

Fragmentos

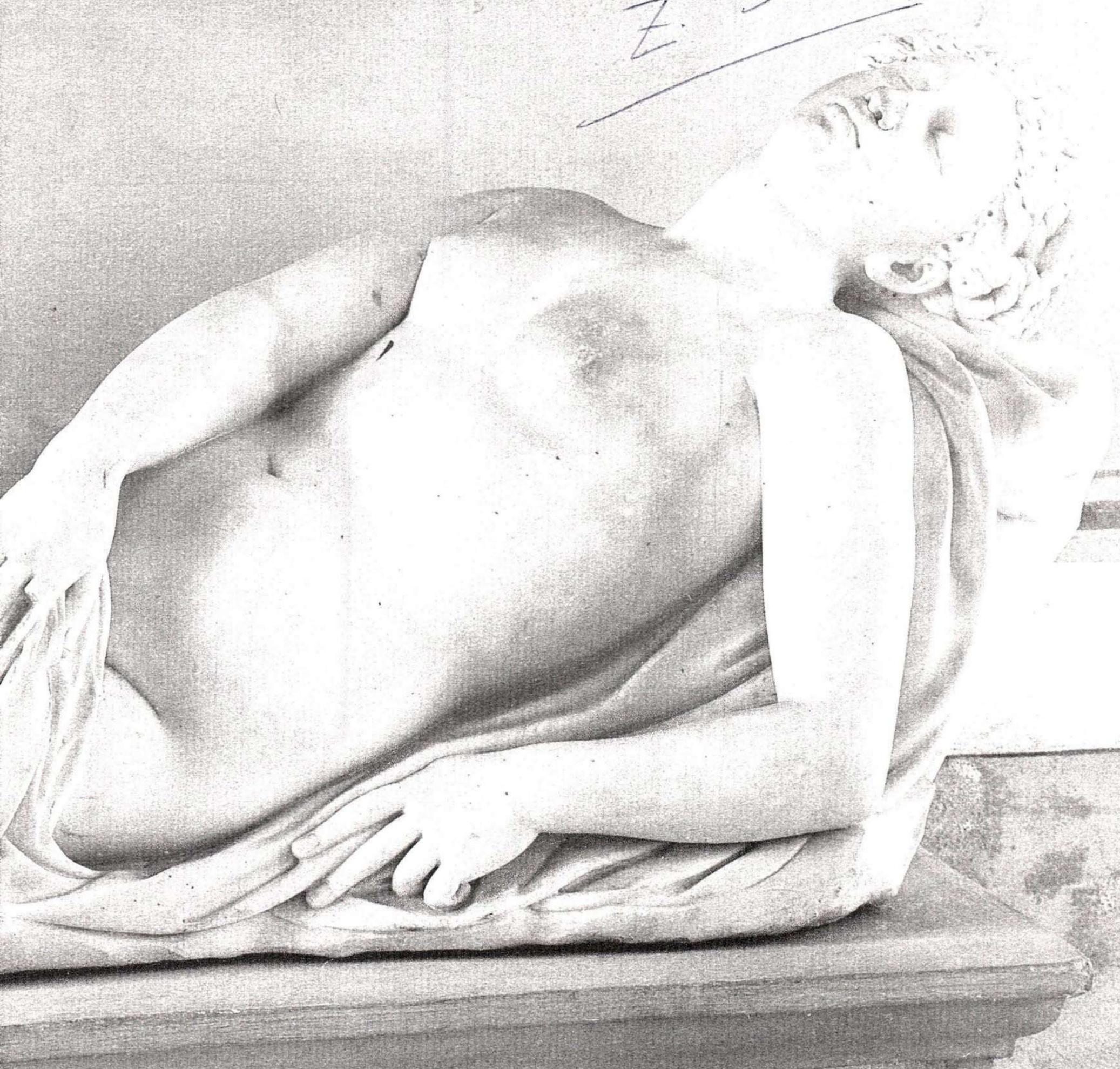
revista de arte, nº

II

1987



Z. 327



Fragmentos
REVISTA DE ARTE

Z. 327





DIRECTOR: **V**ictor Nieto Alcaide □ DIRECTOR EJECUTIVO: **R**afael Blázquez
Godoy □ DOCUMENTACIÓN: María Dolores Atero y María del Carmen Yagüe □
DISEÑO: **A.** T. □ FOTOS: **O**ronoz □ REDACCIÓN: Gran Vía, 62, 1.º izquierda,
28013-Madrid. Tels. 241 98 34 y 241 93 23 □ EDITA: **M**inisterio de Cultura,
Secretaría General Técnica, Plaza del Rey, 1, 28071-Madrid □ DISTRIBUCIÓN Y
SUSCRIPCIONES: Servicio de Publicaciones, Fernando el Católico, 77, 28015-Madrid
□ IMPRIME: Técnicas Gráficas **F**orma, S. A. Rufino González, 14, 28037-Madrid
□ ISSN: 0213-1706 □ Nipo: 301-86-003-9 □ Depósito Legal: M-22.933-1984 □
P.V.P.: 500 pesetas.

Fragmentos

REVISTA DE ARTE Nº 11, 1987

Jonathan Brown: **F**ELIPE IV, EL REY DE COLECCIONISTAS [4] Vicente

Lleó Cañal: **E**L JARDÍN ARQUEOLÓGICO DEL PRIMER DUQUE DE

AICALÁ [21] José Álvarez Lopera: **C**OLECCIONISMO, INTERVENCIÓN

ESTATAL Y MECENAZGO EN ESPAÑA (1900-1936): UNA APROXIMACIÓN [33]

Paz Cabello y Cruz Martínez: **T**RES SIGLOS DE COLECCIONISMO

AMERICANISTA EN ESPAÑA [48] María Dolores Antigüedad: **L**

PRIMERA COLECCIÓN PÚBLICA EN ESPAÑA: EL MUSEO JOSEFINO [67]

Jonathan Brown

FELIPE IV, EL REY DE COLECCIONISTAS

En el verano de 1603, Pedro Pablo Rubens llegó a Valladolid como miembro de una delegación enviada por el Duque de Mantua y que era portadora de regalos para Felipe III y el Duque de Lerma. Entre estos obsequios se encontraba un grupo de pinturas del siglo XVI que, desgraciadamente, sufrieron serios daños a causa de las lluvias torrenciales que arrieron y que los lienzos debieron soportar durante el camino. Rubens describió el asunto pormenorizadamente en una carta del 24 de mayo dirigida al Duque de Mantua: "Por lo que hace a los daños sufridos, ninguna superficie que pueda ser trasladada está enmohecida o manchada; pero el lienzo se encuentra enteramente estropeado y destruido... Los colores se han desvanecido y, al estar completamente expuestos a la humedad durante mucho tiempo, se han abombado y desconchado; por ello, en muchos cuadros el único remedio es rasparlos con un cuchillo y ponerlos de nuevo".

Tal era la propuesta de Rubens a quien por encima de todo le preocupaba que estas restauraciones pudieran ser descubiertas fácilmente y que ello comprometiera el valor del obsequio. "Sin embargo, estoy persuadido de que, aunque sólo sea por su frescura, se descubrirá fácilmente que el cuadro ha sido pintado aquí".

No obstante, el 17 de julio anota con alegría que sus temores carecían de fundamento; el rey y el Duque de Lerma no se dieron cuenta en absoluto del hecho. "Fui hacia el Duque y tomé parte en la presentación. Mostró gran satisfacción por la gran calidad y el grupo de pinturas que (gracias a los retoques) adquirieron cierta verosimilitud y apariencia de ser antiguas a partir de los serios daños que habían sufrido. De este modo, casi todas fueron aceptadas como originales, sin que se sospechase lo contrario, o sin esfuerzo por nuestra parte para hacerlas pasar como tales. El rey y la reina también las admiraron..."(1)

Treinta y cinco años más tarde, los *connoisseurs* de la corte española se verían sometidos de nuevo a una prueba semejante, esta vez por Carlos I de Inglaterra. Se acordó un intercambio de retratos de reyes y reinas de España e Inglaterra que deberían ser pintados, respectivamente, por Velázquez y Van Dyck. El 5 de agosto de 1638 sir Arthur Hopton, embajador inglés en Madrid, comunicó a Londres las angustiosas noticias de que los retratos de Carlos y Enriqueta María habían sido identificados como copias. "He informado a su majestad del descubrimiento de que estas pinturas que le han sido enviadas no son originales". A modo de explicación Hopton observa que "ahora se han hecho más juiciosos y más aficionados al arte de la pintura de lo que lo fueron o de lo que el mundo imagina"(2).

