Mariano García Maestro (1896-1977): aproximación biográfica a un pintor, decorador, escenógrafo y restaurador vallisoletano

Mariano García Maestro (1896-1977): a biographical approach to a painter, decorator, scenographer and restorer from Valladolid

Javier Baladrón Alonso

Investigador independiente
javierbaladronalonso@outlook.es
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7548-2962
Fecha de envío: 9/5/2026. Aceptado: 7/9/2026
Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 9 (2026), pp. 95-136.
DOI: https://doi.org/10.22429/Euc2026.sep.09.03
ISSN-L e ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Resumen: La actividad artística en la ciudad de Valladolid entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX permanece aún insuficientemente investigada, más allá de los grandes maestros que alcanzaron relevancia en el ámbito nacional. Este artículo se propone rescatar la figura del pintor, decorador, escenógrafo y restaurador Mariano García Maestro, un artista completamente ignorado y que era exclusivamente conocido por ser el autor de las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos, la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad y la restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Palabras clave: Mariano García Maestro; Pintura; Restauración; Teatro; Madrid; Valladolid; Siglo XX.

Abstract: The artistic activity in Valladolid between the late nineteenth century and the first half of the twentieth century remains insufficiently researched, beyond the major masters who achieved national recognition. This article seeks to recover the figure of the painter, decorator, stage designer, and restorer Mariano García Maestro, a completely overlooked artist who was known exclusively as the author of the mural paintings in the church of the Augustinian Friars of the Philippines, the processional float of Nuestra Señora de la Piedad, and the restoration of Nuestro Padre Jesús Nazareno.

Keywords: Mariano García Maestro; Painting; Restoration; Theatre; Madrid; Valladolid; 20th.

*****

1. Introducción

El pintor, decorador, escenógrafo y restaurador Mariano García Maestro (1896-1977) es una figura completamente desconocida en la ciudad que le vio nacer a pesar de los méritos artísticos que alcanzó a lo largo de su vida, los cuales justifican la conveniencia de recuperar su memoria. No obstante, es

preciso subrayar que este olvido no afecta únicamente a García Maestro, sino que se trata de un fenómeno común entre los artistas que trabajaron en Valladolid a lo largo de los siglos XIX y XX, con la excepción de algunos nombres que sí lograron cierto reconocimiento a nivel nacional, e incluso internacional. Son los casos de los pintores Luciano Sánchez Santarén (1864-1945), Victoriano Chicote Recio (1874-1961), Anselmo Miguel Nieto (1881-1964), Aurelio García Lesmes (1884-1942), Francisco Prieto Santos (1884-1967), Eduardo García Benito (1891-1981) y Raimundo de Castro Cires (1894-1970), o de los escultores Aurelio Rodríguez-Vicente Carretero (1863-1917), Ignacio Gallo (1887-post. 1965), José Luis Medina Castro (1909-2003) y Antonio Vaquero (1910-1974).

Tan relegada ha quedado su figura que su nombre ni siquiera aparece en las escasas publicaciones dedicadas a ofrecer un panorama general de la pintura vallisoletana del momento.[1] Esta omisión podría explicarse, quizás, por la naturaleza de su actividad puesto que, aunque formado como pintor, orientó el grueso de su producción hacia la pintura decorativa, un ámbito que tradicionalmente ha suscitado menor interés historiográfico que la pintura de caballete.

A ello se suma la práctica ausencia de referencias bibliográficas sobre su trayectoria artística –y absoluta en lo que respecta a su biografía–, circunstancia que ha contribuido decisivamente a acentuar su invisibilidad en el panorama historiográfico local. Su nombre, solo eso, ha perdurado hasta nuestros días gracias a sus obras más relevantes: la restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno, las pinturas murales de la iglesia del convento de los Agustinos Filipinos y la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad. Estos trabajos ponen de manifiesto la versatilidad y la destreza técnica que caracterizan su producción artística.

Este artículo no pretende, ni mucho menos, presentar una biografía definitiva, pues todavía se desconocen numerosos datos biográficos y profesionales, por lo que esta quedará abierta a futuros hallazgos y aportaciones.

2. Apuntes para una biografía de Mariano García Maestro

2. 1. Juventud y aprendizaje

Mariano García Maestro, bautizado como Mariano Lucio García Maestro, nació el 8 de noviembre de 1896 en la vallisoletana calle Empecinado, perte-

1 URREA, Jesús, *Pintores de Valladolid (1890-1940)*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1985; URREA, Jesús, *Pintores vallisoletanos del siglo XIX*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987; BRASAS EGIDO, José Carlos y URREA, Jesús, *Pintura y escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1988.

neciente a la colación de San Martín y San Benito el Viejo.[2] Vino al mundo en el seno de una familia humilde formada por Indalecio García Salazar (1861-post. 1930), natural de Peleas de Abajo (Zamora), y la vallisoletana Victoriana Maestro Gallego (1859-1935), quienes habían contraído matrimonio el 21 de diciembre de 1884 en la iglesia de San Miguel y San Julián. En esta misma parroquia fueron bautizados los cuatro primeros hijos del matrimonio: Miguel Luis (1885), María del Tránsito Fidela (1887), Cándido (1889) e Indalecio Vicente (1894).[3]

Hasta poco después del nacimiento de este último hijo la familia residió en una vivienda situada en la calle Zapico n.º 9. Posteriormente se trasladaron a la colación de San Martín, en cuya parroquia fue bautizado Mariano el 16 de noviembre de 1896 por don Gaspar Francés, actuando como testigos Eloy Nieto y Guadalupe de Noya. Como anécdota, recibió las aguas bautismales en la misma pila que las había recibido el ilustre vate José Zorrilla (1817-1893).

Los sucesivos censos electorales permiten constatar que la familia quedó definitivamente asentada en este barrio, donde Mariano residió hasta su traslado a Madrid a mediados de la década de 1940. Así, en 1917 figuraban domiciliados en la calle Empecinado n.º 1;[4] en 1925 y 1930, en San Martín n.º 20;[5] y en 1932, en San Martín n.º 26,[6] si bien para entonces el artista debía de llevar ya algunos años independizado.

Aunque no se conocen antecedentes artísticos en el entorno familiar –su padre aparece citado en diversas fuentes como jornalero, coletero, albañil e incluso cochero–, Mariano manifestó desde niño una temprana inclinación

---

2 "Partida de Bautismo. D. Manuel Fernández Narros encargado del Archivo de San Martín y San Benito el Viejo. Certifica: Que según consta en el acta reseñada al margen (Libro 14. Folio 130 vto), correspondiente al libro de Bautismos, D. Mariano Lucio García Maestro fue bautizado el día 16 de noviembre de 1896. Nació el día 8 de noviembre de 1896 en la calle Empecinado, siendo natural de Valladolid. Padres D. Indalecio García, natural de Peleas de Abajo (Zamora) y Dª Victoriana Maestro, natural de Valladolid. Abuelos paternos D. Joaquín García, natural de Peleas de Abajo (Zamora) y Dª Sebastiana Salazar, natural de Peleas de Abajo (Zamora). Abuelos maternos D. Baltasar Maestro, natural de Valdunquillo (Palencia) y Dª Valeriana Gallego, natural de Valderas (León). Padrinos D. Eloy Nieto y Dª Guadalupe de Noya. Ministro D. Gaspar Francés. Valladolid, a 13 de febrero de 2026". Archivo de la Parroquia de San Martín y San Benito el Viejo, Libro 14 de Bautismos, f. 130. Agradezco el dato a D. Manuel Fernández Narros, párroco de esta iglesia.

3 Archivo General Diocesano de Valladolid [en adelante AGDV], Valladolid, San Miguel y San Julián, 1881D, ff. 165 y 234-235; 1887D, ff. 98 y 284.

4 *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* [en adelante, *BOPV*], Valladolid (14 de agosto de 1917.

5 *BOPV*, Valladolid (10 de noviembre de 1925) y (6 de diciembre de 1930).

6 *BOPV*, Valladolid (26 de enero de 1932).

hacia la práctica artística. Cabe pensar que esta vocación se viera estimulada por el contacto directo con obras de notable calidad que contemplaría en los diferentes templos de la ciudad, y especialmente en la iglesia de San Martín y San Benito el Viejo, a la que acudiría con su familia, e incluso en el cercano Museo Provincial de Bellas Artes, en el cual llegaría a trabajar. En el citado templo sobresalía la imagen de *Nuestra Señora de la Piedad* (Gregorio Fernández, h.. 1627), con la que años después estaría relacionado profesionalmente.

Esta temprana vocación artística le llevó a manifestar a sus progenitores el deseo de formarse en la Escuela de Artes y Oficios, dirigida por aquellos años por dos destacadas figuras: el pintor e investigador José Martí y Monsó (1840-1912), a quien sucedió, tras su fallecimiento, el escultor Ramón Núñez Fernández (1868-1937). Su ingreso debió de producirse en el curso 1911-1912, al término del cual obtuvo premio de asistencia de la clase de Dibujo artístico y el premio ordinario del grupo segundo del taller "De Pintura en seda y telas especiales", adscrito a la referida asignatura.[7] En el curso 1914-1915 volvió a figurar entre los alumnos distinguidos por la institución al obtener uno de los premios concedidos a los alumnos más destacados.[8] Aunque se desconocen las fechas exactas de su permanencia en el centro, los galardones obtenidos permiten reconstruir, al menos parcialmente, su trayectoria académica. Así, al finalizar los cursos 1918-1919 y 1920-1921 fue distinguido con el premio extraordinario del cuarto grupo de Modelado y Vaciado,[9] mientras que en el curso 1924-1925 recibió el accésit al premio extraordinario en la misma disciplina.[10]

Durante aquellos años de formación recibió la enseñanza de maestros y artistas de notable relevancia. La relación del profesorado correspondiente a 1915 permite valorar la calidad de los miembros que componían el claustro: la sección de Modelado y Vaciado estaba integrada por los escultores Ramón Núñez, como profesor titular, Darío Chicote Recio (1862-1951) y Claudio Tordera Antolín (1865-1935), en calidad de profesores de entrada, y José Martínez Oteiza (h. 1870-1942) y Julián del Barrio Tejedor, como ayudantes meritorios. La sección de Dibujo Artístico estaba conformada por los pintores Luciano Sánchez Santarén, Pablo Puchol Arquero (1876-1919) y Emilio López del Castillo, todos ellos profesores titulares, junto con José Gómez Sans (1878-1969) –hijo de Gabriel Osmundo Gómez (1856-1915), conocido

7 VV. AA., *Escuela de Artes y Oficios de Valladolid. Sesión pública celebrada el día 4 de octubre de 1912 para repartir los premios a los alumnos que los obtuvieron en el curso de 1911 a 1912*, Valladolid, Tipo-Litografía de Leonardo Miñón, 1912.

8 *El Norte de Castilla*, Valladolid (16 de octubre de 1915), p. 3.

9 *Diario Regional*, Valladolid (16 de julio de 1919), p. 3; *El Norte de Castilla*, Valladolid (25 de junio de 1921), p. 3.

10 *El Norte de Castilla*, Valladolid (24 de junio de 1925), p. 2.

por el seudónimo "Fray Gafitas"–, que desempeñaba el cargo de ayudante. Por su parte, la sección de Dibujo Lineal estaba integrada por Luis de la Fuente, el afamado retratista local Blas González García Valladolid (1839-1919), Antonio Sivelo de Miguel, José Pradera y Julio Tabernero Pascual, todos ellos profesores titulares, además del ayudante meritorio Antonio San Martín.

La formación recibida por García Maestro en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid resultó determinante en la configuración de su posterior trayectoria profesional. Los premios obtenidos en la asignatura de Modelado y Vaciado ponen de manifiesto el sólido dominio que alcanzó en una disciplina orientada a la representación tridimensional, el estudio del volumen y la reproducción de modelos escultóricos mediante vaciados de yeso, conocimientos especialmente valiosos para el ejercicio de la escultura, la pintura decorativa, el dorado o la restauración. Este aprendizaje se vio reforzado por las enseñanzas de Dibujo Artístico y Dibujo Lineal, impartidas por algunos de los principales artistas vallisoletanos del momento, que le proporcionaron una preparación eminentemente práctica, concebida para atender tanto las necesidades de las Bellas Artes como las de las artes aplicadas. A la luz de esta formación, se comprende la extraordinaria versatilidad que caracterizó su carrera.

