

# El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX

La escuela española  
en las colecciones privadas  
y el mercado

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA

Imagen de cubierta: Raimundo de Madrazo, *Estudio de los Madrazo en la calle Alcalá* (detalle). Hacia 1856-1858. Óleo sobre lienzo, 32,5 × 42,5 cm. Colección Madrazo. Comunidad de Madrid.

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)

C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid

91 369 22 54

[www.ceeh.es](http://www.ceeh.es)

© de la edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018

© del texto: Pedro J. Martínez Plaza, 2018

© de las ilustraciones: ver Créditos fotográficos

Diseño de colección: Fernando Villaverde Ediciones, S.L.

Diseño y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.

Maquetación: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.

Fotomecánica e impresión: TF Media & Editorial, S.L.

ISBN: 978-84-15245-81-0

Depósito legal: M-22288-2018

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.es](http://www.conlicencia.es); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

REINADO DE FERNANDO VII  
(1808-1833)

## Panorama general

El acontecimiento histórico de mayor influencia del reinado de Fernando VII (fig. 1) fue, sin duda, la Guerra de la Independencia (1808-1814), que modificó por completo el panorama del mercado y del coleccionismo de pintura española, no sólo en España sino también en el extranjero. A pesar de que en la segunda mitad del siglo XVIII la actividad coleccionista de la nobleza había menguado de manera significativa<sup>1</sup>, ésta mantuvo una posición dominante, aunque en algunas casas aristocráticas continuó la dispersión patrimonial hasta finales del siglo. Como en la centuria anterior, las excepciones principales a esta tendencia mayoritaria serían las casas ducales de Alba y de Osuna, sobre todo la primera; de hecho, uno de los principales proyectos de este reinado respondió a la iniciativa personal de Carlos Miguel Fitz-James (1794-1835), XIV duque de Alba. Sin embargo, en el seno de la vieja aristocracia se crearon además durante el periodo fernandino nuevas colecciones de especial interés, como la de Pedro de Alcántara (1776-1851), II príncipe de Anglona, y la de Manuel Salabert (1800-1834), VI marqués de la Torrecilla, que hasta ahora han permanecido inéditas. A pesar de ello, es cierto que, entre las diez colecciones formadas parcial o totalmente entre 1808 y 1833 que superaron las cien pinturas, la nobleza estaba en franca minoría frente a los coleccionistas de extracción social más modesta, por lo que puede afirmarse que la alta burguesía mantuvo la tendencia coleccionista que había manifestado desde la Ilustración. De hecho, las únicas colecciones conocidas que superaron las 500 obras —exceptuando la de Godoy, dispersada desde 1808, y las de los duques de Medinaceli y Osuna, que se analizarán en el bloque siguiente—, habían sido formadas por Fernando Casado de Torres (1756-1829), un militar de procedencia hidalga; José de Madrazo (1781-1859), uno de los principales artistas de su época; y Serafín García de la Huerta (1788-1839), el comerciante español más destacado de ese momento. Las tres, además, pueden contarse entre las más numerosas de todo el siglo. En la alta burguesía del periodo anterior sólo las colecciones de Bernardo Iriarte (1735-1814) y Andrés del Peral (doc. 1774-1823) podían equipararse en cuanto a número de pinturas con estos ejemplos, que, junto al de Juan Miguel Páez de la Cadena (1773-1840), demuestran la consolidación de la clase



1. Francisco de Goya, *Fernando VII con manto real*. 1814-1815.  
Óleo sobre lienzo, 208 × 142,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

# El mercado de pintura

Los diferentes saqueos, expolios, confiscaciones y desamortizaciones pusieron en circulación como hemos visto una gran cantidad de pinturas, que en la mayoría de los casos cambiaron de dueño sin mediar transacción comercial alguna, al menos en la salida de sus ubicaciones originales. No obstante, existieron también otras maneras de conseguir pinturas, en este caso de forma lícita, mediante transacciones comerciales. Muchas de estas últimas se consolidarían con el tiempo y otras desaparecieron después del reinado de Fernando VII, pero la existencia de todas ellas demuestra que ya en este momento comenzó a desarrollarse un mercado propio, del que da buena cuenta la gran cantidad de marchantes e intermediarios que se han podido identificar, documentar y estudiar, y del que también es una clara evidencia la numerosa clientela que tuvieron algunos de ellos. Las características y estructuras de algunos de estos negocios, hasta ahora desconocidos, vienen a confirmarlo.

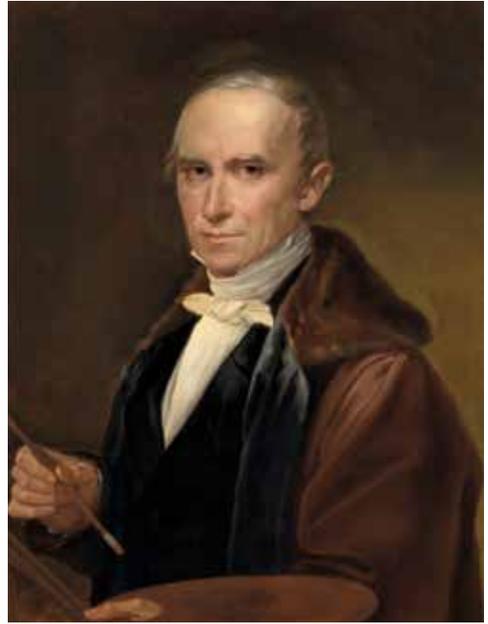
## **Ventas de patrimonio eclesiástico**

Dejando a un lado la dispersión originada por las desamortizaciones y por otras causas ya comentadas, y con independencia de unas y otras, durante la Década Ominosa se produjeron, con cierta frecuencia, ventas de pintura a diferentes coleccionistas por parte de párrocos y órdenes religiosas. En algunos expedientes conservados de este tipo de transacciones se hace referencia a que los extranjeros habían ofrecido comprar determinada obra<sup>1</sup>, lo que demostraría que debió de ser habitual que éstos pasasen por los conventos e iglesias en busca de pinturas. Sin embargo, las compraventas que hemos podido documentar son todas de coleccionistas españoles. Uno de los más beneficiados por ellas fue el infante Sebastián Gabriel, quien entre 1828 y 1833 adquirió a diferentes instituciones eclesiásticas al menos ocho obras, entre ellas algunas de las joyas de su colección. Además de los Grecos de Santo Domingo el Antiguo de Toledo<sup>2</sup>, en Madrid se hizo con dos cuadros de la vida de san Juan de Mata por «Carduccio» del convento

entre sus contemporáneos. En la práctica totalidad de las guías y los libros de viajes su descripción sólo es superada o igualada por la del Real Museo, como sucede en las de Madoz y Lavice. Esta última es la más extensa de todas, pues su autor hace un detallado análisis de la mayoría de las pinturas, incluyendo en ocasiones la opinión del propio Madrazo, aunque comete algunos errores como llamar Pedro y no José al propietario, y confundir la autoría de algunas de las obras. Gracias a estas fuentes, pero sobre todo al catálogo que formó el propio artista y a toda la documentación inédita relacionada con su elaboración y con algunas de las compras que realizó<sup>129</sup>, podemos conocer en profundidad su colección.

Este hecho, junto a la propia entidad que adquirió, ha facilitado su conocimiento y estudio (tanto el de su formación y configuración como el de su dispersión), pero también los de la personalidad de su propietario<sup>130</sup>.

