



SANTA BÁRBARA: UN CUADRO DE DIONISIO FIERROS EN PARADERO DESCONOCIDO

Celia Castro, doutora en Humanidades

1. Introducción

El pintor asturiano Dionisio Fierros, discípulo de José de Madrazo y de su hijo Federico de Madrazo —a cuyo círculo artístico perteneció y con quien tuvo amistad hasta su muerte— es un referente de la pintura española del s. XIX y uno de los nombres más destacados de la pintura asturiana.

A lo largo de su vida pintó numerosos cuadros, la mayoría de los cuales se conservan en museos y en colecciones particulares. Cultivó diferentes géneros: paisaje, retrato, bodegón, pintura mitológica, pintura de historia, pintura religiosa, siendo también un excelente dibujante y caricaturista.

Muchas de sus obras inventariadas, y otras de las que se tiene noticia por diferente documentación, se encuentran hoy en paradero desconocido. En los últimos años en el mercado del arte han aparecido varias obras cuyas firmadas y datadas, algunas de fecha temprana, lo que hace que su obra esté de actualidad, máxime cuando ha sido estudiada recientemente en dos tesis doctorales (Rodríguez, 2019, pp. 264-265).

En este artículo haremos un breve estudio de una obra pintada en Galicia, *Santa Bárbara*, cuadro de una gran belleza, conocido hasta el momento por las fotografías conservadas y cuyo paradero se desconocía.

Después de algunas investigaciones, podemos aportar su existencia, y nos ha sorprendido comprobar que las fotografías en blanco y negro no le hacen justicia a una obra que rebosa delicadeza y elegancia, y que ya en la época de su creación fue muy apreciada y admirada.

2. Dionisio Fierros: entre la tradición y la modernidad

Nació en Ballota (Cudillero) el 5 de mayo de 1827 en el seno de una familia de campesinos acomodados formada por Nicolás Fernández Fierros y María Álvarez del Valle, ambos procedentes del mismo lugar.

El 15 de mayo de 1841, con 14 años recién cumplidos, marchó a Madrid para aprender el oficio de sastre en el taller de un tío suyo. No sintiendo inclinación por este oficio, por mediación de su tío entró como aprendiz de mayordomo en casa de los marqueses de San Adrián, con los que llegará a entablar una relación muy especial, en concreto con el marqués de Castelforte, primogénito de la familia. Al observar los marqueses la aptitud del joven para el dibujo, decidieron llevarlo al estudio de José de Madrazo, reputado pintor de cámara del rey Carlos IV, director del Museo del Prado y director de la Real Academia de San Fernando, para que tomase clases de dibujo y pintura, cosa que haría de 1841 a 1844. A partir de esta fecha, pasó a tomar

clases en el taller del hijo de su maestro, Federico de Madrazo, que había regresado a Madrid dos años antes, después de estudiar en París en el taller de Ingres, y en Roma. No se sabe con exactitud el tiempo que permaneció con él, pero sí que tomó clases de pintura en su taller hasta 1855 (Villa, 1994, 21) y que la influencia de este fue decisiva en su obra.

En julio de 1855, marchó a Santiago de Compostela, donde permaneció durante tres años. En esta ciudad y otras localidades próximas realizó diversos encargos de retratos para la burguesía y aristocracia, a la vez que conseguía sus primeros galardones importantes. Para la Exposición Regional Gallega de 1858, organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, hizo varios retratos y cuadros de costumbres, mereciendo por estos últimos una medalla y considerándose desde entonces el iniciador de la pintura de género gallega¹. Los más importantes, *La Muiñeira* y *La Romería*, los presentó en la Exposición Nacional de Madrid de 1860, obteniendo por ellos medallas de primera clase.

Aunque su mayor producción fueron los retratos, su interés por el cuadro de costumbres lo llevó a viajar a varios lugares para documentarse e inspirarse. De 1862 a 1864 viajó por tierras salmantinas y portuguesas, pintando paisajes y cuadros de género que encuadraríamos en el pintoresquismo o tipismo, tan de moda en la época.

A la Exposición Nacional de 1862 presentó, entre otros, los cuadros: *Salida de misa en una aldea a las afueras de Santiago de Compostela*, *Baile de charros (Boda de charros)* y *Un palco en el Teatro Real*. Los dos primeros, inspirados en costumbres populares, tuvieron gran éxito, y por el primero, *Salida de misa en una aldea a las afueras de Santiago de Compostela*, obtendría una segunda medalla y más tarde sería galardonado en la Exposición Internacional de Filadelfia en 1879, con una medalla y diploma equivalente a premio de primera clase.

