

# Coleccionismo, museos y mercado artístico, un debate actual

*María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares*

El I+D denominado “Expolio, colecciones, mercado artístico y las Comisiones de Monumentos en España de los siglos XVIII y XIX” ha pretendido abordar las diferentes etapas del coleccionismo en nuestro país y su proyección en Europa y América. La manera de gestionarlo y su incidencia en el mercado han ocupado buena parte del trabajo.

Es bien sabido que el estudio del coleccionismo artístico en España durante los siglos XVIII y XIX es una línea de trabajo aún necesitado de una investigación global que arroje luz sobre la transformación de las artes y la cultura en su tránsito desde la edad moderna al mundo contemporáneo. Por ello una parte importante de la investigación la ha constituido la recopilación de las fuentes y materiales necesarios para el estudio, que por su diversidad –documentos de archivo, fuentes literarias, libros de viajes, reseñas de prensa, catálogos de museos, exposiciones, ventas y salas de subastas– han obligado a diseñar una nueva metodología que no se centre exclusivamente en los protocolos notariales y las testamentarias como única fuente de información sobre las colecciones heredadas.

Pero no es posible abordar el estudio del coleccionismo de arte desligándolo de los aspectos económicos, sociales y por supuesto de la evolución de la historia del arte y de la cultura. La historia de las colecciones y sobre todo, de quienes fueron sus protagonistas, los coleccionistas, constituye uno de los medios más útiles para conocer la cultura artística. Después del conocimiento de los artistas, de la investigación sobre sus obras, el estudio de su fortuna crítica nos conduce a un estrato superior en el que las artes se convierten en el lenguaje universal, el vehículo al que se confía la misión de mostrar el poder, ya sea económico, religioso o personal.

Lo cierto es que los poderes públicos siempre se han interesado por el control del arte. Para muchos especialistas el arte sirve como legitimador del poder político, como instrumento de propaganda y también por su valor económico ya que siempre ha estado inserto en el mercado y como tal mercancía ha recibido una regulación jurídica<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, J., *Estudios sobre el Derecho del Patrimonio Artístico*, Madrid, Ed. Fundación Registral, 2008, págs. 75 y ss.

A finales del siglo XVIII y primera parte del siglo XIX toma cuerpo una nueva manera de coleccionar: el museo. La institución museística presupone el conocimiento histórico-artístico suficiente para estructurar artistas y escuelas y elaborar con ellos un discurso expositivo guiado por un determinado ideal estético. La creación de un museo o la formación de una colección lleva implícito un proceso de descolocación y de reencuentro de las obras en un orden diferente creado por el coleccionista, generando una nueva comunicación con las demás piezas, relación que nada tendrá que ver con la que tuvo en su contexto de procedencia.

La función del arte, no obstante, ha ido cambiando a la vez que ha variado el mundo, porque representa a la humanidad en la medida en que responde a sus ideas y aspiraciones; se convierte en una necesidad porque produce placer, una suerte de fruición estética que hace que ante su contemplación experimentemos un sentimiento placentero e intemporal<sup>2</sup>. El coleccionista, el *amateur* que busca y reúne con gran esfuerzo las más variadas piezas a través de ventas y subastas, experimenta un placer comparable al de los conquistadores que regresaban con el botín de guerra, que, una vez exhibido, servirá para mostrar el poder militar y la superioridad cultural.

Desde bien entrado el siglo XVIII hasta los inicios del siglo XX, los coleccionistas e instituciones culturales como academias y museos, han ido variando las estrategias para la conservación y gestión de su patrimonio artístico. Su evolución, como no podía ser de otra manera, responderá a las mutaciones que se producen en la sociedad del Antiguo Régimen y su paso a la pujante sociedad industrial decimonónica. Todo ello se reflejará en la diversidad y modo de gestionar sus colecciones.

## Las colecciones en el siglo XVIII

La suerte de las colecciones en el siglo XVIII, por la problemática que implican, ha consumido buena parte de los recursos de esta investigación. En los inicios del siglo, tal y como se ha ido poniendo de relieve a lo largo de innumerables trabajos, el rey, la nobleza y el alto clero son propietarios de espléndidas colecciones que van a llegar en condiciones aceptables a los albores de la modernidad.

La comprensión e interpretación del coleccionismo regio en España y su proyección sobre los gustos artísticos de la nobleza o de la Iglesia, no puede hacerse sin revisar la figura de Felipe IV (1605-1665), un monarca con una

---

<sup>2</sup> DE FUSCO, R., *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2008, pág. 19. De Fusco opina que es el individuo quien confiere al objeto la cualidad que lo hace agradable.

clara vocación coleccionista que con minuciosidad reunió el grueso de lo que luego serán las colecciones del Patrimonio Nacional y del Museo del Prado. Sus gustos en cuestión de pintura, tanto antigua como contemporánea, influyeron directamente en las colecciones de la nobleza y del clero. Su mecenazgo tiene una importancia decisiva porque se proyecta sobre artistas tan relevantes como Rubens que estuvo en España en dos ocasiones, sin dejar de mencionar a Velázquez, que como aposentador del Alcázar y pintor del rey, incluso viajó a Italia para comprar obras para el ornato de los palacios reales. La contratación de un determinado artista por el rey o la valoración de otros, tendrá gran importancia a la hora de que el particular se decida por conseguir un tipo u otro de pintura, bien para coleccionar o para adornar su residencia, imagen última de prestigio social.



Figura 1. David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de Bruselas*, 1651, Museo del Prado.

Felipe IV concentró sus cuadros en varios edificios, lo que puede ser un precedente de la galería, aunque el público que podía acceder a su contemplación estuviera limitado e incluso el mismo monarca reservase una parte para

su exclusivo deleite de coleccionista. Las colecciones del rey están ya lejos de la idea de gabinete de curiosidades y son preferentemente de pintura, lo que podría explicar el enorme desarrollo que la pintura adquirió frente a la escultura y la especialización de los talleres de los artistas que debían atender una fuerte demanda de obras para vestir palacios, iglesias o conventos. Con esta orientación se había formado la colección del primo del Monarca, Leopoldo Guillermo de Austria, gobernador de los Países Bajos entre 1646 y 1656 que inmortalizó David Teniers el Joven (1610-1690) en un cuadro realizado en obsequio de Felipe IV (Fig. 1)<sup>3</sup>.

A su muerte Felipe IV dejó una serie de objetos de carácter religioso y símbolos de la monarquía, pero también una enorme colección de obras de arte que por vía testamentaria vinculó a la Corona de manera que no se dispersase lo que tanto le había costado reunir<sup>4</sup>.

La nobleza del momento, enriquecida muchas veces gracias a los destinos en Flandes o Italia, reunió también espléndidas colecciones. Así el Marqués de Leganés, el Conde de Monterrey, D. Luis López de Haro, Almirante de Castillo, el Marqués del Carpio y un enorme etcétera rivalizaron con el monarca atesorando obras de primera calidad, aunque su situación les obligara a ponerlas a disposición del rey incluso a cambio de un elevado precio<sup>5</sup>.

Hay otro aspecto que tampoco podemos dejar a un lado al hablar de colecciones, y es la existencia de conjuntos artísticos que sirven de ornato en iglesias y conventos que no pueden identificarse con colecciones al uso. El inicio de su dispersión a finales del siglo XVIII los convierte en el objetivo de los coleccionistas. A pesar de su temática religiosa, las obras de Zurbarán, Velázquez, Murillo, Carducho, Ribera, Alonso Cano y muchos otros se convierten en presas buscadas y codiciadas.

El siglo XVIII con el establecimiento de la dinastía Borbón en España acrecentó las colecciones reales. Felipe V y su esposa Isabel de Farnesio, así como el resto de los monarcas de la casa de Borbón, aumentaron lo que ya existía, a pesar de que el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 causó la pérdida de

---

<sup>3</sup> Los gabinetes de pinturas de esos años y su reflejo en los cuadros fueron analizados a través de una exposición celebrada en 1992 en el Museo del Prado. DÍAZ PADRÓN, M. y ROYO-VILLANUEVA, M., *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1992.

