

COLECCIONISMO Y GUSTO ARTÍSTICO EN EL MARQUÉS DE VALDE-ÍÑIGO Y SEBASTIÁN MARTÍNEZ. DIÁLOGOS EN CÁDIZ ENTRE EL BARROCO Y LA ILUSTRACIÓN

COLLECTING AND ARTISTIC TASTE IN VALDE-ÍÑIGO MARQUESS AND SEBASTIÁN MARTÍNEZ. DISCUSSIONS IN CÁDIZ BETWEEN BAROQUE AND ENLIGHTENMENT

CARLOS MAURA ALARCÓN
Universidad de Sevilla, España
Carlos13-5-1995@hotmail.com

Resumen: El Cádiz de las últimas décadas del siglo XVIII ejemplariza a la perfección el debate intelectual que se produjo en todo el Reino entre los defensores del Antiguo Régimen, quienes preferían un arte basado en los principios de la Contrarreforma, y los que proponían un nuevo sistema basado en los ideales de la Ilustración, con un gusto más cosmopolita. En el presente trabajo, planteamos analizarlo desde el punto de vista del coleccionismo artístico, en una comparación entre las obras que financió el padre José Sáenz de Santa María, Marqués de Valde-Íñigo, promotor del Oratorio de la Santa Cueva, y las que poseyó Sebastián Martínez, importante burgués que fue amigo de Goya, como modelos paradigmáticos de las dos corrientes.

Palabras clave: Sebastián Martínez, Marqués de Valde-Íñigo, Barroco, Ilustración, Goya.

Abstract: The last decades of the XVIII century in Cádiz illustrate clearly the intellectual discussion that took place in the entire Kingdom between the Ancien Régime defenders, who preferred a kind of art based on the Counter-Reformation principles, and those who propose a new system based on the Enlightenment ideals, with a cosmopolitan taste. In the present project, we resolve to analyze it from the perspective of the artistic collecting, by a comparison between the pieces sponsored by the priest José Sáenz de Santa María, Marqués de Valde-Íñigo, promoter of the Santa Cueva Oratory, and them that belonged to Sebastián Martínez, important bourgeois, Goya's friend, both paradigmatic examples of the two thoughts.

Keywords: Sebastián Martínez, Marqués de Valde-Íñigo, Barroco, Ilustración, Goya.

Seguramente, fue el alto número de extranjeros que habitaban en la ciudad desde el siglo XVII quienes hicieron de Cádiz un caso excepcional por muchos sentidos dentro de la geografía española¹. Si bien en un primer momento fueron especialmente italianos, no faltarán a finales del siglo XVIII y principios del XIX representantes de multitud de naciones más, como portugueses, franceses, ingleses u holandeses, quienes trajeron consigo no sólo sus negocios sino también sus gustos artísticos, modas y -cómo no- sus ideales y planteamientos políticos. Desde Francia e Inglaterra hubieron de llegar las voces que traían nuevos modelos y sistemas políticos, así como formas de pensamiento que venían a situar a la razón como eje articulador de la ciencia. Así, paulatinamente fue creándose en la ciudad el caldo de cultivo de un progresismo sin igual en el panorama cercano, que alcanzó su cénit con la elaboración y promulgación de la primera Constitución Española el conocido 19 de marzo de 1812. Con anterioridad, ya tenemos conocimiento de otras vías por las que fueron penetrando renovadoras propuestas en diversos grupos sociales. Por ejemplo, en el estamento eclesiástico, son varios los obispos que desde principios del siglo XVIII poseían libros de tendencia jansenista, como Lorenzo Armengual de la Mota, mientras que a finales de dicha centuria, los prelados Juan Bautista Servera y José Escalzo fueron claros partidarios de sus tesis². Así se evidencia en las empresas artísticas promovidas desde su cátedra, como las iglesias de San José Extramuros de Cádiz, la de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera o la mayor de San Fernando, en las que plasmaron los ideales arquitectónicos del jansenismo, eliminando el concepto tradicional de retablo y disponiendo un templete en el centro del presbiterio³. Igualmente, en el campo de la ciencia, baste mencionar a conspicuos ejemplos como el magistral Cabrera o José Celestino Mutis, quienes fueron fundamentales para los estudios de ictiología y ficología, en el primer caso, y botánica, en el segundo.