Mientras cursaba sus estudios artísticos, en 1917 se presentó al II Certamen del Trabajo organizado por el Ayuntamiento de Valladolid con motivo de las fiestas patronales. Según informaron *El Norte de Castilla* y *Diario Regional*, concurrió con "varios trabajos de escultura decorativa y dorado en cristal",[11] piezas que, en palabras del primero de estos diarios, "gustan mucho".[12] Y tanto gustaron que se alzó con un premio de 75 pesetas por su "reproducción de una columna del panteón de don Juan II".[13] En el mismo certamen, el escultor Pedro Verdugo Pérez (1888-1955), con quien García Maestro colaboraría en diversas ocasiones y con quien probablemente mantuvo una relación de amistad, obtuvo un galardón de 125 pesetas por una "reproducción del arco del panteón de don Juan II".

Las referencias aparecidas en la prensa permiten constatar que desde joven profesó una ideología conservadora, y más concretamente carlista y tradicionalista. La primera mención conocida lo sitúa en el contexto de una velada necrológica celebrada en el Centro Jaimista,[14] ubicado en la calle Ma-

11 *Diario Regional*, Valladolid (26 de septiembre de 1917), p. 1.

12 *El Norte de Castilla*, Valladolid (3 de octubre de 1917), p. 1.

13 *Diario Regional*, Valladolid (5 de octubre de 1917), p. 2.

14 El término "jaimista" hacía referencia al pretendiente carlista al trono de España, Jaime Pío de Borbón y Borbón-Parma (1870-1931), hijo de Carlos de Borbón y Austria-Este –conoci-

cías Picavea n.º 23, en honor del recientemente fallecido periodista y escritor carlista Domingo Cirici Ventalló (1878-1917). En ese contexto tuvo lugar, el 27 de enero de 1918, una

> "velada artística musical organizada por la Juventud, para honrar la grata memoria del ameno escritor y notable periodista católico don Domingo Cirici y Ventalló cuya valiente pluma puesta notablemente al servicio de la Religión y de la Patria supo conquistarse un puesto preeminente entre los periodistas de su tiempo".[15]

Al acto, al que probablemente asistió García Maestro ya que era socio de la Juventud, concurrió "una numerosa y selecta concurrencia", entre la que figuraban "elegantes señoras y bellas señoritas y los valientes jóvenes que forman el requeté". Tras diversas intervenciones musicales se anunció un sorteo, cuyo premio era "un hermoso cuadro con el retrato del notable periodista Cirici Ventalló", obra del "joven don Mariano García Maestro". Con el producto obtenido de la rifa de la "ampliación al óleo de Cirici Ventalló" se iba "a socorrer a la familia del malogrado periodista".[16]

2. 2. Inicios profesionales: primeros proyectos y apertura de taller propio

La primera empresa artística documentada de García Maestro, más allá de su participación en certámenes y concursos, fue la realización junto a Enrique Paredes Prieto de la escenografía teatral[17] para la comedia *Marianela*, adaptación teatral de la novela publicada por Benito Pérez Galdós en 1878 y llevada a escena por los hermanos Serafín (1871-1938) y Joaquín Álvarez Quintero (1873-1944). La obra, presentada por primera vez en el Teatro de la Princesa de Madrid el 18 de octubre de 1916, con la célebre actriz Margarita Xirgú (1888-1969) en el papel principal, iba a representarse posteriormente en el Teatro-Cine Hispania de Valladolid, inaugurado en 1915 en el edificio que anteriormente había acogido el frontón Fiesta Alegre. Con motivo de este estreno vallisoletano, *Diario Regional* vaticinaba que el decorado "segu-

---

do como Carlos VII– y de Margarita de Borbón-Parma.

15 *Diario Regional*, Valladolid (28 de enero de 1918), p. 2.

16 *Diario Regional*, Valladolid (26 de enero de 1918), p. 2.

17 Para una panorámica general de la escenografía teatral en el primer tercio del siglo XX se puede consultar: PLAZA CHILLÓN, José Luis, "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: De Salvador Alarma a Maruja Mallo", *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 13-14 (1980), pp. 95-135, pp. 95-135; GALIARDO VIVAS, Ignacio, "De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936", *El Pájaro de Benín*, 5 (2021), pp. 15-47; SANTOS SÁNCHEZ, Diego y MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. España. Siglo XX*, Madrid, Editorial Cátedra, 2023.

ramente llamará mucho la atención".[18] La comedia, estrenada el 26 de enero de 1919, constituyó

> "un grandioso éxito, pues fue preciso levantar el telón varias veces al final de cada acto, premiando el público la labor de los artistas con cariñosos aplausos. También fueron llamados al palco escénico los señores G. Maestro y Paredes, que habían pintado al efecto bonitas decoraciones".[19]

El trabajo escenográfico realizado para *Marianela* no fue el único acometido por García Maestro, pues consta que a finales de la década de 1920 realizó las

> "obras de escenografía de algunos Teatros y entre ellos el de Lope de Vega de la ciudad castellana y en cuyo Coliseo se nota en el primer telón de anuncios que se contempla, el gusto artístico, ideal y bello de tan joven artista".[20]

Asimismo, el 23 de enero de 1932 se estrenó en el Teatro Zorrilla la comedia *La Diosa ríe* de Carlos Arniches (1866-1943), señalándose en la prensa que gustó "mucho la decoración del primer acto, obra del artista vallisoletano García Maestro".[21] A ello se suma que, en 1942, como se verá más adelante, realizó los decorados de la zarzuela *Zaragoza*, representada en el Colegio de Lourdes, lo que confirma la continuidad de su actividad en el ámbito escenográfico. Por desgracia no contamos con ningún testimonio gráfico que nos permita conocer sus dotes en este ámbito.

Regresando al relato cronológico, una breve nota aparecida en *Diario Regional* el 15 de mayo de 1924 informaba del reciente regreso de García Maestro de Madrid,[22] desconociéndose los motivos del viaje. Llama la atención que ese mismo día también volviera de la capital el dorador y pintor decorador Sixto Vallejo (1873-1934). Se ignora si ambos desplazamientos estuvieron relacionados, si bien no resulta descabellado pensar que pudieron obedecer a algún asunto de carácter profesional.

En el censo electoral publicado en el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* el 10 de abril de 1925 nuestro artista figuraba inscrito como obrero,[23] y en el de 4 de mayo de 1930 como jornalero,[24] en ambos casos con domicilio en la calle San Martín n.º 22. Sin embargo, en el censo de 26 de enero de 1932 aparece ya residiendo en el n.º 31 de la misma calle.[25] Se desconoce la fecha

18 *Diario Regional*, Valladolid (23 de enero de 1919), p. 2.

19 *El Norte de Castilla*, Valladolid (27 de enero de 1919), p. 2.

20 *El Diario de Ávila*, Ávila (12 de junio de 1930), p. 2.

21 *Diario Regional*, Valladolid (24 de enero de 1932), p. 8.

22 *Diario Regional*, Valladolid (15 de mayo de 1924), p. 4.

23 *BOPV*, Valladolid, (10 de abril de 1925).

24 *BOPV*, Valladolid (4 de mayo de 1930.

25 *BOPV*, Valladolid (26 de enero de 1932), p. 795.

exacta en que decidió independizarse y abrir su propio taller; en cualquier caso, esta circunstancia debió de producirse antes de octubre de 1927, como lo demuestran varios anuncios en los que solicitaba mano de obra. En las ediciones de *El Norte de Castilla* de los días 22 y 25 de octubre de 1927 podía leerse: "Mariano L. García. Maestro pintor. Se necesitan obreros pintores. San Martín, 31 al 35".[26] Años más tarde, en 1935, volvió a anunciarse en *Diario Regional*, aunque en esta ocasión para ofrecer sus servicios profesionales: "Mariano L. García Maestro. PINTURA DECORATIVA. San Martín, 31 al 35. VALLADOLID".[27]

La búsqueda de ayudantes permite suponer que, por aquellas fechas, García Maestro tenía en marcha diversos encargos de cierta envergadura que no podía atender en solitario, aunque se desconoce cuáles fueron exactamente esas obras de pintura decorativa. En cualquier caso, estos anuncios revelan el estatus profesional alcanzado ya por estas fechas, así como el reconocimiento del que gozaba en distintas facetas, especialmente en el ámbito de la pintura decorativa. Buena prueba de ello es la atención que le prestó la revista madrileña *La Ilvstración Vniversal*, que le dedicó una reseña en su n.º 39, publicado en febrero de 1928, dentro de un breve *dossier* titulado "La construcción en Valladolid". En él se incluían asimismo referencias a otros destacados profesionales del momento, como los pintores decoradores Inocencio del Valle (1874-1931) y Julio Martín, el escultor Pedro Verdugo, el marmolista Alejandro Conde, o el taller de carpintería mecánica L. Delibes y Compañía (S. en C.), todos ellos relacionados por entonces con las obras de amueblamiento de la iglesia de los Agustinos Filipinos.

La semblanza dedicada a García Maestro comenzaba subrayando la importancia de la pintura decorativa en la construcción moderna y la necesidad de contar con artistas competentes para su correcta ejecución. A continuación, destacaba su labor como pintor decorador y ponía como ejemplo los trabajos que estaba realizando en la iglesia de los Agustinos Filipinos –su obra más célebre y ambiciosa–, considerada "digna de conocerse por todos aquellos que son admiradores de este exquisito arte", en especial "la bóveda central, en todo lo suyo, habiendo logrado este maestro el elogio de cuantas personas competentes admiraron la valiosa labor tan escrupulosamente acabada". La reseña concluía resaltando sus sólidos conocimientos en dibujo y pintura, su "envidiable temperamento artístico" y su papel como maestro pintor decorador que "mantiene cubierta la bandera del arte en su ramo" en la ciudad de Valladolid.[28]

26 *El Norte de Castilla*, Valladolid (22 y 25 de octubre de 1927), p. 6.

27 *Diario Regional*, Valladolid (6 de septiembre de 1935), p. 5.

28 *La Ilvstración Vniversal*, Madrid, 39 (1928), p. 82.



Fig. 1. *Pinturas de la cúpula*. Mariano García Maestro. 1927.
Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Foto del autor

2. 3. Sus primeros éxitos: las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos

El convento de los Agustinos Filipinos, comenzado a construir en 1759 conforme a los planos del célebre arquitecto cortesano Ventura Rodríguez (1717-1785), experimentó diversos contratiempos que dilataron notablemente su conclusión. Uno de los últimos hitos en la culminación del templo fue la ejecución de la pintura del interior de la cúpula (Fig. 1), cuyo planteamiento general fue definido por el arquitecto responsable de la obra, José María de Basterra (1859-1932).[29]

En 1926, el P. Anselmo Polanco convocó a varios pintores "para discutir con ellos las posibles formas de ejecución, entrando en el juego las sugerencias del arquitecto",[30] entregando "un pliego de condiciones para orientación de los aspirantes y un bosquejo de decoración para la cúpula, y suplicando determinasen dichos pintores aspirantes el precio por metro cuadrado". Pre-

29 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia de Agustinos de Valladolid. Historia de una construcción", *Archivo Agustiniano*, 182 (1980), p. 174.

30 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 174.

sentaron sus propuestas Sixto Vallejo, Inocencio del Valle y Mariano García Maestro que, según la documentación, ofrecieron los siguientes precios:

> "pintura al óleo: Mariano Lucio García [Maestro]: 3 pesetas por metro cuadrado; Sixto Vallejo: 4,25 pesetas por íd.; Inocencio Valle: 3,10 pesetas por ídem; temple: 0,35, 1,25, 1,50 pesetas, respectivamente, y siempre por la superficie indicada anteriormente".[31]

A tenor de estas cantidades, Basterra manifestó ciertas dudas respecto a la oferta de García Maestro:

> "A la vista de este cuadrito, se ve desde luego que García es el más barato, y tan barato me parece, que me temo que no sea el más conveniente. Aún en tiempos pasados no me han ejecutado aquí a 0,35. ¿Cuál de ellos ofrecerá más garantía de buenas pinturas, buena ejecución, etc., etc.? [...] No lo más barato, como regla general, es lo más conveniente, ni tampoco lo más caro, por entender que es lo mejor, debe ser criterio para decidirse por ello".[32]

El 29 de noviembre los PP. Agustinos Filipinos solicitaron nuevos presupuestos para la decoración de la cúpula, exigiendo pliego de condiciones y muestras. Las diferencias económicas resultaron notables: mientras Inocencio del Valle y Sixto Vallejo solicitaban 15 400 y 16 000 pesetas, respectivamente, García Maestro presentó un presupuesto muy inferior, de 4220 pesetas. Ante esta abismal diferencia, el P. Polanco, por prudencia, solicitó la valoración confidencial de los bocetos y condiciones al escenógrafo de la Academia de Caballería.