A la muerte de Madrazo, su colección estaba compuesta por los 696 cuadros (pinturas y dibujos enmarcados) que figuraban en su catálogo, más otros 35 que no habían sido incluidos en él, muy posiblemente por su escaso interés y porque algunos eran del propio artista<sup>131</sup>. La colección pictórica debía repartirse entre su domicilio y el jardín del Tívoli, donde se encontraba una parte<sup>132</sup>. A juzgar por el testimonio de Lavice, la obra maestra de la colección era una pequeña *Virgen con Niño* tenida como obra de Correggio<sup>133</sup>. Los de escuela española representaban sólo una cuarta parte, por detrás de los italianos (traídos en buena medida a su vuelta de Roma) y la pintura nórdica. Entre los primeros destacaba la *Piedad* de Alonso Cano (véase fig. 61), también elogiada por Lavice, quien le dedicó una extensa descripción. Destacaba aún más el conjunto de Murillos, formado por 15 obras seguras más algunas copias, imitaciones y obras atribuidas. De este último grupo había hasta siete obras, lo que demuestra el especial interés que Madrazo tuvo por este artista<sup>134</sup>, que es el español mejor representado. De Velázquez tenía siete obras seguras, y ocho del Españoleto. El propio artista parecía tener en especial estima la escuela sevillana. Así parece deducirse de una carta en la que su hijo Federico le confesaba lo siguiente: «Yo, acordándome de lo que he oído a V., con razón,



6. José de Madrazo, *Autorretrato*. Hacia 1840. Óleo sobre cartón, 73,5 × 56 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El n.º 38, existe  
en el Museo; pero  
en el Inuent.º no  
se expresa si fue  
regalada al Rey

El n.º 39, existe  
en el Museo, y el  
Inuent.º expresa q.  
fue regalada al  
Príncipe.

El n.º 50 existe  
en el Museo; pero  
el Inuent.º no expresa  
si hubiese regalada  
al Rey

El n.º 51, 42, 43.

El n.º 23 exist  
te en el Museo

El n.º 25 40;  
pero debo ver si  
la del Museo tiene  
la cubera de S.ª Ana

El precioso  
Cuadro con el  
n.º 1021 del  
Corragio y re-  
presença Nra  
S.ª con el niño  
y el S.ª Tori acapilla-  
do se le llevo  
de Palacio el  
Rey intruso Tori  
y despues pasó  
regalada al  
Duque de Velisca

ó el 1227  
1296, Socorro  
de Lerida que  
regalo el Marques  
al Rey  
alto 2 varas y media  
ancho 1/2 varas mena  
cuarsa  
Debe de existir en  
el Museo.

Desde el 1219 al  
1225 son bode-  
-gonas que regala  
el Rey Felipe  
4.º  
Veré si existen  
en el Museo.  
tienen vara y media  
de ancho y vara  
y cuarta de alto

Empresas  
Una de Fernán n.º 1122  
Otra de Santiago 1123  
Otra 73 de Fernán 1124  
tienen de alto 2 varas  
y cuarta  
y de ancho 3 varas  
Fuera regaladas p.  
el Marques al Rey  
Veré si existen en  
el Museo.

El retrato en tabla  
de una imagen de  
Andrés del Sarto  
n.º 1033 la  
regalaría el P.  
Marques al  
Rey Felipe IV;  
pues existe en  
el Museo, p.  
que el Inuent.º  
no se expresa.  
la donacion

# El coleccionismo de extranjeros, aristócratas y burgueses

## **Formación de las primeras colecciones de arte español en el extranjero y papel de diplomáticos y militares**

El descubrimiento del arte español fuera de nuestras fronteras a comienzos del siglo XIX se debió a eruditos y escritores que, sobre todo a partir de la década de 1830, lo dieron a conocer y despertaron el interés por él, como Richard Ford (1796-1858) y William Stirling Maxwell (1818-1878), cuya repercusión fue mayor que la de publicaciones anteriores como *The Life of B. Esteban Murillo* de E. Davies (1819). El interés había sido más temprano en Francia, donde Quilliet había publicado en 1816 su *Dictionnaire des peintres espagnols*, de especial difusión. Pero, antes que ellos, ya los comerciantes compraron y exportaron obras a otros países, y también numerosos extranjeros, en su mayoría diplomáticos, aprovecharon su estancia en España para formar sus propias colecciones. La mayoría se mantuvieron al margen de cualquier actividad comercial, aunque estuvieron en contacto con compatriotas suyos dedicados a ella. Al contrario que algunos de los residentes en Andalucía como los cónsules John Brackenbury (1778-1847) y Julian Benjamin Williams (1800-1866), quienes participaron en el comercio, la mayoría de los que residían en Madrid se limitaron a adquirir obras para sí. Una excepción fue el barón Edmund Burke (1761-1821), embajador de Dinamarca en España, que estuvo en contacto con Buchanan, a quien prestó dinero en varias ocasiones.

A diferencia de los comerciantes, los cónsules, los embajadores y el resto del personal diplomático solían disponer de mayor liquidez, aspecto de especial importancia en un país con un precario sistema bancario y donde buena parte de las transacciones debían hacerse de manera directa en el momento de la compra. Además, supieron aprovecharse de las ventajas que les reportaba su función diplomática, obteniendo garantías para evitar que sus equipajes fueran inspeccionados en las aduanas, así como permisos para exportar pintura antigua que esquivaban la legislación vigente.

## Panorama general

El análisis de este capítulo abarca desde el comienzo del reinado de Isabel II (1833-1868; fig. 12) hasta la llegada de la Restauración en 1875, pues los muchos cambios producidos durante el Sexenio Revolucionario (1868-1875), aunque afectaron de manera irremediable al mercado y al coleccionismo, carecen de la entidad suficiente para ser tratados de forma autónoma, y tampoco se observa un cambio de patrones respecto al periodo anterior, como sí sucedió con la subida al trono de Alfonso XII. Este periodo está caracterizado especialmente por el incremento del coleccionismo entre la burguesía, que se convirtió en la verdadera protagonista frente a la lenta decadencia de la nobleza de cuna, y es notable el papel desempeñado por los numerosos diplomáticos, viajeros y comerciantes extranjeros que visitaron España o residieron aquí. El ascenso y empuje de esta clase social está detrás del crecimiento de la afición coleccionista, que carece de parangón en la historia del coleccionismo español. Así lo señaló Vicente Poleró, quien precisó que «la afición de los coleccionistas» había llegado a su «momento álgido» entre 1850 y 1854<sup>1</sup>.

Las colecciones particulares de interés creadas en Madrid entre 1833 y 1875 superaron el centenar y tuvieron muy variadas dimensiones y relevancia: hasta una veintena de ellas rebasaron las 300 pinturas y más de 36 tuvieron entre 100 y 300 pinturas, mientras que hasta otras 35 contaron con entre 50 y 100 obras. En el mismo sentido, Igual Úbeda lo definió como «coleccionismo galopante»<sup>2</sup>, en clara referencia a la afición a atesorar grandes cantidades de pintura. Estas cifras nunca habrían sido posibles si los coleccionistas no hubieran dispuesto de tantas facilidades para conseguir obras sin gran esfuerzo económico. El testimonio ofrecido por Poleró en sus memorias respecto a la formación de la galería de Luis Hurtado de Zaldívar (1814-1868), marqués de Villavieja, ayuda a entender esta multiplicación durante las décadas centrales del siglo y evidencia las enormes ventajas que tenía cualquier propietario para formar su propia colección. Poleró recuerda cómo este marqués, «tal vez por emulación y por no ser menos que otros [tomó la decisión] de formar en el menos plazo posible una gran colección de cuadros» para decorar su palacio de Bélgida en la plazuela de Puerta Cerrada (Madrid),



12. Federico de Madrazo y Kuntz, *Isabel II*. 1848. Óleo sobre lienzo, 217,5 × 136,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

# La pintura en el coleccionismo privado.

## Usos y significados

La pintura podía servir a distintos fines en diferentes espacios, muchas veces dependiendo del género pictórico o de la idiosincrasia del propietario, si bien su propia presencia y disposición en los interiores domésticos cumplía ya de por sí una clara función de ornato u ostentación. La finalidad decorativa podía resultar prioritaria en los domicilios burgueses más modestos, donde, como indican las medidas de algunos inventarios, se encontraban tan sólo pinturas de pequeño tamaño, una gran parte de ellas descritas como bocetos y obras sobre cobre. Así, el escritor sevillano Félix José Reinoso (1772-1841) se dirigía a Cepero en 1832 en relación a unos cuadros que habían pertenecido a éste y con los que había pensado hacerse:

Alguno, bello por su asunto y por su mérito, y acomodado para una sala o gabinete, hubiera yo tomado para mí, ahora que tengo casa, pero ya estaban remitidos los que pudieran acomodar; y de éstos, los mejores, sólo pueden servir en colección. Porque por cuadro único poner un fraile en un estrado a cuenta de que está bien pintado por Tovar no es un objeto muy halagüeño<sup>1</sup>.

