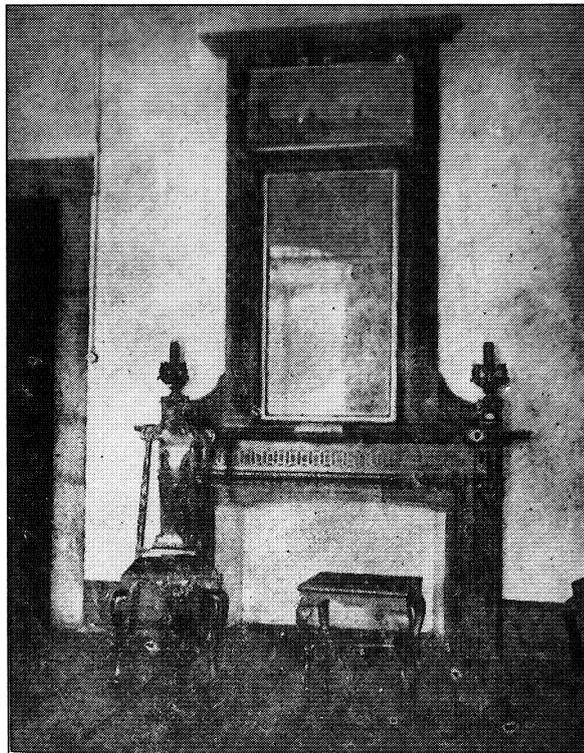


Fig. 3. La chimenea con la *Vista de San Lorenzo*, en el cuarto de estrado de la casa de los Jove Llanos (fotografía publicada por Joaquín A. Bonet, *Proyección nacional de la villa de Jovellanos*, Gijón, Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1959, vuelto de la lám. entre las pp. 186-187).

LA VISTA DE SAN LORENZO Y DEL CAMPO VALDÉS DE GIJÓN, POR MARIANO RAMÓN SÁNCHEZ

Para conseguir la mayor fidelidad topográfica en sus *vedutte*, Mariano Sánchez recurría, como es sabido, al empleo de la *cámara oscura*²⁷. La cámara oscura es un instrumento óptico en que los objetos se representan como pintados en un papel o espejo esmerilado que hace de fondo de una caja o cavidad oscura abierta sólo mediante un agujero con una lente y un espejo a través del cual se enfocan los motivos exteriores. A grandes rasgos, una cámara oscura funciona como una cámara fotográfica pero sin película fotosensible. De esta manera, la cámara oscura permite una representación de la realidad en su dimensión perspectiva. Este artefacto, también llamado *cámara óptica* u *ojo artificial*, venía siendo utilizado por los pintores desde

²⁵ Joaquín A. Bonet, *Proyección nacional de la villa de Jovellanos*, Gijón, Ilustre Ayuntamiento de Gijón, 1959, vuelto de la lám. entre las pp. 186-187.

²⁶ González Santos, *La casa natal de Jovellanos*, 1996, p. 56, nota 56.

²⁷ Mano, «Mariano Sánchez», 1998, pp. 362-364.

finales del siglo xv, pero estuvo de moda en el xviii, siendo entonces considerado un instrumento científico mediante el cual los pintores podían alcanzar un mejor conocimiento y representación de la Naturaleza. Entre otros conocidos artistas, la cámara oscura fue empleada por los pintores venecianos Antonio Canal, *el Canaletto*, y por su sobrino, Bernardo Bellotto.

Así, la *Vista de San Lorenzo* muestra una panorámica muy precisa y detallada del sector más occidental del arenal gijonés. Tomada desde la propia playa (más o menos a la altura de la actual Escalera número 3), enfoca todo el Campo Valdés, con el viejo templo parroquial de San Pedro (destruido el 24 de agosto de 1936), una parte del Campo de la Atalaya en el cerro de Santa Catalina, el palacio barroco de las Torres (hoy, colegio del Santo Ángel), con su capilla aneja de Nuestra Señora de Guadalupe (conjunto erigido a lo largo del primer cuarto del siglo xvii); un poco más retirada, la casa de los Jove Llanos (enfocada por la rampa de las Pescaderías Viejas, coincidente con la actual Escalera número 2) y, en el margen derecho de la tela, la casa-torre de los Jove-Hevia (del tercer cuarto del siglo xvii) con la capilla (fecha en 1668) y el paredón de San Lorenzo. Fue esta capilla la que dio nombre a la extensa playa al oriente del viejo Gijón, una población constreñida durante varios siglos por las murallas bajorromanas y reducida hasta finales del siglo xvi sólo al barrio de Cimadevilla.

Con estos apuntes y con algunas aguadas y acuarelas sacados del natural en junio de 1793, completó Sánchez en Madrid (como habitualmente hacía) este cuadro en la primavera de 1796, remitiéndoselo a Jovellanos por los meses de abril o mayo de aquel año.

