



MARTÍNEZ Plaza, Pedro José. *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX. La escuela española en las colecciones privadas y el mercado*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

Este monumental trabajo, fruto de la Tesis Doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid por Pedro José Martínez Plaza, demuestra que aún pueden realizarse investigaciones de altísima calidad, repletas de aportaciones novedosas. El libro, que tiene como escenario el Madrid del siglo XIX, nos ofrece el primer análisis rigurosamente documentado del coleccionismo privado de pintura en la Corte, y del entramado comercial que lo sustentaba.

Se organiza en tres grandes capítulos que se corresponden respectivamente con los reinados de Fernando VII (1808-1833), Isabel II (1830-1875) y Alfonso XII (1874-1898). Cada capítulo, plenamente imbricado en su contexto histórico y social, se estructura a su vez en apartados más breves, que al tratar sucesivamente temas comunes unifican el discurso general de un modo ordenado y académico. Creemos, sin embargo, que el verdadero escollo que ha encontrado el autor a la hora de ordenar la información, es la gran dificultad que conlleva acotar en un periodo concreto, personajes y acontecimientos que van sucediéndose en el tiempo, pero que a la vez coinciden o se entrecruzan entre sí, lo que obliga en ocasiones a desandar lo andado o a citar a un mismo personaje a lo largo de los tres capítulos. Un problema que el autor trata de resolver ofreciéndonos una sistematización casi taxonómica de cada apartado, por clase social de los protagonistas, profesión, actividad, nacionalidad..., que la mayoría de las veces clarifica, pero otras, cae en contradicciones, algo previsible con un tema tan amplio y de tal complejidad. Valoramos, sin embargo, la claridad y fluidez de su redacción, el rigor a la hora de localizar e interpretar las fuentes y, por supuesto, el interés de su contenido y sus novedosas aportaciones.

El primer tema que Martínez Plaza aborda es *el mercado de pintura en Madrid*, asunto de escasa presencia en la historiografía española, que el autor estudia con seriedad y sentido crítico, preguntándose por el papel que jugaron en la capital las almonedas, mercados, anticuarios y ferias de arte, que de forma permanente o temporal se asentaron en la corte, así como todos aquellos variopintos personajes que las frecuentaban: comerciantes, prenderos, restauradores, coleccionistas, artistas..., que a veces también actuaban como intermediarios, asesores o expertos. Gracias a esta investigación se han podido identificar y documentar más de cuarenta comercios y comerciantes que en aquel entonces desarrollaron su actividad en la capital. Y así lo prueba la relación de nombres que el autor incluye en cada apartado, y que de alguna manera estuvieron implicados en tareas mercantiles.

A lo largo de todo el siglo XIX, Madrid se convierte en la ciudad española de referencia para coleccionistas y comerciantes españoles y extranjeros. En este sentido, y como señala el autor, aunque no contamos con estudios de conjunto sobre otras ciudades españolas –como Barcelona o Sevilla–, resulta significativo que uno de los coleccionistas y comerciantes españoles más prestigiosos de la primera mitad

del XIX, el deán sevillano Manuel López Cepero (1778-1858), eligiera Madrid para poner a la venta algunas de las obras más valiosas de su colección. Y seguramente lo hizo porque sabía que allí era donde residían los coleccionistas más solventes y muchos diplomáticos extranjeros. Su documentación, hoy dispersa en distintos archivos, ha sido estudiada en primicia por Martínez Plaza, convirtiéndose en fuente decisiva para conocer las claves del mercado y del coleccionismo artístico español de este momento.

Esta favorable situación de la capital no se vio mermada por el hecho de que, durante el reinado de Fernando VII, aún no existieran en Madrid espacios dedicados a la compraventa de obras de arte, de ahí que fueran las ferias la forma más eficaz de comercialización. La más conocida fue la Feria de San Mateo, que, a comienzos del otoño, transformaba algunas calles del centro de la capital en un verdadero museo de antigüedades, repleto de cuadros, muebles, ropas, libros y un sinfín de cachivaches. También los artistas y restauradores se encargaban a título personal de las ventas, informando a sus posibles clientes a través de anuncios en periódicos como *El Universal* o el *Diario de Avisos de Madrid*. Esta necesidad de publicitarse ha generado un valioso arsenal hemerográfico, al que el autor recurre como fuente imprescindible de información.

Habrà que esperar al reinado de Isabel II para que en la capital se abran los primeros establecimientos especializados en el asesoramiento y compraventa de obras de arte, que, pese a no ser mencionados en las guías de viajes o en la literatura costumbrista de la época, el autor ha logrado identificar. Como muestra, detengámonos en uno de los primeros que se fundó en Madrid, y que era conocido como *Exposición [sic] de Bellas Artes*. Inaugurado en 1853 en la calle Duque de Alba nº5, además de servir de depósito de pinturas y de antigüedades, ofrecía como novedad “la intermediación”, tanto para la venta de obras en el extranjero como para la gestión de encargos a los artistas. Y lo que era más importante, contaba ya con una normativa que velaba por la autenticidad de las obras que allí se vendían, contribuyendo así al reconocimiento y profesionalización de este tipo de negocio.