<sup>4</sup> Son muchas las publicaciones que han analizado el afán coleccionista del rey y la riqueza y variedad de sus colecciones. BOTTINEAU, I., "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686", *Bulletin Hispanique*, t. LVIII, Paris, 1956, págs. 421-452, t. LX, 1958, págs. 30-61, 145-179, 289-326 y 450-483. BROWN, J., "Felipe IV, el rey de coleccionistas", *Fragmentos*, nº XI, Madrid, 1987, págs. 4-20. BROWN, J. y ELLIOT, J., *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.

<sup>5</sup> Los avatares de las colecciones de la nobleza pueden seguirse a través de los protocolos notariales que reflejan las testamentarias, donaciones y fusiones de las diferentes colecciones. Imprescindible la consulta del ya clásico ensayo de Francis HASKELL, *Patronos y Pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, Ed. Cátedra, 1984. Edición original en 1980 de la Yale University.

gran cantidad de cuadros y la obligada restauración de una buena porción de los que sobrevivieron.

Felipe V (1683-1746) llevó al recién construido palacio de La Granja una buena parte de lo que había heredado de su padre, el delfín de Francia, muebles y otros objetos entre los que estaban las llamadas “Alhajas del Delfín”, la colección de vasos preciosos que hoy custodia el Museo del Prado (Fig. 2). También fueron a parar al Real Sitio las compras numerosas que hicieron el rey y su segunda esposa, Isabel de Farnesio (1692-1766). Pinturas llegadas de Flandes y Holanda, gracias a la mediación de Florencio Kelly<sup>6</sup>, la colección de pintura italiana de Carlo Maratta (1625-1713) con obras de Poussin, Clau-



Figura 2. Cofre ochavado con entalles y camafleos. Tesoro del Delfín, c. 1624-1645, Museo del Prado.

<sup>6</sup> Florencio Kelly fue médico de Felipe V y un afamado coleccionista que ejercía un importante papel en el comercio de arte. Su hijo Juan aumentó la colección de su padre y vendió algunas de las piezas al rey Carlos III. Su personalidad y actividades fueron dadas a conocer por el Marqués de Saltillo: “Casas Madrileñas del siglo XVIII y dos centenarios del siglo XIX”, *Arte español*, 1948-1949, págs. 17-20. AGUEDA, M., “La colección de pinturas de Juan Kelly”, *Archivo Español de Arte*, N° 251, 1990, págs. 487-496. Publica el inventario de la colección del hijo a la que se habían unido las obras heredadas, especifica la procedencia, tasación y destino final de lo reunido.

de Lorraine o Domenichino y sobre todo, la espléndida colección de escultura antigua que había pertenecido a la reina Cristina de Suecia que Isabel de Farnesio había conseguido gracias a los buenos oficios de su pintor de cámara y asesor artístico, Andrea Procaccini (1671-1734). A estas esculturas se unieron las piezas antiguas y de singular rareza que habían pertenecido al Marqués del Carpio compradas a la duquesa de Alba. La misma reina Isabel se ocupó de adquirir en Sevilla pinturas de Murillo y puede decirse que contribuyó con su preferencia personal a poner de moda al pintor sevillano en otras cortes europeas. Felipe V e Isabel de Farnesio han pasado a la historia como renovadores de las artes en España; el palacio que construyeron en La Granja, concebido para el retiro espiritual y la reflexión, se convirtió en el marco de sus ideales, pero también fue el estandarte de la magnificencia de su gobierno<sup>7</sup>.

La riqueza de la colección real fue durante todo el siglo XVIII motivo de admiración para los viajeros, en muchos casos siguiendo las indicaciones y los juicios de D. Antonio Ponz. El secretario de la Academia de Nobles Artes de San Fernando fue sin proponérselo un guía de excepción para todos estos visitantes. El volumen VI de su *Viaje de España*<sup>8</sup> que había redactado en los años 80, describía con minuciosidad las colecciones de los palacios pero también incluía una carta del pintor Anton Raphael Mengs en la que el artista bohemio ofrecía al rey Carlos III la posibilidad de organizar en el Real Palacio un discurso museográfico que describiera a través de las obras reunidas, la historia de la pintura. Se deseaba que las colecciones reales ya no sirvieran exclusivamente para deleite del rey y de sus cortesanos sino que, dentro de los ideales del Siglo de las Luces, tuvieran una misión didascálica.

En 1789, Carlos III había fallecido en 1788, se hizo un inventario general de todos sus bienes y entre ellos las pinturas de los diferentes palacios. Este inventario arroja una enorme suma de obras de arte que repartidas en los distintos edificios servían de imagen de la grandeza de la monarquía española<sup>9</sup>.

En 1792 José Nicolás de Azara, embajador de España en Roma en 1785 y contertulio de Mengs y Winckelmann en Villa Albani de Roma, regaló a Carlos IV su colección de mármoles antiguos, una espléndida muestra de las excavaciones realizadas en Tívoli. El rey las destinó principalmente para la ga-

---

<sup>7</sup> MORÁN TURINA, M., *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid, Ed. Nerea, 1990. El estudio analiza la gestación del palacio de La Granja y las preferencias artística del monarca. Sobre las colecciones reunidas por Felipe V e Isabel de Farnesio véase el excelente y exhaustivo trabajo de ATERIDO, Á. et alii., *Colección de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio: inventarios reales*, Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, 2 vols. Se trata del más completo inventario de esta colección borbónica.

<sup>8</sup> PONZ, A., *Viaje de España*. Madrid, por la Vda. De Ibarra, 1793. Tomo VI, tercera impresión, contiene una minuciosa descripción de los palacios y sitios reales próximos a Madrid. El tomo V, además de describir edificios de Madrid, hace una exposición de las casas nobles y su ornato, así como de la formación de sus colecciones artísticas.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ MIRANDA, F., *Inventarios Reales: Carlos III: 1789*. Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1989, 3 tomos.

lería de estatuas de la Casita del Labrador de Aranjuez<sup>10</sup>. Estas colecciones, junto con las que Felipe II había reunido en el Alcázar, que en buena parte procedían del testamento de su tía María de Hungría, forman en la actualidad el fondo de estatuaria antigua del Museo del Prado.



Figura 3. Bartolomé Esteban Murillo, *La bendición de Isaac*, h. 1650, Museo del Ermitage, San Petersburgo. Procede de la colección del Marqués de Santiago.

Puede decirse que a finales del siglo XVIII las colecciones aristocráticas formadas siglos antes se mantenían en buena parte. Las colecciones del Duque de San Estaban, del conde de Oñate, del duque del Infantado, del Marqués de Santa Cruz o del Duque de Osuna, que se formaron desde finales del siglo XVI y en el XVII, a través de sucesivas testamentarias se habían ido dividiendo o agrupando. El Duque de Medinaceli había heredado los restos de la colección de escultura antigua llegada de Italia en el XVII, además de poseer obras de la colección del Marqués de Leganés. El Duque de Alba reunió las colecciones del Marqués del Carpio, conde de Monterrey, del Conde-Duque de Olivares, de Terín, Berwick, Lemos, Andrade, Gelves y Ayala, es casi la única colección que hoy posee un museo de la nobleza en el palacio de Liria de Madrid. El Marqués de Santiago conservaba los Murillos que le dieron fama de la colección del Marqués de Villamanrique (Fig. 3). La del Conde de Altamira y

<sup>10</sup> JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J., “Azara, coleccionista de antigüedades, y la galería de estatuas de la Real Casa del Labrador de Aranjuez”, *Reales Sitios*, XL, nº 156, Madrid, 2003, págs. 57-70.

marqués de Astorga era una de las más importantes de España, había reunido una parte de la colección de Leganés que conservaba en su palacio de la calle de San Bernardo de Madrid. El Marqués de Villafranca mantenía intacta su colección a mediados del siglo XIX con cuadros de la casa de Guzmán y de Medina Sidonia.