Pero, al igual que siempre se ha hecho referencia en la bibliografía a este carácter liberal de la trimilenaria ciudad, no debemos olvidar que, en la otra cara de la moneda, Cádiz fue profundamente reaccionaria, y no fueron pocos sus hijos que emprendieron denodadas luchas para mantener en vigencia al mundo del Antiguo Régimen que comenzaba entonces a agonizar. Fray Diego José de Cádiz es un cumplido ejemplo de este

¹ Sobre la demografía gaditana en la Edad Moderna, *vide* PONCE CORDONES, Francisco: “Dos siglos clave de la demografía gaditana (breve estudio sobre la evolución de la población de Cádiz en las centurias XVII y XVIII)”, *Gades*, 11, 1983, pp. 417-453.

² MORGADO GARCÍA, Arturo: *Iglesia y sociedad en el Cádiz del siglo XVIII*. Cádiz, 1987 y ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La Iglesia gaditana en el siglo XVIII*. Cádiz, 1994.

³ En la primera de las iglesias citadas observamos hoy en día un retablo de madera procedente del convento de Capuchinos, pues la anterior disposición se perdió durante el asalto al templo en 1936. Igual fortuna corrió, más recientemente, el templo isleño.

pensamiento, cuyos sermones y pláticas piadosas estaban plagadas de críticas hacia el liberalismo en cualquiera de sus manifestaciones, ya sean artísticas, económicas o sociales⁴. No faltaban referencias dentro de sus escritos a la necesidad de mantener la Inquisición, de erradicar el teatro y demás propuestas de clara índole conservadora, las cuales evidencian el grave disgusto que le habría ocasionado el ver proclamados por sus paisanos los principios de la Constitución gaditana.

Pero entre el blanco y el negro existió un amplio abanico de personajes que ilustraron con grises otras posturas intermedias, o al menos, en los que se puede entrever una progresiva penetración de los principios renovadores. En este caso, creemos que los ejemplos de Sebastián Martínez y el marqués de Valde-Íñigo ilustran de forma nítida estos trasvases. El primero de ellos fue un notable comerciante burgués que nació en Treguajantes, un pequeño pueblo de La Rioja, en 1747, llegando a Cádiz hacia 1765 tras pasar una temporada en Sevilla⁵. Enriquecido gracias a la exportación de vino a otros países, tuvo varias propiedades en la ciudad, de entre las que aún no queda claro cuál fue la de su morada. No obstante, si por algo fue conocido Martínez es por haber albergado a Francisco de Goya durante sus estancias en Cádiz, con quien mantuvo una estrecha relación que se plasma en las cartas del riojano⁶. De entre el rosario de cargos que llegó a desempeñar, cabe destacar el de Tesorero Mayor del Reino, que ejercía desde el año 1799, y que nos habla de la alta estima en que llegó a estar en las altas esferas⁷. Además, fue académico de la de San Fernando de Madrid desde 1796, dato muy importante para conocer sus postulados estéticos⁸. Afortunadamente, nos es conocida la colección artística que poseía el riojano por una partición de bienes que se realiza en favor de sus dos hijas en el momento de su muerte⁹. En ella, como cabría esperar de un ilustrado de su envergadura, nos encontramos una disparidad total en cuanto a escuela, autoría y cronología de las obras,

⁴ Recientemente, se ha publicado un estudio que aborda su pensamiento en LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria: “¿Santo barroco o apóstol revolucionario? Fray Diego José de Cádiz”, en *Subir a los altares: modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*. Granada, 2018, pp. 207-234.

⁵ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio: “Sebastián Martínez, el amigo de Goya”, *Brocar*, 28, 2014, pp. 197-209. Sobre este personaje, la obra más completa que lo estudia es GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio: *Libro y cultura burguesa. La biblioteca de Sebastián Martínez*. Cádiz, 1988.

⁶ Ramón Solís fue el primero en publicar una carta en la que dejaba testimonio de la estrecha amistad entre ambos, en una publicación que marca el origen del interés de los investigadores por este personajes, pues a partir de entonces se irán sucediendo los estudios acerca del burgués. Véase SOLÍS, Ramón: “Sebastián Martínez, amigo de Goya”, *ABC*, 26 de abril de 1964, pp. 33-35

⁷ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio: “Sebastián Martínez, el...”, op. cit., p. 202.

⁸ *Ibidem*, p. 208.