La carta demuestra la función decorativa que intrínsecamente tenía la pintura, en especial en domicilios particulares como el de Reinoso, para quien primaba esta cualidad sobre el resto. De hecho, años más tarde se dirigía de nuevo a Cepero comentándole que «mis pocos cuadros, no pudiendo apilarse como en las colecciones, están distribuidos con simetría en sólo los sitios que requieren ornato»<sup>2</sup>.

En cambio, la función de ostentación era más evidente, y también más necesaria, en las grandes colecciones, donde el asunto e incluso la calidad podían resultar secundarios, habida cuenta de que lo que primaba era la cubrición total de los diferentes muros, signo inequívoco de la riqueza del propietario. Este alarde se tornaba esencial en los espacios de representación. En ellos era donde, por su significado social y simbólico, se concentraba mayor decoración<sup>3</sup>, y por esto las colecciones desempeñaron un papel



15. Leonardo Alenza, *Manuel Passuti*.  
Hacia 1842. Óleo sobre lienzo, 67 x 54 cm.  
Madrid, Museo Nacional del Prado.

alcanzaban mayor valor que tres mil pesetas»<sup>39</sup>. Carlos Reyer, que analizó la diferencia de precios entre la pintura antigua y moderna, constató una mayor valoración de esta última<sup>40</sup>, y, en efecto, en las compraventas, la pintura coetánea alcanzaba valores más altos en la mayoría de los casos. Así, por ejemplo, en 1866 el Estado compró el *Autorretrato* de Goya por 400 escudos (4.000 reales), mientras que por *La traslación de san Francisco* de Mercadé (ambos en Madrid, Museo del Prado) pagó 4.000 escudos (40.000 reales), es decir diez veces más. No obstante, a diferencia del reinado de Fernando VII, cuando sólo podían encontrarse los nombres de Goya, Montalvo o Canella, a partir de la década de 1840 se observa un incremento progresivo de la pintura contemporánea en las diferentes colecciones

particulares, sin llegar a la relevancia que tendría durante la Restauración.

Ha de destacarse la presencia de la pintura costumbrista, especialmente la madrileña de recuerdo o inspiración goyesca. Muchos de los coleccionistas que compartieron este interés tan específico son completamente desconocidos o formaban parte de la burguesía más modesta, entre la cual parece que este estilo tuvo especial éxito. Así lo demuestra la pequeña colección de Manuel Passuti Simón (1784-1856), un contable francés de padre italiano que trabajó como administrador de la casa de Osuna. A su muerte dejó su retrato (fig. 15) y una colección compuesta por 17 cuadros y 22 aguadas, cuya singularidad residía en que todos ellos eran de costumbres y habían sido realizados por Leonardo Alenza<sup>41</sup>. El nombre de este pintor abunda en otras colecciones madrileñas similares durante las décadas centrales del siglo, como la de Francisco de Acebal y Arratia (1795-1854/1857)<sup>42</sup> pero también en algunas de las más importantes, como en la de Francisco Javier Mariátegui (1775-1843) y en la de su hijo Javier, quien llegó a contar con 12 obras suyas. La identificación de estos nuevos coleccionistas permite pensar que la cantidad de obras presentes en cada inventario no indicaba *per se* una relación de amistad entre ambos, sino que en realidad había un claro interés por poseer sus obras. De hecho, ya en ese momento se señaló además que «muchos son los dibujos, acuarelas, aguafuertes y bocetos [de Alenza] que andan en poder de

# El mercado de pintura

## Introducción y características generales

Como puso de manifiesto Óscar Vázquez, ya desde principios del reinado de Isabel II comenzó a surgir una verdadera estructura mercantil que facilitó la compra-venta de obras de arte en Madrid<sup>1</sup>. Así lo demuestran la diversificación y el nacimiento de diferentes plataformas y mecanismos comerciales, aunque, pese a las afirmaciones del autor, no parece que este desarrollo estuviera directamente vinculado a la reforma y expansión urbana de la capital, sino más bien a un aumento de la oferta y la demanda derivado de aquellas circunstancias históricas y sociales que propiciaron un notable incremento de la actividad coleccionista. Vázquez también señaló que el funcionamiento de este mercado difícilmente podría equipararse con el de Francia, Gran Bretaña o incluso Alemania, asemejándose más al de otras naciones del este de Europa<sup>2</sup>. En cambio, la historiografía —que ha procurado comparar a España con estos tres países de referencia, por ser en ellos donde el comercio artístico alcanzó mayores dimensiones— ha insistido a menudo en su inexistencia en nuestro país, basándose en la ausencia, casi hasta finales del siglo XIX, de casas de subastas, marchantes y empresas relacionadas, así como de publicaciones artísticas que, a la manera de las de Waagen o Dumesnil, promocionaran y publicitaran este mercado<sup>3</sup>.

El análisis de los distintos tipos y formas de negocio permite estudiar, en su propio contexto histórico y social, el funcionamiento del mercado madrileño, atendiendo fundamentalmente a las características que lo definen por sí mismo, más que a aquellas otras que lo diferencian o alejan de los modelos francés y británico. Los comerciantes extranjeros que durante el reinado de Isabel II vinieron a España o residieron aquí, bien se limitaron a adquirir obras de arte utilizando nuestro país como mero proveedor, o bien se limitaron a copiar los modelos de negocio que ya existían, como señaló Vázquez<sup>4</sup>. Así lo hicieron los que se asentaron en la corte o en provincias. En 1854 un tal



20. José Gutiérrez de la Vega, *Manuel López Cepero*. 1817. Óleo sobre lienzo, 58 × 45 cm. Museo de Pontevedra.

para Miguel Santa María (1789-1837); y en 1847, una selección de sus mejores obras para José de Salamanca (1811-1883)<sup>84</sup>. El hecho de que en este último caso no existiera una demanda previa, sumado a las circunstancias personales por las que atravesaba entonces el futuro marqués, hizo que al final éste no las adquiriese y las pinturas quedaran en Madrid, donde continuaban a la muerte del deán. Buena parte de sus amigos madrileños más cercanos recibieron envíos de cuadros para sus colecciones particulares, como demuestra su correspondencia, en la que a veces se menciona una sola obra enviada como es el caso de Isidoro Urzaiz. Sin embargo, algunos con los que mantuvo contacto fluido hasta su fallecimiento en 1858 no recibieron cuadros en ningún momento, por ejemplo Manuel José Quintana, Juan Nicasio Gallego y José María Huet<sup>85</sup>. En otros casos, como el del duque de Ahumada, no podemos asegurar que llegara a enviar pinturas, aunque todo parece indicar que sí.

