

ya que tal grado de contemporaneidad en el manejo de fuentes extranjeras no se entiende de otra manera. Pese a ello, esos avances se combinan con elementos arcaizantes como las rígidas nubes de los laterales, en las que se aprecia la mano de su colaborador Pedro de la Puente.

En la *Anunciación*, el sentido sosegado y armonioso que confiere a María [fig. 4] recuerda poderosamente al de la Virgen con el Niño del Museo Diocesano de El Burgo de Osma, obra también considerada de la primera época de Soreda, e incluso en mayor medida a la tabla del mismo tema del Museo de Dijon ³¹.

En conclusión, el estilo temprano de Soreda germina a partir de modelos cuatrocentistas italianos (tomados fundamentalmente de la estampa), de Juan de Borgoña y de Pedro Berruguete, lo que demuestra una estancia temprana en Toledo o Ávila. En este momento todavía no se han impuesto en su obra los ecos de Leonardo, de Rafael y menos todavía de Miguel Ángel. Esta realidad se aprecia en el luminoso colorido, en el claroscuro de los ropajes y en las carnaciones poco contrastadas. Su evolución en los años posteriores será constante y notable, lo que se hace patente al comparar las piezas de Torremocha del Pinar con sus tablas de Olivares de Duero (por ejemplo el *Martirio de San Pelayo*, 1532-5). La transición entre ambas fases está representada fundamentalmente por el famoso retablo de Santa Librada de la catedral de Sigüenza (1526).

F. JAVIER RAMOS GÓMEZ

APÉNDICE DOCUMENTAL:

Archivo Histórico Diocesano de Sigüenza, *Cuentas de Fábrica de la iglesia de Luzón*, años 1505-1512, s.f.:

Año 1505: «E asy mismo se falló fecho de talla blanca un retablo ... gastó la talla treze mill maravedís ... mandaba e mandó que se acabe el dicho retablo de pintura e dorar por alguno singular pintor ...»

Año 1507: «Pintor: cinco mill seiscientos y sesenta e un maravedís que tiene dados a Soreda, pintor, e con otros maravedís que dio gastados.»

Año 1508: «A Gaspar entallador, dos mill maravedís. A Soreda, pintor, tres mill y quinientos y sesenta maravedís. Fallose que tiene dados a Soreda, pintor, en dos veces ocho mill e setecientos y cinquenta y cinco maravedís.»

Año 1509: «Pintor: quatrocientos y setenta y ocho maravedís. Tres mill e quinientos y quarenta maravedís.»

Año 1510: «Soreda retablo: e fallo acabado e asentado el retablo, e mando al pintor que acabe de poner los guardapolvos e las otras cosas que faltan en el retablo. Pintor, ciento e treinta y siete maravedís.»

Año 1512: «Ciento e çinco mill y trezientos y quarenta y quatro maravedís que después della dio a Juan Soreda, pintor, e por su mandado a Pedro de la Puente, su oficial, para en quenta de lo que ovró del retablo...»

PÉREZ VILLAAMIL EN INGLATERRA

La posible estancia de Jenaro Pérez Villaamil en Gran Bretaña ha sido una tentadora sugerencia para algunos investigadores que, como Xavier de Salas, buscaban más indicios y razones al influjo británico de su pintura que el meramente aportado por su conocimiento del pintor escocés David Roberts. No es que este influjo fuese insuficiente, pero puede extrañar la

³¹ Atribuida por Buendía Muñoz: *El Renacimiento*, en *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1980, III, p. 240.

desproporción existente entre el corto tiempo que pudieron permanecer juntos y la gran influencia británica que denota la pintura del español. Sin embargo, y a pesar de ello, el principal ascendiente en la pintura de Pérez Villaamil es fundamentalmente el de David Roberts, aparte otros varios influjos que enriquecieron su arte a lo largo de su vida.