En el siglo XVIII, sin embargo, comienza a aparecer un coleccionista no aristócrata que colecciona con gustos mucho más eclécticos que los de la corte. Alguna de estas colecciones consiguió reunir piezas de gran interés pero fueron casi todas vendidas a principios del siglo XIX. Entre ellas destaca la del arquitecto Teodoro Ardemans, la del escritor Bernardo Iriarte o el pintor Agustín Esteve a quien Fernando VII compró en 1820 “La Trinidad” de Ribera.

En Cádiz, Sebastián Martínez (1747-1800), amigo de Francisco de Goya también reunió una interesante muestra; no podemos olvidar que Martínez fue Tesorero Mayor del Reino y se enriqueció con el comercio del vino en Cádiz. Su colección consistía en una interesantísima biblioteca con obras propias de un humanista, una colección pictórica que salvando las atribuciones, tenía cuadros de Murillo, Velázquez, Mengs, Julio Romano, Rubens y por supuesto, Goya, hasta un total de 743 cuadros. También poseía escultura clásica procedente de las excavaciones en Sancti Petri; a su muerte una buena parte de su colección se vendió a los ingleses<sup>11</sup>.

Coleccionista de antigüedades fue también a fines del siglo XVIII el Cardenal Antonio Despuig y Dameto (1747-1813) quien reunió en su finca de Raxa, en Mallorca una galería de estatuas sacadas de las excavaciones que había patrocinado en Ariccia, cerca de Roma, más algunas adquiridas en el comercio y que permanecieron en la isla hasta finales del siglo XIX cuando comenzó su dispersión<sup>12</sup>. También era imponente la colección de cuadros y los fondos bibliográficos que el cardenal reunió a la largo de su vida y que legó a la isla de Mallorca (Fig.4).

Las colecciones religiosas reunidas en conventos e iglesias comenzaron a experimentar un proceso de dispersión. La ruina económica de buena parte de las órdenes religiosas impulsó ventas apresuradas que hicieron las delicias de los marchantes y viajeros, que guiados por la fama de los conjuntos, pudieron efectuar suculentas compras. Uno de los ejemplos más notables lo constituye el conjunto de pinturas del convento e iglesia de San Hermenegildo de Madrid de Carmelitas Descalzos que inició su venta en 1786. La fama de sus

<sup>11</sup> PEMÁN MEDINA, M., “La colección artística de D. Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz”, *Archivo Español de Arte*, nº 201, 1978, pág. 53 y ss.

<sup>12</sup> El primer inventario que se realiza de las colecciones del Cardenal es el elaborado por BOVER, J. M., *Noticia histórico-artística de los museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma, 1846. Sobre la existencia y dispersión de la colección el trabajo de ROSSELLÓ BORDOY, G., *Una experiencia museográfica: la desintegración de la colección Despuig de escultura clásica*, Palma, Ed. Museo de Mallorca, 2000.



Figura 4. Museo de Raxa en 1892.  
De Mallorca, artística, arqueológica, monumental, 1898.

obras de Alonso Cano, Carducho, Escalante, Ribera, Pereda, Murillo entre los españoles y Bassano, Rubens, Giordano, Rafael, Tiziano, Reni o Solimena atrajo a compradores como Manuel Godoy y puede decirse que acaba con el expediente que abre la Academia de Nobles Artes de San Fernando sobre las actividades del pintor y marchante francés Jean-Baptiste Lebrun al conocerse las compras realizadas en el referido convento<sup>13</sup>.

Ya en los inicios del siglo XIX se forma la colección de D. Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, que desde sus comienzos pretendió rivalizar con la de los reyes en riqueza y variedad. Las obras de arte se convertirían en símbolo de su poder y prestigio a la vez que era enseña de su posición social, una relevancia social ya no encarnada en exclusiva por la nobleza, como antigua detentadora del poder y ahora relegada a la tarea de simple acompañante del monarca<sup>14</sup>. El

<sup>13</sup> Toda la documentación en Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 1-34/2, 12 octubre 1807. Publicado por ANTIGÜEDAD, M. D., “Coleccionismo y protección del patrimonio: aproximación a los antecedentes legislativos sobre la prohibición de exportar obras de arte”, Actas del Congreso del CEHA *Los Clasicismos en el Arte Español*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 306.

<sup>14</sup> La figura de Manuel Godoy ha sido tratada desde muy diversas vertientes por LA PARRA,

Palacio del Almirantazgo sirvió de sede a la colección formada por compras, encargos y regalos de particulares e instituciones que convirtieron la casa de Godoy en un museo de gran riqueza reflejo del gusto de la época<sup>15</sup>. La colección de Godoy es el broche de oro del coleccionismo del Antiguo Régimen, su dispersión e integración en nuevos contextos museográficos es una muestra de los nuevos usos y modelos de la época contemporánea.

## Nuevas iniciativas y usos del patrimonio artístico

Si la suerte de las colecciones del siglo XVIII tiene mucho de cambio de signo y de época, el desarrollo de normas jurídicas para la gestión de estos bienes llena todo el siglo. Las teorías de la Ilustración pusieron sobre la mesa la necesidad de estructurar los conocimientos histórico-artísticos. Desde el siglo XVIII persiste la idea de que el trono debía ser el dispensador y el orientador de la cultura<sup>16</sup> porque existía la idea de que determinados bienes debían ser tutelados. Aunque la protección se refería principalmente a los bienes de la Corona o de la Iglesia, las corrientes ilustradas propiciaron la aparición de Academias, instituciones encargadas de velar por la correcta conservación del patrimonio y órganos de control de lo artístico.

Por ello la fundación de la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando el 30 de mayo de 1757 y la ya constituida Real Academia de la Historia desde el 17 de junio de 1738, respondían a la responsabilidad del monarca como promotor y protector de las artes y depositario de la herencia histórica de la nación<sup>17</sup>. Como otras monarquías ilustradas de Europa, los reyes españoles consideraron el arte como el vehículo idóneo para mostrar las glorias de la corona.

La Real Academia de Nobles Artes de San Fernando que había iniciado su andadura en 1752, tenía un modelo francés como lo era la dinastía Borbónica. Por su parte Carlos III, como ya había hecho siendo rey de Nápoles,

---

E., *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Barcelona, Tusquets Ed. 2002, pág. 283 y ss. WAGNER, I. R., "La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy", *Archivo Español de Arte*, LXI, nº 238, 1987, págs. 137-152. Isadora Rose WAGNER ya dedicó su Tesis Doctoral a la figura de Godoy como coleccionista *Manuel Godoy, patrón de las Artes y coleccionista*, Colección de Tesis Doctorales, Ed. Universidad Complutense, 1983, 2 vols.

<sup>15</sup> WAGNER, R., *Op. cit.*, Vol. I, pág. 503-505.

<sup>16</sup> SARRAILH, J., *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. en castellano, 1979, p. 189.

<sup>17</sup> *Novísima Recopilación de las leyes de España... en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpresa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas... hasta el de 1804*, Madrid, Ed. Boletín Oficial del Estado, 1975. Toma IV, libros VIII, título XX y XXII, pág. 168 y ss, pág. 173 y ss.

quiso recuperar los restos del pasado lo que se tradujo en la financiación de excavaciones que sacaran a la luz los testimonios materiales de la Antigüedad.

Desde el ideario de la Ilustración los bienes artísticos son objeto de protección y, lo que es más importante, se siente la necesidad de protegerlos como símbolos de la riqueza de la monarquía y de su glorioso pasado. El rey delega en las Academias de Bellas Artes, de la Historia e incluso las Sociedades Económicas de Amigos del País, instituciones todas formadas por expertos, la custodia y gestión del patrimonio artístico.