Cabe suponer que muchos de estos envíos estuvieron condicionados por la delicada situación económica del deán y no tanto por su interés en hacer negocio. Su carestía era en el fondo la razón que había motivado la remesa de 15 cuadros para José de Salamanca, como confesaba el propio deán a Huet («aunque preví los peligros que

ción del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pudiera conseguir fácilmente numerosas pinturas con las que enriquecer su colección y las de otros coleccionistas. En la década de 1830 se ocupó especialmente de proporcionar y facilitar pinturas tanto al barón Taylor como a sus agentes Adrien Dautzats y Pharamond Blanchard, aunque, según indica la documentación, disminuyeron otros clientes extranjeros como los diplomáticos, a los que entonces, dado su alejamiento de la corte, llegaba a través de intermediarios como Serafín Estébanez Calderón<sup>83</sup> en lugar de directamente. En efecto, aunque desde su vuelta a Sevilla hasta su muerte apenas residió en Madrid, el deán continuó trabajando como proveedor para el mercado madrileño mediante numerosos envíos desde la capital hispalense. Así, en 1836 mandó dos cajones para el conde de Toreno; en 1837, un total de 64 pinturas

# Las colecciones privadas de la realeza

**D**urante el reinado de Isabel II, algunos de sus parientes, y ella misma también, formaron sus propias colecciones privadas, que por lo general alojaron en sus respectivas residencias particulares. Cada una reflejaba los intereses y las aspiraciones de su propietario, desde el carácter docente que buscaba dar a su galería el infante Sebastián hasta las lecturas de carácter político que María Cristina de Borbón pretendió otorgar a algunos conjuntos y encargos pictóricos determinados. Todas ellas se caracterizan por haberse formado en buena medida *ex novo*, o porque al menos en su parte esencial procedían de adquisiciones y no de herencias, igual que sucedía con las de muchos burgueses. Como en éstas, el carácter legitimador resultó fundamental en las de la reina regente y sus hijas, Luisa Fernanda e Isabel II, si bien para ello recurrieron –sobre todo la primera y la última– a la promoción de los jóvenes artistas más que a la acumulación de pintura antigua. En cambio, las del infante Sebastián, el infante Francisco de Paula y su hijo, el rey consorte Francisco de Asís, respondían más a criterios de gusto, siendo la del primero la más numerosa de todas y la única que, por su calidad y número de pinturas, puede contarse entre las mejores del Madrid isabelino. A pesar de su breve reinado (1871-1873), Amadeo I de Saboya (1845-1890) también llevó a cabo una importante labor de mecenazgo, pero siempre con un manifiesto carácter público: a ese objetivo responde el encargo de diferentes obras que recogieran momentos destacados de su reinado a Eduardo Rosales, Antonio Gisbert y Vicente Palmaroli. Las numerosas adquisiciones en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871 tuvieron asimismo una dimensión propagandística, alejada por tanto del carácter privado del resto de las colecciones que aquí se tratan<sup>1</sup>.

## **El infante Francisco de Paula Antonio de Borbón (1794-1865)**

La figura del hijo menor de Carlos IV reviste un enorme interés por sus variadas inquietudes y preocupaciones intelectuales, que marcaron su inclinación por diferentes artes



25. Bartolomé Esteban Murillo, *El jubileo de la Porciúncula*. Hacia 1665-1668. Óleo sobre lienzo, 430 × 295 cm. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, en depósito en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

## El coleccionismo nobiliario

**D**urante el reinado de Isabel II, algunas casas nobiliarias sufrieron importantes pérdidas de patrimonio provocadas por diferentes causas como las leyes de desvinculación, mientras que otras, sin embargo, aumentaron su potencial económico. De cualquier modo, la nobleza seguiría ejerciendo una influencia social y política clave, ocupando buena parte de los cargos diplomáticos, palatinos, militares y gubernamentales. Sus ingresos, hasta la década de 1880, procedían aún de las rentas rurales o de las antiguas casas, sin que apenas tomaran parte en las nuevas empresas y negocios como el del ferrocarril<sup>1</sup>.

En lo que respecta al coleccionismo, la vieja nobleza continuó en decadencia y fueron muy pocas las familias que mantuvieron una actividad estable y destacada durante este periodo, de modo que cedieron casi todo el protagonismo a la nueva burguesía ennoblecida. Se pueden destacar hasta 18 grandes familias cuyas colecciones tenían más de un centenar de pinturas, si bien la mayoría de ellas no superaban las 200. Sólo las de los marqueses de Villafranca, los duques de Uceda, los marqueses de la Romana, los duques de Osuna y los de Medinaceli superaron en algún momento del siglo dicha cantidad, y sólo en estas dos últimas el total reunido (más de 340 pinturas en el caso de los Osuna y aproximadamente 600 en el de los Medinaceli) llega a igualar, al menos numéricamente, las colecciones burguesas más destacadas. Las colecciones de ambas casas eran las únicas que pueden contarse entre las grandes de la corte, propiedad en su inmensa mayoría de burgueses. A pesar de ello, las colecciones pictóricas de los Medinaceli y los Osuna tenían una consideración muy inferior, respectivamente, a su armería y su biblioteca, pues fueron éstas además las que merecieron la atención de numerosas guías de viajeros, que en cambio no destacaron aquéllas.

Ha de tenerse en cuenta que la mayoría de las grandes colecciones nobiliarias del siglo XIX eran el resultado de los numerosos entronques habidos en la centuria anterior entre familias. Especialmente las casas de Oñate, Medinaceli, Fernán Núñez, Heredia, Romana, Vistahermosa y Molins habían recibido importantes aportes procedentes de

## DUQUES DE MEDINACELI

El patrimonio inmobiliario de la familia ducal de Medinaceli sólo era superado por la de Osuna. Como en otras familias, algunos de sus miembros ocuparon destacados puestos en la administración fernandina e isabelina, de acuerdo con su condición de Grandes de España. Su posición preeminente entre la vieja nobleza asentada en la corte se hacía visible sobre todo a través de su propio palacio, ubicado en el barrio del Congreso de los Diputados, el espacio preferido por la nobleza en la época<sup>106</sup>, pero sobre todo a través de la grandeza de sus tesoros artísticos. Se trata de una de las pocas familias nobiliarias que durante buena parte del siglo XIX mantuvo de forma íntegra su colección, que puede considerarse el mejor ejemplo de aquel viejo coleccionismo nobiliario que pervivió durante el periodo isabelino.

Durante varios siglos, el ducado de Medinaceli, gracias a diferentes matrimonios y entronques con otras casas nobiliarias, había atesorado importantes colecciones de diferente clase, casi todas reunidas en Madrid desde finales del siglo XVIII, como era el caso de la colección de escultura clásica del duque de Alcalá, traída desde la Casa de Pilatos de Sevilla. Las diferentes descripciones y libros de viaje señalaron como lo más destacado la armería, que compartía espacio con las esculturas antes citadas. Así lo señalaron, por ejemplo, Ponz y Madoz<sup>107</sup>. Además de las armas y las esculturas destacaba también la biblioteca, que con 15.000 volúmenes era, junto a la de los Osuna, la más importante entre particulares<sup>108</sup>. A diferencia de la biblioteca y de la armería, la galería de cuadros mereció menor atención que el resto de las colecciones; de hecho, en muchos casos su reconocimiento no pasó de ser una simple mención<sup>109</sup>, y sólo Richard entre los extranjeros y Madoz entre los españoles se detuvieron, aunque sin mucho detalle, en ella<sup>110</sup>. Tampoco mereció el interés de Poleró, que la incluyó en su *Tratado de pintura* sólo nominalmente, ni de Nogués, que la obvió<sup>111</sup>. Esta escasa fortuna crítica podría ser indicativa del poco valor que tuvo para sus contemporáneos, al menos en comparación con la armería o con la biblioteca, a pesar de que en ella se encontraban verdaderas obras maestras y de que llegó a contar con unas 600 pinturas, cantidad que dejó a su muerte Luis Tomás Fernández de Córdoba y Benavides (1813-1873), XV duque, verdadero impulsor del último esplendor de su casa. La relación exacta de las obras figura en un catálogo de 1877<sup>112</sup>, así como en los inventarios realizados por la testamentaría para efectuar las correspondientes divisiones<sup>113</sup>.