Consiguientemente, en el lapso de treinta y cinco años se produce en la corte española una dramática mejora en el reconocimiento de las pinturas de calidad. La causa de esta transformación del gusto puede identificarse con un hombre: el mismo monarca Felipe IV. En una época de grandes coleccionistas de obras de arte, Felipe IV ocupa un lugar preponderante y sólo pueden rivalizar con él Carlos I, Luis XIV, Leopold Wilhelm y los Barberini. No obstante, sus aportaciones en el campo artístico sólo han sido reconocidas recientemente. (3)

Se han aventurado varias explicaciones para dar cuenta de esta falta de reconocimiento público —nos viene en seguida a la cabeza la misma imagen del rey, históricamente patética, y la falta de interés por parte de las generaciones anteriores de historiadores del arte por estudiar el coleccionismo en España. Otro obstáculo deriva de las grandes dimensiones de la colección de Felipe: el conjunto de sus cuadros llenaría por sí solo todo el espacio de

la galería del Museo del Prado. Por ello, en este artículo sólo podré apuntar los rasgos generales de sus actividades coleccionistas a las que siempre me aproximaré en el contexto de un estudio más amplio sobre la evolución de su gusto. Me gustaría también tocar otro aspecto importante de sus intereses artísticos— su creciente preocupación por instalar una colección real.

Los comienzos de Felipe como amante del arte son difíciles de determinar sin recurrir a la peligrosa noción de herencia. Este acercamiento se hace casi temerario cuando se recuerda que el padre de Felipe era una de las personas que se encontraban en Valladolid aquel día de julio de 1603, cuando las pinturas, fuertemente restauradas por Rubens, fueron admiradas por la corte. Quizá, por ello, sea más prudente buscar refugio en quien popularmente fue llamado el "abuelo legal", lo que nos mostraría que las características más sobresalientes de la familia habían pasado por alto una generación. Porque no cabe la menor duda de que Felipe II, abuelo del rey, fue uno de los coleccionistas más importantes del Renacimiento (4). A partir de los legados de Carlos V y Margarita de Austria, Felipe II formó una vasta colección rica en pintura veneciana, especialmente en cuadros de Tiziano. Felipe IV compartió enteramente esta pasión por Tiziano, y por el estilo pictórico que el perfeccionó, y ello quizá se debiera a haber visto numerosas obras del maestro italiano en la colección real. En otras palabras, Felipe vivió rodeado de grandes pinturas y, dando rienda suelta a su inclinación natural hacia las artes plásticas, muy probablemente aprendiera a amarlas instintivamente.

Pero también recibió, merced a fray Juan Bautista Maino, uno de los mejores pintores de la época, una instrucción formal en la práctica artística. Maino (1578-1641) realizó una estancia en Roma a comienzos del siglo XVII, y practicó un estilo basado en un estudio pormenorizado de Caravaggio y de su círculo. Pocos años después de su vuelta a España en 1608, Maino entró en la orden dominica para, finalmente, ser llamado a Madrid como maestro de dibujo de Felipe. Su conocimiento de la última pintura italiana ayudó al joven príncipe a ensanchar sus horizontes artísticos.

Cuando a los dieciséis años Felipe sube al trono en 1621 era evidente que carecía de confidentes, rasgo aún evidente cuando, siete años más tarde, le visita Rubens. Esta circunstancia le deja expuesto a toda suerte de influencias, especialmente a la del ambicioso Conde Duque de Olivares, quien se las ingenió para dominar al muchacho y tomar las riendas del poder. (5) Sin embargo, simultáneamente, Olivares estaba deseoso de convertir a Felipe en un príncipe renacentista y, por ello, estimuló su fuerte inclinación por las artes plásticas, que a la sazón eran consideradas como un atributo esencial de la realeza. Pero Olivares no ha pasado a la historia por haberse interesado especialmente por el coleccionismo de obras de arte y, consecuentemente, dejó que otros guiasen al monarca en este campo.

El primero que aparece en escena es Giovanni Battista Crescenzi, aristócrata artista italiano. Hijo de una noble familia romana que se había distinguido por sus servicios a la Iglesia, Crescenzi, antes de llegar a España en 1617, realiza en la Ciudad Eterna su carrera como pintor y arquitecto (6). Sus credenciales aristocráticas eran una buena baza en una corte como la española siempre atenta al status de los personajes. Crescenzi fue alcanzando gradualmente posiciones preponderantes en las misiones reales al tiempo que se le otorgó el título de Marqués de la Torre.

Durante 1620, Crescenzi y Maino parecen haberse convertido en los árbitros del gusto artístico en la corte, quizás porque conocieron y apreciaron las últimas tendencias del arte italiano. Ciertamente es que su influencia no fue excesiva, pero lo poco que sabemos es sugerente porque Crescenzi y Maino fueron instrumentos decisivos para asegurar la posición en la corte española de Diego de Velázquez, el pintor español más innovador.

Velázquez vino a Madrid por primera vez el año 1622 donde, con la ayuda de amigos sevillanos que fueron llevados al gobierno por Olivares, esperaba encontrar el favor en la corte (7). Por razones que desconocemos, este intento por ganar el favor cortesano fracasó y Velázquez tuvo que regresar a Sevilla. Pero, en 1623, le vemos de nuevo en Madrid donde, con la ayuda de sus amigos sevillanos, logró que se le designara *pintor del rey*. Los otros pintores reales, especialmente Vicente Carducho y Eugenio Cajés, una generación mayores que Velázquez, no vieron con buenos ojos su llegada y durante varios años desafiaron su puesto.

En este ambiente de rivalidad —era el año 1627— se convocó un concurso entre los pintores de la corte para que pintaran un cuadro sobre el tema de la *Expulsión de los Moriscos*. Concurrían Velázquez, Carducho, Cajés y Angelo Nardi; los jueces eran Crescenzi y Maino. Como se sabe, venció la pintura de Velázquez (hoy perdida). Este

concurso no solamente asentó el predominio de Velázquez en la corte, sino que también marca el triunfo de las fuerzas del modernismo e indica el camino que el gusto de Felipe habría de seguir durante la década siguiente.

Sin embargo, antes de volver a los años 1630, debemos dejar constancia de otras importantes influencias en la formación del gusto de Felipe y de sus aspiraciones como pintor coleccionista. Entre 1623 y 1628, tres visitantes extranjeros llegaron a Madrid. Cada uno de ellos contribuyó a su manera a elevar y refinar la apreciación del arte de la pintura por parte del monarca.

La primera fue la novelesca visita del Príncipe de Gales y del Duque de Buckingham (8). Es fácil imaginar hasta qué punto Felipe quedaría impresionado ante la presencia de este bello y educado príncipe inglés cuando realizó el periplo de las colecciones particulares y cuando también visitó las colecciones particulares en la esperanza de hacer alguna



P. Veronés: *Cristo entre los doctores*. Museo del Prado. Madrid.

adquisición. Carlos, por su parte, se vio igualmente inspirado por la insospechada riqueza de pinturas que había en los palacios y casas de campo, que superaban con mucho en calidad y cantidad las colecciones reales inglesas. El príncipe abandonó España sin una princesa española, pero, al menos, sus aspiraciones artísticas no se vieron enteramente decepcionadas. Felipe le regaló varias pinturas. De entre ellas la más famosa era la *Venus del Pardo* (París, Museo del Louvre) y *Carlos V con un perro de caza*. Carlos trató de adquirir otros cuadros de Tiziano en varias *almonedas* que constituían el corazón del bullicioso mercado artístico madrileño del siglo XVII. Finalmente, cuando el encuentro concluía, consiguió la promesa de que se le regalaría *Poesie*, de Tiziano, grandes cuadros mitológicos pintados para Felipe II. Felipe llegó incluso a embalarlos, pero nunca los envió a Inglaterra.