Pero este estado de cosas varió sustancialmente con el ideario de la Revolución Francesa que estableció un nuevo orden. Bienes hasta entonces pertenecientes al monarca o a la Iglesia, se convierten en Bienes Nacionales porque la soberanía residirá en la Nación y las Cortes. Las diferentes constituciones españolas, ya sea la de 1812, 1837, 1845, 1869 o 1876 perfilarán las políticas de conservación y de gestión de los bienes no sólo de la Corona sino de la Iglesia y de la nobleza.

La delegación del poder real en lo que se refiere a las tareas de conservación y vigilancia del patrimonio artístico del país fue desde sus orígenes una obligación llena de dificultades. En aspectos concretos como la gestión de las colecciones y el comercio de objetos artísticos, principalmente pinturas y objetos suntuarios, los obstáculos aparecían casi como insalvables. Quizá por ello el 26 de marzo de 1802 Carlos IV dictó una resolución “Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos, que se descubran en el Reyno, baxo la inspección de la Real Academia de la Historia”<sup>18</sup> que se convierte en la primera norma moderna que ha producido el ordenamiento español para la protección de los bienes que integran el patrimonio histórico. Aunque se refiere principalmente a lo que hoy denominaríamos patrimonio arqueológico, una relación de monumentos y obras “reputadas por antiguas, ya sean Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas, Árabes y de la baxa edad”, constituyen un repertorio de elementos a conservar y la obligación de la Academia de asumir la tarea de catalogación de los hallazgos para destinarlos a la instrucción del país<sup>19</sup>.

Pero la *Instrucción* era la culminación de un camino. Desde sus inicios la Academia de Nobles Artes de San Fernando y luego las Academias provinciales<sup>20</sup>, estuvieron preocupadas por la conservación del tesoro artístico de la nación, una tarea ingente que no se ceñía al patrimonio real sino que

<sup>18</sup> *Novísima Recopilación... Op. cit.*, Cédula de 6 de julio de 1803, Libro VIII, Título XX, Ley III, pág. 169 y ss.

<sup>19</sup> El apartado 6 de la Instrucción dice: “La Academia quedará agradecida á los buenos patriotas que coadyuven á la ilustración de la Patria por el medio de buscar, conservar y comunicarla los monumentos antiguos arriba nombrados; sin que por eso dexé de satisfacer á los poseedores de las cosas halladas el tanto en que se convinieren, quedando la conducción de ellas á cargo de la Academia”.

<sup>20</sup> La Academia Real de las Artes de San Carlos de Valencia se creó mediante Real cédula el 14 de Febrero de 1768. *Novísima Recopilación... Libro VIII, Título III, Ley III, pág. 176 y ss.*

comprendía la enorme riqueza de la Iglesia y de las Órdenes Regulares, así como los bienes comunales. La tarea por acometer era enorme porque continuamente los mismos académicos y los viajeros llegados a España recogían en sus escritos su sorpresa ante la riqueza del patrimonio artístico español. También en todos los comentarios y escritos se desliza la idea de que es una riqueza desconocida o no apreciada por sus propietarios. Aparece a mediados del siglo XVIII el sentimiento ilustrado de defensa del legado cultural español atacado desde los demás países de Europa y la reacción ante la Leyenda Negra como confirmación de la propia identidad; el mismo Antonio Ponz critica en las páginas finales del tomo V de su *Viage de España* la falsedad de las informaciones que los extranjeros ofrecían sobre la situación de España<sup>21</sup>.

La llegada de viajeros que ven las puertas abiertas ante la posibilidad de adquirir arte a buen precio, un arte desconocido fuera de España, desata las alarmas de las instituciones académicas. El 21 de marzo de 1761 el rey Carlos III (1759-1788) firmó un Real Decreto mediante el que se prohibía la exportación de pinturas y esculturas de artistas famosos ya difuntos, una medida que, se resaltaba, ya existía en otras naciones europeas y sobre todo en Roma y Nápoles. El Real Decreto señalaba que “las pinturas y esculturas sobre que me representa la Academia, se considerarán en cuanto a la prohibición de extraer y penas en que incurran los contraventores como los demás géneros de contrabando, se venderán y distribuirá su importe por las mismas reglas”. La multa al infractor se dividiría en tres partes: una para la Hacienda Pública, otra para el juez y una tercera para el denunciante<sup>22</sup>. La Institución Académica se beneficiaría de las obras incautadas que podrían servir para estudio de los artistas siempre que fueran de tema profano o bien pasarían a la Iglesia si fueran de temática religiosa.

Diversos episodios de tráfico ilícito obligaron a renovar las medidas de protección para evitar la salida del país de obras de importancia para el patrimonio español. El Protector de la Academia, conde de Floridablanca, renovó mediante una Real Orden de 12 de octubre de 1779, la normativa de 1761. El detonante había sido en este caso la escandalosa venta de cuadros de Murillo y de otros artistas de renombre que se venía realizando en Sevilla. La medida impidió la salida de una “María Magdalena” de Murillo, decomisada en la Aduana de Ágreda cuando era enviada a Bayona (Fig. 5). La aprensión supuso para los aprehensores la multa de una cuarta parte del valor del cuadro que

---

<sup>21</sup> GARCÍA CÁRCEL, A., *El sueño de la Nación Indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Ed. Temas de Hoy, 2007, págs. 250 y ss. El autor pone de relieve la importancia que tiene en los proyectos ilustrados la herencia de la monarquía austriaca, el momento de mayor gloria en la cultura y la política del país y sobre todo la necesidad de generar un nuevo nacionalismo que acabe con el papanatismo ante el progreso europeo y que consiga ligar casticismo y europeísmo.

<sup>22</sup> Todo el debate y las consiguientes disposiciones en Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A.R.A.S.F.), Legajos 16/CF-1 y 1-34/2.



Figura 5. Bartolomé Esteban Murillo, *Magdalena penitente*, h. 1650, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

estaba tasado en 3000 reales de vellón. El rey por su parte cedió la obra a la sala de colorido de la Academia<sup>23</sup>.

## El incierto cambio de siglo

Los años finales del siglo XVIII y el primer cuarto del siglo XIX, inaugura unos nuevos usos en la gestión, conservación y difusión de nuestro patrimonio artístico. Es el origen de la política artística de la España contemporánea en la que confluyen las propuestas ilustradas que tratan de hacerse realidad, con los aires de la Revolución Francesa y el subsiguiente período bonapartista, verdadera ruptura con los conceptos defendidos desde la monarquía.

Carlos IV, a instancias de su valido Manuel Godoy, mediante una real orden de 25 de septiembre de 1798, mandaba enajenar “a beneficio de la Caja (de Amortización) todos los bienes fundos pertenecientes a hospitales, hospicios, casas de misericordia, de reclusión y de expósitos, cofradías, memorias y obras pías y patronatos de legos, bajo el interés anual del tres por ciento a los desposeídos”<sup>24</sup>. Con estas medidas se inician las desamortizaciones del siglo XIX que va a permitir la apropiación por parte del Estado de los bienes pertenecientes a las llamadas “manos muertas”, su posterior venta y el destino de lo obtenido a la amortización de la deuda pública.

Falta ahondar en la política de Estado de esos años puesto que de los hechos se podría deducir que se pretendía formar un museo con los bienes artísticos nacionalizados. No tenemos pruebas concluyentes sobre el particular, pero sí datos que inducen a pensar que tal propósito existía como muestran las medidas adoptadas por el Primer Secretario de Estado de Carlos IV, Mariano Luis de Urquijo (1768-1817), quien el 1 de septiembre de 1800 dictó una orden según la cual se copiarían los cuadros de Murillo del Hospital de la Caridad de Sevilla para que los originales fueran trasladados a Madrid para formar parte de un Museo que se crearía en la capital destinado a contener obras de todas las escuelas pictóricas nacionales, un proyecto propio de países avanzados y que no era posible mantener en las provincias<sup>25</sup>. También Urquijo cruza correspondencia entre los meses de junio y julio de 1800 con un capellán de Baza que había encontrado una necrópolis romano-hispana al que insta para

<sup>23</sup> A.R.A.S.F., leg. CF-1/13 y 1-34/2. En M<sup>a</sup> Dolores Antigüedad, *Op. cit.*, 1994, pág. 392.