⁹ Esta colección se ha analizado, muy parcialmente, en PEMÁN, María: “La colección artística de Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz”, *Archivo español de arte*, t. 51, 201, 1978, pp. 53-62 y, de la misma autora, “Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez”, *Archivo español de arte*, t. 62, 259-260, 1992, pp. 303-320.

desde atribuciones a Leonardo, hasta Murillo, Tiziano, Carreño de Miranda, pasando por Durero y, contemporáneos a él, Mariano Salvador Maella, Mengs y -cómo no- Goya.

Nuestro otro protagonista es un novohispano nacido en 1738, que se trasladó muy joven a Cádiz, pues se ordenó sacerdote ya allí en 1761¹⁰. Su familia, no obstante, procedía igualmente de La Rioja, contándose entre sus miembros un alto número de obispos, que evidencia la buena posición social y consideración de que gozaban. Estos pareceres motivaron que el rey Carlos III en 1778 distinguiera a su sobrino Manuel Joaquín Sáenz de Santa María con el título de marqués, el cual, tras el fallecimiento de este, recayó sobre su tío. El dinero y propiedades adquiridas por él fueron rápidamente aprovechadas para concluir un edificio capital, en cuyo proceso se vio implicado el padre Santa María desde algunos años antes: el oratorio de la Santa Cueva, sede de la Congregación para el Retiro Espiritual. Este monumento tendrá, en consonancia con nuestro artículo, dos valores principales. El primero de ellos, porque pone de manifiesto el pensamiento del marqués, anclado en los ideales de la Contrarreforma, y el segundo, porque nos permite entrever su gusto estético, poniendo el acento en los artistas que para este lugar trabajaron.

Aunque la Santa Cueva haya sido tildada tradicionalmente con la consideración de neoclásica¹¹, pensamos, tal y como se ha defendido más recientemente, que es un espacio de clara progenie barroca, en base al mensaje y función de las obras y espacios¹². La configuración de los espacios, divididos en tres plantas, refleja el itinerario que debe seguir el cristiano para, a través del sacramento de la penitencia, alcanzar el premio de la Eucaristía. Así, la capilla penitencial o baja es un espacio muy austero en cuanto a decoración pero muy barroco en cuanto a efecto, puesto que el conjunto escultórico de las Siete Palabras que preside el espacio está iluminado cenitalmente por la única entrada de luz que posee la sala, consiguiendo un resultado muy berninresco. Sin duda, la parquedad decorativa es lo que ha llevado a los historiadores a considerar este espacio como neoclásico, pero no debemos olvidar que es el efecto y no la cargazón -como vulgarmente se piensa- lo que define al arte del Barroco. En este espacio, tenían lugar ceremonias que, basándose en los libros de piedad escritos por la venerable sor María de la Antigua,

¹⁰ La principal fuente para conocer la biografía del marqués es GANDULFO E IROTO, José: *Carta edificante o relación sumaria de la vida del exemplar sacerdote y obrero apostólico infatigable, Sr. D. Josef Sáenz de Sta. María, marqués de Valde-Iñigo*. Cádiz, 1807. Recientemente, se han publicado otras investigaciones sobre aspectos determinados de su biografía, como ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo: *Barroco e Ilustración en el Oratorio de la Santa Cueva. Discurso leído el día 8 de junio de 2015*. Cádiz, 2015.

¹¹ ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La Iglesia gaditana...*, op. cit., p. 528.

¹² Alonso de la Sierra así lo defiende en la obra citada *ut supra*, así como otros historiadores. Vide BONET CORREA, Antonio: "El oratorio de la Santa Cueva: un edificio singular", en *La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid, 2001, pp. 12-33.

consistían en la autolesión a medida que iban meditando los pasajes de la Pasión. Igualmente, en las mañanas del Viernes Santo, tenía lugar una reflexión en torno a las últimas Siete Palabras de Cristo en la cruz, ceremonia para la cual el marqués encargó a Joseph Haydn las celeberrimas partituras que venían a acompañar a las pláticas piadosas, y que son consideradas como una de sus más celebradas creaciones¹³.