Fuera de estos establecimientos, las transacciones seguían en manos de artistas y restauradores, algunos tan activos como el pintor y restaurador Vicente Poleró y Toledo (1824-1911), que participó activamente, más que en el negocio de compra venta, en labores de asesoría y tasación, de ahí que sus numerosos textos teóricos –sobre restauración, conservación, tasación y catalogación–, sus cartas y hasta sus memorias no publicadas, sean a día de hoy fuentes imprescindibles para el tema que nos ocupa.

Con la Restauración y la llegada al trono de Alfonso XII el mercado madrileño crece y se moderniza. Anticuarios, artesanos o industriales siguen abriendo tiendas cada vez más estables emulando el modelo francés. Pero, sobre todo, aparecen tres nuevas formas de comercialización: los salones de subastas, los hoteles de venta y las exposiciones “permanentes”, término este último que, para el autor, encierra cierta ambigüedad, pues estos establecimientos estaban destinados a la venta directa de pinturas, que previamente se exponían en su interior de manera “temporal”. Estas exposiciones, nacidas al calor de las recién creadas Sociedades o Asociaciones de artistas, acabaron convirtiéndose en el escaparate donde sus propios socios promocionaban sus obras para la venta.

Es en este contexto en donde Martínez Plaza hace una semblanza de Pedro Bosch y Puig (c.1824-1920), a quien considera el comerciante español de arte más destaca-

do de la época, entre otras cosas, porque desde su local, abierto en 1874 y conocido como *Exposición permanente de Bellas Artes*, defendió el arte contemporáneo y, sobre todo, aportó modernidad y cercanía a la relación del público con los artistas, rechazando intermediarios y situándose al margen de los circuitos académicos y oficiales. No es casualidad que sea ahora, a finales de siglo, cuando, por primera vez, los artistas españoles empiecen a trabajar con *marchantes* o intermediarios, a imitación de Londres o París.

Estrechamente imbricado con el comercio artístico, Martínez Plaza aborda el segundo tema de su investigación: *el coleccionismo privado de pintura*, que le lleva a analizar en detalle y de manera individualizada más de 140 colecciones particulares, algunas de ellas inéditas, que en cada capítulo ordena cronológicamente de la más antigua a la más reciente, y siempre tomando como referencia el año de su dispersión. De ellas estudia su origen, formación y razón de ser, sus características, su fortuna crítica y su situación actual.

Al hablar de coleccionismo, hay, además, una cuestión relevante que el autor explora, y que tiene que ver con la evolución del gusto y con la mayor o menor presencia de la pintura española en el coleccionismo privado. Interés que irá de la mano de un hecho histórico decisivo: *la Guerra de la Independencia* (1808-1814), que propició los saqueos, incautaciones y ventas incontroladas de obras de arte españolas al extranjero. Lógicamente esta triste circunstancia supuso el descubrimiento de la pintura española en Europa.

Un controvertido personaje, ahora revisado en profundidad por Martínez Plaza, fue Alejandro María de Aguado y Remírez de Estenoz (1784-1842), un sevillano de familia acomodada que, tras exiliarse a Francia en 1813, se hizo cargo en 1824 de varios empréstitos reales. Como pago Fernando VII le concedió el título de *Marqués de las Marismas del Guadalquivir*. Lo más interesante, es que, frente a lo que hasta ahora se creía, Martínez Plaza demuestra que la excelente colección de pintura española que Aguado reunió por aquellos años, no procedía de haber expoliado el Patrimonio español en su salida hacia Francia, sino que la creó una vez instalado en París –casi siempre comprando en subastas–, y con la intención de recuperar aquellas pinturas que durante la guerra fueron sacadas del país por generales y diplomáticos franceses. Esta magnífica colección, que se podía visitar y de la que se editaron varios catálogos, jugó un destacadísimo papel en el conocimiento de la escuela española de pintura en Francia.

También en España el interés de los coleccionistas por lo español crecerá conforme avance el siglo. Así, mientras que en las colecciones fernandinas conviven la pintura antigua flamenca e italiana con la española –Velázquez, Cano, Zurbarán o Murillo–, en el último tercio del XIX el protagonismo será para la pintura española contemporánea, realizada sobre todo por pintores residentes en España.