<sup>24</sup> TOMÁS Y VALIENTE, F., *El marco político de la desamortización en España*, Madrid, Ed. Ariel, 1977, págs. 42-46.

<sup>25</sup> RUMEU DE ARMAS, A., *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, Instituto de España, 1980, págs. 42-46. La orden surgió en un momento en que Godoy estaba parcialmente apartado de las tareas de gobierno entre 1798 y 1800.

que remita al rey sus hallazgos ya que esas antigüedades “honran a la nación en que se hacen”<sup>26</sup>.

Con independencia de que se pensase formar un museo en el propio palacio o en el recién terminado Gabinete de Ciencias del Prado, lo cierto es que ya en 1800 existía la idea de fundar una institución que mostrara la grandeza del arte español y que estuviera constituida en parte con bienes procedentes de las órdenes religiosas y en la que patrimonio y docencia fueran unidos. Según diversas fuentes el Consejo de Castilla emitió una orden en 1808 por la que se ordenaba la creación de un Museo Nacional<sup>27</sup>.

La Guerra de la Independencia consolidó unos nuevos modos de abordar la gestión de nuestros tesoros artísticos. No obstante, los casi seis años de contienda y ocupación del territorio por los franceses, con el gobierno de España en manos de José Bonaparte, dejaron sembrada la renovación, siguiendo los pasos dados por Mariano Luis de Urquijo, luego convertido en Ministro de Estado de José I.

Si la Academia había tenido problemas para controlar el tráfico ilícito de bienes artísticos, los sucesos que acaecen en España desde 1808 a 1814 no hicieron sino sembrar de dificultades la tarea que tenía encomendada. La proclamación el 6 de junio de 1808 mediante un decreto de Napoleón de su hermano José como rey de España y de las Indias, desarrolló todo el aparato legislativo tímidamente esbozado por Carlos IV. El 18 de agosto de 1809 un Real Decreto suprimía las órdenes religiosas en España y aplicaba el producto de la venta de sus bienes a sanear la paupérrima Hacienda Pública<sup>28</sup>.

El decreto de 21 de diciembre de 1809 disponía el establecimiento en Madrid de un Museo de Pinturas de las diversas escuelas que se tomarían de todos los establecimientos públicos, es decir, de los conventos suprimidos a consecuencia de las medidas desamortizadoras, y de los palacios reales si fuera necesario para completar la colección. No obstante, el decreto del rey José también señalaba la obligación de enviar un regalo para

<sup>26</sup> Las cartas que intercambia el capellán Pedro Álvarez Gutiérrez con Mariano Luis de Urquijo han sido recogidas de publicaciones anteriores por CABRÉ AGUILÓ, J., “Efemérides de excavaciones arqueológicas. La necrópolis tartesia-bastitana de Basti (Baza, Granada)”, *Archivo Español de Arqueología*, 1947, oct-dic., pág. 310. En la descripción de las piezas el capellán Álvarez asocia algunos de los ejemplos con grabados del tomo I de *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* del conde de Caylus que había aparecido en 1752, lo que demuestra la erudición del capellán de Baza. Todavía en 1830 estaba en pie el debate sobre la creación de un Museo de Antigüedades propiedad del monarca. Los datos en MOLINA MARTÍNEZ, J. L., “Martín Fernández de Navarrete (1765-1844) y José Musso Valiente (1785-1838), una relación cultural y académica”, *Nonnullus, Revista de Historia*. Nº 5, julio-diciembre, 2009, págs. 58-82.

<sup>27</sup> WAGNER I. R., *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid, Amigos del Museo del Prado, 2006, Tomo III, pág. 791. La autora también aporta datos sobre la propuesta que el pintor Manuel Napolí hace para que el grueso de la colección de Godoy fuera el germen del Museo.

<sup>28</sup> Publicado en la *Gazeta de Madrid* el 21 de agosto de 1809.

el Museo Napoleón de París a fin de que la pintura española fuera conocida en Europa. También era preciso seleccionar cuadros para que adornaran las sedes de las Cortes y del Senado, instituciones que el monarca tenía gran interés en que funcionaran a fin de dar un aspecto constitucional a su gobierno<sup>29</sup>.

El Museo Josefino fue un proyecto utópico que se tradujo en la formación de almacenes donde se amontonaba una ingente cantidad de cuadros y obras de arte procedentes de los conventos enajenados, almacenes que no sólo se formaron en Madrid, sino en toda ciudad ocupada<sup>30</sup>. También pensó crear pequeños museos en las iglesias abandonadas con enterramientos y restos arquitectónicos de relieve de los conventos suprimidos.

Estas medidas supusieron el desalojo de todos los conventos y el almacenamiento de sus bienes artísticos en depósitos creados al efecto. Los daños causados a los cuadros e imágenes, los robos y las ocultaciones se convirtieron en habituales durante la guerra. Los botines reunidos por los militares extranjeros y el denominado “Equipaje del Rey José” iniciaron el proceso de dispersión del patrimonio. La delegación de la gestión de las artes en los funcionarios del Estado las convierte en objetos de mercado, en piezas que se pueden comprar y vender.

El regreso de Fernando VII supuso un retraso en la aplicación de las medidas ya ensayadas, pero la tiranía fernandina no impidió, sin embargo, que determinados proyectos pudieran tomar cuerpo, quizá porque propuestas como el Museo Real resultaban tentadoras para reforzar la imagen del monarca como protector de las artes.

La forzosa vuelta al orden no aportó novedades en la gestión de los bienes artísticos. Tan sólo una Real Cédula de 20 de octubre de 1818 renovaba la prohibición de exportar cuadros de maestros antiguos, si bien antes la Junta de Aranceles había solicitado de la Academia que realizara un índice de obras y artistas que no era posible exportar. Tras un debate, la comisión de Aranceles que presidía el pintor Vicente López respondió el 10 de marzo de 1819 que era una tarea imposible y que resultaría más adecuado solicitar a las Aduanas del reino que rechazasen toda obra que no tuviera el sello de alguna de las Academias del país<sup>31</sup>.

El 19 de noviembre de 1819 abrió sus puertas el Museo Real en el Prado con la intención de “colocar en el edificio de Villanueva lo mejor de la colección real, muchas de las pinturas que adornaban sus pala-

---

<sup>29</sup> Todas las referencias al Museo en ANTIGÜEDAD, M. D., *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso, (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999, pág. 157 y ss.

<sup>30</sup> FERRÍN PARAMIO, R., *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Sevilla, RD Editores, 2009. Los Reales Alcázares de Sevilla se convirtieron en un improvisado museo del que también formaban parte las piezas sacadas de las excavaciones de Itálica.

<sup>31</sup> ANTIGÜEDAD, M. D.: *Op. cit.*, 1994, pág. 395.



Figura 6. Pedro Kuntz, *Rotonda del Museo del Prado*, 1833, Museo del Prado.

cios reales, para su conservación, para el estudio de los profesores y recreo del público”. Con ello el rey prestaba a la contemplación sus colecciones artísticas que había heredado de sus antepasados. No será hasta 1865 cuando el Museo se vincule a la Corona y deje por tanto de ser propiedad personal del monarca, en este caso de la reina Isabel II<sup>32</sup>. El destronamiento de la soberana en 1869 supuso la nacionalización de los fondos del museo del Prado que quedaron así desvinculados del Patrimonio Real (Fig.6).

La Academia de Nobles Artes de San Fernando como encargada de la custodia de los efectos artísticos, jugó un interesante papel, restaurando las obras que tenía depositadas, reclamando las expoliadas por los ejércitos franceses pero también administrando los bienes que tenía el encargo de gestionar.