Tras sucesivas consultas con Basterra y el definitorio provincial, se reconoció la calidad de las muestras presentadas por García Maestro, aunque persistieron las dudas derivadas de lo ajustado de su propuesta. Finalmente, el P. Polanco decidió confiarle la ejecución de la obra, medida respaldada por un escrito del propio pintor en el que justificaba su bajo presupuesto por el deseo de darse a conocer, la reducción de los costes laborales y la ejecución estrictamente personal del trabajo.

Aceptadas estas explicaciones, el contrato se firmó el 25 de febrero de 1927, de tal forma que

> "el joven pintor Mariano L. García Maestro daba principio a la ornamentación de la hermosa cúpula, y a partir de aquella fecha, sin interrupción, con rapidez y buen gusto, fue plasmando sobre las blancas paredes la obra de arte, que, en medio de alguna monotonía, hoy es el encanto de cuantos la contemplan".[33]

---

31 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 175.

32 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 175.

33 VV. AA., *Recuerdo de la consagración de la Iglesia del Smo. Nombre de Jesús de los PP. Agustinos de Valladolid y Solemnísimo triduo dedicado en ella a N. P. S. Agustín con motivo del XV centenario de su muerte*, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1930, p. 12.

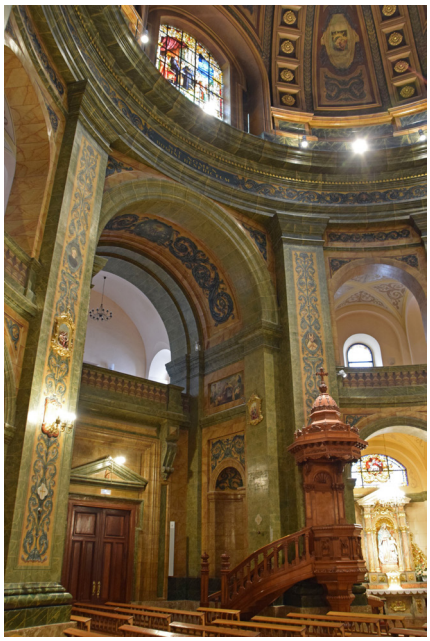

Fig. 2. *Pinturas de las capillas y de las tribunas*. Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Foto del autor

Se fijó un precio de 10,33 pesetas por metro cuadrado, sobre una superficie total de 617 metros cuadrados, detallándose con precisión las condiciones técnicas, el empleo de materiales de primera calidad y la aplicación de toques de oro en los rosetones. Los trabajos, ejecutados al óleo sobre el muro previamente preparado, comenzaron a principios de marzo y concluyeron el 26 de junio.

La satisfacción de la comunidad agustiniana fue tal que, antes de finalizar la cúpula, decidió prescindir de nuevos concursos y encargar al propio García Maestro la decoración del resto del templo, es decir, la comprendida entre el pavimento y la cornisa de la cúpula (Fig. 2).[34] Así, el 28 de junio de 1927 el pintor presentó el presupuesto y pliego de condiciones para intervenir en los paramentos inferiores, en los que se incluían las capillas y tribunas. La superficie ascendía a 1.351 m^2 en la rotonda y a otros 1.052 m^2 en capillas, tribunas y coro.[35] El documento detallaba minuciosamente los procedimientos técnicos y los distintos tipos de acabados, con especial atención a las imitaciones marmóreas y a la ornamentación pictórica. Resultan especialmente interesantes las cláusulas relativas a capillas y coro, donde se especificaba que "los adornos deberían ser planos en los techos, y en las paredes mármol, según el precio que se escogiese; en el coro sobre la puerta de entrada, el techo fingiría un artesonado sencillo", añadiéndose además que "los fondos

34 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 179.

35 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 179.

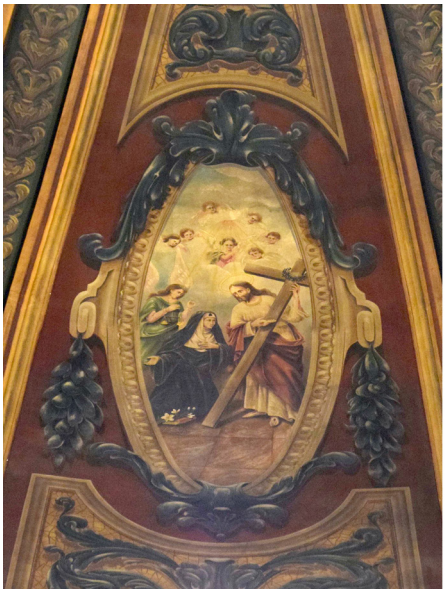



Fig. 3 izq. *Pintura de Santa Clara de Montefalco en la cúpula.*
Fig. 4 dcha. *Pilastra decorada con el medallón de San Posidio.*
Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid.
Fotos del autor

de los adornos imitarían mosaico tinta oro".[36] El proyecto avanzó con normalidad y se dio por concluido el 17 de enero de 1928. La bendición del templo, oficiada por el padre provincial fray Gaudencio Castrillo, tuvo lugar el 4 de mayo de 1930, festividad de Santa Mónica, mientras que la consagración fue celebrada el 12 de junio por el arzobispo Remigio Gandásegui.[37]

El templo responde a una planta central organizada en torno a una rotonda alrededor de la que se abren ocho espacios, disponiéndose en los cuatro ángulos pequeñas capillas sobre las que se sitúan unas amplias tribunas que refuerzan la monumentalidad del conjunto. Sobre los muros enlucidos en yeso, que ocultan el aparejo de ladrillo, García Maestro desplegó una decoración al óleo en la que combinó con habilidad la imitación de mármoles, mosaicos y bronces dorados con motivos vegetales y geométricos, así como escenas y figuras sagradas.

La cúpula, dividida en ocho paños por nervios acasetonados con florones coincidentes con los pilares inferiores, alberga las representaciones de Nuestra Señora del Buen Consejo, San José, San Juan de Sahagún y Santa

36 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 180.

37 *El Norte de Castilla*, Valladolid (12 de junio de 1930), p. 3.





Fig. 5. *La curación del paralítico* y *San Agustín entregando la Regla a la comunidad monástica de Tagaste*. Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Fotos del autor

Clara de Montefalco (Fig. 3),[38] junto con los cuatro Evangelistas. El friso y el zócalo presentan una imitación de mármol verdoso, mientras que sobre los arcos torales figuran cartelas con inscripciones latinas en letras doradas alusivas al Nombre de Jesús, titular del templo: al norte *ELEGISTI DOMUM ISTAM AD INVOCANDUM NOMEN TUUM*, al oeste *AFFERTE DOMINO GLORIAM NOMINI EJUS*, al sur *IN NOMINE JESU OMNE GENUFLECTATUR* y al este *SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM*.

Las pilastras están decoradas con ocho bustos de santos y beatos agustinianos –Santa Mónica, San Posidio (Fig. 4), Santa Juliana de Cornillon, San Máximo, San Juan Stone, el beato Ángel de Foligno, San Fulgencio de Ruspe y San Alipio de Tagaste–.

Por su parte, las hornacinas excavadas en los laterales interiores de los cuatro arcos del crucero albergan una serie de escenas narrativas. Mientras que en la capilla mayor se representan pasajes relacionados con el Nombre

38 La pintura de Nuestra Señora del Buen Consejo constituye un verdadero retrato de la venerada imagen original, fechada en 1467 y conservada en el santuario de Genazzano (Italia). La representación de San Juan de Sahagún, por su parte, parece inspirarse en el célebre lienzo realizado por Claudio Coello (1642-1693) en 1691 para el convento de San Agustín de Salamanca. Del mismo modo, la escena dedicada a Santa Clara de Montefalco guarda una estrecha relación con una composición de Sebastiano Conca (1680-1764), fechable hacia 1750.

de Jesús, titular del templo, como son el Nacimiento y la Curación del paralítico (Fig. 5), en los otros tres arcos se trata de pasajes relativos a la vida de San Agustín –la Conversión de San Agustín, el Bautismo de San Agustín, el Éxtasis de Santa Mónica y San Agustín, San Agustín escribiendo la Regla, San Agustín entregando la Regla a la comunidad monástica de Tagaste (Fig. 5), la Aparición de la Santísima Trinidad a San Agustín y Santa Mónica, y la Aparición de Cristo y de la Virgen a San Agustín–.

Finalmente, en el intradós de los arcos figuran los atributos de la Fe, la Esperanza, la Caridad, y el escudo de la Orden de San Agustín.

En estas pinturas murales García Maestro pone de manifiesto sus notables cualidades como pintor decorador, especialmente en la lograda integración de la pintura con la arquitectura y en la hábil imitación de mármoles y mosaicos, resueltos con solvencia técnica y un acusado sentido ornamental. No obstante, como pintor figurativo presenta ciertas limitaciones pues en las representaciones de santos y en las escenas narrativas predomina un dibujo marcadamente lineal y esquemático, un cromatismo bastante limitado y ciertas dificultades tanto en la definición de los volúmenes como en la articulación coherente del espacio pictórico y de la perspectiva. Sin embargo, al observar algunos de sus óleos, estas carencias resultan menos evidentes; por el contrario, en ellos se aprecia una mayor solvencia técnica. Quizás el motivo de esta diferencia se deba, en parte, a la ubicación de las pinturas murales a una considerable altura, lo que impide al espectador apreciarlas con detalle, por lo que García Maestro buscaría priorizar el efecto decorativo del conjunto sobre la precisión formal de cada uno de los detalles.

Aunque en el primer contrato García Maestro afirmaba que ejecutaría la obra de manera estrictamente personal

> –"4ª El trabajo será mío y personal y, por lo tanto, más económico, por no intervenir en él ningún oficial a sueldo, ya que los precios suelen incrementarse cuando los maestros traen sus ayudantes, máxime si estos son de fuera de la capital, porque además del salario hay que pensar en los gastos de manutención"–,[39]

la magnitud de la intervención hace verosímil, e incluso casi obligatoria, la participación de ayudantes, como sugiere el ya referido anuncio publicado en *El Norte de Castilla* los días 22 y 25 de octubre de 1927: "Mariano L. García. Maestro pintor. Se necesitan obreros pintores. San Martín, 31 al 35".[40] Según el testimonio que nos ha proporcionado la restauradora Carmen Santamaría, su padre, el destacado restaurador Francisco Santamaría Vaquero, habría sido uno de esos colaboradores, pues "entró a trabajar en el taller de D. Ma-

39 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 177.

40 *El Norte de Castilla*, Valladolid (22 y 25 de octubre de 1927), p. 6.



Fig. 6. *Altar del coro alto.* Mariano García Maestro. 1927-1928. Convento de los Agustinos Filipinos. Valladolid. Fotos del autor

riano García Maestro, cuando estaban pintando y haciendo las imitaciones a mármol en la iglesia de los Filipinos".

La propia Carmen Santamaría refiere asimismo una anécdota reveladora de aquellos años en los que su padre, junto a otros oficiales y aprendices, trabajaba en el taller del pintor. Lo evoca como un excelente dorador, aunque extremadamente reservado en lo concerniente a la técnica y a la fórmula magistral que empleaba, hasta el punto de ejecutar los trabajos de dorado una vez que sus ayudantes habían abandonado el taller, con el fin de mantener en secreto su método de trabajo.