Tres años más tarde, llegaron a Madrid dos importantes *connoisseurs* italianos, el cardenal Francesco Barberini y su secretario, Cassiano dal Pozzo (9). Barberini, que era sólo dos años mayor que el rey, todavía no se había convertido en el gran coleccionista que luego sería, pero ya era un entendido en arte y ofreció al rey otro modelo digno de imitación. El cardenal tenía otra ventaja imposible de valorar —su secretario Cassiano del Pozzo, quien supo compensar un pequeño presupuesto económico con una riqueza de intelecto y cultura que utilizó para convertirse en uno de los coleccionistas y mecenas romanos más lúcidos durante la década de 1630. Sus observaciones sobre la pintura en la corte española, muchas veces críticas, quizá fueran tenidas en cuenta por el rey (10).

El último de los visitantes extranjeros debe ser considerado como el más relevante por su importancia posterior en el desarrollo de los gustos artísticos del rey: Pedro Pablo Rubens, quien llegó a Madrid en agosto de 1628 (11). Rubens, entonces en la cima de su carrera artística, llegó a España como diplomático con la misión de negociar la paz con Inglaterra. Sabedor del interés del monarca por la pintura, Rubens vino provisto de regalos. Esta vez no eran obras retocadas de maestros de segunda fila del siglo XVI, sino espléndidas creaciones salidas de su pincel que, en seguida, fueron instaladas en una sala oficial del Alcázar (12). Además, en los momentos que le dejaban libres los asuntos oficiales, Rubens pintó algunos lienzos más en un taller que se le reservó en el palacio. Felipe podía verle trabajando y tomar lecciones que nunca olvidaría. Primero desarrolló un apetito insaciable por las pinturas de Rubens y, ya en los años 1630, se convertiría en el cliente más importante del artista. En segundo lugar, confirmó su gusto por el expresivo, sensual y colorista estilo de Tiziano. Durante sus ocho meses de estancia en Madrid, Rubens realizó varias copias de los "tizianos" del rey, varias de las cuales fueron compradas más tarde por Felipe. La oportunidad de ver a este maduro maestro de la pintura rendir homenaje a un gran antepasado, fue una conmovedora experiencia, tanto para el rey como para su pintor Velázquez. Cuando, en 1629, Rubens partió, la educación de Felipe como *connoisseur* quedaba abierta. Sus estudios primarios fueron las horas empleadas en las colecciones reales cuando era muchacho. Después, tomó lecciones de dibujo de Maino, realizó cursos de coleccionismo principesco de Carlos I y Francesco Barberini y un trabajo de posgraduado en el taller de Rubens. Con este impresionante aprendizaje a sus espaldas, el esteta regio comenzó su carrera como coleccionista.

La evolución de Felipe como *connoisseur* en los años 1620 y 1630 queda ilustrada gráficamente por la decoración pictórica del Salón Nuevo, una imponente sala de recepción situada en el ala sur del Alcázar. Durante los años 1610, Juan Gómez de Mora, arquitecto de la corte, diseñó una nueva fachada sur para el Alcázar, y creó una serie de habitaciones que, durante el reinado de Felipe IV, debieron sufrir sucesivas oleadas decorativas. La instalación del Salón Nuevo fue cambiada tres veces y, de este modo, se convirtió en un barómetro inapreciable para registrar la evolución del gusto del rey (13).

Parece ser que el primer estadio comenzó en el año 1623 cuando muchas pinturas fueron trasladadas del Palacio de El Pardo, entre ellas varias obras de Tiziano que se convirtieron en el núcleo de la nueva decoración. Había también una obra de Rubens pintada en colaboración con Van Dyck, así como el desaparecido *Retrato ecuestre de Felipe IV*, de Velázquez. A estas obras se añadieron las recientemente encargadas pinturas de Carducho y Cajés y una pareja de representaciones de acontecimientos del reinado de Felipe II. Con estas pinturas en sus paredes, el Salón Nuevo se convirtió en un interesante, aunque no inspirador, lugar para visitar. Esta era, al menos, la opinión de Cassiano dal Pozzo, quien vio el Salón en 1626 y sólo quedó impresionado por las pinturas de Tiziano.

Dos años más tarde, sin embargo, la decoración del Salón Nuevo entró en una nueva fase que comenzó con la instalación de las ocho pinturas que Rubens dio al rey, muchas de las cuales se mantuvieron durante mucho tiempo. En este estadio del desarrollo del Salón, el segundo de tres, el énfasis recayó poderosamente sobre las pinturas de los italianos contemporáneos y de los maestros flamencos. Obras de Domenichino, Guido Reni y Orazio Gentileschi encabezaban la representación italiana. De Flandes provenía una obra de Van Dyck, el *Cardenal Infante Fernando* (Madrid, Prado), que vino a añadirse a los cuadros de Rubens. Las pinturas de los artistas españoles fueron eclipsadas por las nuevas llegadas. Prueba de ello es que los lienzos de Velázquez y Carducho fueron retirados, mientras que sólo a Ribera, que era, tanto un maestro italiano como español, se le reservó un lugar en sus muros.

Así, pues, el carácter del coleccionismo de Felipe en los años treinta puede predecirse a partir del Salón Nuevo —va a centrarse sobre obras de artistas vivos de Flandes e Italia. Este desarrollo de la colección real se vio acelerado por un ambicioso programa de edificación que incluyó la construcción del Palacio del Buen Retiro y de los pequeños emplazamientos de la Torre de la Parada y de la Casa de la Zarzuela. La ornamentación de las paredes de estos nuevos edificios precisaba, sin dilación, de cuadros. Gracias a la eficacia organizativa de los virreyes, embajadores y oficiales del Gobierno, todos a las órdenes del Conde Duque de Olivares, entre 1634 y 1640, se reunieron alrededor de mil pinturas originarias de España, Italia y Flandes. Obviamente, de este conjunto sólo quedaron excluidas las pinturas antiguas raras, por eso los agentes se vieron obligados a concentrar sus esfuerzos adquisitivos en la obra de artistas contemporáneos.

El Buen Retiro planteó el mayor problema a causa de su tamaño (14). En España, las actividades coleccionistas

en relación al Buen Retiro fueron dirigidas por Jerónimo de Villanueva, Notario Mayor del reino de Aragón, y por el Conde de Castriello. Villanueva adquirió numerosas pinturas de las colecciones de los nobles, pero también encargó obras a los principales artistas españoles, quienes proporcionaron la decoración del famoso Salón de Reinos. Aquí se instalaron seis obras maestras de Velázquez, la *Rendición de Breda* y cinco retratos ecuestres reales, entre ellos el *Príncipe Baltasar Carlos* (Madrid, Prado). Se invitó a Francisco de Zurbarán a que contribuyera con diez escenas de la vida de Hércules y con la *Defensa de Cádiz* (Madrid, Prado) (15).



P. P. Rubens: *El juicio de Paris*. Museo del Prado. Madrid.

Las adquisiciones italianas fueron realizadas principalmente por el Marqués de Castel Rodrigo, embajador en la Santa Sede, y por el Conde de Monterrey, virrey de Nápoles. Castel Rodrigo colaboró a reunir uno de los conjuntos pictóricos más sorprendentes del siglo XVII —la Galería de Paisajes, que consistió en unos cuarenta paisajes de gran tamaño pintados por maestros de la talla de Claude Lorrain o Nicolás Poussin (16)—. En Nápoles, Monterrey encargó pinturas de Giovanni Lanfranco (*Banquete con Gladiadores y Emperador sacrificándose*), Domenichino (*Exequias del emperador*) y Massimo Stanzione (*Culto de Baco*); todos en Madrid, Prado.