Así, volviendo a su ceremonia habitual, una vez que el cuerpo se halla purificado mediante la penitencia, está espiritualmente preparado para obtener el manjar eucarístico, a cuya exaltación se levanta la capilla superior. De planta oval, el presbiterio se encuentra presidido por un templete que cobija el sagrario, mientras que en los lados de la elipse se disponen dos altares realizados en yeso con la iconografía de la Primera Comunión de San Luis Gonzaga y la aparición del ángel con la Sagrada Forma a San Estanislao de Kotska. Para la parte superior de los muros, se encargaron cinco medios puntos con la Última Cena y cuatro prefiguraciones eucarísticas, que realizaron Goya -el ya citado de Cristo en el cenáculo, la parábola del convidado a la boda y la multiplicación de los panes y los peces-, Zacarías González Velázquez -las bodas de Caná- y José Camarón -la caída del maná. Por si fueran pocos indicios para conocer la forma de pensar de nuestro protagonista, las continuas referencias a la Compañía de Jesús, a la que, según nos cuenta ya su biógrafo, admiraba Valde-Íñigo, permiten completar este bosquejo de su sólida postura reaccionaria.

Desgraciadamente, no conocemos las obras de arte que el sacerdote poseía en su casa, pero con estas labores de mecenazgo y con las que llevó a cabo para la iglesia del Rosario, de la que fue párroco hasta su fallecimiento, creemos advertir qué rumbo siguió su gusto. En este templo también acometió una profunda renovación artística que afectó a la totalidad de retablos y ornamentos, añadiendo además dos naves laterales a la única de que constaba su fábrica en un primer momento. En estas empresas debió tomar decidida parte nuestro marqués, pues consta de múltiples donaciones realizadas *ex profeso* para finalizar cada uno de los retablos, a pesar incluso de que fueran propiedad de otras instituciones, como el de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles, a cuya hermandad pertenecía¹⁴. Así, estos retablos, realizados en mármol y con un diseño en consonancia con el Academicismo imperante en aquellos momentos, muestran cierto aperturismo hacia nuevas formas, más propias de la Ilustración que de su mentalidad (Fig. 1). No obstante,

¹³ Gandulfo nos refiere cómo en su juventud, el padre de Santa María decidió ponerlo al cuidado de dos jesuitas, “de cuyo parecer no se apartaba” (GANDULFO E IROTO, José: *Carta edificante o...*, op. cit., p. 21). Sobre las referencias a la Compañía de Jesús en todo el espacio, véase ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo: *Barroco e Ilustración...*, op. cit., pp. 17-26.

¹⁴ ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo: *Pietas Populi* [cat. exp.]. Cádiz, 2012, p. 46.

no debemos olvidar, como bien indicó Gutiérrez de Ceballos, que a finales del siglo XVIII no se produjo una batalla entre Barroco y Neoclásico, sino entre casticismo y renovación, pues en última instancia los modelos propuestos por los académicos se basaban en creaciones del Barroco seiscentista romano¹⁵.

La estética barroca queda de manifiesto en algunas piezas encargadas por él, como la Virgen Dolorosa que preside la tercera capilla de la Epístola, para la cual donó ternos bordados y, según cuenta Gandulfo, era él mismo quien la vestía¹⁶. Igualmente, en la sacristía se encuentra un Cristo en madera tallada y policromada de pequeño formato, muy llagado y con una abundancia atroz de sangre, que hace pensar en que se tomó como modelo al Cristo en la cruz pintado por San Alfonso María de Liguorio en 1726, y que también pudo haber pertenecido al propio marqués (Fig. 2)¹⁷. Ambas piezas parecen poder adscribirse a artistas genoveses, así como algunas más presentes en el templo, como la de San José o la Sagrada Familia, lo que indicaría a priori una predilección por la estética ligure en detrimento de la sevillana, escuela que por aquel entonces se encontraba muy mermada a todos los niveles. En el dramatismo y verismo que los genoveses imprimían a sus creaciones encontraba a buen seguro Valde-Íñigo mayor acomodo, pues él mismo solía lamentarse del aire dulcificado que tenían las imágenes de la Pasión¹⁸, gustando más el patetismo que hallamos en estas imágenes. Es así, el mismo carácter que presenta la imagen de Cristo atado a la Columna que se halla en la caja de la escalera de la capilla baja de la Santa Cueva, en la que, por avivar aún más el dramatismo, el desconocido artista genovés ha introducido corcho en las llagas para dar sensación de descarnado tras los latigazos. También, otra pieza que -estimamos- debió pertenecer al marqués es la de Jesús Caído que se halla en el retablo de la Virgen Dolorosa de la iglesia del Rosario, la cual podría adscribirse sin ningún género de dudas a artistas mexicanos, por lo que cabría pensar que fue traída por Valde-Íñigo desde su Vera Cruz natal. Este género de imágenes tiene varios exponentes en Cádiz, siendo la más notable de todas la que se encuentra en la iglesia de Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera, conocida popularmente como El Divino Indiano, las cuales repiten una imagen de gran calado devocional presente en la capital del antiguo Virreinato novohispano¹⁹.