¹ “Estamos ante un hito importante, pues estamos ante el inicio del costumbrismo galaico, un género en el que incidirá nuestra arte en los próximos cien años. López, 1999, 367”.

En 1864 se presentó de nuevo a la Exposición Nacional de Madrid y, aunque las críticas a su obra fueron favorables, no obtuvo ningún premio. Sin embargo, su prestigio como pintor crecía cada día y sus relaciones con los círculos aristocráticos y artísticos madrileños hacían posible que obtuviese nuevos e importantes encargos.

De 1866 a 1871 no se tienen muchas noticias de él. Se cree que alternó su estancia en Madrid con viajes a su tierra natal y quizás fuera de España. Probablemente asistió a la Exposición Universal de París de 1867, inaugurada el 1 de abril de ese mismo año, a la que el Gobierno español presentaba su cuadro *Boda de charros*. También ganó una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1866, inaugurada el 25 de enero de 1867, con su cuadro *Don Enrique el Doliente y los Señores de Castilla*, que fue premiada con una tercera medalla. En la Corte madrileña pintó retratos de conocidos personajes de la vida social, y varios retratos de la familia real.

A finales de 1872 comenzó su segunda estancia en Galicia, que duraría hasta 1874. Esta estancia sería decisiva en su pintura y en su vida. Se instaló en Santiago, donde retrató a diversos personajes de la nobleza, clero y alta burguesía. La elegancia de su pincel, el buen tratamiento de la luz y la fidelidad al modelo hicieron que sus obras fueran altamente valoradas y solicitadas.

En esta época realizó también frecuentes viajes a su tierra natal, Ballota, pasando por Ribadeo, donde residió temporadas para pintar varios retratos. Durante su estancia en esta villa, se enamoró de Antonia Carrera, joven de 21 años, hija del dueño de la posada donde se alojaba. El 24 de noviembre de 1873, la pareja contrajo matrimonio en dicha localidad y después de la boda se trasladó a A Coruña, donde permanecerían hasta finales de 1874.

A principios de 1875 el matrimonio se instaló en Madrid, donde el pintor debía cumplir sus numerosos encargos. Allí nacieron sus tres primeros hijos, que fallecieron al poco tiempo. Tal vez por eso, o por ansiar una vida más tranquila, a finales de 1878 se trasladaron a Oviedo, donde residirían hasta su muerte. En la capital asturiana tendrían cuatro hijos más, de los cuales sobrevivirían tres. Esta fue posiblemente la etapa más feliz, y de más estabilidad personal para el pintor. También realizará numerosos viajes, a Madrid (donde

siempre mantuvo un estudio abierto) por motivos de trabajo, al extranjero, concretamente a Italia y Centroeuropa, sin contar con las temporadas de vacaciones en Ribadeo, Ballota y Luarca. Es su época más fructífera profesionalmente, le harán numerosos encargos para instituciones públicas y particulares; en ellos hará gala de una pincelada más suelta y lumínica que en sus primeros tiempos, en consonancia con los movimientos artísticos europeos contemporáneos.

En 1894 murió en Madrid de forma repentina, cuando se dirigía a ver una corrida de toros.

3. *Santa Bárbara*: una obra perdida

Durante su primera estancia en Galicia (1855-1858), Dionisio Fierros estuvo largo tiempo en Santiago de Compostela, donde pintó retratos, cuadros de género, y tuvo relación con gran parte de la aristocracia y burguesía local.

Aunque la mayor parte de sus obras (algunas serían presentadas a la Exposición Regional celebrada en dicha ciudad en 1858) pertenecen a las categorías antes mencionadas, hay varias que se encuadran en otros géneros, como es la obra objeto de este estudio, una representación de *Santa Bárbara*, que alcanzó justa fama en su momento.

De la documentación y correspondencia privada del autor conservada en el archivo familiar se deduce que pertenecía a la Casa-Hospicio de Santiago de Compostela, y suponemos que fue una donación². En una carta fechada el 26 de mayo de 1861, su amigo y antiguo condiscípulo de la Academia de Bellas Artes de Madrid el pintor compostelano Vicente Valderrama Mariño³ dice que se encuentra colgado en la Sala de Juntas de esa institución, después de haber sido objeto de una rifa benéfica (esto era usual en la época, y Fierros, de natural generoso, a lo largo de su vida cedió frecuen-

temente obras para ser sorteadas con fines sociales) y, al no aparecer la papeleta ganadora, quedó en poder de la Casa Hospicio, en cuyos muros estuvo colgado durante largo tiempo (Rodríguez, 2019, pp. 264-265).