La comunidad agustiniana volvió a requerir sus servicios tras la ejecución de la sillería del coro alto (1927-1929) realizada por la Casa Delibes & Cía., aunque "con la valiosa cooperación, en cuanto a talla se refiere, del artista arriba citado D. Pedro Verdugo, quien talló así mismo íntegramente el esbelto y precioso trono y el bajorrelieve, que adorna la presidencia del coro".[41] García Maestro se encargó del barnizado de la propia sillería así como del de las dos puertas de acceso, así como de la policromía del altar (Fig. 6), todo ello conforme al presupuesto presentado el 4 de junio de 1929.[42]

Su relación con los PP. Agustinos Filipinos se prolongó en el tiempo puesto que años después, en 1942, le encargarían el retrato de Mateo Colón,

41 VV. AA., *Recuerdo de la consagración…*, p. 20.

42 RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia...", p. 193.



Fig. 7. *Retrato de Mateo Colón, obispo de Huesca.* 1942. Convento de los Agustinos Filipinos, Valladolid. Foto del autor

obispo de Huesca (Fig. 7), una de las escasas obras sobre lienzo conocidas del artista, hoy conservada, junto a otros retratos de prelados agustinos, en la galería baja de poniente del claustro.[43] El lienzo, a pesar de la suciedad acumulada y de su deficiente estado de conservación, presenta una factura cuidada que lo sitúa entre las obras más notables del pintor. El obispo aparece retratado sentado, ataviado con la indumentaria y los atributos propios de su dignidad. A su espalda, colgado de la pared, se dispone un cuadro con marco dorado en el que se representa la fachada de la catedral de Huesca, sede del obispado que regentó entre 1922 y 1933. La obra, firmada y fechada en el ángulo inferior derecho ("M. García Maestro. VALLADOLID – 1942), presenta, además, en el ángulo inferior izquierdo una cartela con el siguiente texto: "El Ilmo. y Rvdmo. P. Mateo Colón Canals nació el 10 de abril de 1879. Fue preconizado Obispo Auxiliar de Toledo el 30 de julio de 1921. Murió el 16 de diciembre de 1933". El lienzo muestra una pincelada apretada y un estilo vinculado a la tradición retratística académica, con un cromatismo próximo al de buena parte de la producción de Luciano Sánchez Santarén y Pablo Puchol Arquero. El colorido, dominado por tonalidades oscuras pero animado por intensos claros muy luminosos, queda subordinado a un dibu-

43 APARICIO LÓPEZ, Teófilo, *Patrimonio histórico-artístico de la Orden de San Agustín en Valladolid*, Valladolid, 2001, 79-81.

jo de acusado carácter escultórico, perceptible especialmente en la rotundidad volumétrica de la cabeza y de las manos.

La cercanía que mantuvo con los agustinos le llevó a trabajar también para la desaparecida iglesia de los PP. Agustinos de León, intervención de la que desconocemos su naturaleza pero que, al parecer, fue "terminada antes que la de Valladolid".[44]

2. 4. La consolidación de su prestigio: la restauración de Nuestro Padre Jesús Nazareno y otras iniciativas vinculadas al ámbito cofrade

La primera noticia documentada acerca de su actividad como restaurador se refiere a su actuación sobre una de las imágenes de mayor devoción en la ciudad: la de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (Atrib. Juan de Ávila, h. 1676-1677), popularmente conocido como el "Señor de Valladolid". El diario *El Norte de Castilla*, en su edición del 22 de febrero de 1927, informaba que la Insigne Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno había abierto una suscripción para recaudar fondos destinados a la restauración de la imagen, particularmente de su policromía, muy deteriorada a causa del continuo roce durante siglos de las túnicas textiles con las que había sido revestida:

> "Con el fin de dar todo el realce posible a las solemnes procesiones, que con motivo de la Semana Santa se celebran en nuestra capital, y visto el estado en que se encuentra la escultura de Jesús Nazareno, el excelentísimo y reverendísimo señor arzobispo, previo el informe favorable de los técnicos y con el fin de que todos puedan admirar la hermosa talla de dicha imagen, ha acordado restaurar la mencionada efigie (exceptuando de la restauración la cara, pies y manos). Para ello, de acuerdo con la Junta directiva, de la Cofradía, se abre una suscripción, a la que se ruega al pueblo vallisoletano ayude con su donativo".[45]

La intervención consistió en el raspado de las cinco capas de policromía existentes, seguido de la aplicación de un estofado destinado a recrear la túnica, respetándose íntegramente el estado previo de la cabeza, las manos y los pies.[46] A tal efecto, se procedió a la policromía de la túnica mediante un fondo de tonalidad morada, sobre el cual se dispuso una trama de líneas doradas. Sobre esta base se incorporaron decoraciones de carácter vegetal perfiladas igualmente con dorados. Asimismo, en las mangas, el cuello y la parte inferior de la prenda se añadieron orlas doradas con cenefas compuestas por sencillos motivos botánicos (Fig. 8). El artista, que recreó a la perfección la estética y los motivos decorativos presentes en la policromía barroca

44 *El Diario de Ávila*, Ávila (12 de junio de 1930), p. 2.

45 *El Norte de Castilla*, Valladolid (22 de febrero de 1927), p. 3.

46 ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y librería Casa Martín, 1946, p. 107.



Fig. 8. *Estofado de la túnica del Nazareno, realizado conforme a la estética barroca castellana*. Mariano García Maestro. 1927. Iglesia Penitencial de Jesús. Valladolid. Foto del autor

castellana del momento de la hechura del Nazareno, concluyó el trabajo a tiempo para que la imagen pudiera procesionar ese mismo año. Así, el 14 de abril, Jueves Santo, *El Norte de Castilla* publicaba una fotografía del Nazareno acompañada del siguiente texto:

> "Imagen de Jesús Nazareno, que figuró ayer en la procesión del Vía Crucis. Esta imagen, de la penitencial de Jesús, ha sido cuidadosamente restaurada por don Mariano L. García Maestro, que, respetando el rostro, las manos y los pies de la imagen, ha estofado la túnica con acertada sobriedad, siguiendo fielmente la técnica de los grandes imagineros, y en especial la de Gregorio Fernández".

Conviene interpretar esta intervención en el contexto de las prácticas de restauración de imaginería religiosa vigentes en España durante el primer tercio del siglo XX.[47] Antes de la consolidación de la restauración científica como disciplina autónoma, este tipo de trabajos eran ejecutados habitualmente por pintores, doradores o escultores especializados, con criterios orientados prioritariamente a la recuperación de la integridad estética y fun-

47 Sobre la evolución de los criterios de restauración en España durante los siglos XIX y XX puede consultarse: MACARRÓN MIGUEL, Ana María y GONZÁLEZ MOZO, Ana, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998; MACARRÓN MIGUEL, Ana María, *Historia de la conservación y la restauración: desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*, Madrid, Tecnos, 2021.

cional de las imágenes destinadas al culto. En este sentido, la actuación de García Maestro parece responder a un criterio de intervención claramente reintegrador e historicista, al recrear una policromía inspirada en los modelos barrocos castellanos y restituir mediante un nuevo estofado la apariencia que se consideraba propia de la escultura en el momento de su ejecución. La documentación conservada, sin embargo, no permite determinar con precisión el alcance material de la intervención.

Para acometer una intervención de tal envergadura, García Maestro debía de contar ya con una trayectoria lo suficientemente consolidada que acreditara su pericia como restaurador. Por entonces estaba trabajando en el Museo Provincial de Bellas Artes –denominado Museo Nacional de Escultura desde 1933–, como bien reflejan las cuentas de esta institución, en las que figuran diversos pagos a su nombre en ejercicios sucesivos: en el año económico 1925-1926 se le abonan a "Maestro, armar pasos. 135 pesetas",[48] en 1927 a "L. García, pintura. 422,25 pesetas",[49] en 1928 a "M. L. García, pintura. 35 pesetas",[50] y en 1929 a "García Maestro, pintor. 617,95 pesetas".[51] Dado el carácter lacónico de las anotaciones se desconoce la naturaleza exacta de sus intervenciones. Asimismo, se conoce factura expedida por el pintor el 18 de junio de 1931, en la que se detallaban distintos trabajos realizados para la institución: "Por pintar imitados a nogal cinco pedestales para colocar esculturas", y "Hacer unos remiendos de pintura en las salas de pintura".

Que García Maestro también desempeñó labores de restauración en el museo –y con toda probabilidad en los pasos procesionales, como parece indicar el hecho de que en el ejercicio económico 1925-1926 figure armándolos para su salida a las calles– queda corroborado por una reseña publicada en *El Diario de Ávila* el 7 de enero de 1929. En ella se le menciona como "Mariano Lucio García Maestro, restaurador de las obras cumbres de Gregorio Hernández, que salen en Semana Santa en Valladolid".[52] Conviene recordar que la inmensa mayoría de las esculturas de Gregorio Fernández (1576-1636) que procesionaban, y aún lo hacen, durante la Semana Santa vallisoletana proceden, precisamente, de esta institución.

---

48 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1926", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 7 (1927), p. 132.

49 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1927", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 11 (1928), p. 186.

50 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1928", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 15 (1929), p. 5.

51 AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Extracto de cuentas de 1929", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 19 (1930), p. 76.

52 *El Diario de Ávila*, Ávila (7 de enero de 1929), p. 2.

Tras la restauración de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, la cofradía se planteó la conveniencia de reformar su carroza –construida en 1927 mediante el armado del paso "sobre las andas antiguas colocadas en una plataforma rodante que facilitaba el desplazamiento"–,[53] tal como lo evidencian dos presupuestos firmados por García Maestro con fechas de 29 de abril y 6 de julio de 1929.[54]

El primero, fechado el 29 de abril de 1929 y encabezado con la referencia profesional de "pintor, decorador, y dorador. Escenografía", proponía una intervención prácticamente integral. El proyecto contemplaba el refuerzo de los tableros desmontables de la parte inferior de la carroza y su revestimiento mediante una frisada de madera de caoba de Cuba, tallada conforme al boceto presentado. Las molduras, decoradas con hojarasca, se platearían con hoja de plata fina bruñida para armonizar con las combinaciones de plata ya existentes en las propias andas.

En los laterales se preveía colocar escudos tallados en madera de pino, sostenidos por dos esculturas labradas en el mismo material, todo ello policromado, dorado con hoja de oro fino de veintitrés quilates y estofado. Estos escudos permitirían ocultar el saliente de las ruedas y podrían incorporar alegorías de la Pasión u otros motivos que determinase la cofradía. En la parte delantera se dispondría una concha decorada con el paño de la Verónica sostenido por dos ángeles, que sería tallada en pino, policromada y estofada. Para la parte trasera se proyectaban dos figuras que sostendrían pináculos destinados a disimular los reflectores y, entre ambas, un escudo –de España, Real o de Valladolid– a elección de la cofradía. Asimismo, se instalarían otros pináculos para la iluminación, manteniéndose espacio suficiente para la colocación de las velas. Con el fin de mejorar la visibilidad de la imagen se proponía sustituir los faroles existentes, considerados inadecuados, por cuatro hojas decorativas concebidas para albergar nuevos reflectores. El coste total de la intervención, que incluía los trabajos de carpintería, escultura, talla, dorado y estofado, pero no los gastos del electricista, ascendía a 4925 pesetas. Se hacía constar, igualmente, la garantía del empleo de materiales de primera calidad y la posibilidad de que la junta de gobierno y los cofrades supervisaran el desarrollo de los trabajos.

El segundo presupuesto, fechado el 6 de julio de 1929, introducía notables diferencias y parecía responder, por una parte, a las limitaciones económicas de la cofradía, que habrían aconsejado renunciar a la ambiciosa reforma integral, y, por otra, a la voluntad del artista de ofrecer una alternativa

53 ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía…*, p. 107.

54 Archivo de la Insigne Cofradía Penitencial de Nuestro Padre Jesús Nazareno [en adelante ACJN], Caja 18/3.

más económica que permitiera atender las necesidades más urgentes de la carroza. Este proyecto se centraba en la adecuación estructural de la parte inferior, interviniendo en los tableros desmontables existentes y modificando el piso, que se elevaría entre 19 y 21 cm para corregir el defecto visual producido por la rueda. Sobre este nuevo nivel se proyectaba una base destinada a sustentar las andas, formada por una frisada de madera de caoba de Cuba de unos 22 cm de altura, tallada conforme a un boceto. El piso se ejecutaría en madera de pino de Soria, pintada imitando caoba, mientras que la frisada de caoba iría barnizada. Una de sus molduras, decorada con hojarasca picada, se platearía con hoja de plata fina bruñida. El importe total ascendía a 670 pesetas, advirtiéndose expresamente que no se incluía el desmontaje del trono, por tratarse de una operación que supondría un gasto adicional considerable.

Se desconoce si finalmente alguna de estas reformas llegó a ejecutarse pues apenas se conservan testimonios fotográficos que permitan apreciar con claridad el aspecto de la carroza en aquellos años. En cualquier caso, esta antigua carroza sería sustituida pocos años después por una nueva de gran calidad artística, que es la que aún continúa procesionando cada Viernes Santo. Dicha carroza fue contratada en 1942 con el escultor Pedro Verdugo, que la dio acabada para su estreno en la Semana Santa de 1943. De lo que no cabe duda es de que tanto la restauración de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* como el proyecto de reforma de su carroza deben entenderse en el contexto del proceso de revitalización y dignificación de la Semana Santa vallisoletana impulsado años atrás por el arzobispo Remigio Gandásegui, orientado a recuperar el esplendor artístico y devocional de sus desfiles procesionales.