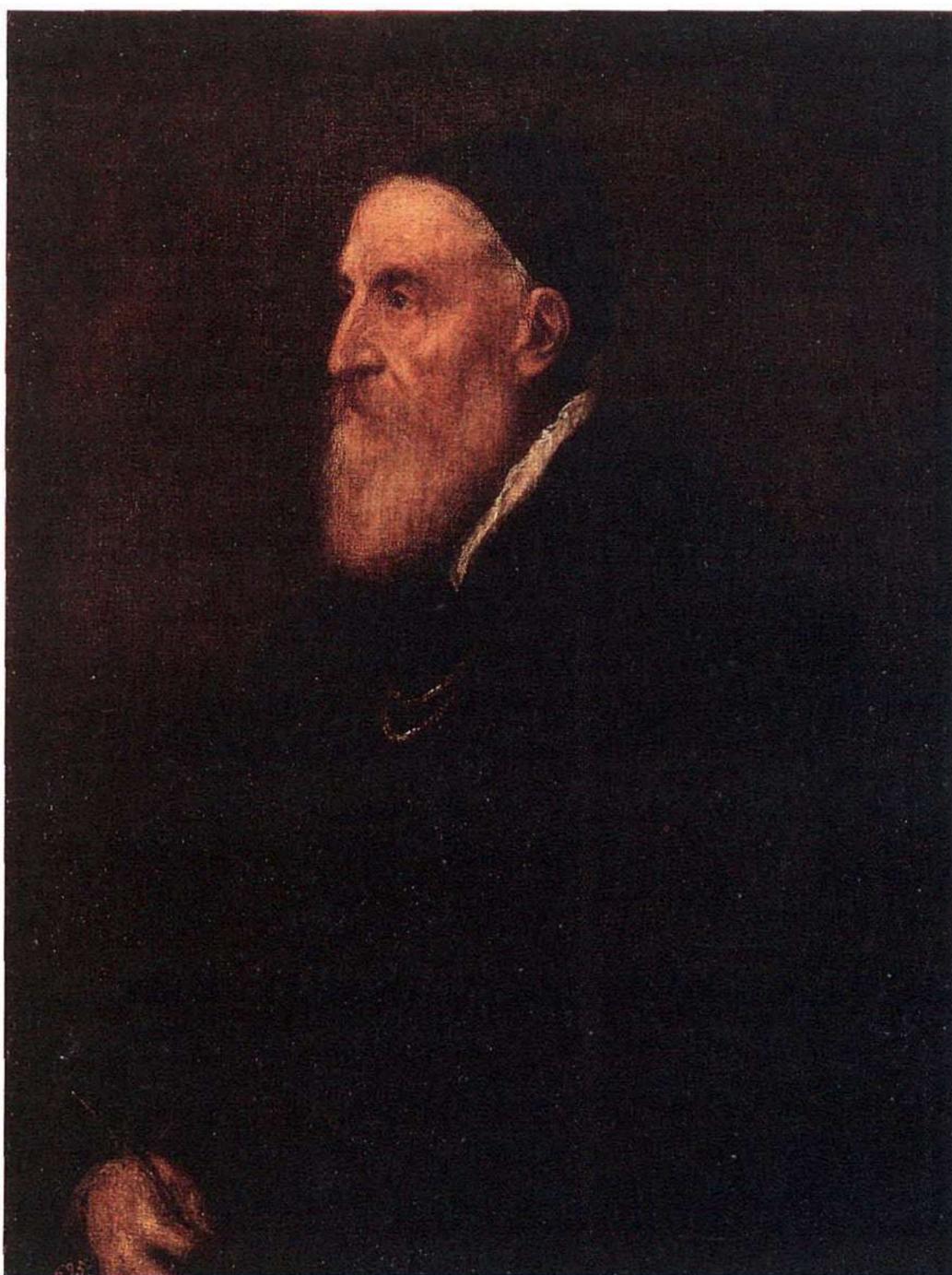
En el norte, en Flandes, el cardenal Infante Fernando hizo numerosísimos encargos a Rubens y a su taller. Para el Retiro había más de cien paisajes, alegorías de las estaciones y meses del año, escenas de caza e ilustraciones de las fábulas de Esopo. El mismo maestro pintó el luminoso *Juicio de París*, pintura que fue muy admirada por el Cardenal Infante, y ello a pesar de sus reservas sobre el decoro del lienzo. "Están demasiado desnudas las tres diosas", fue su veredicto moralizante que, finalmente, fue compartido por el monarca, quien, en 1650, ordenó que se cubriera la tela con una pequeña cortina.

El taller de Rubens también recibió órdenes de ejecutar pinturas para la decoración de la Torre de la Parada, trabajos que se realizaron entre 1635 y 1637 (17). En mayo de 1638, llegó a Madrid desde Flandes un gran cargamento de pinturas. Muchas estaban destinadas a la Torre e incluían numerosas ilustraciones de la *Metamorfosis*, de Ovidio, así como escenas de caza y representaciones de animales. Y, una vez más, se hicieron encargos a Velázquez, quien, en esta década de 1630, pintó más cuadros que en ningún otro período de su vida. Para la Torre de la Parada

pintó las memorables series de retratos reales de caza, las graciosas imágenes de *Esopo y Menipo* (Madrid, Prado), retratos de bufones y la representación humorística de Marte (18).

Así, pues, en la década de 1630 —frenéticos años de coleccionismo— asistimos a una ebullición que difícilmente se repetiría más tarde. Las pinturas que inundaron Madrid alcanzaron tal nivel que estuvieron a punto de caracterizar la personalidad del rey como un coleccionista. El importante hecho de que se coleccionasen pinturas y no esculturas debe atribuirse a la influencia personal del monarca. Pero las necesidades cuantitativas fueron tan considerables que muchos detalles tuvieron que ser dejados al arbitrio de los agentes. En muchos casos, Felipe se limitaría a marcar a sus representantes unas pautas generales que debieron ser cuidadosamente formuladas. Sólo la pasión por Rubens y la siempre creciente confianza en Velázquez, parecen llevar el sello personal del monarca.

En la década de 1640, sin embargo, todo iba a cambiar. El énfasis sobre la cantidad cede su puesto a la calidad y se hacen evidentes unos criterios de selección mucho más rígidos. Había también un nuevo interés por adquirir obras de los maestros antiguos, especialmente de la escuela veneciana. Y, finalmente, el rey se muestra muy interesado en disponer sus obras maestras en impresionantes instalaciones. Con esta finalidad, se vincula estrechamente a Velázquez con quien trabajará codo a codo durante los veinte años siguientes, casi como director de museo y conservador de pinturas (19). Juntos irán desarrollando un estilo propio de decoración palaciega que puede ser llamado *Estilo Felipe IV*. La elaboración de este estilo regio fue la principal preocupación de Velázquez durante



Titiano: *Autorretrato*. Museo del Prado, Madrid.



Tiziano: *Retrato de Carlos V*. Museo del Prado. Madrid.

los últimos veinte años de su vida y parece haberse subrogado a muchas de sus actividades como pintor. La evolución del *Estilo Felipe IV* se desarrolló inicialmente en el Alcázar. La pública muestra de magnificencia que caracterizó la década de 1630 fue reemplazada por una forma de vida cortesana más reservada y recogida. No podía ser de otro modo a raíz de los desastrosos acontecimientos políticos y económicos de la década de 1640. Los tiempos conflictivos no son propicios para la ostentación. Sin embargo, entonces, Felipe no dio por terminada su búsqueda de bellas pinturas. De hecho, su gusto se hizo más refinado y su pasión por el coleccionismo creció. Pero, ahora, su selección cualitativa de pintura se centró solamente en las obras más importantes y éstas fueron a partir de entonces el objetivo principal de sus colecciones.