El archivo de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando contiene listas de cuadros vendidos y entregados a sus dueños desde 1818 que pertenecían a conventos de Madrid. Incluso volvieron al monasterio de El Escorial las obras que habían salido de la institución religiosa en 1810 y que marcharon a Francia como regalo a Napoleón, obras de Navarrete, Ribera o Velázquez, junto a los Zurbaranes de la Cartuja de Jerez<sup>33</sup>. La noticia no tiene nada de especial: la Academia se había encargado de custodiar los cuadros e imágenes salidas de los conventos merced a la legislación josefina que eran devueltos a sus antiguos dueños después de abonar los derechos de custodia y reparación<sup>34</sup>.

Entre los compradores de cuadros de la Academia había personalidades ligadas a la institución, bien como profesores o como consiliarios, directores o consejeros; se repite con insistencia el nombre de José de Madrazo (1781-1859), director artístico del Real Establecimiento Litográfico, director del Museo Real desde 1838 y cabeza de una dinastía que intervendrá en el mundo artístico pero también en el comercio<sup>35</sup>. Otros artistas como José Aparicio, Juan Gálvez, Francisco Elías o el Conde de Casa Roja pudieron

---

<sup>32</sup> Mediante la ley de 12 de mayo de 1865 se fijaron los bienes que habían de formar el patrimonio de la Corona y se ordenaba la venta de los demás a favor del Estado. El Real Museo de Pintura y Escultura forma parte del Patrimonio de la Corona.

<sup>33</sup> Sobre los cuadros regalados a Napoleón consultar la relación en ANTIGÜEDAD, M. D., *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*, Madrid, Ed. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1999, págs. 199 y ss.

<sup>34</sup> A.R.S.F., leg. 36-8/1. “Razón de los cuadros vendidos y los entregados a sus dueños en virtud de las ordenes superiores desde el año de 1818”.

<sup>35</sup> La venta de cuadros de la Academia está también documentada por WAGNER, I. R., “Cuadros de la Colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia”, *Boletín de la Real Academia de bellas Artes de San Fernando*, primer y segundo semestre de 2001, nº 92 y 93, págs. 33-41. La autora cita los documentos con una signatura diferente: ASF 616/3, ASF 618/3 y ASF/620/3; creemos que corresponde a un nuevo criterio de catalogación, dividiendo los antiguos legajos por orden cronológico lo que multiplica las entradas.

hacerse con cuadros a buen precio. De esas ventas también se beneficiaron otras personalidades relacionadas con el mundo cultural como Pedro Téllez Girón, príncipe de Anglona, D. Martín Fernández de Navarrete o el Marqués de Falces<sup>36</sup>.

## Las Comisiones de Monumentos

El funcionamiento de las Comisiones de Monumentos en España ha ocupado muchos trabajos de investigación. Son numerosos los estudios dedicados a analizar los efectos de las medidas desamortizadoras aplicadas desde la jefatura del Gobierno por Juan Álvarez Mendizábal desde 1835, hasta los Reales Decretos desamortizadores de 8 de marzo de 1836 que suprimía la conventos y monasterios de varones y el de 29 de julio de 1837 que ampliaba la supresión a los conventos de las órdenes religiosas femeninas. Estas medidas desataron una conmoción para la conservación de los bienes artísticos de las comunidades religiosas. Comisiones de expertos recorrieron los conventos, redactaron inventarios y seleccionaron las obras mejores para exponer en los museos, mientras que las de escaso mérito podían venderse y aplicar el producto de las ventas a cubrir los gastos de estas operaciones<sup>37</sup>.

Antonio Gil y Zárate en su exhaustiva obra *De la Instrucción Pública en España* explica cómo se formaron museos y bibliotecas con los objetos salvados de los conventos suprimidos y en Madrid se intentó “reunir en un mismo local, cuadros de todas las escuelas españolas y de cuantos pintores han producido, a fin de presentar al público la historia del arte entre nosotros”<sup>38</sup>. Es el origen del llamado Museo de la Trinidad que abrió por primera vez sus puertas el 24 de julio de 1838 en los locales del exconvento de la Trinidad Calzada en la calle de Atocha de Madrid<sup>39</sup>.

La Real Orden de 13 de junio de 1844 creó las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos que recibieron el encargo de “Salvar

<sup>36</sup> NAVARRETE, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, págs. 455 y ss.

<sup>37</sup> BELLO, J., *Frailes, intendentes y políticos: los bienes nacionales, 1835-1850*, Madrid, Ed. Taurus, 1997. La autora realiza una exposición sistemática de la actuación de los diferentes estamentos que intervienen en estas operaciones.

<sup>38</sup> GIL Y ZÁRATE, A., *De la Instrucción Pública en España*, Madrid, Imp. Del Colegio de Sordomudos, 1855, tomo III, págs. 359-360.

<sup>39</sup> Sobre la formación del Museo de la Trinidad, mi trabajo: “El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, Revista de la Facultad de Geografía e Historia, 1998, serie VII, nº 11, págs. 367-396. Imprescindible la consulta del trabajo de ÁLVAREZ LOPERA, J., *El Museo de la Trinidad en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

los restos de nuestra gloria nacional que afortunadamente habían sobrevivido a las pasadas borrascas”. Las Comisiones trataron de abrirse camino en el complejo mundo que se había formado en torno a los bienes de las órdenes religiosas<sup>40</sup>. Su misión era proteger las huellas de la historia pero también vigilar la gestión de museos y colecciones. Si la venta y el derribo en ocasiones de los inmuebles pertenecientes a las órdenes religiosas suprimidas habían facilitado las reformas urbanas, la venta de su patrimonio artístico mueble las introdujo en un mercado necesitado de nuevos recursos.

En los años de la regencia de María Cristina se consolida una clase social emergente que hace grandes fortunas y que se beneficia de los errores de la desamortización. Estos nuevos capitalistas ya no serán miembros de la vieja nobleza sino una suerte de empresarios que compaginaron la política con los negocios para enriquecerse en un corto espacio de tiempo. Muchos de ellos compraron los solares de los viejos conventos y edificaron sus residencias a la moda en los espacios privilegiados que habían quedado libres.

Los desórdenes propiciados por la desamortización y las guerras carlistas animaron a marchantes de diferentes procedencias a viajar a la búsqueda de oportunidades comerciales. La connivencia con funcionarios españoles, la desidia y el desgobierno, propiciaron obscuras operaciones que no pudieron repararse mediante la Real Cédula de 28 de abril de 1837 que renovaba la prohibición de sacar obras de arte del país sin el correspondiente permiso de las Academias de Bellas Artes.

D. Ramón de Mesonero Romanos menciona en su *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid* la existencia de una buena porción de colecciones artísticas formadas entre los siglos XVIII y XIX que contaban con obras de famosos pintores españoles, italianos, flamencos, alemanes, holandeses. Según sus apreciaciones en ellas había más de 30 obras de Velázquez<sup>41</sup>. Una de las colecciones más destacadas era la del Infante Don Sebastián de Borbón y Braganza (1811-1875) que le fue incautada en 1835 por apoyar la causa carlista y cuyos cuadros formaron parte del Museo de la Trinidad; un Real decreto de 4 de junio de 1859 le devolvió sus obras. A su muerte una parte fue sacada a la venta por sus herederos en Pau (Francia)<sup>42</sup>. El Infante como otros capitalistas pudo beneficiarse de la venta de los conventos.

---

<sup>40</sup> *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones de Monumentos históricos y artísticos del reino desde el 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845. Presentada por la Comisión Central de los mismos al excelentísimo señor secretario de estado y del despacho de la Gobernación de la Península.* Madrid, en la Imprenta Nacional, 1845. La Comisión Central que presidía el conde de Clonard y José Amador de los Ríos como secretario, reflejó en su memoria la caótica situación que se vivía en las diferentes provincias donde en algunos casos, ni siquiera se había conseguido reunir la comisión correspondiente.

<sup>41</sup> MESONERO ROMANOS, R., *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Ed. Antonio Jenes, 1844.