Apenas un año después de haber presentado los presupuestos para la reforma de la carroza, García Maestro vuelve a aparecer vinculado a la cofradía nazarena. El 19 de octubre de 1930 presentó una propuesta para reformar la hornacina del retablo mayor de la iglesia penitencial,[55] espacio presidido por *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Las actuaciones previstas comprendían la sustitución de la cortina situada tras la imagen por una "vidriera imitando vidriera artística (con pintura)", la limpieza del dorado y de los mármoles del retablo, la restauración del expositor, la ejecución de un nuevo frente desmontable para la peana de la imagen y de una cornisa de remate, y la supresión de la verja existente. El presupuesto total ascendía a 1115 pesetas e incluía los trabajos de carpintería, talla y decoración, quedando excluida la instalación eléctrica.

A este documento se adjuntaban un presupuesto para la renovación del alumbrado del camarín y una certificación oficial expedida el 26 de febrero

55 ACJN, Caja 18/3.

de 1942 por el secretario de la cofradía, Germán Miranda del Hoyo, en la que se hacía constar que García Maestro también había restaurado el *Santo Cristo de la Agonía* (Juan Antonio de la Peña, 1684):

> "DON GERMÁN MIRANDA DE HOYO, DE 36 AÑOS DE EDAD, COMO SECRETARIO DE LA COFRADÍA PENITENCIAL DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO, DE ESTA CIUDAD. CERTIFICO: Que Don Mariano Lucio García Maestro, natural de Valladolid, de 45 años de edad, de profesión pintor-dorador con domicilio en Valladolid calle de San Martín 31 entresuelo derecha, ha realizado el trabajo de estofado, dorado y policromado de la Imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno (atribuida a Gregorio Fernández) y restauración del Santo Cristo de la Agonía, cuyas imágenes se veneran en la Iglesia de Jesús y salen procesionalmente en la Semana Santa vallisoletana, habiendo requerido en dichos trabajos fielmente la técnica de los grandes imagineros y siendo del agrado de los admiradores. Y para que conste donde convenga expido la presente certificación que firmo y sello en Valladolid a veintiséis de febrero de mil novecientos cuarenta y dos".

2. 5. La Guerra Civil y la posguerra: entre los talleres y la enseñanza

Como ya se ha señalado, García Maestro había frecuentado desde su juventud los círculos tradicionalistas de Valladolid, en particular el denominado Centro Jaimista. Esta vinculación no solo se mantuvo, sino que se intensificó con el paso del tiempo hasta el punto de integrarse en la junta directiva que comenzó a regir el Centro Tradicionalista de Valladolid el 1 de enero de 1935, desempeñando el cargo de tesorero.[56]

A comienzos del mes de marzo de ese mismo año recibió uno de los golpes más duros de su vida pues su madre falleció el día 2 tras una larga y penosa enfermedad. La noticia fue recogida por *El Diario de Ávila*, ya que Miguel Luis, su hermano mayor, trabajaba desde hacía años como "oficial habilitado del Juzgado de Instrucción de Ávila".[57]

El miércoles 11 de septiembre se inauguró, en el n.º 25 de la céntrica calle de Santiago, el café-bar YAGO, establecimiento de carácter elegante cuya decoración causó

> "satisfacción, porque no hace falta preguntar a nadie su opinión, para poder afirmar que a todos agrada grandemente la apertura del café-bar YAGO. Bien lo demuestra el público, tan numeroso, que desde el momento de su inauguración desfila incesantemente por él, y cuyas alabanzas brotan espontáneas al comentar los detalles de su decorado, de su iluminación o de su mobiliario".

La ornamentación del local fue

56 *El Siglo futuro*, Madrid (31 de diciembre de 1934), p. 8.

57 *El Diario de Ávila*, Ávila (4 de marzo de 1935), p. 4.

> "proyectada por la acreditada casa "Decus", de Vitoria y realizada, por lo que a pintura se refiere, por el inteligente y reputado artista vallisoletano el maestro pintor don M. Lucio García Maestro, que tiene su taller en la calle de San Martín, el cual entre otras obras notables, ha efectuado la decoración de la iglesia de los reverendos padres Agustinos Filipinos, considerada como una obra de verdadero mérito".[58]

Como se desprende de las reiteradas menciones, las pinturas murales realizadas por García Maestro en la iglesia de los Agustinos Filipinos fueron evocadas de manera recurrente en distintos contextos y a lo largo del tiempo, lo que constituye un claro indicio del impacto que dicha intervención produjo en la sociedad vallisoletana del momento, pues constituían, no en vano, un *unicum* en el panorama artístico local.

Desconocemos cuál fue la relación que mantuvo con la Escuela de Artes y Oficios Artísticos tras su etapa como alumno. No obstante, consta que, a finales de ese mismo año de 1935, se encontraba trabajando en la institución como ayudante en la clase de Dibujo Artístico, junto con Valentín Orejas (1893-1957),[59] siendo los profesores titulares de dicha asignatura Gregorio Durán Lillo, Mariano Virgilio Gerbolés Molinero (1874-1944) y Emilio López del Castillo. Ignoramos cuánto tiempo se prolongó esta vinculación laboral.

Todavía en 1935 se documenta una nueva referencia de García Maestro, si bien es de carácter meramente anecdótico. Según esta noticia, fue víctima de un robo en una iglesia cuyo nombre no se precisa.[60] En el transcurso del suceso le sustrajeron la cartera, que contenía 75 pesetas y diversa documentación. El autor del hurto, Martín Santos Martínez, la había ocultado en el escapulario, pero finalmente fue detenido gracias a la intervención del sacristán del templo y nuestro pintor pudo recuperar su cartera.

Poco después del inicio de la Guerra Civil Española –durante la cual Valladolid quedó encuadrada desde un principio bajo control del bando sublevado–, el 15 de octubre de 1936, García Maestro sufrió un importante contratiempo en su actividad profesional al ser declarado fallido por la Administración de las Rentas Públicas y quedar inhabilitado para ejercer su profesión hasta satisfacer una deuda de 121,80 pesetas correspondientes a la Contribución Industrial y de Comercio, impuesto obligatorio para el ejercicio de su profesión.[61] Debió de saldar rápidamente esta deuda pues a mediados de noviembre se encontraba ya trabajando en el "altar que la ciudad de Valladolid erigirá, bajo la advocación del Santísimo Corazón de Jesús, en la

58 *El Norte de Castilla*, Valladolid (13 de septiembre de 1935), p. 6.

59 *El Norte de Castilla*, Valladolid (21 de diciembre de 1935), p. 3.

60 *El Norte de Castilla*, Valladolid (8 de octubre de 1935), p. 2.

61 *BOPV*, Valladolid (15 de octubre de 1936), p. 6.

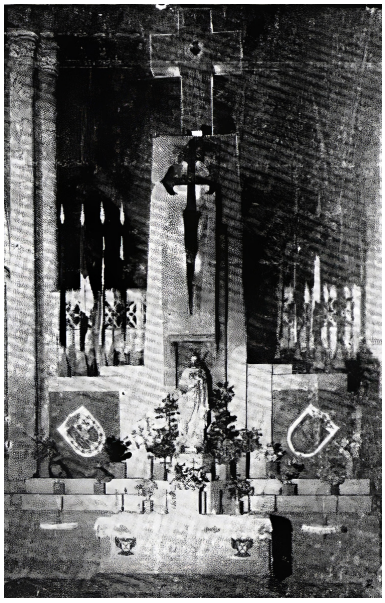

Fig. 9. *Altar efímero del Sagrado Corazón de Jesús para ser dispuesto en la Glorieta de Bilbao de Madrid*. Mariano García Maestro y los carpinteros Castrillo y Velloso. 1936. Iglesia de Santa María La Antigua. Foto: *El Norte de Castilla*

Glorieta de Bilbao (Madrid)".[62] A mediados de marzo de 1937 volvería a ser declarado fallido e impedido de retomar su actividad hasta abonar una nueva deuda de 101,50 pesetas, igualmente relativa a la Contribución Industrial y de Comercio.[63]

El citado altar efímero dedicado al Santísimo Corazón de Jesús (Fig. 9) fue promovido por la Comunidad Tradicionalista de Valladolid como acto de desagravio religioso –motivado por la destrucción de templos y del patrimonio artístico que atesoraban en su interior, e incluso por la del monumento al Sagrado Corazón de Jesús del Cerro de los Ángeles (Getafe, Madrid), acaecida meses antes, al comienzo de la Guerra Civil, y que tuvo un notable impacto simbólico, político y religioso al reforzar la propaganda de "cruzada" del bando sublevado–, así como político, y financiado mediante donativos populares. El altar, de siete metros de altura, estaba presidido por una escultura de tamaño casi natural del Sagrado Corazón de Jesús que "aparece colocada en forma como de hornacina, de un depurado gusto". En el lado izquierdo figuraba "el escudo de España, en uno de cuyos cuarteles figura el Sagrado Corazón de Jesús, y el lado derecho el escudo de la ciudad de Valladolid, donante del mismo". El "sagrario, sobre cuya puerta aparece en relieve un cáliz, está guarnecido de raso blanco guateado". A ambos lados del altar, "y algo separadas de la efigie del Sacratísimo Corazón de Jesús, coronando los mismos, se yerguen las banderas española, alemana, portu-

62 *El Norte de Castilla*, Valladolid (18 de noviembre de 1936), p. 6.

63 *BOPV*, Valladolid (16 de marzo de 1937), p. 3.

guesa e italiana", lo que evidenciaba la vinculación del bando sublevado con el Estado Nuevo de Portugal, la Alemania nazi y la Italia fascista. El conjunto se remataba con "una cruz sobre la que aparece el Sacratísimo Corazón en vivos colores", mientras que "a los lados de la mesa de altar dibujase el águila bicéfala imperial con las insignias del Requeté, los que así también campean en distintas partes del mismo".

La obra, muy elogiada por su calidad artística, su "esbeltez" y "el colorido de sus pinturas", fue realizada por los obreros tradicionalistas Castrillo y Velloso, carpinteros, y por García Maestro, probable artífice de la traza y "autor de las pinturas que embellecen el mismo". Antes de su traslado a la madrileña Glorieta de Bilbao, el altar fue solemnemente bendecido el 17 de noviembre en la iglesia de La Antigua por el arzobispo Gandásegui, en un acto al que asistieron autoridades civiles y militares, representantes carlistas, requetés, y Margaritas y Pelayos.

Durante los años de la Guerra Civil Española y la inmediata posguerra, García Maestro formó parte de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional,[64] organismo responsable de la protección y salvaguarda del patrimonio histórico-artístico en la zona nacional durante la contienda. Su actuación está documentada en labores de defensa, control y conservación de bienes entre 1936 y 1940.

El año 1937 resultó especialmente relevante para García Maestro pues obtuvo un empleo como profesor de Dibujo "de los asilados en la Residencia provincial" que, en principio, tenía carácter temporal, durante "los meses de agosto, septiembre y octubre, abonándosele la cantidad de 365 pesetas en total".[65] Comenzó a prestar sus servicios el 2 de agosto[66] y, ese mismo mes, compatibilizó este cometido con el de director "del grupo de pintores que se acordó formar en la Residencia provincial", teniendo como ayudante a Germán Calleja Santos (1913-1965), con un "sueldo de 6 y 5,50 pesetas", respectivamente, "con las demás condiciones que se señalaron en sesión de 30 de julio pasado".[67]

Los tres meses inicialmente previstos se prolongaron, pues en sesión de la comisión gestora de la Diputación Provincial de Valladolid celebrada el 26 de noviembre de 1937 se resolvió que

> "don Mariano Lucio García, profesor de Dibujo de la Residencia provincial, siga desempeñado tal cargo en dicho Establecimiento, con carácter eventual e igual sueldo que ha disfrutado durante cada uno de los tres meses últi-

64 VV. AA., *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* [segunda edición], Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, p. 386.

65 *BOPV*, Valladolid (24 de agosto de 1937), p. 3.

66 *BOPV*, Valladolid (25 de agosto de 1937), p. 2.