¹⁵ RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: *El siglo XVIII: entre tradición y Academia*. Madrid, 1992.

¹⁶ GANDULFO E IROTO, José: *Carta edificante o...*, op. cit., p. 45.

¹⁷ ALONSO DE LA SIERRA, Lorenzo: *Barroco e Ilustración...*, op. cit., p. 15.

¹⁸ GANDULFO E IROTO, José: *Carta edificante o...*, op. cit., p. 43.

¹⁹ Sobre esta imagen, AMADOR MARRERO, Pablo: "Nuestro Padre Jesús Nazareno (Divino Indiano)", en *Traslato Sedis* [cat. exp.]. Cádiz, 2018, pp. 392-393.

Sin embargo, creemos que lo importante en esta cuestión es ver cómo y por qué se produjo esta aparente modulación del gusto de un personaje tan afianzado en sus postulados políticos y religiosos hacia nuevos criterios más propios de otra mentalidad, decisiones en las que tuvieron que ejercer no poca influencia su círculo de amistades, entre las que se encontraba el propio Sebastián Martínez, así como otros conspicuos personajes ilustrados, como el marqués de Ureña, el conde de Maule, el marqués de Méritos y demás prohombres del Cádiz del momento. Pese a que no consiguieran convencer al párroco del Rosario de las nuevas formas de pensamiento, resulta evidente que sí consiguieron hacer penetrar en él un gusto más académico y renovador. Fue por mediación de Martínez por quien Valde-Íñigo contactó con Goya, encargándole tres lienzos a un artista tan dispar a él en cuanto a forma de pensar. Seguramente, cuando llegaron estos tres cuadros y el marqués observó los rasgos ilustrados que el pintor de Fuendetodos había introducido en las obras, estas no debieron agrardarle especialmente. En particular, en la Última Cena, Goya dispone a los apóstoles en un triclinio romano y coloca un *kylix* griego como cáliz, acercando así el pasaje a lo que él entendía que debió realmente ocurrir, del mismo modo en que al sacerdote judío de la Parábola del convidado lo viste con un hábito religioso del siglo I²⁰. Estos matices debieron ser los que motivaron el cambio de autoría para la realización de los dos lunetos que quedaban, los cuales asignó a dos pintores académicos más tradicionales en lo referente a la iconografía empleada, pero igualmente novedosos para su mentalidad. Fácilmente podría haber encargado estas obras a Franz Xavier Riedmayer, artista alemán muy cercano al marqués y para el que realizó diferentes obras, como la Virgen del Refugio que se disponía en la entrada al recinto -hoy en la sacristía de la capilla sacramental-, pero Valde-Íñigo debió comprender que para la parte estelar de su empresa había que contar con pintores más renombrados que hicieran del conjunto un espacio clave por la exquisitez de cada pieza, marcando así la diferencia con la austeridad de la capilla baja.

Otros ejemplos pictóricos podrían añadirse a estas obras. En particular, en la parroquia del Rosario existen varios cuadros que se corresponden con esta cronología y que bien podría pensarse que formaron parte de la colección del marqués, o que fueron realizados bajo su mecenazgo. En particular, un cuadro de pequeño formato con La muerte de San José firmado por Manuel Roca en 1803 casa perfectamente con este gusto

²⁰ Sobre estos matices, resulta fundamental SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: "El programa iconográfico de la Santa Cueva de Cádiz", en *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid, 1987, pp. 374-38 y, más recientemente BRAY, Xavier: "Goya, pintor religioso ilustrado. El oratorio de la Santa Cueva de Cádiz", en *Goya*. Barcelona, 2001, pp. 63-80.

académico que desarrolló el que fuera párroco del templo (Fig. 3). Roca, pintor prácticamente desconocido, debió formarse en las academias artísticas, pues en las obras que de él se conocen se aprecia un interés por el dibujo, con colores muy pastosos y composiciones muy armónicas y correctas, que revelan una técnica muy en consonancia con la vanguardia de aquel momento. De la misma manera, fue el marqués de Méritos quien le ayudó en la renovación de la iglesia del Rosario, financiando igualmente muchos de los retablos y espacios, así como fue el intermediario que consiguió contactar con Haydn para la elaboración de las partituras que habrían de armonizar la ceremonia de los Viernes Santo en el Oratorio²¹.