Por otro lado, y durante el reinado de Fernando VII, la nobleza jugará un discreto papel como coleccionista de pintura. Algunos nobles que habían visto diezmado su patrimonio durante la guerra, no mostraron interés alguno por acrecentar sus colecciones, mientras que otros, optaron por la moda dieciochesca, sustituyendo las pinturas –ahora arrumbadas o malvendidas– por el papel pintado. Afortunadamente, también algunos acabarían reuniendo los mejores cuadros de su colección en un gabinete especial, señal inequívoca de que la pintura, por encima de su funcionalidad o representatividad, empezaba a ser valorada como obra de arte en sí misma. En opinión de Martínez Plaza, es posible que en este cambio de mentalidad influyera la

apertura en 1819 del Real Museo, convertido en referente para muchos coleccionistas de la época.

Tampoco puede ignorarse un caso de promoción artística verdaderamente excepcional, como fue el de Carlos Miguel Fitz-James (1794-1835), XIV Duque de Alba. Este aristócrata, guiado por una clara intención didáctica, permitió a los artistas y aficionados españoles el acceso a su galería de pinturas flamencas e italianas antiguas y contemporáneas, para que pudieran acrecentar sus conocimientos teniendo a la vista buenos modelos a imitar.

En esta época temprana también empieza a consolidarse el coleccionismo de la burguesía, que tras la guerra aprovecharía la dispersión de las colecciones nobiliarias para ir formando sus propias colecciones, aún pequeñas y pensadas para decorar el espacio doméstico, pero ya con un objetivo muy claro: la búsqueda de legitimación social.

Hay burgueses que, por el contrario, irán más allá con sus colecciones, como es el caso de José de Madrazo (1781-1859), que, para Martínez Plaza, es quien mejor define la figura del coleccionista, artista y comerciante de la primera mitad del siglo. Gracias a su activa participación en el comercio de pinturas y a su privilegiada posición en la Corte, llegó a reunir una riquísima colección, a la que el mismo se refería en una carta, recogida por el autor, como: “Museo de Pinturas, estampas antiguas y modernas, de dibujos originales, y una biblioteca escogida de bellas artes”. Descrita por todas las guías de viajes de la época, la suya es a día de hoy una de las colecciones mejor documentadas del XIX, pues, además del catálogo elaborado por el propio Madrazo, el autor ha podido consultar numerosos documentos inéditos que hoy conserva el Archivo del Museo del Prado.

Durante el reinado de Isabel II, las sucesivas desamortizaciones eclesiásticas, decretadas por el Estado entre 1835 y 1855, tuvieron una enorme repercusión en el patrimonio y de manera significativa en el coleccionismo. En este contexto, Martínez Plaza trata de identificar las distintas estrategias, no siempre lícitas, que se utilizaron para facilitar el expolio sistemático de los bienes incautados a la Iglesia, y su llegada al mercado. Asimismo, nos habla de los levantamientos militares que en algunos casos condujeron al saqueo y destrucción de las residencias de importantes coleccionistas de la Corte, como el Marqués de Salamanca o el Duque de Vistahermosa.

Aunque, por una u otra razón el coleccionismo nobiliario proseguirá su lento declive, hubo llamativas excepciones, como fue el caso del Infante Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1875). Un personaje que el autor estudia en profundidad en distintos archivos madrileños, entre ellos su propio Fondo Infante Don Gabriel. Asesorado por los mejores artistas e intermediarios de la corte, como José de Madrazo o Valentín Carderera, el Infante Sebastián logró reunir una colección, en la que, más que la ostentación, primaba la excelencia. Estaba formada por maestros antiguos – flamencos, italianos y españoles– y sobre todo contemporáneos, que tuvieron en él a un mecenas que actuaba por motivos estéticos e intelectuales. Su deseo de mostrarla hizo que, reinando aún Fernando VII, la instalara en unos cuartos del Palacio Real, donde pudo ser visitada por viajeros como Washington Inving. Cuando, tras veinte años de exilio por sus ideas carlistas, regresó a Madrid y se instaló en un edificio de la calle de Alcalá, de nuevo quiso dar a sus pinturas una finalidad educativa, situándolas en unas pequeñas salas que estaban abiertas al público. Algo verdaderamente insólito para la época.

Pero en este segundo tercio del siglo lo más llamativo es el meteórico ascenso de la burguesía, asociada a profesiones liberales como la industria, la banca o el capital extranjero, que ahora se erige en la protagonista indiscutible del coleccionismo isabelino. Interesados en legitimar su posición dentro de la corte, estos nuevos burgueses construyen sus palacios y los llenan de obras de arte, incluyendo a veces una galería repleta hasta el techo de pinturas, señal inequívoca de la riqueza de su propietario. La *Guía de Madrid* de Ramón Mesonero Romanos, tomada como fuente por el autor, nos habla de la costumbre que tenían nobles y burgueses de exhibir sus colecciones en bailes o tertulias celebradas en su propia residencia.