67 *BOPV*, Valladolid (25 de agosto de 1937), p. 3.

> mos en que ha desempeñado dicho cargo, y en cuanto a los trabajos de pintura, cuando se realicen en los distintos Establecimientos provinciales, en las mismas condiciones con que fue nombrado para realizarlos".[68]

Posteriormente, en sesión de 11 de febrero de 1938, se le asignó "la cantidad de dos pesetas diarias, como remuneración […] para ser abonadas durante el corriente año".[69] A finales de este año realizó un boceto para una cédula de honor de la Diputación de Valladolid, trabajo por el que percibió 150 pesetas.[70]

Su desempeño como profesor de Dibujo en la Residencia Provincial se prolongó hasta comienzos de 1943. Durante los últimos meses surgieron, no obstante, algunos problemas. Así, a finales de abril de 1942 solicitó un permiso de "tres meses a partir de uno de mayo" con el fin de "atender asuntos profesionales", dejando como sustituto en los dos cargos –director del grupo de pintores y profesor de Dibujo de la Residencia Provincial– a "su hijo don Alberto García".[71] Desconocemos la naturaleza exacta de los asuntos profesionales alegados, si bien es probable que estuvieran relacionados con diversas obras que tenía contratadas y que le era imposible atender de manera simultánea. Concluido el plazo solicitado, se reincorporó a sus funciones;[72] sin embargo, a comienzos de 1943 presentó la dimisión como "director del grupo de pintores de la Residencia provincial"[73] y casi al mismo tiempo debió de solicitar una plaza de "maestro de dibujo" que la diputación resolvió respondiendo que "no ha lugar a lo que solicita don Mariano L. García Maestro […] ya que no existe en plantilla dicha plaza".[74] Esta decisión debió enojarle, pues "cesó voluntariamente" de su puesto de profesor de Dibujo el 28 de febrero.[75] Ignoramos cuál fue su relación posterior con la diputación, aunque en agosto de 1944 su nombre aún figuraba en la "relación de los libramientos puestos al pago y que pueden hacerse efectivos en la Depositaría provincial".[76]

Regresando a 1937, desde comienzos de este año, si no antes, y hasta el final de la Guerra Civil, García Maestro figuró casi de manera semanal en los listados de servicio de los "camaradas que han de presentarse en este cuartel

68 *BOPV*, Valladolid (5 de enero de 1938), p. 3.

69 *BOPV*, Valladolid (3 de marzo de 1938), p. 3.

70 *BOPV*, Valladolid (23 de diciembre de 1938), p. 3.

71 *BOPV*, Valladolid (11 de junio de 1942), p. 3 y 27 de junio de 1942), pp. 2-3.

72 *Libertad*, Valladolid (18 de agosto de 1942), p. 2.

73 *BOPV*, Valladolid (5 de marzo de 1943), p. 3.

74 *BOPV*, Valladolid (12 de abril de 1943), p. 1.

75 *BOPV*, Valladolid (16 de junio de 1943), p. 2.

76 *El Norte de Castilla*, Valladolid (8 de agosto de 1944), p. 2.

de Falange Española Tradicionalista y de las Jons".[77] Se trataba de una orden, no de una invitación, por lo que la comparecencia en el cuartel resultaba obligatoria, bajo amenaza de sanción, detención e incluso de ser considerado desafecto en caso de no asistir. La inclusión en esta nómina de "camaradas" no implicaba necesariamente su adhesión ideológica personal –aunque en el caso de García Maestro su temprana filiación tradicionalista y su posterior militancia en la FET y de las JONS permiten pensar que compartía, en buena medida, los postulados del nuevo régimen–, pues muchas personas fueron inscritas de manera obligatoria. Todo parece indicar que su movilización estuvo vinculada con las tareas de control social o de vigilancia desempeñadas por Falange.

Contamos con dos llamamientos en los que se especificaba el objeto de la citación: los de 31 de marzo de 1938 y 30 de enero de 1939. En el primero debía presentarse en el cuartel Onésimo Redondo para integrarse en la "Octava Centuria", que se dedicaría a labores de "repoblación forestal";[78] en el segundo, con un propósito análogo, se le ordenaba acudir a la Jefatura Provincial (calle Fray Luis de León n.º 32), precisándose que "el retraso en la presentación a la hora indicada supone no se tengan en cuenta los trabajos que realicen ese día por considerarlo falta de asistencia, que se sancionará con un día de trabajo por primera vez, doblando el recargo a cada nueva falta".[79] La documentación no especificaba el lugar exacto dónde habrían de desarrollarse tales trabajos. No obstante, para aproximarnos a su alcance y naturaleza, consta que el 16 de enero de 1939 se efectuó una nueva convocatoria para llevarlos a cabo en horario de 09:00 a 14:00 h. Según se indicaba, las labores consistirían en tareas

> "de repoblación forestal correspondientes al nuevo año en curso. Principiarán con la plantación de un Parque-Bosque de una superficie de 15 a 20 hectáreas, alrededor de la Fuente del Sol. Cerca de 22 000 árboles de especies diversas (abetos, pinos, carrascos, cedros, etc.) serán plantados por los camaradas de la Falange vallisoletana".[80]

En aquella ocasión, entre los convocados figuraba el célebre oftalmólogo y escultor José Cilleruelo Zamora (1889-1969).

En la Navidad inmediatamente anterior al término de la Guerra Civil se constata la generosidad del pintor al donar 5 pesetas para sufragar la cabalgata de los Reyes Magos organizada por las Organizaciones Juveniles vin-

77 *El Norte de Castilla*, Valladolid (16 de enero de 1938), p. 2.

78 *El Norte de Castilla*, Valladolid (30 de marzo de 1938), p. 4.

79 *El Norte de Castilla*, Valladolid (29 de enero de 1939), p. 4.

80 *Libertad*, Valladolid (14 de enero de 1939), p. 7.

culadas a la FET y de las JONS el 5 de enero de 1939.[81] Idéntico gesto repitió cuando aportó otras 5 pesetas para la fiesta de Reyes celebrada en 1941 en el Hospicio Provincial.[82] Su afiliación a la FET y de las JONS se extendió hasta el 24 de septiembre de 1942, fecha en la que "por decisión del jefe provincial del Movimiento [Tomás Romojaro] son separados de la comunidad política: Mariano García Maestro, Félix Valbuena Gutiérrez, Marcelo Nieto Rodríguez, David Palencia Clavero".[83] Apenas seis meses antes, el 25 de marzo, se le había ordenado "presentarse de siete a nueve de la noche del martes en la Delegación de la Vieja Guardia (Santiago, 84)".[84]

También de los años de la Guerra Civil se conserva un documento que permite calibrar hasta qué punto su actividad profesional quedó condicionada por el conflicto. En el *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid* de 14 de febrero de 1938 su nombre figura entre las personas requeridas por la Comisión Provincial de Incautación de Bienes para regularizar créditos relacionados con particulares o entidades residentes en la zona republicana.[85] Este tipo de actuaciones, inscritas en la política de control económico del nuevo régimen, evidencian la injerencia administrativa en las relaciones laborales y comerciales, así como la incertidumbre que afectó a numerosos profesionales.

Concluida la Guerra Civil, el artista debía de tener en marcha numerosos proyectos. Además de regentar su propio taller, y de desempeñar dos cargos en la Diputación Provincial –director del grupo de pintores y profesor de Dibujo de la Residencia Provincial–, colaboró durante algún tiempo con la empresa del "conocido industrial vallisoletano" don Daniel Pérez Rodríguez,[86] propietario de los "Talleres de arte religioso. Construcción y restauración de altares, púlpitos, confesionarios, bancos reclinatorios, comulgatorios e imágenes en madera policromada, carpintería general". Estos talleres, localizados en la calle Puebla n.º 2, surgieron con el propósito de devolver a Valladolid su condición de uno de los centros "más importantes de la imaginería y del arte mobiliario religioso". Con tal iniciativa se pretendía reavivar la tradición de los célebres obradores de los siglos XVI, XVII y XVIII, que alcanzaron gran prestigio gracias a maestros como Alonso Berruguete (h. 1486-1561), Juan de Juni (1506-1577), Esteban Jordán (h. 1530-1598/1599), Francisco del Rincón (h. 1567-1608), Gregorio Fernández, Juan de

81 *Libertad*, Valladolid (6 de enero de 1939), p. 6.

82 *Libertad*, Valladolid (31 de diciembre de 1940), p. 7

83 *Libertad*, Valladolid (25 de septiembre de 1942), p. 4.

84 *Libertad*, Valladolid (22 de marzo de 1942), p. 2.

85 *BOPV*, Valladolid (14 de febrero de 1938), p. 2.

86 *Diario Regional*, Valladolid (21 de diciembre de 1939), p. 4

Ávila (1652-1702), Pedro de Ávila (1678-1755), Pedro de Sierra (1702-1761) o Felipe Espinabete (1719-1799).

Los talleres industriales de Daniel Pérez acometían todo tipo de encargos de mobiliario litúrgico, desde "comulgatorios y púlpitos, reclinatorios y confesionarios" hasta retablos conforme a "trazas y estilos diversos: en armonía con los lugares en que han de ser colocados. Les hay góticos y románicos, renacentistas y platerescos". La producción se organizaba por secciones: en la planta baja se fabricaba el mobiliario litúrgico, mientras que "la sección de imaginería y escultura religiosa" ocupaba la planta principal. Allí, según relataba *Diario Regional* el 21 de diciembre de 1939, "unos dibujan las imágenes, carrozas o andas que después han de tallar y esculpir, otros desbastan y preparan las maderas, estos pulimentan, aquéllos dan los últimos toques de gubia".

El periodista que visitó entonces el taller se encontró con

> "un gran número de imágenes de los más diversos tamaños y clases de madera: una magnífica Purísima, un Sagrado Corazón de Jesús de grandes proporciones, un Cristo crucificado, un San Pedro Apóstol, en las que se refleja la inspiración de un artista (escultor Verdugo) y el dominio de una técnica en la que se encuentran no pocas dificultades que vencer".

El artículo subrayaba asimismo que el taller contaba

> "con la entusiasta colaboración de artistas tan reconocidos y reputados como el escultor Pedro Verdugo Pérez –alumno que fue de esta Escuela de Artes y Oficios desde su infancia y, por lo tanto, basado en las modalidades y estilos de los imagineros castellanos que tanta gloria dieron al arte religioso– que se encuentra al frente de la sección de imaginería y don Mariano García Maestro que lo está al frente de la de pintura, dorado, estofado y policromado".

Cabe suponer que el industrial contrató a García Maestro no solo para policromar imágenes y dorar retablos u otras piezas de mobiliario religioso sino también para dirigir al equipo de pintores que, según parece, trabajaba bajo su supervisión, garantizando así un elevado nivel de calidad en las obras salidas del taller. Conviene recordar que la violencia anticlerical acaecida durante la II República (1931) y, posteriormente, durante la Guerra Civil (1936-1939), ocasionó la destrucción de innumerables esculturas y retablos que hubieron de ser restituidos según las posibilidades de cada templo. Este contexto explica en buena medida el éxito de estos talleres que abastecieron no solo a Valladolid sino sobre todo a las provincias más afectadas, caso de "Santander, Madrid, Badajoz, Asturias, Castellón, Cuenca, Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Gijón", e incluso Sevilla. Entre las obras en ejecución en ese momento, el periódico mencionaba el

> "trono construido para la Virgen del Rosario que se venera en la iglesia de San Pablo, de Valladolid (…) la Virgen de la Consolación, para Santander; Corazones de Jesús y María para Artieta (Burgos); San Martín para Villasana de



Fig. 10. *Santísimo Cristo del Consuelo*. Pedro Verdugo y Mariano García Maestro. 1940. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. La Villa de Don Fadrique (Toledo). Foto: www.villadonfadrique.com

Mena (Burgos); San José para la parroquia de Santiago, en Cuenca; San Antonio y la Purísima para El Pedernoso (Cuenca); el Cristo del Consuelo, con altar y carroza, para Villa de Don Fadrique (Toledo) (Fig. 10); un trono para la Virgen del Rosario de Montes Claros (Santander), y muchísimas más".