Pues bien, ya Salas, en su búsqueda de datos que pudiesen probar una estancia de nuestro pintor en Gran Bretaña, creyó encontrar una prueba de ello en un documento del Public Record Office de Londres, que da cuenta del desembarco de unos Villaamil en Inglaterra en 1827: «Villmil, Ramildo, Falmouth, 1827, augt. 29, n.º 57; Villamil, Juan, Falmouth, 1827, augt., 29, n.º 56»¹. Esto tiene visos de verosimilitud si tenemos en cuenta que el hermano del artista, pintor también, se llamaba Juan y que, al parecer, estuvo bastante unido a Jenaro en estos sus primeros años, ya que los dos marcharon juntos a Puerto Rico en 1830 para decorar el teatro Tapia de su capital, donde permanecieron hasta 1833². El problema estriba fundamentalmente en el nombre de «Ramildo», deformación nominal tan diferente a Jenaro. Pudiera ser probable, como apunta Salas, que sabe Dios como pudo interpretarse el nombre de Jenaro por oídos policíacos ingleses³. Esto sería válido claramente para la mala interpretación del apellido como «Villmil», error sin duda del escribano al anotar un nombre extraño a su lengua, pero extenderlo a nombre y apellido, como pretende Salas al decirnos que el hecho de que el oficinista escribiera ya la segunda vez correctamente nombre y apellido es indicativo de que la primera vez no entendió⁴, no acaba de convencer del todo, porque la realidad es que fonéticamente hay un abismo entre Jenaro y «Ramildo». Además, no debemos de olvidar que el primer apellido de nuestros artistas no era Villamil a secas, sino que era el compuesto de Pérez Villaamil⁵, y que, además, el apellido Villamil, aunque no muy común, no era, ni es, privativo de una sola familia.

Sin negarse los visos de verosimilitud que reflejan estos datos aportados en su día por Salas, la realidad es que no pueden tomarse como una prueba concluyente de un viaje de los hermanos Pérez Villaamil a Gran Bretaña en 1827, sino que, en el mejor de los casos nos quedamos en el «pudo ser». Por que existe además la evidencia de que la pintura de nuestro artista, después de este supuesto viaje, no refleja ninguna influencia de la británica hasta 1833, año en que conoce a David Roberts en España y aparecen ya los primeros cuadros de su producción con clarísimos influjos de la pintura inglesa⁶. En efecto, desde las doce acuarelas firmadas y fechadas en Cádiz en el año de 1828 por Villaamil, que citó y reprodujo en parte Méndez Casal en 1932, como pertenecientes entonces a la colección del duque de T'Serclaes⁷, hasta otros óleos y acuarelas publicados en su día por mí⁸ y bastantes más, en ambas técnicas, que han ido apareciendo desde entonces hasta hoy, algunos también por mí publicados⁹, y todos ellos fechados o fechables entre 1828 y 1830, en ninguno de ellos es apreciable el influjo de la pintura británica. Y esto es significativo por lo extraño que resulta de haber viajado en 1827 a Gran Bretaña.

¹ Salas, X. de: «Varias notas sobre Jenaro Pérez Villaamil», *Archivo Español de Arte*, t. XXXI, núm. 124, Madrid, 1958, p. 295.

² Arias Anglés, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, CSIC, Madrid, 1986, pp. 38 y 39.

³ Salas, X. de: *Op. cit.* nota 1, p. 295.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Arias Anglés, E.: *Op. cit.*, nota 2, pp. 13 a 17.

⁶ *Ibidem*, pp. 177 a 181 y 44 a 48.

⁷ Méndez Casal, A.: «Unas acuarelas inéditas de la primera época de Villaamil», *Revista Española de Arte*, año I, núm. 1 (marzo de 1932), pp. 41 a 44.

⁸ Arias Anglés, E.: *Op. cit.*, nota 2, pp. 203 a 207 (núms. 1 a 11), 293 (núm. 306), 294 (núms. 307, 308 y 309) y 295 (núm. 310).

⁹ Arias Anglés, E.: «Jenaro Pérez Villaamil», en VV.AA.: *De la Edad Media al Romanticismo*, Caylus, Madrid, 1993-94, pp. 211 a 213; Arias Anglés, E.: «Jenaro Pérez Villaamil», en VV.AA.: *Tres siglos de pintura*, Caylus, Madrid, 1995, pp. 246 a 251.