La primera oportunidad de enriquecer la colección se produce, paradójicamente, a causa de la muerte de uno de sus pintores favoritos, Rubens, acaecida en mayo de 1640. Rubens retuvo un número considerable de sus propias pinturas y también coleccionó obras selectas de otros artistas. Estas fueron puestas en venta por sus herederos para determinar ese mismo año la fortuna final del pintor (20). Felipe fue informado de la inminente venta por el cardenal Infante en una carta del 24 de septiembre de 1640. Fernando incluyó un memorándum de los cuadros de la colección y aconsejó al rey que hiciese una selección lo antes posible. Felipe debió haber actuado rápidamente, pues varios años después un miembro de la casa del Infante adquirió treinta y dos obras de la colección real, muchas de las cuales fueron presumiblemente seleccionadas por Felipe.

Más de la mitad de las pinturas habían salido de los pinceles del propio Rubens, entre ellas algunas de sus más bellos trabajos de pequeñas dimensiones —por ejemplo, el *Descanso en la huida a Egipto* y la *Danza de campesinos* (Madrid, Prado). Felipe compró también las copias de los cuadros de Tiziano que Rubens había pintado ante los propios ojos del maestro en 1628-1629. La colección de Rubens incluía pinturas de otros maestros tales como el conmovedor *Autorretrato*, que pintó poco antes de morir; el *Prendimiento de Cristo*, de Van Dyck (Madrid, Prado), y el *Judith y Holofernes*, de Elsheimer (Londres, Wellington Museum).

La posesión de obras de Rubens tan notables quizás inspirara al rey la creación en el Alcázar de una sala "memorial". Esta sería la pequeña estancia del ala sur conocida como la Pieza Ochavada, que es también el primer ejemplo documentado de la asociación artística entre Felipe y Velázquez (21). Podemos situar los comienzos de esta colaboración el 9 de junio de 1643, cuando Velázquez fue designado superintendente de *obras particulares*. Como tal, supervisó la decoración de la Pieza Ochavada, proyecto que..., emprendió en marzo de 1645, se vio completado durante el año 1648. La decoración consistía en veinte pinturas de Rubens y Van Dyck y en varias estatuas de bronce de grandes dimensiones. Desgraciadamente, salvo las estatuas, la mayor parte de estas obras desaparecieron en el incendio de 1734 que causó serios daños en el ala sur del Alcázar. El único documento que nos ha llegado de su apariencia primitiva nos lo proporciona la vista fragmentaria del fondo del *Retrato de la reina Mariana* (Londres, National Gallery) pintado por Mazo.

El comienzo de los trabajos en la Pieza Ochavada se había visto precedido por algunos cambios menores en el Salón Nuevo. En 1639, el rey encargó para este salón cuatro pinturas más de Rubens, algunas dejadas inacabadas a causa de la muerte del pintor. Sus discípulos se encargaron de completarlas a su debido tiempo y el Cardenal Infante las envió a Madrid (22). Entonces, en 1643, el escultor Antonio de Herrera realizó varios marcos de espejos en forma de águilas dobles que dieron un nuevo nombre a la estancia: el Salón de Espejos.

Durante la construcción de la Pieza Ochavada, no se hicieron las obras que cabría esperar en el Salón de Espejos. Sin embargo, poco antes de que se hubiese terminado la pequeña habitación, Felipe volvió sus ojos hacia la grande. Consecuencia del nuevo plan fue que se autorizase a Velázquez a realizar su segundo viaje a Italia, que emprendió el 25 de noviembre de 1648 (23). Dos meses más tarde, el pintor se embarcó y no regresó a Madrid hasta junio de 1651. La misión principal de Velázquez consistía en reunir esculturas de bronce y piezas fundidas en bronce y yeso para uso en el Salón de Espejos y de otras estancias del palacio. También debería adquirir pinturas venecianas del siglo XVI.

Cuando Velázquez marchó a Italia, el rey daba por sentado que su misión no duraría más de doce meses. Por ello, cuando pasó un año y todavía no había regresado, el rey comenzó a impacientarse. El 17 de febrero de 1650 el monarca y su secretario Francisco de Contreras remitieron al Duque del Infantado, su embajador en Roma, la primera de varias cartas. Estas misivas son un documento fascinante que prueban el gran interés personal de Felipe por la

misión y su impaciencia por su inexplicable retraso. Una carta de Contreras ordena a Infantado "avivarle a la flema que tiene". Pero la tarea no era fácil de cumplir.

Después de su llegada a Roma a finales de mayo de 1649, tras haberse detenido en Venecia a la búsqueda de cuadros, Velázquez estableció contactos con varios escultores —Giuliano Finelli, Pietro del Duca y Matteo Bonarelli— a quienes encargó la realización de piezas fundidas y copias. Tras ocho meses en Roma, Velázquez consiguió obtener varias, aunque no todas, de estas obras, que fueron embarcadas en Nápoles y remitidas a Madrid adonde llegaron poco después de que el mismo artista regresase en junio de 1651. Esculturas y pinturas continuaron inundando paulatinamente España durante los años siguientes. Por ello, la finalización del Salón de Espejos y su disposición fue posponiéndose.

Incluso cuando Velázquez estaba adquiriendo obras de arte en Italia, Felipe se sintió atraído por otras empresas más importantes —en concreto por la colección de Carlos I de Inglaterra que el Estado estaba poniendo en venta después de la ejecución del rey (24)—. La avidez de Felipe por comprar los cuadros de Carlos era tan intensa que llegó a parecer indecorosa. Su primera indagación le llevó a predecir la captura del monarca inglés con un año de antelación. En una carta del 30 de junio de 1645, el rey ordena a su agente inglés que compre cuadros de la colección



Rafael: *La Virgen de la Rosa*. Museo del Prado, Madrid.



A. del Sarto: *La Sagrada Familia*. Museo del Prado, Madrid.

del rey y del Duque de Buckingham. La carta es interesante por ser el único cuerpo conocido de instrucciones dadas por el rey a un agente encargado de la compra de pinturas, y no es de extrañar que dé prioridad a los maestros venecianos. En Londres, se encargó simplemente a Alonso de Cárdenas que adquiriese cuadros de Tiziano y Veronés, así como "*otras pinturas antiguas de opinión*" (25).

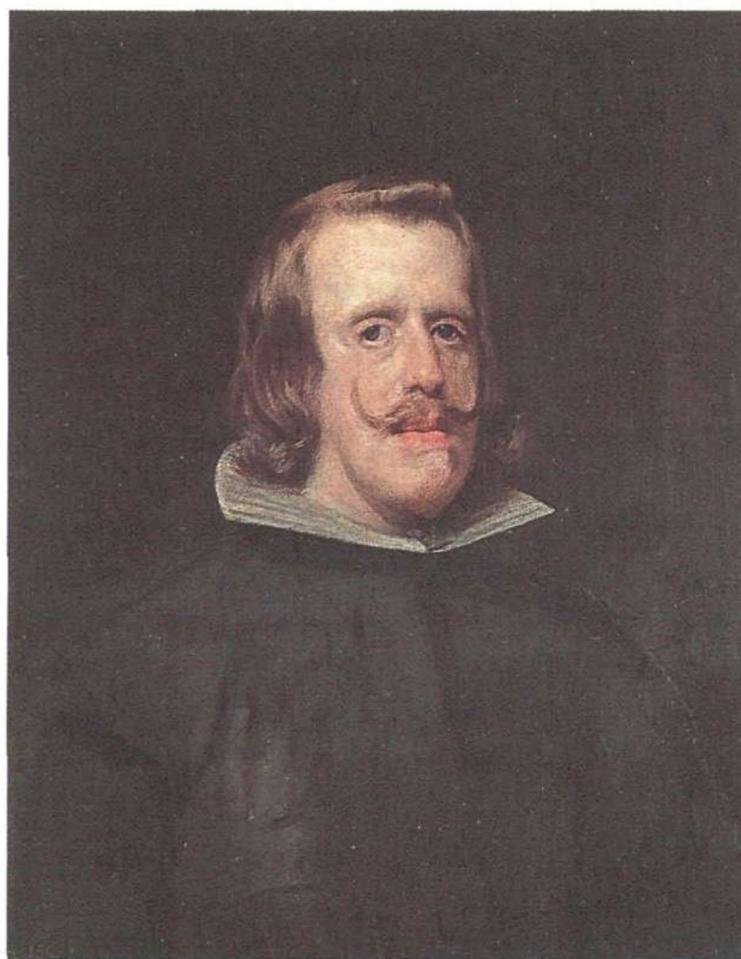
Como de hecho sucedió, parece ser que Felipe confundió la venta de la colección de Buckingham, que, finalmente, fue restituida a sus herederos y vendida en los Países Bajos, con la del rey (26). Y cuando la colección de Carlos fue puesta en venta, se siguió un procedimiento diferente para la compra de importantes pinturas. En representación de Felipe IV, su ministro Luis de Haro, en colaboración con Cárdenas, quien a la sazón habían sido