Retomando las noticias relativas a su labor como restaurador, el 1 de diciembre de 1939 consta que intervino en

> "un retrato con su marco dorado del Sr. Reinoso del que no se especifica nada pero que tal vez se trate del mismo que pintó el filipino Juan Luna Novicio en 1882 al diplomático vallisoletano Francisco de Reynoso Mateo que ahora se conserva en el Museo de Valladolid y cuya procedencia se desconoce".[87]

2. 6. Últimos años en Valladolid: la carroza de Nuestra Señora de la Piedad

La década de los años 40 comenzará con dos intervenciones muy diferentes realizadas en 1941. La primera fue la ejecución del nuevo altar de Santa Teresa de Jesús (Fig. 11), inaugurado el 28 de abril en la histórica capilla de los Mudarra –primer arco de la nave de la epístola, junto al ábside– del

87 URREA, Jesús, "Patrimonio perdido por la Universidad de Valladolid", *Conocer Valladolid. XI Curso de patrimonio cultural 2017-2018*, 11 (2018), p. 177.



Fig. 11. *Altar de Santa Teresa de Jesús (desaparecido)*. Mariano García Maestro y Marcelo San José. 1941. Monasterio de San Benito el Real. Valladolid. Foto: Nemesio Montero. Publicada en URREA, Jesús, *Nemesio Montero Pérez. Templos de Valladolid (1953-1955)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2023

Monasterio de San Benito el Real. Este espacio, reabierto al culto en 1893 por la Venerable Orden Tercera del Carmen y ocupado por los Carmelitas Descalzos desde comienzos de 1897, estuvo dedicado en el siglo XIX al Sagrado Corazón,[88] hasta que, en fecha anterior a 1915, se instaló en él la escultura de la *Transverberación de Santa Teresa*,[89] obra de Francisco Font (1848-1931) realizada hacia 1900.

El nuevo altar fue concebido con un profundo simbolismo, destinado a representar el "Castillo interior (o las Moradas de la Santa)",[90] en clara alusión a la obra mística de Santa Teresa de Jesús. La prensa señalaba que el simbolismo de ese castillo de cristal o diamante "se ha fijado primero la idea luminosa del inspirador y luego el lápiz del artista vallisoletano señor García Maestro, que supo trasladar al lienzo y convertir en proyecto un nuevo y genial altar para la Santa, de los divinos encumbramientos".[91] La ejecución material correspondió Marcelo San José –identificado por Teófanes Egido como "el hermano Carlos de San José (1868-1951), con tantas obras en los conventos españoles de los carmelitas descalzos"–,[92] quien realizó un "ver-

88 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada de Teófanes Egido, cronista de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019, pp. 450 y 546-547.

89 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada*…, p. 546.

90 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada*…, pp. 450-451.

91 *El Norte de Castilla*, Valladolid (27 de abril de 1941), p. 4.

92 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada*…, p. 547.

dadero castillo, que a su simbolismo añade la realidad palpitante del recuerdo augusto del ambiente en que se movieron todos los pasos y la vida entera de la gran santa". La policromía del castillo fue también ejecutada por García Maestro: "El pincel del señor García Maestro ha dado un severo colorido a las piedras del Castillo, con lo que resalta aún más la belleza exquisita del simbólico altar", así como la pintura del fondo de la capilla que representaba una vista de la ciudad de Ávila:

> "En el fondo, la Encarnación, convento donde profesó y moró tantos años Santa Teresa: en el sagrario, la célebre puerta de San Vicente, y en todo el conjunto, las murallas de la histórica ciudad, coronadas de almenas, presididas por la Torre del Condestable y flanqueadas por dos hermosos y fuertes torreones, dignos en todo de la 'torre del homenaje' y del inexpugnable 'castillo de diamante'".

Su aspecto es conocido gracias a una fotografía tomada en la década de 1960 por el polifacético pediatra, fotógrafo y papirofléxico Nemesio Montero (1906-1981).[93] En ella se aprecia que el castillo, coronado de almenas y adornado con abundantes velas y flores, ocupaba todo el ancho de la capilla y alcanzaba la altura de la línea de imposta. Sobre el torreón central se alzaba la citada escultura de la *Transverberación de Santa Teresa* (Francisco Font, h. 1900), flanqueada por las imágenes de *San Elías* (1908) y *San Juan de la Cruz*, probablemente también obras de Font. Desgraciadamente, este singular conjunto fue destruido en julio de 1973,[94] cuando se procedió a la restauración integral del templo.[95]

La segunda intervención acometida en 1941 fue en "el altar de Santa Lucía, con destino a la capilla del futuro Colegio de los Ciegos, e instalado provisionalmente en una de las habitaciones de la Casa", bendecido e inaugurado el 13 de diciembre por el arzobispo Antonio García y García.[96] El altar, "sencillo, pero muy hermoso", fue labrado por el ebanista Nemesio García y "le pintó y doró Lucio García Maestro", mientras que la imagen titular fue "tallada por el docto artista señor Cilleruelo", es decir, el ya referido escultor José Cilleruelo, médico oftalmólogo de profesión.

En 1942 acometió una nueva escenografía teatral, retomando una faceta que ya había cultivado décadas atrás. En esta ocasión diseñó los decorados de la zarzuela *Zaragoza*, con la que se puso broche final al homenaje que el Colegio de Nuestra Señora de Lourdes quiso tributar a quien, durante mu-

93 La fotografía ha sido recientemente publicada por Jesús Urrea; URREA, Jesús, *Nemesio Montero Pérez. Templos de Valladolid (1953-1955)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2023.

94 EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada…*, p. 547.

95 Realizada entre 1971 y 1972 bajo la dirección de los arquitectos Manuel Cuadrado Isasa y Felipe Prieto Granda, de la Dirección General de Bellas Artes. Rodríguez Martínez, 1981: 415.

96 *Libertad,* Valladolid (14 de diciembre de 1941), p. 3.



Fig. 12. *Carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad*. Mariano García Maestro. 1944. Nave de pasos de la Junta de Cofradías. Valladolid. Foto del autor

chos años, había sido su capellán, Daniel Llorente, recientemente nombrado "obispo titular de Dafnusia y auxiliar de Burgos". El programa del acto, calificado como una gran "fiesta literario-musical", estaba previsto para el domingo 10 de mayo a las 19:00 h en el salón de actos del colegio.[97] La única referencia conservada acerca de los decorados permite deducir su buena acogida, pues *El Norte de Castilla* consignó de manera sucinta: "En esta obra se estrenaron unas bonitas decoraciones del escenógrafo García Maestro". Por su parte, la "divertida y patriótica zarzuela 'Zaragoza'" fue interpretada por antiguos alumnos del colegio "en unión de otros varios compañeros de Asociación", destacando "por sus condiciones de precoz actor el niño Enrique Bariego".[98]

Junto a las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos y la restauración de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, la empresa más destacada acometida por García Maestro fue la carroza procesional de *Nuestra Señora de la Piedad* (Fig. 12), perteneciente a la cofradía penitencial homónima. Construida sobre los restos del chasis de un antiguo carro militar, la obra fue concluida durante la Cuaresma de 1944 y desfiló por primera vez el Jueves Santo de ese mismo año en la Procesión de Penitencia y Caridad. Tanto el diseño general como el programa pictórico, que recuerda al planteado en la iglesia de los Agustinos Filipinos, fueron concebidos y ejecutados por el propio artista.

La carroza responde a un planteamiento ecléctico de notable sobriedad, cuya traza general, de ascendencia renacentista, se enriquece con elementos de talla y motivos vegetales más próximos al Barroco. La base incorpora, a

97 *El Norte de Castilla*, Valladolid (8 de mayo de 1942), p. 2.

98 *El Norte de Castilla*, Valladolid (12 de mayo de 1942), p. 2.



Fig. 13. *Trasera de la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad*. Mariano García Maestro. 1944. Nave de pasos de la Junta de Cofradías. Valladolid. Foto del autor

modo de friso corrido en sus cuatro frentes, una decoración vegetal calada en la que se intercalan cabezas aladas de serafines. Sobre ella se elevan dos cuerpos. El superior presenta paneles ornamentados con motivos florales multicolores y tarjas que acogen diversas *Arma Christi* –entre ellas, los clavos de la crucifixión y la columna de la flagelación, situados en los paneles centrales de cada lado–; en la parte posterior, la tarja central muestra la Cruz Desnuda sostenida por ángeles, flanqueada por cabezas aladas de querubines. Finas bandas con decoración vegetal dorada, de carácter esquemático, articulan el conjunto por encima y por debajo de los paneles en los tres lados.

El cuerpo inferior, de mayor relevancia iconográfica, concentra el ciclo pictórico de la Pasión. En los laterales se disponen las catorce estaciones del vía crucis –siete a cada lado–, encuadradas en una galería conformada por pequeñas capillas resueltas mediante arcos de medio punto apoyados sobre columnas dóricas. La parte posterior (Fig. 13), presidida por el emblema de la Cruz de la cofradía, alberga dos escenas –La Flagelación y La Presentación al Pueblo–, además de sendos paneles con el escudo de la ciudad y el de la parroquia de San Martín y San Benito el Viejo. Bajo este último está la firma del artista: *M. GARCÍA MAESTRO VALLADOLID AÑO 1944*. En las cuatro esquinas superiores hay otros tantos golpes de talla que sirven para ocultar los reflectores que dan luz al grupo escultórico de *Nuestra Señora de la Piedad*, recurso que ya había proyectado García Maestro en uno de los proyectos que presentó para la remodelación de la carroza de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*.





Fig. 14, izq. *Jesús es condenado a muerte*. Fig. 15, dcha. *Flagelación.*
Carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad. Mariano García Maestro. 1944. Valladolid. Fotos del autor

Las dieciséis pinturas (Fig. 14) se enmarcan dentro de la tradición historicista, logrando una atmósfera clásica a la hora de recrear las escenas evangélicas. Esta recreación historicista se observa perfectamente tanto en la ambientación arquitectónica como en la indumentaria que portan los personajes sagrados, los judíos y los soldados romanos. En cuanto a la técnica, el autor emplea una factura ligeramente abocetada que, sin prescindir del detalle, se enriquece mediante una paleta cromática cálida y terrosa, dominada por los ocres, dorados y rojizos. García Maestro gusta de disponer a los personajes sagrados con nimbos dorados decorados mediante puntillado, técnica antigua que retoma con notable éxito. Este mismo tipo de decoración también la aplica a otros elementos dorados de las pinturas, caso de ciertos detalles de las vestimentas. Como curiosidad, para la escena de la Flagelación (Fig. 15) nuestro pintor decidió utilizar como modelo el *Cristo Atado a la Columna* de la Cofradía de la Santa Vera Cruz.

Ignoramos la autoría de los cuatro Evangelistas representados sedentes en las hornacinas abiertas en los extremos de los lados longitudinales del conjunto. La atribución de estas esculturas plantea ciertas dificultades, pudiendo deberse quizá a Sergio Trapote (1881-1960), circunstancia que habría originado una confusión en la prensa local. En efecto, el diario *Libertad*, en su edición del Viernes Santo de 1944, al reseñar la Procesión de Caridad y Penitencia, indicaba que la Cofradía de la Piedad había estrenado "la magnífica carroza, obra de los talleres de Sergio Trapote".[99] Al día siguiente, el mismo

99 *Libertad*, Valladolid (8 de abril de 1944), p. 6.

periódico rectificó el error mediante una breve nota titulada "Una obra de García Maestro", en la que precisaba:

> "La carroza artística que este año ha sido inaugurada para el admirable 'paso' 'La Quinta Angustia', de la Cofradía de la Piedad, es obra del artista don Mariano García Maestro. Para subsanar un error aparecido en nuestra información de ayer sobre el autor de esta admirable obra, así lo hacemos constar a propio ruego del señor García Maestro".[100]

La relación de García Maestro con la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, cuya sede canónica se estableció en la iglesia de San Martín en 1935 –parroquia en cuya colación residía el artista–, parece remontarse años atrás. Según el testimonio de la restauradora Carmen Santamaría, fue el propio artista, en colaboración con varios ayudantes –entre ellos su padre, Francisco Santamaría Vaquero–, quién se encargó de cerrar la parte posterior de la imagen mediante una mezcla de arpillera y escayola. Conviene recordar que la *Virgen de la Piedad*, que comenzó a procesionar en 1927, era originariamente un relieve que no tenía labrada la parte posterior y que presidió durante más de dos siglos el retablo de la capilla de la Soledad del convento de San Francisco. Esta circunstancia obligó a su adecuación para el desfile procesional; no obstante, se desconoce la fecha exacta de esta intervención, ya que, en los primeros años, la carencia de espalda se disimuló mediante un recurso textil.