Pues bien, estos eran todos los elementos de que hasta ahora disponíamos para suponer una posible estancia de Jenaro Pérez Villaamil en Inglaterra y, como podemos ver, no resultan del todo concluyentes. Y, sin embargo, Pérez Villaamil estuvo en Gran Bretaña; no sabemos con seguridad si en esta ocasión, pero sí en otra. Y esta vez, las pruebas son definitivas; pruebas que debemos a la amabilidad del profesor D. Antonio Giménez Cruz, quien está a punto de publicar un libro sobre David Roberts y España, y que ha tenido la generosidad de cederme para que las publique. Se trata de una carta de Pérez Villaamil a David Roberts, fechada en Londres el 27 de agosto de 1841, que el profesor Giménez Cruz halló en sus investigaciones en la National Library of Scotland, y que es el primer documento directo que tenemos de la amistad que unió a los dos pintores, a la vez que testimonio definitivo de una estancia de Pérez Villaamil en Gran Bretaña, y que más abajo transcribimos.

El conocimiento y amistad de Roberts y Villaamil es algo que ya en vida de nuestro artista parecía darse por supuesto, pues Musso y Valiente escribió en 1838 las siguientes palabras sobre Pérez Villaamil: «Este artista apenas ha recibido mas lecciones que una ú otra del inglés Roberts»¹⁰; y este testimonio, hecho en vida del pintor, no debe merecernos duda. Posteriormente, Méndez Casal cita, en 1921, sin indicarnos la fuente, una noticia que vio en un periódico o revista de la primera mitad del siglo XIX que venía a decir «Hemos saludado al notable pintor inglés mister David Roberts, a quien acompaña nuestro compatriota D. Genaro Pérez Villaamil, y los cuales se dedican a pintar diversas perspectivas de nuestro país»¹¹, testimonio éste que, aunque queda algo menguado al no citar el prestigioso historiador y crítico el nombre de la publicación periódica donde lo encontró, sin embargo no creemos que dicho autor fuese a arbitrar un invento gratuito. Pero la prueba definitiva del conocimiento de los dos artistas fue hallada por mí en un documento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fechado el 20 de enero de 1851, en el que el profesor José María Escacena y Daza comunica al Secretario General de dicha Academia que envía, desde Sevilla, cuatro pinturas suyas para ser examinadas por esa corporación, sin indicarnos el motivo de ello, aunque pudiera ser para una exposición o nombramiento. En esta carta Escacena manifiesta que ha remitido los cuadros a la Academia «por medio de los Sres. Academicos de Numero de ella, Don Antonio María Esquivel y Don Genaro Pérez de Villaamil», continuando unas líneas más abajo que «De las pinturas no certificadas, la que representa un retrato de cuerpo entero fue pintada por mí en 1833 y el fondo de ella ejecutado por el célebre pintor inglés David Roberts, según consta á los dos citados Sres. Academicos»¹². Prueba ésta que en su día publicamos y que resultaba definitiva para demostrar el conocimiento entre Pérez Villaamil y David Roberts, precisamente en Sevilla en 1833, coincidiendo con lo que ya sabíamos antes de que ambos estuvieron en esa misma fecha en la capital andaluza, lo que hacía sospechar que, en el reducido ambiente artístico sevillano, era difícil que no se llegasen a conocer¹³. Pues bien, a esto hemos de añadir ahora el testimonio directo que representa la carta de Villaamil a Roberts, hallada por el profesor Giménez Cruz, que, a su vez, nos confirma la sospechada estancia de Pérez Villaamil en Inglaterra, cuyo texto transcribimos a continuación:

«Señor David Roberts

Mi Señor y amigo

Remito á V. adjuntos los cuadernos publicados de mi obra y algunas láminas de los sucesivos, ruego á V. los conserbe como un recuerdo de mi amistad y justo tributo de admiración hacia su gran talento, anhelo

¹⁰ Musso y Valiente, J.: «Bellas Artes. De la Escuela Moderna Española de Pintura», *El Liceo Artístico y Literario Español*, 2.^a época, 1938, p. 64.