Tal cantidad de obras obedecía, como en el resto de las colecciones familiares, a la concentración de diversas herencias y patrimonios, y no, según señaló Óscar Vázquez, al movimiento de obras desde otros palacios<sup>114</sup>, como sí ocurrió con la de Osuna. En efecto, el inventario *post mortem* de las pinturas dejadas por Pedro Alcántara Fernández de Córdoba, XII duque (1730-1789), fechado en 1789, recoge un total de 211, de las que sólo 120 quedaron en manos de su hijo Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga (1749-1806),

## Otras colecciones de menor entidad

El análisis de la documentación notarial relativa a los diferentes títulos nobiliarios revela que, a diferencia de las anteriores, otras muchas familias no tuvieron una colección pictórica destacada en ningún momento del siglo XIX. Además de algunos casos citados más arriba, como los del marqués de Legarda, los condes de Orgaz y los duques de Gor, han de destacarse de forma específica y por su relativo interés las siguientes.

### MARQUESES DE VILLANUEVA DE DUERO Y CONDES DE BORNOS

El grueso de esta colección, que permaneció unida casi íntegramente durante gran parte del siglo XIX, no procede, como cabría esperar, de la línea de los condes de Bornos. Al contrario, viene de la hijuela de los bienes de María Mercedes Moncada (de Rojas y Tello, †1836), marquesa de Villanueva de Duero y condesa de Villariego, que en 1840 recibió su hija María Asunción Belvis Moncada (doc. 1836-1847), quien también heredó el marquesado de Villanueva<sup>328</sup>. Este lote consistía en 80 pinturas, que comprendían las obras de la capilla de su residencia en Madrid y los 38 retratos familiares. Éstos habían sido reunidos en Madrid procedentes de sus diferentes propiedades y eran la parte más conocida<sup>329</sup>. La mayoría de ellos eran antiguos, salvo las obras de Agustín Esteve y de Zacarías González Velázquez. Asunción Belvis casó con José María Ramírez de Haro (1791-1834), X conde de Bornos, y añadieron sus respectivos retratos —hechos por Bartolomé Montalvo— a la galería iconográfica de la familia. Ésta se disponía en las piezas del billar y del lacayo, convertidas en el lugar con mayor carga simbólica de la vivienda. Fallecido el conde, Asunción casó con Mariano Salcedo Cortázar. Al morir la marquesa, éste recibió 16 cuadros (en su mayoría de asunto religioso) y el resto de la colección pasó a los dos hijos de su primer matrimonio: Fernando y Manuel Jesús. El primero recibió una veintena de obras, mientras que el segundo, que heredó los títulos del condado y el marquesado, se quedó con el grueso de la colección familiar, constituido por los retratos y la pintura religiosa de la capilla.

Cuando Manuel Jesús, conde de Bornos y marqués de Villanueva de Duero, falleció en 1854 en Madrid, de nuevo las divisiones testamentarias respetaron esta parte de la colección, que seguía conservando la misma disposición espacial<sup>330</sup>. Tanto los retratos como las pinturas del oratorio permanecieron en manos del heredero de los títulos, en este caso María Asunción Ramírez de Haro, condesa de Bornos<sup>331</sup>.

### DUQUES (CONDES) DE VISTAHERMOSA

En la colección formada por Ángel García Arista y Loigorri (1805-1887), primero conde y desde 1879 duque de Vistahermosa, hay que distinguir la parte que él mismo formó y la que poseía Dionisia O'Lawlor Caballero, con quien casó en 1862. Las dos pueden ser conocidas gracias a la carta de dote<sup>332</sup>.

## El coleccionismo de la burguesía

El crecimiento de la burguesía como clase social fue la base del principal impulso del coleccionismo durante el periodo isabelino y desplazó a una posición secundaria a la nobleza, que en muy pocos casos pudo equipararse en ello a estos nuevos ricos. Así lo demuestra una simple comparación numérica: si las familias nobiliarias que poseían más de 100 pinturas no eran más que 19, en el caso de la burguesía esta cifra superaba las 30. Si en el caso de aquéllas sólo cinco coleccionistas sobrepasaban las 200 pinturas, entre la burguesía hubo al menos 12 que lo consiguieron. No cabe duda de que existió un trasvase de colecciones entre ambos grupos y que la burguesía adquirió parte de las obras vendidas por la nobleza. Mientras la mayoría de las primeras eran heredadas, entre los grandes coleccionistas de la burguesía isabelina sólo uno –Celestino García Luz– había recibido la suya por herencia familiar; el resto formó su propia colección. Por ello mismo, dada la ausencia de vinculación familiar o patrimonial y debido a su valor económico intrínseco, muchas tuvieron una vida efímera, desintegrándose tras la muerte de su propietario y creador o, incluso, con motivo de fracasos comerciales o bancarrotas. Frente a las colecciones de la vieja nobleza, ligadas en muchas ocasiones a un determinado título o patrimonio familiar, las de la burguesía fueron menos duraderas, más volátiles y permeables, y en un único caso –el del conde de Yumuri– una gran colección fue transmitida íntegramente a un heredero.

Muy pocos burgueses consiguieron transmitir a sus descendientes este interés por el coleccionismo y sólo algunos, como los del I marqués de Remisa (el II marqués, casado con una de sus hijas), de Adolfo Laffitte (sus hijos Maximiliano y Xavier) y de Francisco Javier Mariátegui (su hijo Juan) mantuvieron el interés o prestigio de parte de la herencia pictórica recibida; otros como Manuel e Isidoro Urzaiz formaron en cambio sus propias colecciones, independientes de las de sus progenitores.

Entre todos estos coleccionistas destaca José de Salamanca y Mayol (1811-1883), poseedor de una de las mejores colecciones de todos los tiempos en nuestro país y paradigma del coleccionista burgués español<sup>1</sup>. Como él, otros burgueses enriquecidos



39. Luis Egidio Meléndez, *La merienda*. Hacia 1772. Óleo sobre lienzo, 105,4 × 153,7 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Tras fallecer Teresa Rafo poco después que su marido, el patrimonio de ambos –y con él también la colección– se dividió en 1850 de manera equitativa entre las dos hijas del matrimonio: Dolores y Concepción, si bien sólo podemos estudiar el destino de las pinturas que tocaron a la primera, que fue quien heredó también el marquesado. De las recibidas por Concepción, que casó con el político Segismundo Moret, nada podemos decir, pues ni su testamento ni su testamentaría aportan dato alguno<sup>39</sup> y no consta que el matrimonio desempeñase una actividad coleccionista destacada. Únicamente sabemos que serían la mitad de las que poseía su padre, ya que en la documentación notarial relacionada con su hermana sólo aparece la otra mitad.