Pero la *Vista de San Lorenzo* incluye también figuras. En primer término, a contraluz y muy perdida la pintura, se adivina un grupo de pescadores: uno de ellos, desde una barca, está dirigiendo la maniobra para remontarla a la playa, mientras otros tres compañeros halan de ella desde la orilla. Completando el tipismo de la escena, en la esquina inferior izquierda, se distingue sobre la arena un montón de redes y un ancla. Las figuras son lo más descuidado de los cuadros de Sánchez, quizás porque dejaba en manos de oficiales su realización, reservándose él la hechura de la *vedutta*. Por entonces, para ultimar las vistas de la campaña de 1792-1793 (correspondientes a las costas de Galicia, Asturias y Santander), sabemos que ayudaban al artista en su taller madrileño los pintores Francisco Aguirre y Antonio García²⁸.

Como se ha podido comprobar, las marinas de Sánchez no son instantáneas ni paisajes realistas como hoy entendemos el realismo. Se trata de composiciones con un exquisito rigor topográfico pero muy estilizadas técnicamente. Vistas en serie esto se percibe muy bien porque todas ellas se adaptan a un formato apaisado preestablecido de unos dos tercios de vara de altura por vara de ancho (alrededor de 55'7 × 83'5 cm); las siluetas y escorzos de los buques y naves se repiten con frecuencia; la iluminación es meridiana, de tonalidades puras y muy clara, sin sombreado fuerte; el celaje, siempre azul, sembrado de cúmulos de buen tiempo, ocupa los dos tercios superiores de los cuadros, mientras los primeros términos, en el anclaje de la escena, están poblados por figurantes, tipos característicos del mundo portuario (pescadores, comerciantes, carpinteros de ribera, marinos, infantes de marina, estibadores, arrieros, vendedores ambulantes, tenderos del aire, lavanderas y ganapanes), pero también de curiosos paseantes con sus damas, de *petimetres* o de simples golfos. O sea, salvo por la fidelidad topográfica y acusado detalle con que se reproducen los edificios, puentes e ingenios portuarios, son auténticos cuadros de costumbres, semejantes en parte a los cartones para tapices que por entonces se hacían en la Real Fábrica de Santa Bárbara para la decoración del Palacio Real y de los Sitios Reales.

El estilo de Sánchez no varió a lo largo de los veinte años en que estuvo ocupado en hacer vistas. Es muy lineal, como impuesto por la obligación de calcar las imágenes proyectadas en la cámara oscura. El empaste es muy lamido, de barrido apurado y prieto, lo que da a sus cua-

²⁸ Mano, «Mariano Sánchez», 1998, p. 361, notas 50, 51 y 52.

dros un aspecto esmaltado; los colores, en general, son realzados y vivos, siendo la nitidez de contornos la nota predominante en todos sus cuadros.

Sobre la tela imprimada de blanco, para dar mayor luminosidad a las vistas, trasladaba Sánchez la plantilla de las panorámicas obtenidas mediante la cámara oscura. Este proceso ha dejado huellas muy patentes en sus cuadros, siendo visibles los reticulados y contornos incisivos sobre la preparación. Una vez definidos los motivos de la composición, pasaba a aplicar el color sirviéndose de las aguadas y bocetos acuarelados obtenidos del natural. Empleando tintas puras y muy luminosas, y tras diferentes veladuras para adaptar la perspectiva aérea con la temperatura del color, daba fin a la vista en lo que se refiere a los elementos permanentes (el entorno físico —tierra, mar o río—, inmuebles, obras de infraestructura, arbolado, ingenios). Por último, sólo quedaba añadir, en los lugares correspondientes y con una finalidad meramente decorativa y de ambientación, los motivos contingentes, como las naves y las figuras, ya fueran de personas o de animales, pero también los meteoros, con el característico celaje salpicado de nubes de buen tiempo. Esta operación no era, por tanto, realista ni respondía a la captación de una instantánea: se trataba de una composición, más o menos acertada, que muestra a menudo figuras fuera de encuadre, repetidas, mal escorzadas y faltas de proporción respecto a la dimensión perspectiva en que se inscriben. En suma, no son más que siluetas añadidas a la propia *vedutta* que, a menudo (como sucede con la *Vista de San Lorenzo*), se hallan bastante perdidas por la abrasión, oxidación de los barnices o fatiga de los últimos retoques.

ESTADO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Por desgracia, la *Vista de San Lorenzo y del Campo Valdés de Gijón* no ha llegado a nuestros días en su estado original. Al tiempo de su localización, a finales de 2001, el cuadro se hallaba en mal estado, por lo que se acometió su restauración²⁹. Pero la pieza ya había sido retocada previamente pues, al dorso, presentaba un parche para resanar un desgarrón de la tela así como una serie de repintes en el perímetro exterior. Supongo que esta intervención se haría en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la *Vista de San Lorenzo* fue encajada sobre el espejo de la chimenea francesa que había en la casa de los Jove Llanos.

La pintura se hallaba muy deteriorada, con abundantes craquelados y algunas pérdidas de pigmento por desgastes y roces; el soporte carecía de tensión y se hallaba muy fatigado por los bordes; el bastidor estaba atacado por la carcoma y, en general, la obra estaba sucia. El tratamiento a que fue sometida incluyó una nueva forración y barnizado.

²⁹ El *Informe técnico de restauración*, redactado por la licenciada doña María José Velasco Hurtado (Gijón, febrero de 2002), se encuentra depositado en el Museo Casa Natal de Jovellanos.