¹¹ Méndez Casal, A.: *Jenaro Pérez Villaamil*, Ediciones de la Esfinge, Madrid, s.a. [1921], p. 14.

¹² Arias Anglés, E.: *Op. cit.*, nota 2, pp. 47 y 508 (núm. 193).

¹³ Salas, X. de: *Op. cit.*, nota 1, p. 281; Arias Anglés, E.: *Op. cit.*, nota 2, pp. 45 y 46.

que este cortísimo presente sea recibido por V. con tanto placer y bondad como es grande mi deseo de serle agradable: suplico á la amable Señorita de Mark sea interprete esta vez de mis sentimientos.

V. sabe Sr. de Roberts que é trahido 7 cuadros....no son por cierto de merito, V. los á visto y los calificará mejor que su pobre autor....quisiera á cualquier precio desacerme de ellos....porque ya me cuestan en derechos, y portes de viages mas de lo que ellos valen....los estimo en 290 libras sterlinas y si á V. le parece mucho le hago arbitro de hacer la rebaja que guste....se hallan colocados en casa del Señor Collnaghi....no se que hacer si llebarmelos á Francia otra vez ó si dejarlos aquí....espero consejo de V. y usando de su favor le ruego tenga la bondad de decirme si puede recomendarlos entre sus amigos para que me los compren.

El domingo por la mañana pienso marchar: vivo en Paris Rue neuve S. Georges 18....halli y en cualquier parte donde me encuentre deseo ocuparme en obsequio suyo.

Mis respetos á su amable Señorita y V. viva seguro del afecto y consideración de su apasionado amigo
q. S. m. b.

Genaro Perez de Villa-amil
[rubricado]

Londres 27 de Agosto de 1841

Leicester Street n.º 1. X. [?] 2
Leicester Square»¹⁴

Vemos, pues, que Villaamil estuvo en Londres en agosto de 1841, pero ¿qué fue lo que le llevó allí? En primer lugar tenemos que indicar que esta estancia en Gran Bretaña se inscribe dentro del período de 1840-1844, años en los que permaneció nuestro pintor fuera de España bajo el pretexto de la edición de su bella obra literario-litográfica *España Artística y Monumental*, pero que, como ya expusimos en otra ocasión, encubría, en cierta manera una especie de exilio político huyendo de la borrasca revolucionaria que se originó en torno a la regencia de Espartero, pues Villaamil era un moderado, partidario de la reina regente María Cristina, llegando a París sobre noviembre de 1840, poco después que la soberana exilada¹⁵, a la que procede de inmediato a visitar, según el testimonio de una carta de Ochoa a su cuñado Federico de Madrazo, fechada el 30 de diciembre de 1840 en París¹⁶.

Este período de años transcurridos entre 1840 y 1844 (años que coinciden sospechosamente con la regencia de Espartero), nos son conocidos, fundamentalmente, por una especie de diario que llevó el pintor y que, por desgracia, comienza en agosto de 1842, recogiendo los últimos meses de su primera estancia en Francia (ya que en diciembre se encontraba en Bélgica), toda su larga permanencia en este último país, su visita a Holanda, sus diez meses de retorno a Francia y el primer año tras su regreso a España¹⁷. Pero, todo el año de 1841 y siete meses y medio de 1842 constituyen, prácticamente, una laguna en su biografía, siéndonos conocido solamente que posiblemente se presentase al Salón de París de 1841 y con seguridad al de 1842, siendo premiado con una medalla¹⁸.

Ahora sabemos que, desde París, donde tenía su residencia, pasó a Londres en agosto de 1841. Desconocemos, como decimos, las razones que allí le llevasen. Podemos suponer que, al igual que luego en 1842 intentó establecerse en Bélgica, pretendiera primero probar suerte en Gran Bretaña por medio de David Roberts y algunos otros británicos conocidos suyos de España como los Mark; pudiera ser también que buscara allí suscriptores para su *España Artística y Monumental* a través de estas amistades y, de paso, aprovechar la ocasión para vender

¹⁴ National Library of Scotland (Edimburgo), Account 8729.