Por el contrario, Jesús Muñoz, que contrajo matrimonio con Dolores en 1823, fue un destacado mecenas que continuó con la tradición coleccionista de su suegro. Hermano del duque de Riánsares, fue conde de Retamoso y marqués de Remisa por su matrimonio. Su posición destacada en la corte como cuñado de la reina regente debió de pesar sin duda en su interés por conservar la colección, pues sus hermanos poseían también destacadas galerías que, como la suya, habían recibido de sus respectivas

ANTONIO HERMAN (doc. 1840-†1856)

Fue un empresario de origen suizo, cuyos negocios de pastelería le convirtieron en uno de los reposteros más famosos de Madrid y le reportaron pingües beneficios<sup>272</sup>. Motivado quizá por ambas cosas, decidió formar su propia galería<sup>273</sup>, cuyos cuadros identificó con un sello impreso (véase Apéndice, 8) en la parte trasera<sup>274</sup>. Así, en 1850 compró a Gualtiero de Gualtieri ocho pinturas por 7.000 reales<sup>275</sup> y adquirió parte de la colección que el comerciante Florencio Choquet tenía a la venta en Madrid, con 74 obras, fundamentalmente de la escuela andaluza. Esta segunda venta, ya publicada, se realizó por 227.013 reales, un importe quizá demasiado elevado para aquella cantidad de pinturas y, en cualquier caso, excesivamente alto para el bolsillo de este burgués<sup>276</sup>. En efecto, un año más tarde Herman se vio obligado a ofrecer a Choquet una de sus viviendas (en la calle Caballero de Gracia) como aval del pago de los 200.000 que aún le debía<sup>277</sup>. A su muerte en 1856, la deuda seguía existiendo, pues Choquet, ya desde Francia, realizó las gestiones necesarias para cobrar su dinero<sup>278</sup>. Al morir soltero, sus sobrinos y hermanos liquidaron sus bienes.

MIGUEL PUCHE BAUTISTA (†1856)

A pesar de que la galería formada por este abogado y diputado debió de tener especial fama, no es posible conocerla a fondo, ya que se vendió en almoneda sin que se hubiera protocolizado antes su inventario<sup>279</sup>. Puche estaba especialmente implicado en la vida cultural de la corte, pues había sido nombrado académico de honor de San Fernando en 1839 y era también miembro del Liceo<sup>280</sup>. Al menos desde 1843 se encontraba formando su colección. De ese año es una de las cuentas pendientes que dejó sin cobrar a su muerte José Bueno, quien posiblemente le proveyó de pinturas en varias ocasiones<sup>281</sup>.

En el anuncio de la venta de su galería, celebrada tras su muerte, se decía:

Se vende la numerosa y variada colección de cuadros que perteneció al difunto consejero real el Ilmo. Sr. Don Miguel Puche y Bautista, tan conocida y celebrada por todos los amantes de las bellas artes y en la que se encuentran cuadros de los mejores autores como Murillo, Zurbarán, Velázquez, Ribera, Antolínez, Van-Dick [*sic*], Goya, David Teniers, Rubens, Woubermans [*sic*], Corregio [*sic*], Keffermans [*sic*], Leonardo Vuschi [*sic*], Rembrant [*sic*], Sasso Ferrato [*sic*] y otros<sup>282</sup>.

Este listado de pintores es, hasta la fecha, el testimonio más completo de la colección de Puche, que, en efecto, debía de ser excelente. Así, Poleró recordaba en 1896 como destacado coleccionista a un «J. Puig y Bautista»<sup>283</sup>, que ha de ser éste; y Federico de Madrazo anotó en su agenda la visita a «la galería de cuadros del difunto Sr. Puche y Bautista»<sup>284</sup>, lo que demuestra el interés que tenía<sup>285</sup>.

# El coleccionismo de escritores, políticos, eclesiásticos, artistas y extranjeros

Hemos agrupado en este capítulo las colecciones formadas por aquellas personalidades de destacada relevancia política, histórica o cultural. Aunque cabría esperar que entre los intelectuales y eclesiásticos –y por distintas razones en ambos casos– muchos se hubieran decantado por cultivar esta afición, sorprende encontrar tan pocos ejemplos de interés. Ni siquiera entre los que sí formaron su colección particular hubo alguna que pudiera tener un papel destacado en el panorama cortesano, pues ninguna estuvo al nivel de las colecciones más destacadas de la burguesía y de la nobleza; ni siquiera fueron recogidas por Madoz, Mesonero Romanos, Poleró o la literatura extranjera.

## **Intelectuales y escritores**

Muy pocos escritores tuvieron colección pictórica destacable. A la luz de los inventarios que hemos localizado, de muchos de ellos sólo puede concluirse que las pocas pinturas que poseían tenían una función meramente decorativa y en la mayoría de los casos no superaban la decena. Así sucede con Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), cuya producción literaria es una fuente de gran valor en la localización e identificación de coleccionistas y obras de arte, y que conocería de primera mano muchas colecciones madrileñas. En su carta de dote (1849) sólo se encuentran la habitual *Inmaculada* –atribuida a Bayeu– y otros tres lienzos<sup>1</sup>, uno de ellos *Vista del Museo del Prado* de José María Avrial (Madrid, Museo del Prado). Del mismo modo, José Amador de los Ríos (1818-1878), amigo de numerosos coleccionistas y que medió en la venta de algunas colecciones al Estado como la de López Cepero, dejó a su muerte únicamente nueve cuadros valorados en 5.750 pesetas<sup>2</sup>. Por el testamento de Gregorio Cruzada Villamil (1832-1884) sabemos que poseía diferentes objetos de arte y libros (que legó a José Vázquez Gómez) y que debía de tener cierta amistad con



49. Fernando Yáñez de la Almedina, *Santa Catalina*. Hacia 1510.  
Óleo sobre tabla, 212 × 112 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Existen algunos testimonios que demuestran cómo estos cajones también contenían con frecuencia pintura antigua, convenientemente oculta entre «libros» y «efectos», conceptos que suelen ser los únicos que figuran declarados en las solicitudes de exportación. Así, cuando Lord Clarendon (fig. 51) acabó su misión diplomática en España y pidió permiso para llevarse sus pertenencias —permiso que le fue concedido por real orden de 25 de mayo de 1839—, se le exigió «el previo reconocimiento de los cajones en esta corte»<sup>131</sup>. Para evitar que las pinturas, que iban en el primer envío, fueran descubiertas, se prepararon cajas con libros y vinos, y algunas disponían de un doble fondo en el que se ocultaron las pinturas. Así se comprueba en el inventario del primer embarque realizado en Cádiz y que detalla el contenido de las 31 cajas<sup>132</sup>: en todas aquellas en las que había pintura antigua, ésta iba en el doble fondo, con libros en la parte superior. Otras seis cajas contenían pintura moderna, y en ellas se habían metido en menor número otras obras de pintura antigua, que podrían por tanto pasar desapercibidas. Sin embargo, en uno de estos envíos de Clarendon la Aduana de Madrid exigió que se comprobase la mercancía ante la sospecha de que contenía pinturas. Descubierta el engaño, se llamó a un académico para que certificase si se trataba de obras antiguas, en cuyo caso habían de ser incautadas. Henry Southern (1799-1853), secretario de Villiers, solucionó el entuerto pagando un soborno al académico, tal y como explicaba en una carta a su jefe: «[...] a Little difficulty arose with the Vista and the Academician whom the Custom House sent to see if there were pictures. The difficulty was overcome with Money. The pictures are in false bottoms [...]»<sup>133</sup>.

Este hecho también demuestra la especial diligencia del personal aduanero, que debió de ser temida por los exportadores, pues si empleaban este y otros trucos era precisamente para burlar las inspecciones. William George Clark describía así en 1830 la forma de poder sacar con su equipaje las pinturas atribuidas a Murillo que había comprado: «If this were sent in its frame, the package would excite suspicion by its size and shape, and most likely be seized. The only alternative was to have it rolled up, that it might be put in a box of less artistic form. So the picture eventually arrived safe in England, disguised as oranges»<sup>134</sup>.