Pero también en el campo de la escultura y la arquitectura es perceptible observar esta adquisición de los nuevos parámetros estéticos. En las imágenes talladas, amén de las obras genovesas anteriormente citadas, cabe destacar las salidas de las gubias de Manuel González, artista granadino, autor de la Virgen de la Soledad del vestíbulo del recinto, Jesús Caído de la antesala de la capilla baja y el Buen Pastor de la planta superior²². Este escultor, que se mueve en su obra entre la tradición y la renovación, resuelve las imágenes con un claro sabor académico, eliminando los estofados y recargos decorativos, pero, pese a todo, muy expresivas en sus ademanes y facciones. Igualmente, en la capilla alta los relieves se deben a Cosme Velázquez, profesor de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de la ciudad. En arquitectura, este mismo espacio revela un aperturismo, pues no presenta un retablo de madera tallada, que hubiera casado más con su mentalidad conservadora, sino un templete eucarístico, tal y como defendían los filojansenistas en la diócesis, entre otros, su amigo el marqués de Ureña, quien deja constancia de ello en su obra escrita²³. No obstante, como comentábamos anteriormente, lo barroco aquí no se expresa en lo superficial, pero sí en su función. En lo referente a las imágenes, el propio Gandulfo refiere casualmente este carácter, pues en la biografía del padre Santa María recuerda que, hablando acerca del Buen Pastor de la capilla superior, hizo retratar a Cristo en su juventud “para atraer” a los fieles, función que nos recuerda a la función del arte durante la Contrarreforma²⁴.

²¹ DEL CAMPO, Domingo: “El universo musical. Las siete palabras. Texto y contexto”, en *La Santa Cueva...*, op. cit., pp. 188-203.

²² ANTÓN SOLÉ, Pablo: *La Santa Cueva de Cádiz*. Cádiz, 1996, p. 25.

²³ DE MOLINA Y ZALDÍVAR, Gaspar: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo, contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid, 1795.

²⁴ GANDULFO E IROTO, José: *Carta edificante o...*, op. cit., p. 24.

De lo que no cabe duda es de que, pese a los firmes principios morales de nuestro protagonista, no mantuvo una postura de cerrazón artística, sino que se dejó influir por su círculo de amistades. Si en el caso de la Santa Cueva lo hizo por un gusto personal o por atraer a las personas que él consideraba más alejada de sus principios, es aún un misterio, pero no sería extraño, conociendo su forma de pensar, que eligiera enmascarar los postulados barrocos con un revestimiento ilustrado para hacer atractivo el monumento a los ojos de la élite de la sociedad. Esta tensión entre lo tradicional y lo renovador, entre el mensaje y la forma, singulariza al oratorio como un monumento clave de su contexto, y revela el gusto artístico del marqués a pesar de haber perdido las referencias a las piezas que conformaban su colección. A través de Sebastián Martínez y del resto de sus amigos, la Ilustración penetró en su ideario estético y revistió su pensamiento propio del Antiguo Régimen, relación unidireccional, puesto que poco tenía que aportar Valde-Íñigo a una colección ilustrada, en la que había muestras de todos los períodos, estilos y procedencias. A través de estas brechas que se iban abriendo entre la sociedad, fue penetrando el nuevo sistema de ideales, y creemos que el ejemplo del marqués podría extrapolarse a otros casos quizás menos conocidos, para observar una práctica que habría de ser -a falta de realizar un mayor número de investigaciones al respecto- habitual, esto es, la de intentar acceder a lo intelectual a través de lo estético o, paradójica y particularmente en este caso, la de acceder al Barroco a través de la Ilustración.



Fig. 1. *Retablo de Nuestra Señora de los Dolores*, Torcuato Benjumeda, c. 1790, iglesia Nuestra Señora del Rosario. Fuente: fotografía del autor.



Fig. 2. *Cristo en la Cruz*, c. 1760, anónimo genovés, iglesia Nuestra Señora del Rosario.
Fuente: fotografía del autor.



Fig. 3. *La muerte de San José*, 1803, Manuel Roca, iglesia Nuestra Señora del Rosario.
Fuente: fotografía del autor.