Pero al igual que había ocurrido con ciertos aristócratas isabelinos, también algunos burgueses ennoblecidos abrieron en estos años sus colecciones al público. Fue el caso del banquero, empresario y paradigma del coleccionista de la alta burguesía isabelina, José de Salamanca (1811-1883) –Marqués de Salamanca–, cuya galería pictórica, que llegó a contar con 900 pinturas y se encontraba entre las más prestigiosas de Europa, nunca pudo entenderse separada del lujoso entorno palaciego donde se ubicaba, así como del resto de las colecciones del marqués: piezas arqueológicas, esculturas en bronce y piedra, mobiliario antiguo, porcelanas, monedas, medallas, armas... y su escogida biblioteca.

Con la Restauración y la subida al trono en 1874 de Alfonso XII, se vive en España un largo periodo de estabilidad política y prosperidad económica. Madrid experimenta un gran crecimiento urbano, gracias a esta nobleza de nuevo cuño a la que el rey había concedido un título nobiliario, y que ahora construye sus palacetes en zonas de expansión como Recoletos o la Castellana. Unas residencias en las que el tamaño y el carácter acumulativo de las grandes colecciones isabelinas desaparecen, a favor de obras pictóricas más selectas, que se distribuyen, con una finalidad decorativa por las distintas estancias, compartiendo protagonismo con otros objetos: esculturas, bronce, porcelanas, tapices...

En este último tercio Martínez Plaza analiza también de forma rigurosa las colecciones privadas de la realeza, intentando completar los inventarios del rey, la reina y las infantas, pues unas veces los pagos salían de sus respectivos bolsillos secretos, y otras, eran adquiridos de forma conjunta por la administración de la Casa Real. En el caso del propio Alfonso XII, a quien le gustaba adquirir pequeñas obras de artistas españoles contemporáneos, no siempre de buena calidad, el autor estudia por vez primera documentación relacionada con el bolsillo secreto del monarca, su inventario *post mortem* y los regalos que recibió, lo que nos proporciona un conocimiento más completo de su colección.

De entre las numerosas colecciones nobiliarias que el autor estudia a finales de siglo, destacamos la del político carlista, historiador y arqueólogo, Enrique Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII Marqués de Cerralbo, una colección ecléctica y erudita, que se nutre de todo tipo de objetos: armaduras, porcelanas, tapices, libros, muebles, esculturas..., y sobre todo pinturas, muchas de ellas de la escuela española, adquiridas en casas de subastas y anticuarios de Francia e Italia, lo que nos habla de su interés por recuperar parte del patrimonio español que había salido del país para su venta. El que la colección fuera legada al Estado en 1922, ha propiciado que hoy se conserve íntegra en el museo-palacio que lleva su nombre; un palacio que el marqués mandó construir en 1893 como residencia y, sobre todo, como galería de arte, a imitación de las pinacotecas privadas que habían visto en sus numerosos viajes por Europa.

La dispersión geográfica de las colecciones, dado que el coleccionismo madrileño irradió hacia otras ciudades donde las grandes familias tenían residencias, ha añadido complejidad a la investigación, obligando a su autor a visitar un gran número de archivos públicos y privados, 20 sólo en Madrid y otros 20 repartidos por distintas provincias españolas: Segovia, Toledo, Granada, Sevilla, Cádiz, Cáceres, Barcelona, Pamplona...

A este rigor documental ha contribuido la feliz circunstancia de que Pedro J. Martínez Plaza ha realizado su Tesis Doctoral, en paralelo a su trabajo como Técnico de museos en el Área de Pintura del siglo XIX del Museo del Prado, lo que le ha facilitado el acceso a su Biblioteca, Archivo y Centro de Documentación. De ahí el amplio abanico de fuentes primarias que ha manejado, tanto de carácter teórico, legal o administrativo, como gráficas, críticas, biográficas, epistolares, literarias o iconográficas. Y junto a las fuentes, la bibliografía generada por prestigiosos especialistas: Nigel Glendinning, Xavier de Salas, Mercedes Águeda, Carlos Reyero, Francisco Fernández Pardo, María Dolores Antigüedad, José Luis Díez, Javier Barón..., información que el autor siempre contrasta.

Concluimos diciendo que, con la publicación de este libro de casi 600 páginas, de amena redacción e interesante contenido, la historiografía del arte decimonónico español está de enhorabuena, pues no sólo aporta por primera vez una visión muy completa y sistemática del tema de estudio, contrastando los datos y aportando opiniones personales, sino que, gracias al arsenal de fuentes primarias y secundarias que ofrece, deja la puerta abierta a futuras investigaciones. Nos encontramos, en definitiva, ante un riguroso trabajo de investigación, pero también ante una herramienta de búsqueda muy útil, ante un libro de consulta completísimo para todos aquellos interesados en el tema.

Laura Arias Serrano
Dpto. de Historia del Arte. Universidad Complutense de Madrid
larias@ucm.es