¹⁵ Arias Anglés, E.: *Op. cit.*, nota 2, p. 81.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 81, 446 (núm. 30) y 447; Randolph, D. A.: «Cartas de D. Eugenio de Ochoa a sus cuñados, D. Federico y D. Luis de Madrazo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, Santander, enero-diciembre de 1967, pp. 32 a 43.

¹⁷ Este diario lo escribió el pintor en una libretita o agenda que conservan sus descendientes, siendo publicado por Méndez Casal, A.: *Op. cit.*, nota 11, p. 43, y posteriormente, con correcciones, por Arias Anglés, E.: *Op. cit.*, nota 2, p. 537 (núm. 287).

¹⁸ Arias Anglés, E.: *Op. cit.*, nota 2, p. 87.

algunos cuadros en Londres, como vemos en su carta que lo intenta a través de Roberts, indicándole que los siete que ha llevado estaban expuestos en la casa comercial de Collnaghi, pidiendo se los recomiende a sus amigos.

Sin embargo, no debió de estar mucho tiempo en Gran Bretaña, a juzgar por su carta, ya que de ella se desprende que quizá no pudo ver personalmente a David Roberts, o quizá sólo brevemente en una entrevista anterior a esta carta, pues el que tuviese que remitirle con la misiva los cuadernos y las láminas a que alude (y que son sin duda de su *España Artística y Monumental*) es indicativo de que no pudo dárselos personalmente, siendolo también el hecho de que sea la señorita Mark, hija del cónsul británico en Málaga y nacida en España, la encargada por el pintor de transmitirle «esta vez» (?) sus sentimientos a Roberts, y casi con seguridad la encargada también de llevarle al pintor escocés los cuadernos y láminas de su obra. No deja de llamar también la atención al respecto el que le tenga que dar sus señas en París por carta y no personalmente.

No sabemos por qué no pudieran verse o, quizá, tener sólo una corta entrevista anterior a esta carta. Quizá Roberts estuviese fuera de Londres. Pero lo que es un hecho es que Villaamil sabe que Roberts vio los siete cuadros que había llevado con él a Inglaterra (pero desde luego no en la casa Collnaghi, si nó no le indicaría que se hallaban allí colocados), pero también es claro que desconoce la opinión que le merecen, lo que indica que quizá no los vio en su presencia, y es también claro que no pudo personalmente hablarle de su deseo de venderlos y del precio en que los estimaba, así cómo de su recomendación de compra a sus amigos, por ello tiene que hacerlo por carta. Pudiera ser, como decimos, que se hubiesen visto brevemente una vez y, luego, la corta estancia de Villaamil y las ocupaciones de Roberts impidiesen una segunda entrevista, a no ser que ésta se produjese con posterioridad a esta carta, antes de marchar Villaamil de nuevo a Francia, y por lo que dice de que pensaba marcharse el domingo, esto indica claramente que le restaban como máximo cinco o seis días de estancia en Gran Bretaña, lo que era muy poco tiempo. Pero esto no son más que suposiciones que sólo podrían ser confirmadas o negadas mediante el hallazgo de otras cartas al respecto.

Sea como fuere, la carta tiene el gran valor de aportar un dato muy importante en la biografía de Pérez Villaamil: su estancia en Londres y su conocimiento en directo de la pintura británica del momento en general, y no sólo de la de David Roberts, como era tradicional, lo que explicaría ciertos influjos detectados en algunas de sus pinturas, como los de J. M. W. Turner y John Martin, que nos resultaban inexplicables en un mero conocimiento de los mismos a través de grabados¹⁹. Igualmente explica la aparición esporádica de alguna obra de asunto británico atribuida a nuestro pintor, lo que nos resultaba extraño, como sería el caso del óleo que, con el título de *Pórtico de la catedral de Lincoln*, se exhibió en la «Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX»²⁰, que parecía no encajar en su producción, por desconocerse su estancia en Gran Bretaña. Ahora ya no tiene por qué extrañarnos.

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS
CSIC

¹⁹ Ibidem, pp. 184 y 185.

²⁰ *Catálogo de la exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1913, p. 34 (núm. 215).