nombrado embajador, se encargó de realizar las adquisiciones. La principal fuente de Cárdenas fueron los acreedores de Carlos I, quienes para cobrar sus deudas había aceptado pinturas en lugar del pago en efectivo. Periódicamente, debía enviar a Haro una lista de las obras disponibles, quien realizaba la elección. Entre 1649 y 1654, Haro y Cárdenas intercambiaron un fascinante flujo de correspondencia que precipitó la adquisición de un número elevadísimo de importantes pinturas. Una vez que los tesoros estaban embalados, Haro seleccionaba muchos de los mejores trabajos que debían ser dados al rey, quien, por su parte, pedía ayuda a Velázquez y Angelo Nardi para evaluar sus atribuciones y la calidad (27). De este modo, Felipe adquirió varias de las mejores piezas, entre ellas pinturas como la *Sagrada Familia*, de Rafael y Andrea del Sarto, el magnífico *Cristo lavando los pies a los Apóstoles*, de Tintoretto, el *Autoretrato*, de Dürero, y varias obras maestras de Tiziano, entre ellas el *Marqués del Vasto mandando a sus tropas* (Madrid, Prado) y el *Retrato de Carlos V* que Felipe dio al Príncipe de Gales en 1623.

Se pretendía que los ingleses no se enterasen de la realización de estas compras, si bien varios observadores se apercibieron de la salida de cajas con embalajes desde Londres a Madrid. El motivo de esta reserva era más bien innoble: Felipe estaba preocupado porque un día los descendientes del monarca inglés desearan reclamar los cuadros como propiedad confiscada irregularmente. Por ello, en mayo de 1660, tras la restauración de Carlos II, el Consejo



Corregio: *Noli me tangere*. Museo del Prado. Madrid.



Velázquez: *Felipe IV*. Museo del Prado. Madrid.

de Estado envió una carta a su mandatario en Londres ordenándole alegar ignorancia sobre estas ventas y aconsejándole la utilización de las oportunas evasivas en caso de indagaciones:

"Si se propusiere alguna cosa sobre la restitución de las pinturas y tapizarias que algunos ministros compraron..., se escusará con que no tiene noticia desta materia. Si no obstante se hiziere instancia en que lo represente podrá dezir que escribirá en ello algun correspondiente para que lo proponga sin entrar en otra conferencia ni hazer ningun empeño y dara quenta de lo que se ofreziere" (28).

A comienzos de la década de 1650, todavía quedaba otro proyecto que estaba a punto de concluir y que merece ser tratado brevemente. Nos referimos al Real Panteón del Escorial (29). La construcción del Panteón había

comenzado en 1618 según los planos de Gómez de Mora y Crescenzi. Durante 1638, después de que la mayor parte de la obra estuviese realizada, un brote subterráneo comenzó a inundar el suelo. Sólo en 1645, el fraile Fr. Nicolás de Madrid consiguió encontrar el modo de detener la ola de agua.



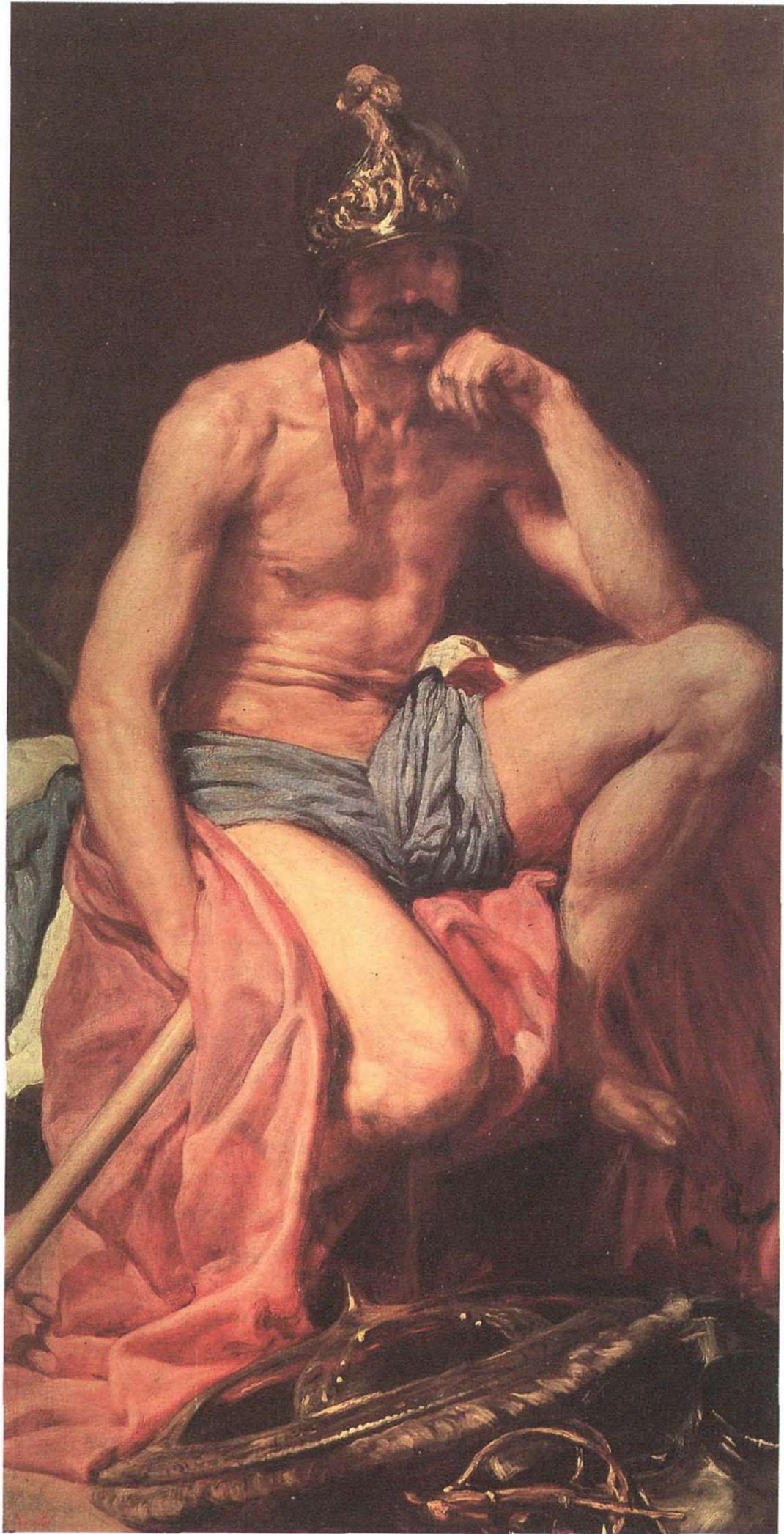
P. P. Rubens: *Descanso en la huida a Egipto*. Museo del Prado. Madrid.