Por todo ello, se entiende que en los expedientes de los coleccionistas extranjeros más destacados como Raczynski, Lord Clarendon y Lord Howden no haya permisos para exportar pintura. De hecho, sólo hay tres expedientes con documentación al respecto: el de Maximilien Gérard, conde de Rayneval, el del barón Romualdo Tecco y el de Édouard Grovertins. Aunque ya se conoce el modo de actuar del primero<sup>135</sup>, existen otros documentos inéditos que demostrarían que, antes de la conocida detención de 1836, el embajador trató de sacar pintura a Francia. Así, el 28 de septiembre de 1835 pedía permiso para poder extraer una caja que contenía «anciens meubles pour les faire réparer, et objets d'art que j'envoie à Paris», asegurando que ya se había revisado en la

DE LA RESTAURACIÓN  
AL DESASTRE DE CUBA  
(1875-1898)

## Panorama general

Este bloque abarca el estudio de todas aquellas colecciones que se formaron o se acrecentaron en buena medida durante el último cuarto del siglo, así como de los diferentes tipos de comercios y comerciantes que estuvieron activos en Madrid en ese periodo. Unos cuantos de estos coleccionistas como Pablo Bosch y Luis Navas, fallecieron en las dos primeras décadas del siglo xx. Algunos anticuarios y negocios, aunque comenzaron su actividad en el xix, siguieron funcionando después de 1900. No obstante, a partir de ese año se produjeron una serie de cambios, entre ellos la revalorización de algunos artistas (en especial el Greco y Goya) y la irrupción del coleccionismo americano, que contribuyen a definir un nuevo panorama, diferente al del último cuarto del siglo xix.

En este periodo es posible identificar algunas transformaciones relevantes respecto al segundo tercio del siglo xix, del que se diferencia con claridad. El número de colecciones de importancia creadas durante este periodo disminuyó prácticamente a la mitad respecto al centenar que podía contabilizarse durante el reinado de Isabel II, y también se redujo de manera considerable su tamaño. Ninguna superó las 500 pinturas, ya que las galerías de los hermanos López Quiroga, el marqués de Salamanca y el marqués de Castro Serna, dispersadas entre 1883 y 1906, se habían formado en las décadas centrales del siglo. Si durante el periodo isabelino se han contabilizado hasta 20 colecciones que superaban las 300 pinturas, ya no serían más de cuatro las que tuvieran más de 100, y no más de ocho las que contaran con más de 300. En cambio, se multiplicaron las pequeñas colecciones –de entre 50 y 100 pinturas–, así como las que tenían menos de medio centenar, y es precisamente en estos dos últimos grupos donde se encuentran algunas de las de mayor interés, por ejemplo la de Joaquín de Osma, marqués consorte de la Puente y de Sotomayor, que rondaba las 50 pinturas.

La burguesía, impulsora del auge coleccionista durante el reinado de Isabel II, compartió protagonismo con la nueva nobleza en esta última etapa de la centuria. Si bien muchos de sus miembros eran burgueses ennoblecidos durante el reinado de



54. Jean Laurent, *Interior del palacio Bauer, de Vicente Esquivel*.  
Hacia 1880. Fotografía. Madrid, Museo Nacional del Prado.

La galería como espacio destinado a la ostentación de las riquezas artísticas y pictóricas del propietario aparecía sólo en las colecciones más antiguas, aquellas que se formaron al final del reinado de Isabel II. Así, en el palacio del marqués de Manzanedo había hasta dos de ellas, una en cada planta. En los nuevos interiores domésticos, las pinturas en cambio se distribuían en diferentes salas, si bien es cierto que las mejores solían destinarse a aquellas estancias abiertas al público, donde estaba garantizada la visibilidad de las pinturas. Así, en el palacio del marqués de San Carlos, las obras de mayor importancia (40 en total, casi la mitad de la colección) se encontraban en el salón de baile; a su muerte, su esposa trasladó muchas de ellas al gabinete de diario, una estancia de carácter recogido, más adecuada a su nueva situación, donde pasó a recibir a las visitas. En el domicilio de los duques de Béjar las obras maestras decoraban el Salón Verde, una pequeña estancia convertida en lugar de tertulia habitual, mientras que en el del I conde de Muguero la estancia que recibía la mayor cantidad de pinturas era la sala de billar,

# El mercado de pintura

## Sistemas de comercialización y tipos de negocios

Con la llegada de la Restauración, tuvo lugar un significativo incremento de los establecimientos dedicados a la compraventa de obras de arte y antigüedades, así como una continua diversificación de sus tipos y funciones<sup>1</sup>. En distintas ciudades españolas surgieron nuevos modelos de comercio, en su gran mayoría a imitación de los franceses. Jacinto Octavio Picón señalaba que «[l]os centros artístico-mercantiles se multiplican en Madrid de un modo notable. Hace algunos años no había en la capital de España una sola casa dedicada al comercio de cuadros, esculturas, grabados, etc. [...] hoy son muchas las personas que han empleado su capital en este negocio»<sup>2</sup>.

Aunque debe matizarse su afirmación categórica sobre la inexistencia previa de comercios –como ya se ha demostrado en capítulos anteriores–, su testimonio evidencia un aumento significativo de los de estas características. Frente al papel que desempeñaban los diferentes tipos de establecimientos, el mercado madrileño careció de verdaderos marchantes que trabajasen con los pintores españoles y promocionaran su obra<sup>3</sup>, aunque éstos confiaron en ellos en París o Roma<sup>4</sup>. Aun así, la figura del marchante suscitó el rechazo casi generalizado de la crítica nacional<sup>5</sup> y sólo Martín Rico mostró su preocupación por su ausencia, afirmando que «en España faltan absolutamente y [eso] es un mal»<sup>6</sup>. En un mercado en el que apenas había marchantes españoles, el artista contaba con varios canales comerciales para dar salida a sus obras, en especial los salones de subastas y, sobre todo, las numerosas exposiciones permanentes, cuyo concepto también tomaron algunos comercios de material para bellas artes. En cambio, eran muy escasas las exposiciones de venta en los talleres de los pintores, entre las que sólo pueden destacarse las celebradas por Rafael Díaz de Benjumea<sup>7</sup> y Antonio Gomar<sup>8</sup>. Estos nuevos establecimientos redujeron las ventas directas entre particulares,

El Hotel de Ventas de Madrid en la calle Atocha fue fundado en 1898 por Antonio Gil Montejano, que había trabajado en el palacio de Altamira, y tuvo su sede en el antiguo palacio de los duques de Nájera. Constituido como sociedad regular colectiva, su funcionamiento fue aprobado por real orden de 21 de diciembre de 1897<sup>87</sup>. Como principal novedad, se ofrecía como depósito judicial de efectos muebles, intentando así solucionar las carencias de los juzgados, que no disponían de un espacio apropiado para ello. Allí podrían también realizarse subastas judiciales o venderse dichos bienes de acuerdo a la legislación vigente. El hotel también funcionaba vendiendo objetos de particulares e incluso el *stock* de los comerciantes de cualquier tipo. No obstante, siempre tuvo como una de sus principales funciones las «subastas especiales de cuadros y objetos artísticos»<sup>88</sup>, aunque no se ha podido documentar ninguna venta específica de pintura. Estuvo activo al menos hasta 1903, año en el que se publicó su reglamento<sup>89</sup>.

### Subastas al martillo

Bajo este nombre se conoce a los establecimientos dedicados a la venta de pintura y objetos de arte en pública subasta, normalmente varias cada semana. Este tipo de negocios, completamente desconocidos hasta entonces, alcanzaron gran relevancia en el comercio madrileño de finales del siglo XIX, y tuvieron especial auge entre 1896 y 1900. Terminaron acaparando buena parte de la atención de la alta sociedad madrileña, que se congregaba cada tarde en alguno de ellos. Así lo recogía Emilia Pardo Bazán en un artículo titulado precisamente «Las Subastas»: «Entre las diferentes maneras de pasar las horas de la tarde, sobre todo en este mes de marzo, hay que contar el nuevo entretenimiento de las subastas que se verifican en dos o tres salones situados en calles céntricas, y donde se reúne, de seis a ocho, un público franco y de bolsillo. Todo lo que se canta se vende; para todo hay licitadores»<sup>90</sup>. El concepto de las subastas, que también se aplicaba de manera periódica en otros establecimientos, alcanzó gran boga, y el ambiente que en ellas se respiraba fue recogido con ironía en una pequeña opereta, donde las subastas y los bustos se mezclan con los tapices y los «cien cuadros de grandes maestros» pertenecientes a un *Juan Español* venido a menos<sup>91</sup>. Aun así, las prácticas y tácticas comerciales que emplearon algunos de estos locales fueron a menudo objeto de denuncias por parte de los clientes. Hubo varias estafas y manipulaciones de las subastas con ganchos o compradores figurados que hacían subir determinado lote si sabían que en la sala se encontraba un potencial comprador sin límite de gasto<sup>92</sup>.