<sup>42</sup> El secuestro de los bienes del Infante está contenido en el legajo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. 35-22/1. Incluye cuadros, estampas, esculturas y marfiles así como una co-

Mesonero también cita la colección de José de Madrazo, director del Museo Real y pintor del rey que en 1819 había llegado de Roma con una buena colección de pinturas, además de adquirir muchas más en las ventas de obras descartadas por la Academia de San Fernando. En su residencia en el Real Almacén de Cristales de la calle de Alcalá de Madrid, donde en la actualidad tiene su sede la Academia, reunió más de 700 cuadros, una gran biblioteca y una sala de grabados cuyo inventario realizó Valentín Carderera<sup>43</sup>.

## Mercado y fortuna crítica del arte español

Uno de los capítulos más apasionantes del coleccionismo decimonónico es el que tiene que ver con el mercado de arte, con la exposición de las obras y con los mecanismos de valoración como producto de mercado, en resumen: con el éxito o el fracaso de artistas y obras y su reflejo en el comercio.

La ocupación francesa había supuesto la apertura de nuevos mercados para el arte, marchantes extranjeros como el francés Jean Baptiste Pierre Lebrun o el escocés William Buchanan vinieron a España a la búsqueda de lo desconocido y a la espera de realizar negocios provechosos. Las colecciones reunidas por los militares napoleónicos y su posterior venta en París o en Londres despertaron la curiosidad por lo español en los países europeos<sup>44</sup>.

Todavía en 1827 al pintor de cámara del rey George IV de Gran Bretaña, David Wilkie (1785-1841), se le abrió un expediente por su intención de sacar de España dos cajones de cuadros comprados en Sevilla, ciudad que visitó en compañía del escritor Washington Irving<sup>45</sup>. En esta como en otras ocasiones la Academia de San Fernando es quien encarna la función de custodia del legado antiguo, como guía de los gustos artísticos y como expositora de la creación artística. Todo ello presuponía que no existía un mercado, ni un sistema de exposición de iniciativa privada que actuara en la naciente sociedad burguesa<sup>46</sup>.

---

lección de historia natural. Tenía obras de Murillo, Alonso Cano, Velázquez y Goya. Más información en el trabajo de AGUEDA VILLAR, M., "El Infante Don Sebastián Gabriel de Borbón. Educación artística y formación de una galería en el siglo XIX (1811-1835)", *Reales Sitios*, nº 157, 2003, págs. 48-63.

<sup>43</sup> GONZÁLEZ, C., y MARTÍ, M., *El Mundo de los Madrazo*, Catálogo de exposición, Madrid, Consejería de Cultura y Deporte de la Comunidad de Madrid, 2007, págs. 39 y ss.

<sup>44</sup> Los avatares de las operaciones llevadas a cabo por los marchantes nacionales o extranjeros y la difusión del arte español en Europa son recogidos en el trabajo de GARCÍA FELGUERA, M. S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Alianza, 1991.

<sup>45</sup> Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 1-30/6. Parece que pudo comprar en Sevilla "La vieja friendo huevos", obra de juventud de Velázquez hoy en Edimburgo en la National Gallery of Scotland.

<sup>46</sup> La carencia de unos cauces de actuación modernos ha sido el argumento del trabajo de VÁZQUEZ, O. E., *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets and the State in nineteenth-century Spain*, The Pennsylvania State University Press, 2001, pág. 32 y ss.

Además de las colecciones que adornaban los palacios de los duques de Osuna, del Infantado, de Altamira, de Medinaceli, del conde de Oñate, de Híjar o del duque de Alba, colecciones antiguas y engrandecidas con obras contemporáneas, aparecen otros palacios levantados por nuevos ricos, industriales o banqueros que también formarán colecciones de gusto claramente ecléctico en el que conviven las pinturas antiguas, con las antigüedades, el mobiliario a la moda y todo lujo de riquezas que mostraban la pujanza social y económica de su propietario.

En la sala denominada “Despacho” del reinaugurado Museo del Romanticismo de Madrid, cuelgan los retratos de varios capitalistas de la época isabelina. Uno de ellos es el retrato de D. Gaspar de Remisa y Meriones (1784-1847), banquero y primer marqués de Remisa, retratado por el pintor de la reina, Vicente López (1844), que le muestra con una imagen de intelectual y hombre distinguido al que rodea un mobiliario lujoso y opulento; también coleccionista, el marqués llegó a reunir cuatrocientas pinturas. A su lado el banquero Carriquiri es retratado por Antonio María Esquivel en postura elegante con su galería de cuadros como fondo, símbolo de estatus y de su interés por las artes<sup>47</sup>. Nazario Carriquiri (1805-1884) banquero, diputado, ganadero de reses bravas y senador navarro, reunió en su casa de la calle Jacometrezo número 66 más de 200 cuadros de artistas tan variados como Brueghel, Alonso Cano, Tiziano, Atanasio Bocanegra, Rubens o Luis Tristán sin olvidar los seis de Murillo que D. Pascual Madoz le atribuye<sup>48</sup>. Su figura es representativa de los capitalistas de la época, interesados por las instituciones artísticas y que hacen alarde de su colección. A su muerte dejó un número reducido de pinturas, su colección tuvo una existencia efímera, fue hecha y deshecha a través del mercado (Fig.7).

Quizá el más representativo de todos ellos sea el Marqués de Salamanca, José de Salamanca y Mayol (1811-1883) enriquecido con el monopolio de la sal, con los ferrocarriles o las inversiones bursátiles.

El palacio que Salamanca levantó en el paseo de Recoletos, en el ensanche de Madrid que él ayudó a trazar, es representativo de esa aristocracia del dinero que hizo de su colección estandarte de su concepto de la cultura y del patrimonio. Su colección en el palacio de Recoletos y en la Quinta de Vista Alegre en Carabanchel sumaban varios cientos de cuadros de todas las escue-

---

<sup>47</sup> La Guía del Museo del Romanticismo describe en el itinerario por sus salas las características de estos coleccionistas que según la prensa de la época son “burgueses enriquecidos de repente que no entienden una palabra de arte ni les importa”. *Museo del Romanticismo*. Guía, textos de Be-goña Torres, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, págs. 185-186. El cuadro de Esquivel es citado como ejemplo por VÁZQUEZ, O. E., *Op. cit.*, pág. 200.

<sup>48</sup> MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico, Madrid*. Ed. Madrid, 1848. Edición facsímil de Aguilar Editores, 1999, págs. 347-351. El autor describe minuciosamente las obras que componen las colecciones más importantes del Madrid de estos años, entre las que además de las citadas, aparecen las del marqués de Remisa, la de Pedro Jiménez de Haro, Valentín Carderera o Francisco García Chico.



Figura 7. *Despacho*. Museo del Romanticismo (Sala XXII), Madrid. Retratos de Carriquiri y del Marqués de Remisa por Antonio María Esquivel y Vicente López.

las pictóricas desde los primitivos flamencos a los renacentistas italianos, sin olvidar a Goya. La colección Salamanca también se fue incrementando con las obras compradas a otros coleccionistas como Madrazo, Altamira, Remisa o el duque del Infantado. Las piezas arqueológicas salidas de Paestum, Calvi o Vulci se acercaban al millar, muchas fueron adquiridas por el Estado en 1874. En sucesivas subastas en París en 1867 y 1875, Salamanca, acuciado por problemas económicos, vendió buena parte de las preciosidades que había conseguido reunir. A su muerte dejó una deuda cuantiosa que las propiedades acumuladas no consiguieron cubrir por completo<sup>49</sup>.

No obstante los extranjeros no sólo venían a España para comprar, sino que la fama del Museo Real atravesó las fronteras y provocó en muchos artistas el deseo de conocer lo tan comentado por otros compatriotas. En 1865 Édouard Manet (1832-1883) viajó por España donde descubrió y admiró a Velázquez, “el pintor de los pintores” y a Francisco de Goya, “el más curioso después del maestro al que imitó demasiado”, pintores que dejaron huella en su obra. La visita a la colección Osuna fue un deseo que no pudo satisfacer, a pesar de las recomendaciones de su amigo Zacharie Astruc so-

<sup>49</sup> Sobre el palacio y la colección el trabajo de NAVASCUÉS PALACIO, P., *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*, Madrid, Ed. El Viso, 1983, págs. 95 y ss. Contiene una relación de las obras salidas a subasta y su procedencia.

bre las pinturas de Goya para la Alameda de Osuna que compara con las obras de un Watteau<sup>50</sup>.