2. 7. Madrid: Especialización en la restauración

La última referencia documental de García Maestro en Valladolid la proporciona el censo electoral de 1945, donde consta que estaba casado, que tenía al menos un hijo –Alberto García Zurro, también pintor–, y que continuaba residiendo en su casa-taller de la calle San Martín n.º 31-35.[101] A partir de este momento se pierde su rastro en su ciudad natal. En 1946 figura ya como "restaurador al servicio del Patrimonio Artístico Nacional",[102] y dos años más tarde, en 1948, le encontramos nuevamente en el ejercicio de su oficio de policromador, encargándose del estofado de las vestiduras de un *San Ginés de la Jara* (Fig.16) labrado por el escultor Jacinto Higueras (1877-1954), autor asimismo de las encarnaduras. La imagen estaba destinada a la localidad jienense de Sabiote, de la que el santo es patrón. Como señala Ruiz Calvente, en esta intervención García Maestro aparece citado como "policromador de Patrimonio Nacional".[103]

---

100 *Libertad*, Valladolid (9 de abril de 1944), p. 2.

101 *BOPV*, Valladolid (15 de febrero de 1945), p. 1194.

102 ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía…*, p. 107.

103 RUIZ CALVENTE, Miguel, "El modelo para la imagen de San Ginés de la Jara en Sabiote. Obras ambas del escultor Jacinto Higueras Fuentes (1877-1954)", *Boletín Informativo de San*

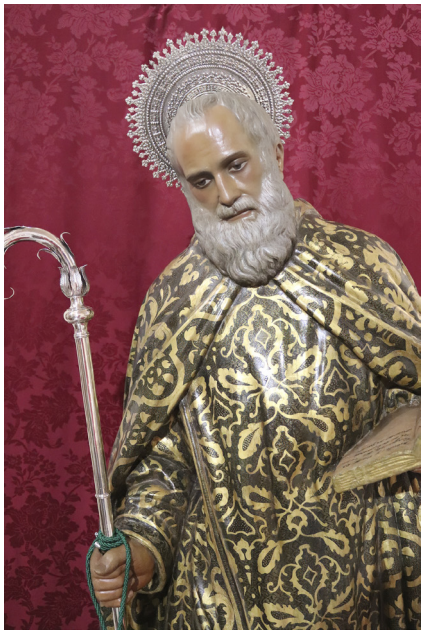

Foto 16. *San Ginés de la Jara*. Jacinto Higueras. 1946. Ermita de San Ginés de la Jara. Sabiote (Jaén). Foto: Facebook de la Hermandad de San Ginés de la Jara de Sabiote

Una referencia posterior procede de un artículo del doctor Luis de Castro titulado "Arte y Artistas. Pedro Verdugo, escultor fecundo", publicado en el diario *Libertad* el 2 de marzo de 1957, en el que se afirma que por entonces García Maestro trabajaba como "restaurador en el Museo del Prado".[104]

Tras su etapa en el Museo del Prado, debió de incorporarse como restaurador al Museo Nacional de Etnología, donde desarrolló su actividad en unos años todavía marcados por la dispersión y la deficiente documentación de numerosas obras incautadas tras la Guerra Civil. Su nombre aparece vinculado a la trayectoria de varios cuadros robados al ex alcalde republicano de Madrid Pedro Rico en 1946 –siete de los cuales fueron restituidos a sus sucesores el 21 de mayo de 2025 por el Ministerio de Cultura–, especialmente *El Bautizo* (Eugenio Lucas Villaamil, h. 1875-1910), cuya localización y custodia permanecieron envueltas en la incertidumbre durante décadas. Tras el robo, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se hizo cargo de los lienzos, aunque no quedó constancia documental del lugar de depósito. En este contexto, García Maestro proporcionó uno de los escasos testimonios sobre su paradero al señalar: "Estos cuadros ignoro de dónde serán, supongo que de los que había almacenados en el edificio de la calle Jesús

Ginés, 14 (2014), p. 26.

104 *Libertad*, Valladolid (2 de marzo de 1957, p. 2.

donde estaba todo lo del Servicio, y a poco de ingresar yo hicieron traslados a distintos sitios de los objetos que allí había".[105]

Durante la década de 1950 intervino directamente en algunos de estos cuadros en su taller del Museo Nacional de Etnología, entre ellos el citado El Bautizo. En una nota manuscrita fechada en 1963 dejó constancia tanto del proceso de restauración como de la confusión administrativa que rodeó el traslado de las obras:

> "El 31 de julio de 1950 me llevaron los de Casa Macarrón dos cajas de cuadros que el Sr. Cruz me dijo que eran para restaurar [...]. El 27 de septiembre de 1951 terminé la restauración de los 35 cuadros, se lo comuniqué al Sr. Cruz y estuvo un día viéndolos y me dijo se lo diría a los de Macarrón para ver la forma de llevarles, le pregunté donde les colocaron y me dijo que no sabía. [...] La fecha que me los volvieron a traer no la recuerdo exactamente, fue poco antes de la obra de albañilería que hicieron en el taller, creo que fue entre el año 1957 y 1958".[106]

Según su propio testimonio, *El Bautizo* ingresó en el Museo Nacional de Etnología, salió de él y regresó nuevamente años después. Finalmente, el 15 de octubre de 1963, la obra fue entregada, junto con otras piezas, al Instituto Central de Conservación y Restauración, cuyos talleres se ubicaban en el Casón del Buen Retiro, donde fue restaurada de nuevo antes de ser depositada en el Museo del Pueblo Español el 17 de septiembre de 1965.[107]

A partir del 15 de octubre de 1963 se pierde el rastro documental de García Maestro. La documentación consultada no aporta nuevas noticias sobre su vida ni sobre su actividad profesional posterior, y tampoco permite establecer la fecha y el lugar de su fallecimiento. No obstante, la web genealógica *MyHeritage* señala como posible fecha de su muerte el 4 de diciembre de 1977, aunque no se precisa el lugar del óbito.

3. Conclusiones

A la luz de la documentación reunida durante la investigación, resulta obligado considerar a Mariano García Maestro como un artista de relevancia dentro del denso, aunque todavía insuficientemente conocido, panorama artístico vallisoletano de la primera mitad del siglo XX. Su importancia radica

105 DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41. La búsqueda de los cuadros de Pedro Rico en los Museos Estatales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2024, p. 133.

106 DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41*…, p. 133.

107 DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41*…, p. 135.

tanto en su perfil polifacético, capaz de desenvolverse con solvencia en ámbitos tan diversos como la pintura de caballete, la pintura mural decorativa, la escenografía, la policromía y la restauración, como en la entidad de alguna de sus realizaciones, destacando especialmente las pinturas murales de la iglesia de los Agustinos Filipinos, la restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno y la carroza procesional de Nuestra Señora de la Piedad, que, además, eran hasta el momento las únicas referencias acerca del artista.

A pesar de la naturaleza dispar de estas obras, en todas ellas se pone de manifiesto su dominio de los recursos ornamentales y su notable capacidad para integrar la pintura en conjuntos arquitectónicos, tanto efímeros como permanentes, y escultóricos. Por el contrario, en su producción figurativa se pueden advertir ciertas limitaciones como ya hemos visto, amén de un anclaje a la tradición académica, lo que refuerza su identificación más como pintor decorador que como pintor de caballete.

Si algo caracterizó la globalidad de su producción es que se mantuvo ajeno por completo a los impulsos renovadores promovidos por las sucesivas vanguardias que se sucedieron a lo largo de su vida. Por el contrario, él se mantuvo firmemente anclado en la tradición y en los estilos del pasado, pues, como hemos visto, para su ecléctica producción, recuperó motivos, elementos decorativos y técnicas heredadas tanto del Renacimiento como del Barroco.

Su labor como restaurador es especialmente relevante, no solo por su modélica intervención en una de las imágenes devocionales más importantes de la ciudad, como es Nuestro Padre Jesús Nazareno, sino también por haber trabajado en instituciones de primera categoría como Patrimonio Nacional, el Museo del Prado o el Museo Nacional de Etnología. A ello hay que sumar su participación en las tareas de salvaguarda del patrimonio durante la Guerra Civil, así como su implicación en el proceso de reconstrucción patrimonial de la posguerra cuando trabajó en los talleres de arte religioso de Daniel Pérez Rodríguez.

No obstante, y pese a los numerosos datos aportados, aún quedan importantes lagunas por resolver, especialmente biográficas, pues desconocemos el tramo final de su vida, así como la fecha y lugar de su óbito. Igualmente, teniendo en cuenta la importancia de algunas de sus intervenciones, cabe suponer que participó en otras muchas obras que actualmente no se han logrado documentar.

Biblografía

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Extracto de cuentas de 1929", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 19 (1930), p. 76.

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1926", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 7 (1927), pp. 126-133.

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1927", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 11 (1928), pp. 181-186.

AGAPITO Y REVILLA, Juan, "Memoria correspondiente al año 1928", *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 15 (1929), pp. 1-5.

APARICIO LÓPEZ, Teófilo, *Patrimonio histórico-artístico de la Orden de San Agustín en Valladolid*, Valladolid, 2001.

ARRIBAS ARRANZ, Filemón, *La Cofradía Penitencial de N. P. Jesús Nazareno de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y librería Casa Martín, 1946.

BRASAS EGIDO, José Carlos y URREA, Jesús, *Pintura y escultura en Valladolid en el siglo XX (1900-1936)*, Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1988.

DÍAZ, Teresa; LÓPEZ-RIOBÓO, Marta; MIGUEL, Carolina; PELÁEZ, María; SILVA, Alejandro y TUDELA, Marta, *VILLANUEVA 41. La búsqueda de los cuadros de Pedro Rico en los Museos Estatales*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2024, https://libreria.cultura.gob.es/libro/villanueva-41_11963/

EGIDO LÓPEZ, Teófanes, *La mirada de Teófanes Egido, cronista de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2019.

GALIARDO VIVAS, Ignacio, "De la escenografía tradicional española a la analogía con las vanguardias europeas de 1920 a 1936", *El Pájaro de Benín*, 5 (2021), pp. 15-47.

MACARRÓN MIGUEL, Ana María y GONZÁLEZ MOZO, Ana, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998.

MACARRÓN MIGUEL, Ana María, *Historia de la conservación y la restauración: desde la Antigüedad hasta el siglo XXI*, Madrid, Tecnos, 2021.

PLAZA CHILLÓN, José Luis, "Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936 entre la tradición y la vanguardia: De Salvador Alarma a Maruja Mallo", *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 13-14 (1998), pp. 95-135, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2991705

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Luis, *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, Caja de Ahorros popular de Valladolid y Ateneo de Valladolid, 1981.

RODRÍGUEZ, Isacio (OSA), "La iglesia de Agustinos de Valladolid. Historia de una construcción", *Archivo Agustiniano*, 182 (1980), pp. 135-226, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2467939

RUIZ CALVENTE, Miguel, "El modelo para la imagen de San Ginés de la Jara de Sabiote. Obras ambas del escultor Jacinto Higueras Fuentes (1877-1954)", *Boletín Informativo de San Ginés*, 14 (2014), pp. 25-33, https://www.academia.edu/145188270

SANTOS SÁNCHEZ, Diego y MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. España. Siglo XX*, Madrid, Editorial Cátedra, 2023.

URREA, Jesús, "Patrimonio perdido por la Universidad de Valladolid", *Conocer Valladolid. XI Curso de patrimonio cultural 2017-2018*, 11 (2018), pp. 155-177, https://www.realacademiaconcepcion.net/index_files/publicaciones/ConocerValladolidXI.pdf

URREA, Jesús, *Nemesio Montero Pérez. Templos de Valladolid (1953-1955)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2023.

URREA, Jesús, *Pintores de Valladolid (1890-1940)*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1985.

URREA, Jesús, *Pintores vallisoletanos del siglo XIX*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1987.

VV. AA., *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* [segunda edición], Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.

VV. AA., *Escuela de Artes y Oficios de Valladolid. Sesión pública celebrada el día 4 de octubre de 1912 para repartir los premios a los alumnos que los obtuvieron en el curso de 1911 a 1912*, Valladolid, Tipo-Litografía de Leonardo Miñón, 1912.

VV. AA., *Recuerdo de la consagración de la Iglesia del Smo. Nombre de Jesús de los PP. Agustinos de Valladolid y Solemnísimo triduo dedicado en ella a N. P. S. Agustín con motivo del XV centenario de su muerte*, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio, 1930.