Durante los nueve años siguientes, el fraile vigiló la finalización del trabajo que incluyó la construcción de una monumental escalera de entrada y el establecimiento de un nuevo suelo de piedra. El rey siguió el desarrollo del trabajo con gran atención, a menudo mandando a Alonso Carbonel, arquitecto real, a inspeccionar el lugar. Después de una visita durante el verano de 1652, Carbonel presentó al rey un diseño con el dibujo del nuevo suelo. En una carta de Felipe a fray Nicolás fechada el 10 de agosto de 1652, el rey hizo una crítica del diseño, que es la formulación más explícita de su gusto que puede encontrarse:

"Carbonel llegó y me hizo relación del estado en que se halla esa obra... Mostróme la planta para el suelo, y verdaderamente me a parecido que en obra tan grande es mucha menudencia los perfiles blancos, pues en esas cosas se deve estar al todo y no a las partes. Y assi le ordene hiciesse la planta que os enbió, sin mas mezcla que las piedras de San Pablo y de Tortossa, pues estas son las de toda la obra, con que queda el suelo grave, autorizado y correspondiente a la escalera... (30).

"Grave y autorizado" ...sería difícil mejorar las propias palabras del rey para caracterizar el *Estilo Felipe IV*.

Puesto que la construcción del Panteón estaba a punto de finalizar, se ordenó a Velázquez que se encargase de los toques decorativos. Primero se centró en la decoración de la pequeña sacristía del Panteón, de cuyas paredes

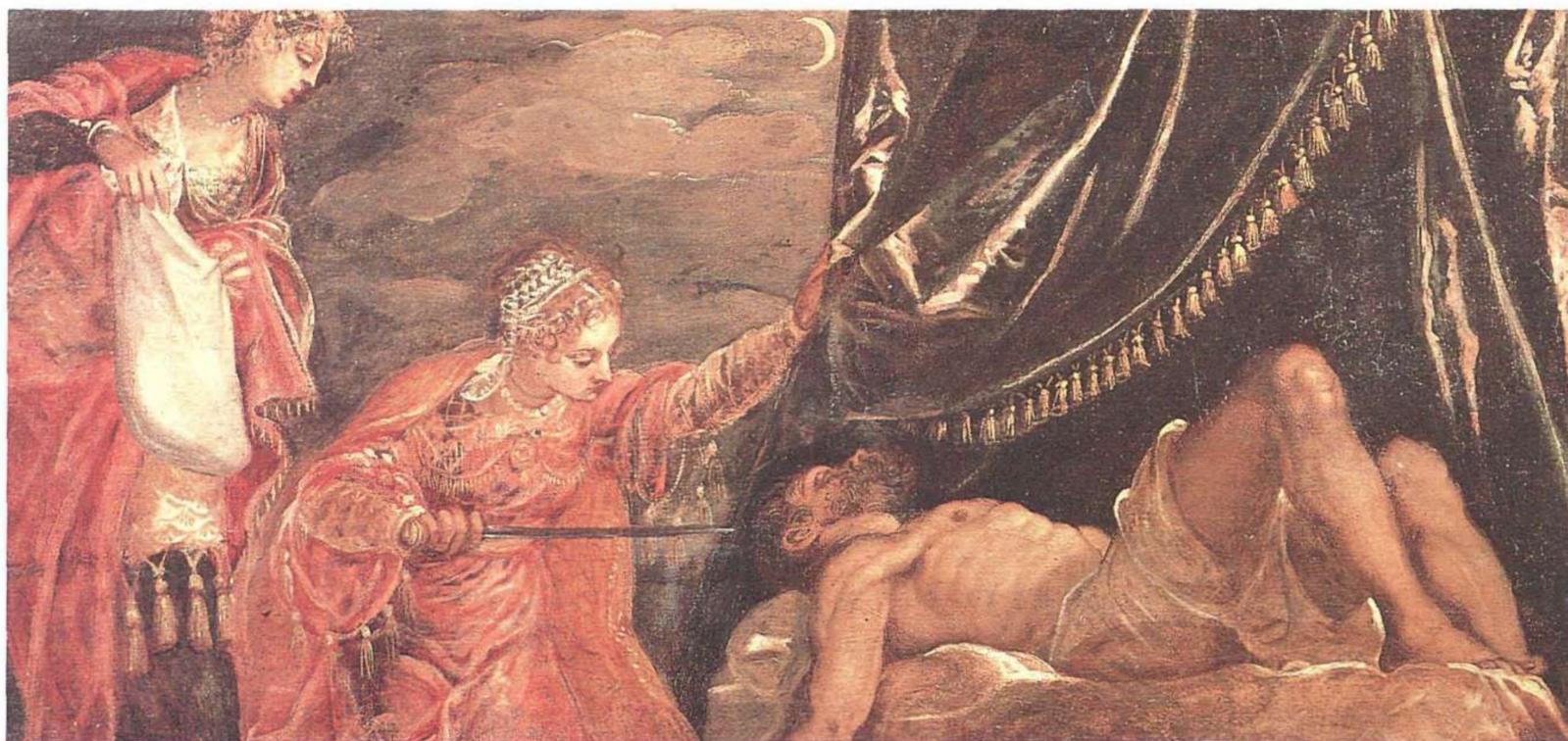


Velázquez: *El dios Marte*.
Museo del Prado, Madrid.

colgaban cuadros y que estaba adornada con objetos preciosos seleccionados del *guardajoyas* en el Alcázar. En el mismo Panteón, Velázquez instaló una gran araña de bronce que llegó al lugar, en 1652, procedente de Génova, y la

Crucifixión, de Domenico Guidi, que, en 1659, fue colocada sobre el altar. Así completado, el Panteón es el único ejemplo que nos ha llegado del *Estilo Felipe IV*. Aunque la función de la sala impuso un nota de gravedad poco corriente, la decoración del Panteón muestra la opulencia contenida que caracteriza el gusto de la edad madura del rey.

La obra en el Panteón tuvo otra consecuencia: abrió los ojos del rey al hecho de que otras partes de El Escorial estaban necesitadas de restauración, pues se habían quedado tal y como las dejara Felipe II. Un área que debía ser transformada era la sacristía, que se convirtió en una galería de obras maestras entre las que se encontraban varias



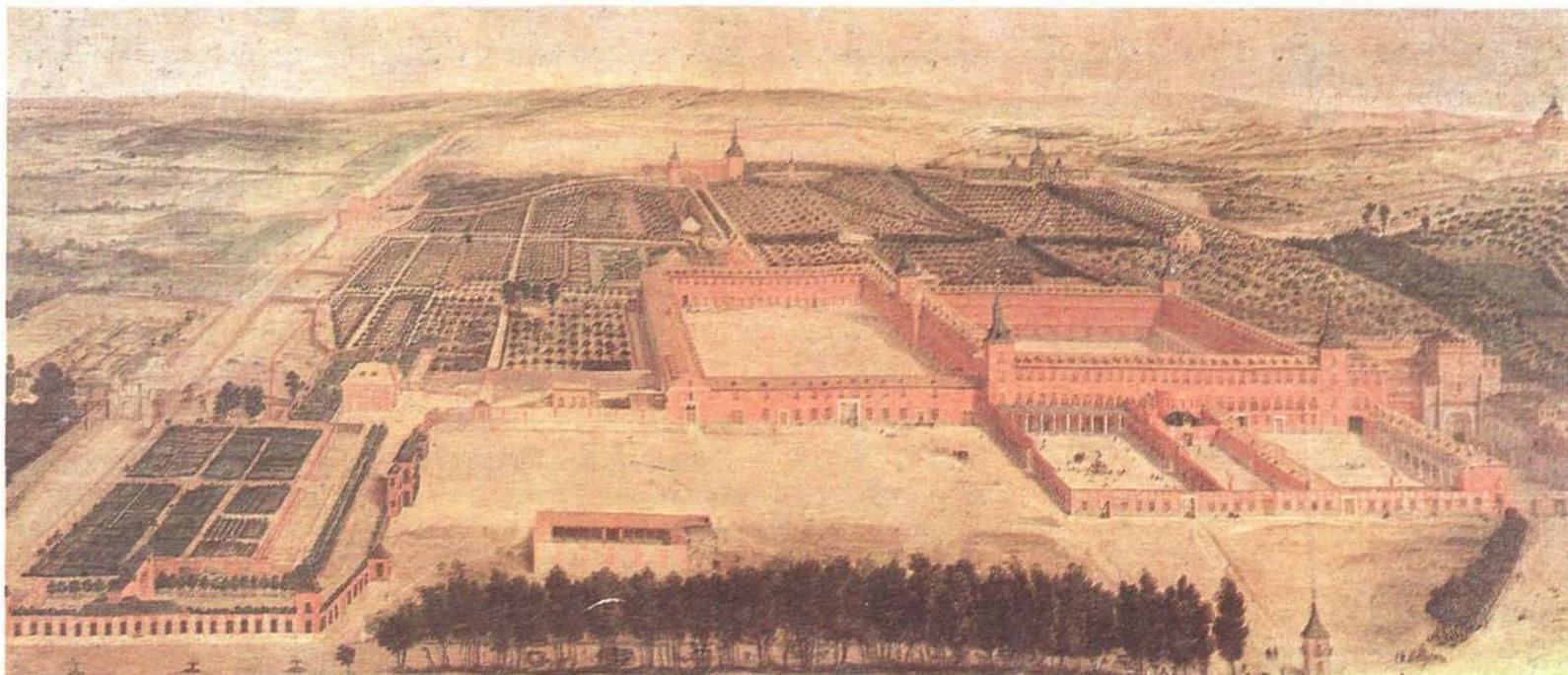
Tintoretto: *Judith y Holofernes*. Museo del Prado. Madrid.