La ausencia en nuestro país de un auténtico mercado de arte profesional condujo a que los artistas, muchos profesores en las Academias, actuaran como marchantes de pintura antigua y moderna y expositores de su propia obra. Actividades de este tipo se pueden seguir en la carrera de pintores tan importantes como José de Madrazo, director del Museo Real desde 1838 y sus hijos Federico, Pedro y Luis. Su estudio-taller en Tívoli frente al Museo Real era lugar de reunión y de exposición tanto de las obras de su colección como de las suyas propias. Por su mediación algunos extranjeros realizaron espléndidas compras en los conventos desamortizados de Sevilla o de Toledo. Una de sus intervenciones más célebre es la colaboración y asesoramiento prestado para la adquisición en 1835 por parte del Barón Taylor (1789-1879) de una nutrida colección de pintura española destinada a colgar de la Galería Española del Musée du Louvre que el rey Luis Felipe de Francia inauguró en 1838<sup>51</sup>.

Otro académico, Valentín Carderera, pintor que recorrió buena parte del país como perito dedicado a inventariar los monumentos de las artes, fue también famoso por la variedad de su colección que contenía grabados, lienzos, objetos suntuarios, joyas bibliográficas y multitud de objetos diversos en el segundo piso del palacio de Villahermosa donde vivía bajo la protección de estos nobles y donde se formaban tertulias de artistas e intelectuales<sup>52</sup>.

Lo raquítrico del mercado artístico español hizo que Roma y sobre todo París meta de los artistas en período de formación, cobraran importancia como lugares donde se acudía para aprender y también para exponer. La presencia de los Madrazo en París es un hecho sobradamente conocido, como lo es que formaran parte de tertulias con el Barón Taylor, Adrien Dauzats o miembros del cuerpo diplomático, escritores y músicos.

Buena parte del mercado artístico español se recondujo a París principalmente, allí se vendían colecciones con más facilidad como puede ser la del Marqués de Salamanca o se buscaban marchantes para dar a conocer la obra propia. Un artista de éxito como Mariano Fortuny (1830-1874) casado con Cecilia de Madrazo, vive en Italia y viaja a París con frecuencia donde contac-

---

<sup>50</sup> MANET, É., *Viaje a España*, Madrid, Museo del Prado, 2003, págs. 52-53. Carta de Manet a Henri Fantin-Latour, 3 de septiembre de 1865.

<sup>51</sup> BATICLE, J. y MARINAS, C., *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*, Paris, Éditions de la Reunion des Musées Nationaux, 1981. La Galería Española estuvo abierta hasta 1848 cuando Luis Felipe fue destronado. Llevó su colección a Londres donde se exilió y salió a la venta en 1853 después de su muerte. Los cuadros españoles se dispersaron y volvieron a formar parte de otras colecciones principalmente inglesas o americanas.

<sup>52</sup> MADRAZO, P. de; "Elogio de D. Valentín Carderera. Necrología", *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 2, año 1882, pág. 105. Madrazo en la necrológica de Carderera define su residencia como de "suntuosa almoneda" en la que encuentran acomodo los más variados objetos.



Figura 8. *Fumador*, Museo del Romanticismo (Sala XIX), Madrid.  
Fotografía de Paola di Meglio Arteaga.

ta con el marchante Adolphe Goupil que vende en 1870 la que puede decirse que es su obra más afamada: “La Vicaría”. Goupil le ofreció en 1869 un taller para trabajar para él. Pero Fortuny, que prefirió vivir en Roma, fue también un coleccionista apasionado que como muchos de sus contemporáneos buscó los más diversos objetos para crear su espacio personal. Las fotos de su estudio de Roma nos dan una imagen abigarrada, con sus paredes cubiertas de tapices, cerámicas, cuadros, estampas, armaduras, armas, mobiliario y toda de suerte de cachivaches que luego poblarán sus lienzos<sup>53</sup>. Tras su temprana muerte, en abril de 1875, los objetos de su colección se subastaron en el Hotel Drouet de París. Una vez más París recibió y vendió una colección formada lejos.

Arte español y colecciones españolas también pasaron a otros países a través de París. Si la relación con Norteamérica fue una realidad desde mediados de siglo, los viajes a Europa y los exiliados de diferentes países contribuyeron al conocimiento de lo español. Archer Milton Huntington (1870-1955) fue quizá la excepción: quería que su colección fuera el reflejo de la verdadera España. La relación con Joaquín Sorolla sobradamente conocida, supone la sistematización de ese conocimiento con la realización de los paneles con las diferentes regiones de España. Huntington es como otros coleccionistas de la época lo que se ha gustado de denominar “buscador de belleza”, porque al margen de criterios económicos, reúne una espléndida colección que se ha conservado hasta la actualidad<sup>54</sup>.

En otros países americanos como Argentina, la moda de lo español llega a través de los contactos con Francia. Un coleccionista argentino, el hacendado Manuel José Guerrico (1800-1876) exiliado en París, adquirirá 15 cuadros a Jenaro Pérez Villaamil quien ocupaba la buhardilla de su casa parisina, al que también compró pintura antigua no española. Lo que podía estar de moda en París era también bueno para este país del cono sur, así Guerrico adquirió mucha pintura francesa contemporánea y algunos cuadros españoles de Fortuny, Galofre o Ulpiano Checa<sup>55</sup>.

A fines de siglo las colecciones tienen cada vez mayor variedad. La difusión de objetos suntuarios a través de las Exposiciones Universales, familiarizaron a los potenciales clientes con objetos artísticos de estilos antiguos propios de las llamadas artes industriales que van a colmar las aspiraciones de lujo de una sociedad cosmopolita deseosa de piezas a la moda pero con cierta pátina histórica (Fig. 8).

<sup>53</sup> Sobre la colección de Fortuny el trabajo de GRACIA C., “Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano”, *Fragmentos*. Revista de Arte. Nº 7, 1986, págs. 56-63.

<sup>54</sup> JIMÉNEZ BLANCO, M.<sup>a</sup> D. y MACK, C., *Buscadores de belleza. Historia de los grandes coleccionistas de Arte*, Barcelona, Ed. Ariel, 2007. Las autoras abordan la figura del coleccionista de finales del siglo XIX y comienzos del XX, el personaje que, gracias a una beneficiosa situación económica, quiere legar a la posteridad lo que ha sido objeto de su obsesión. Sobre las actividades de Huntington pág. 129 y ss.

<sup>55</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M., *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Tesis Doctoral, Ed. Universidad de Oviedo, 1997, pág. 38.

El espíritu de recuperación nacional impulsado por el movimiento cultural del 98, traerá aparejado el deseo de reunir piezas ya no sólo de las artes decorativas, sino ejemplares de la denominada cultura popular. D. José Lázaro Galdiano (1862-1947), el marqués de Cerralbo o el de la Vega Inclán, reunirán en sus residencias no sólo pintura de reconocidos pintores españoles a veces olvidados, sino objetos de cerámica, textiles o mobiliario de las artes tradicionales (Fig. 9). Hay que resaltar el gran valor y variedad de la colección de cerámica que Joaquín Sorolla reunió en su casa del Paseo del general Martínez Campos<sup>56</sup>. Unos y otros pretenderán hacer la historia del arte español.



Figura 9. Museo Cerralbo, Sala de las Columnitas.

<sup>56</sup> Sobre la influencia en la obra de Sorolla de las investigaciones sobre el folclore, TORRES B., *Sorolla. La magia de la luz*. Madrid, Ed. Libsa, 2005, pág. 79.