“A mí me tienes muy entretenido en copiar tu Santa Bárbara, y poder tener un ejemplar en mi cuarto; el original, es decir tu Santa está en la Sala de Juntas del Hospicio porque no la reclamaron en las rifas, sin duda se extravió la premiada”⁴.

El cuadro al que se refiere, *Santa Bárbara*, es una reproducción del de Dionisio Fierros, una copia prácticamente exacta del mismo, y se conserva actualmente en el Museo de Belas Artes da Coruña.



Fig. 1. Santa Bárbara. V. Valderrama Mariño. Óleo sobre lienzo. 70x55cm. 1861. Museo de Belas Artes da Coruña. Imagen cedida por dicha entidad.

4 Archivo Gamallo Fierros. “Carta de Vicente Valderrama Mariño a Dionisio Fierros Álvarez”.

El cuadro está dedicado por el autor, Vicente Valderrama y Mariño, “a su amigo el señor D. Narciso Pérez Riego recuerdo de gratitud/ Santiago 10 de (Oct)bre 1861”.

Fue donado el 16 de febrero de 1941 al Museo de Belas Artes da Coruña por D.ª Dolores Pérez Antelo, viuda de D. Eduardo Vilardefrancos.

La santa está representada de torso, dibujando un ligero escorzo. Su mirada, ensimismada, no conecta con el espectador; parece trascender a un punto fuera del cuadro. Porta la vestimenta que se cree que llevaban las jóvenes vírgenes y mártires de clase social alta en el Imperio Romano: una túnica blanca y un velo transparente.

En algunos casos —como el que nos ocupa— se representa con una túnica de color rojo intenso (aquí un manto), que simboliza la pasión y el martirio.

La composición de Valderrama Mariño —copia fiel de la de Fierros— destaca por su sencillez. La santa sostiene en sus manos la torre en la que había sido encerrada por su padre (que es su atributo por excelencia), en la que hay tres vanos, una doble alusión a su encierro y a su devoción por la Santísima Trinidad.

El pintor prescinde de cualquier otro elemento de los que suelen aparecer en las representaciones de la santa —cáliz, rayo, espada, palma, corona, etc.— para no recargar la composición.

Así centra la atención del espectador en la figura femenina, cuya belleza y juventud se ponen de relieve, a la vez que se subraya su carácter espiritual.

Un suave claroscuro con pocas y acertadas sombras, un fondo con un paisaje indefinido y un cielo nuboso, en el que destaca una aureola de luz alrededor de la cabeza de la santa, hacen de este cuadro una obra moderna y original para la época, principalmente por el carácter humano que desprende.

4. La *Santa Bárbara* de Dionisio Fierros

El cuadro de Valderrama Mariño es una buena copia de la *Santa Bárbara* de Dionisio Fierros. El pintor compostelano sabe su oficio y es un excelente copista, pero no alcanza la maestría de Fierros, hecho reconocido por él en su correspondencia con este.

Nuestras investigaciones nos han llevado hasta el cuadro original de Fierros, que se halla desde 1922 entre los fondos del museo de Córdoba. Al compararlos, podemos establecer algunas diferencias pequeñas, pero definitivas, a la hora de su valoración.



Fig. 2. Santa Bárbara. Dionisio Fierros. Óleo sobre lienzo. 67,5x56cm. 1858. Museo de Córdoba. Imagen cedida por dicha entidad.



Fig. 3. Comparación entre la *Santa Bárbara* de Dionisio Fierros (izqda.) y la de Vicente Valderrama (a la dcha.).

En el cuadro de Fierros, el tratamiento de la luz es más tenue y baña los rasgos de la santa, dándoles una mayor suavidad. Las escasas sombras no crean grandes contrastes, sirviendo para matizar y dar vida a los focos más destacados del cuadro. Los contornos de la figura y los demás elementos están también suavizados por la luz, algo que en el cuadro de Valderrama no se nota tanto, pues el dibujo es algo más rotundo.

El rostro de la figura es más fino, más elegante, más espiritual incluso, en el cuadro de Fierros.