El Salón Murillo fue abierto por el industrial catalán Miguel Fábregas en la carrera de San Jerónimo, 34, en mayo de 1896 y trasladado en septiembre a la calle Alcalá, donde estuvo hasta principios de 1898. El establecimiento basaba parte de su éxito en la continua renovación de las obras en venta y en el ritmo constante de subastas,

# Las colecciones privadas de la realeza y el coleccionismo nobiliario

## Colecciones privadas de la realeza

Ninguna de las colecciones formadas durante la Restauración por la realeza española tuvo la envergadura y relevancia de las de María Cristina de Borbón, el infante Sebastián y Francisco de Asís. Sólo la de la infanta Isabel alcanzaría cierta dimensión pública, a raíz de su traslado al Palacio de Quintana, ya a principios del siglo xx. Especial protección a los jóvenes artistas desempeñó la infanta Paz, sobre todo desde su marcha a Múnich. Aunque las compras realizadas por el rey, su segunda esposa y las infantas tuvieron especial repercusión en la prensa, ninguno de ellos formó una gran colección. Es cierto que la temprana muerte de Alfonso XII impidió materializar un proyecto para formar una galería privada con una buena representación del arte español contemporáneo; la iniciativa de su segunda esposa quizá buscaba completarlo, si bien no parece que se llevase a cabo. Hay que tener en cuenta que en ocasiones las compras del rey y de las infantas se realizaban conjuntamente a cargo de la administración de la Casa Real<sup>1</sup>, mientras que otras veces los pagos salían de sus respectivos bolsillos secretos, de ahí que el estudio de los inventarios de cada colección se haya completado con el de aquéllos.

### *Alfonso XII (1857-1885)*

La colección privada formada por el rey Alfonso XII (véase fig. 53) ya se ha estudiado en parte mediante el análisis parcial de las compras de pinturas que se realizaron durante sus diez años de reinado<sup>2</sup>. El estudio de nueva documentación, especialmente del bolsillo

llegada de obras de los jóvenes pintores a su palacio mediante adquisiciones, regalos o intercambios<sup>94</sup>. Al morir sin descendencia, su galería fue malvendida en dos almonedas celebradas en su propia casa, en junio de 1915<sup>95</sup>, pasando al Asilo de Jesús y San Martín de Madrid<sup>96</sup>—su fundación benéfica predilecta— la mayoría de los cuadros que quedaron sin adjudicar y que, por el asunto, fueron dignos del decoro de aquel lugar. Entre ellos, se encontraba la *Aparición de la Virgen a San Juan de Dios* (véase fig. 56), atribuida a Alonso Cano por una firma apócrifa. Esta obra, que el empresario malagueño Jorge Loring había regalado a su marido, era la más apreciada por la marquesa, que mandó colocarla en el presbiterio de la capilla del asilo, hoy desaparecida.

#### DUQUES DE BAILÉN

La colección formada por Eduardo Carondelet y Donado (1820-1882) —III duque de Bailén y I marqués de Portugalete— y María de los Dolores Collado y Echagüe (h. 1829-1916; fig. 59), su esposa fue una de las más conocidas y singulares del reino de Alfonso XII. La presencia de un gran número de obras de pintores vivos hizo que se la llegara a considerar como una de las mejores y «más completa en obras maestras del arte contemporáneo que existe en Europa»<sup>97</sup>, valoración que fue compartida por muchos de sus coetáneos<sup>98</sup> y que llevó a ensalzar al duque como «espléndido protector de los pintores y escultores que honran al Moderno Madrid»<sup>99</sup>. En efecto, de esta colección proceden algunos de los ejemplos más destacados de la pintura española decimonónica, como *Presentación de don Juan de Austria al emperador Carlos V en Yuste* de Eduardo Rosales (fig. 60).

No obstante, ante la falta de inventarios completos y de documentación de interés en poder de sus descendientes<sup>100</sup>, el estudio de esta galería no puede ser completo y ha de basarse fundamentalmente en noticias y crónicas periodísticas (a veces



59. Vicente Palmaroli, *María de los Dolores Collado y Echagüe, duquesa de Bailén*. Hacia 1870. Óleo sobre lienzo, 219 × 131 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

# El coleccionismo de burgueses, artistas y extranjeros

## Burgueses

La burguesía, en particular la de origen industrial y comercial, tuvo un protagonismo reducido en el coleccionismo de la Restauración, sobre todo si se compara con el periodo anterior. En este sentido, la nómina de coleccionistas es muy inferior, como también lo son las dimensiones de sus respectivas galerías, que suelen rondar el centenar de pinturas. De forma más clara que entre la nobleza, estos burgueses se decantaron por la pintura contemporánea, que llegaría incluso a configurar prácticamente la totalidad de las colecciones. Sólo en las de Luis de Navas y Pablo Bosch el peso de los maestros antiguos resultó predominante, en especial en la primera, dedicada a éstos de forma íntegra.

Desde finales del siglo XIX hasta aproximadamente 1920 debe destacarse un grupo de coleccionistas de especial relevancia aglutinados en torno a las ideas regeneracionistas, con las que se sintieron comprometidos y que materializarían especialmente desde principios de la nueva centuria. Muchos de ellos formaron parte del Ateneo, la Institución Libre de Enseñanza, la Sociedad Antropológica Española y la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Compartían la imagen del patrimonio artístico español como reflejo del pasado y de la esencia de nuestro país, y por ello pusieron especial empeño en la defensa de su carácter docente, que contribuiría al progreso social, científico e intelectual de éste, como se encargarían de poner en práctica a través del asociacionismo. Entre ellos destacan José Lázaro Galdiano (1862-1947) y Guillermo de Osma (1853-1922), cuyas colecciones se formaron o consolidaron en gran medida a partir de 1900, a quienes hay que sumar a Rafael Cervera Royo y Antonio Vives. Todos ellos mantuvieron y compartieron vínculos con especialistas, eruditos e historiadores tanto en arte como en arqueología, como los propios Cervera y Vives.



66. Martín Rico, *El puente de Toledo, Madrid*. 1882. Óleo sobre tabla, 22,5 × 35 cm. Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.

representados era menor que en la de Bauer. El artista mejor representado en el inventario *post mortem* era Emilio Sala, con cinco obras. La colección de García Vela pasó a su viuda, Florentina Caballo Mínguez, con quien había casado en 1902.

LUIS DE NAVAS (doc. 1880-1915)

La colección de Luis de Navas o Luis Navas resulta de gran interés por la calidad de las obras que poseyó, en especial del Greco y de Goya, y por eso aparece mencionada en los trabajos que desde principios del siglo xx se ocuparon de estos artistas<sup>63</sup>, lo que ha hecho que sea conocida, o al menos citada, desde entonces. Sin embargo, resulta difícil analizarla con detalle, dados los escasos datos que poseemos sobre ella y sobre su propietario, cuya biografía es totalmente desconocida. Carecemos de documentos notariales relativos a Navas o inventarios de sus propiedades, por lo que la aproximación a su galería debe hacerse mediante fuentes y referencias parciales que, de momento, sólo permiten estudiarla de manera fragmentaria. En este sentido destacan los cuadernos de restauración de Martínez Cubells, por cuyo taller pasaron entre 1880