El fondo, que representa un cielo con nubarrones — según opinión de algunos autores, una alusión a la tormenta tan ligada a la historia de la santa y a su posterior advocación— es un ejemplo de los efectos atmosféricos que a partir de este momento empezará a introducir el artista en sus cuadros y que está tan ligado a la estética romántica⁵.

Las reminiscencias nazarenas, principalmente en la concepción de la figura, que se le ha querido ver serían influencia de su maestro Federico de Madrazo, que también las tiene en esta época, que había adquirido durante su segunda estancia en Roma, en la que toma contacto con la comunidad de artistas nazarenos, especialmente con Johann Friedrich Overbeck, a quien veía frecuentemente y por el que sentía gran admiración (De Madrazo, 1994, 281-303).

⁵ Un ejemplo de esto sería el *Caballero Romántico*, fechado en 1857, que se encuentra entre los fondos de la Diputación de A Coruña.

5. Breve historia de la obra

Como he indicado en los apartados anteriores, la obra, según investigaciones de Dionisio Gamallo Fierros, nieto del pintor, sería presumiblemente donada por este a la Casa Hospicio de Santiago de Compostela, como consta en una carta conservada en el archivo Gamallo Fierros, fechada el 2 de julio de 1856, en la que D.^a Asunción Pérez de Deza —presidenta de la Asociación de Señoras de Beneficencia de Santiago— agradece a Fierros la donación de un cuadro dirigida a los acogidos de la Casa Hospicio. Aunque en ningún momento se menciona que dicho cuadro sea *Santa Bárbara*⁶, ni tampoco que sea el de la rifa, verdad?

El pintor Vicente Valderrama, en la carta anteriormente mencionada dirigida a Dionisio Fierros el 26 de mayo de 1861, le dice que este cuadro se encuentra en la Sala de Juntas del Hospicio y que ha sido objeto de una rifa, pero, por no aparecer el ganador, sigue colgada en su lugar original.

⁶ Archivo Gamallo Fierros.



Fig. 4. Comparación entre la imagen conservada del cuadro *Santa Bárbara* (de autor desconocido), realizada antes de 1922 y el cuadro original del mismo nombre pintado por Dionisio Fierros.

De dicho cuadro, que se creía desaparecido, se conserva una fotografía en blanco y negro. Y esto, ¿cómo te llevó a pensar que era la del museo de Córdoba? ¿Por qué sale en el inventario del museo? ¿Y por qué, además, en el inventario tienen datos de que allí está la *Santa Bárbara* de Fierros? ¿Está firmada?

Por dicha fotografía podemos comprobar que esa *Santa Bárbara* es la misma que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, cuyo personal amablemente me ha proporcionado los datos pertinentes, que corroboran los que yo había encontrado en la prensa.

El cuadro fue adquirido para dicho museo por el Ministerio de Instrucción Pública en 1922.

En el *Diario de Córdoba* del 10 de octubre de 1922 podemos leer:

“La gestión de D Manuel Enríquez

Un cuadro de Dionisio Fierros para el Museo de Córdoba

Merced al valimiento de nuestro querido amigo el diputado a Cortes por Córdoba don Manuel Enríquez Barrios, se ha dispuesto que sea entregado al Museo de Bellas Artes de nuestra capital un hermoso cuadro del notable pintor Dionisio Fierros, de mediados del s. XIX.

Representa la imagen de Santa Bárbara y está muy bellamente pintado.

Aplaudimos al señor Enríquez Barrios por esta nueva muestra de su gestión constante y provechosísima en favor de Córdoba”⁷.



Fig. 5. Diario de Córdoba. Año LXXIII. N.º 32008. Córdoba. 10 de octubre de 1922. p. 1.

De la autoría y el origen del cuadro, no nos cabe la menor duda; sin embargo, hay algún detalle que necesita ser aclarado y que puede plantear nuevas cuestiones.

La *Santa Bárbara* conservada en el museo de Córdoba es, sin duda, la misma que se representa en la fotografía en blanco y negro, que deducimos que fue tomada antes de 1922. Conserva incluso en el marco original, en la parte inferior derecha, una grieta que podemos ver también en la fotografía y está firmada y datada en la parte central derecha, al igual que en esta.

Sin embargo, en el cuadro la fecha que figura es 1858, y así lo corroboraron los conservadores del museo cordobés, lo que no coincide con la fecha de la carta que D.ª Asunción Pérez de Deza dirige a Fierros el 2 de julio de 1856.

Esto puede explicarse, a mi juicio, de varias maneras:

D.ª Asunción Pérez de Deza, en su carta a Fierros, dice textualmente “agradezco la donación”, pero no aclara si ya tiene el cuadro en su poder, por lo que si este está firmado y datado.

Es frecuente en los artistas de la época firmar y datar los cuadros tiempo después de haberlos hecho, incluso años, así que existe la posibilidad de que lo haya firmado y datado antes de regresar a Madrid, en 1858.

Suponemos que el cuadro que Dionisio Fierros donó a dicha Casa Hospicio, y cuyo gesto es agradecido por D.ª Asunción en 1856 es la misma *Santa Bárbara* que nos ocupa, pero no tenemos la certeza de que así fuese; pudo haber sido otro y este, el objeto de nuestro estudio, haber sido donado después.

Sabemos que en 1861 adornaba las paredes de la Sala de Juntas de la Casa Hospicio que había sido objeto de una rifa, y que más tarde fue adquirido para el museo de Córdoba.

Por los archivos conservados de dicha institución compostelana, la relación de sus bienes y sus cuentas, escritas minuciosamente por Francisco Antonio Espino (1894) —documentos inapreciables para conocer su historia—, sabemos las penalidades y estrecheces económicas que pasó esta, por lo que no nos parece extraño que alguno de sus bienes más preciados fuese subastado o vendido para sufragar gastos en momentos críticos.

Aunque sería interesante conocer la historia completa, pienso que lo más importante —en realidad, lo único importante en este momento— es haber descubierto su paradero actual y tener la satisfacción de saber que dicha obra se encuentra exhibida y apreciada en un prestigioso museo de nuestro país.

6.Conclusión

La biografía de Dionisio Fierros Álvarez, como la de muchos otros artistas de su generación, está llena de lagunas. En un siglo convulso, marcado por los cambios políticos y económicos, a menudo es difícil seguir la trayectoria completa de los personajes o, en el caso de los artistas, hallar el paradero de muchas de sus obras. A ello hay que añadir la movilidad facilitada por los medios de transporte y locomoción, cuya transformación y rapidez fue desarrollándose a lo largo de la centuria. El tren, el camino de hierro, facilitó que los viajeros pudiesen moverse por los distintos territorios con una facilidad antes impensable.

Muchas obras se han dispersado a causa de las guerras y conflictos diplomáticos, y otras se encuentran en colecciones privadas, por lo que no resulta fácil su localización.

La labor de los estudiosos, sin embargo, cuenta con muchos auxiliares, entre ellos la fotografía, nunca bastante apreciada y valorada, puesto que en la mayoría de los casos proporciona la pista que encauza una investigación. En este caso nos ha permitido verificar la autenticidad de una obra ya de por sí bastante documentada y admirada.

Bibliografía

Archivo Gamallo Fierros.

Castro Fernández, C., (2023). *La influencia de la fotografía en algunos pintores del s. XIX: el círculo de Federico de Madrazo*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.

Epistolario de Federico de Madrazo, (1994), t. I Madrid. Museo del Prado, pp. 281-303.

Espino Rodríguez, F. A., (1886). *Casa Hospicio de Santiago de Compostela*. (manuscrito). Real Sociedad Económica de Amigos del País. Santiago de Compostela.

López Vázquez, J. M., (1999). “Dionisio Fierros”. *Artistas Gallegos (Pintores hasta el Romanticismo)*. A Coruña. Nova Galicia Edicións, p. 367.

Rodríguez Paz, D., (2019). *Dionisio Fierros (1827-1894): Un pintor para dos tierras*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, pp. 264-265.

Villa Pastur, J., (1994). *Dionisio Fierros XXV Certamen Nacional de Pintura de Luear*. Luear, p. 21.

Periódicos y revistas

Diario de Córdoba, de comercio, industria, administración, noticias y avisos: Año LXXIII. N.º 32008. Córdoba. 10 de octubre de 1922. p. 1.

Agradecimientos

Al Archivo Gamallo Fierros. Ribadeo.

Al Instituto Padre Sarmiento. Santiago de Compostela.

A la Biblioteca Xeral de la USC. Santiago de Compostela.

Al Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Al Museo de Belas Artes da Coruña.

⁷ *Diario de Córdoba, de comercio, industria, administración, noticias y avisos*: Año LXXIII. N.º 32008. Córdoba. 10 de octubre de 1922. p. 1.