de las mejores pinturas de Carlos I (31). Los estadios finales del proyecto fueron realizados por Julio Chifflet, capellán del rey, quien escribió una descripción de la visita real en 1656 para inaugurar la nueva sala. "Diego de Velázquez, pintor y ayuda de cámara de Su Majestad, ha estado varios meses ocupado en disponerlo todo y ha dispuesto labrar marcos dorados para los cuadros" (32). La instalación diseñada por Velázquez consistió en una asombrosa representación de grandes pinturas que cubrían desde el suelo hasta el techo, muchas de las cuales todavía se conservan. En total, había treinta y cuatro pinturas. Como siempre, Tiziano ocupaba el lugar de honor con once obras. Después había dos cuadros de Rafael, dos de Tintoretto y Veronés, una obra de Van Dyck y otra de Correggio.

Para culminar la terminación de este proyecto, más tarde, el rey y Velázquez emprendieron la redecoración de la Sala Capitular. Para ello, Velázquez quizás se sirviera de un dibujo realizado en una fecha temprana por Juan Gómez de Mora (33). Al dibujo fue añadiendo el plano de las pinturas que habrían de colgarse en la sala, entre ellas obras maestras de Rafael, Rubens y Ribera (*San Alexis*; Madrid, Prado).

Mientras tanto, en Madrid, las piezas del Salón de Espejos fueron reunidas finalmente. Seis mesas macizas de pórfido, cada una soportada por dos leones bronceos diseñados en Roma y fundidos en Madrid, fueron colocados bajo los espejos. También provenían de Italia dos pintores de frescos, Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, quienes, en 1658, estaban cubriendo con pinturas los techos de la sala (34). Y el rey y su pintor también fueron refinando su colección artística a la que ahora se sumaban los trabajos de Veronés, Tintoretto, Rubens y *last, but not least* el mismo Velázquez (*Mercurio y Argos*; Madrid, Prado). Porque, como ahora reconoció el rey, su pintor había ganado un lugar entre los grandes maestros del arte de la pintura.

Esta fabulosa Sala apenas podía vislumbrarse en los retratos pintados por Carreño de Miranda en el reinado de Carlos II (35). Pero estos retratos sugerían hasta qué punto el conjunto de pinturas y de objetos decorativos se combinaban para crear un marco apropiado para el sobrio estilo de la monarquía de los Habsburgo. Como prueba el testimonio de François Bertaut, los privilegiados que eran recibidos en el Salón quedaban profundamente impresionados por la austera majestad del rey. Bertaut vino a Madrid en 1658 como miembro de la delegación francesa encargada de pedir en matrimonio a la hija de Felipe IV para Luis XIV. Describió los acontecimientos como sigue:



Jusepe Leonardo: *Palacio del Buen Retiro*. Museo Municipal. Madrid.

"Le roy d'Espagne estoit debout avec un habit fort simple et fort ressemblant á tous ses portraits, sous un dais fort riche qui estoit au bout de la Salle, sans qu' il y eust personne auprés de lui. En entrant nous nous separames la plupart aux deux costez. Comme Monsieur le Maréchal entra de loin, le Roy mit la main au chapeau, et comme il approcha de plus prés, il ne branla plus. Quand Monsieur le Maréchal ostoit son chapeau de temps en temps, et lorsqu'il presenta sa lettre, il ne changea point de posture; en sorte qu'il ne remit point la main au chapeau que quand Monsieur le Maréchal s' en alla" (36).

El contraste entre opulencia y gravedad, lujo y contención, riqueza y discreción, está en el corazón mismo del estilo público de Felipe. En cierta medida, era la expresión de una monarquía tan grandiosa que no encontraba paralelo en ninguna otra de la edad barroca. Puede ser caracterizado hasta cierto punto como el estilo del "viejo rico" que apenas encubrió su confianza ilimitada en el origen divino de su status. Desde este punto de vista, la propiedad de una vasta colección de grandes obras maestras tenía un valor simbólico que trascendía el mero hecho de la posesión, e incluso del goce estético que claramente proporcionaba a su orgulloso dueño. Había pruebas de poder y majestad que, cuando se dispusieron apropiadamente, se convirtieron en un impresionante escenario para la persona de un rey quien disfrutaba con el reflejo de su gloria. El padre De los Santos, en un escrito del año 1667, dos años después de la muerte de Felipe, extrajo exactamente esta conclusión de la riqueza de cuadros que el monarca había reunido en el Escorial.

"Sólo la potencia de Señores tan grandes pudo conseguir el agregar estas pinturas, recogéndolas de todas las partes del mundo, sin reparar en los grandes gastos y expensas para que se viesen aquí..." (37).

El tamaño de la colección viene a corroborar la observación de Santos. Sólo en el Alcázar, Felipe acumuló mediante herencia, compra y regalo, esta impresionante relación de obras maestras: setenta y siete cuadros de Tiziano, sesenta y dos de Rubens, cuarenta y tres de Tintoretto, cuarenta y tres de Velázquez, treinta y ocho de

Brueghel el Joven, treinta y seis de Ribera, veintinueve de Veronés y veintiséis de los Bassano (38). Pero estas cifras constituyen sólo el comienzo del crecimiento de la colección real. En 1700, a la muerte de Carlos II, los inventarios combinados de doce palacios y sitios reales totalizaban 5.539 pinturas (39). Cuantificar la contribución filipina a esta colección no es sencillo, pero parece plausible que estuviera integrada por la mitad aproximada de la cifra total.

El gusto de Felipe IV encontró un auxiliar cualificado en la persona de un artista superior que supo desplegar la colección hasta crear un espléndido estilo de corte. Vista desde una perspectiva europea, la colaboración entre Felipe IV y Velázquez crea un modelo de arte cortesano del siglo XVII, paradigma igualmente ilustrado con Carlos I e Iñigo Jones, Urbano VIII y Bernini y Luis XIV y Le Brun, únicos rivales de los españoles. En todos estos casos, un poderoso mecenas emplea a un gran artista para orquestar una espectacular muestra de riqueza y poder.

El *Estilo Felipe IV*, tal y como lo crearon Felipe IV y Velázquez en las décadas de 1640 y 1650, fue una de las muestras de arte al servicio de la gloria personal más convincentes y coherentes de la época. Felipe proporcionó la sustancia del despliegue y Velázquez suministró el estilo. Por esta razón nos sentimos autorizados a agregar estos proyectos decorativos al catálogo de la *oeuvre*, de Velázquez y, al hacerlo, podemos apuntar una respuesta al gran puzzle que fue su carrera artística. ¿Por qué su producción disminuyó tan drásticamente a partir de 1640? Empezando por la biografía de Palomino, se ha señalado, a menudo que, la presión de sus deberes cortesanos le alejó de su trabajo artístico. Ahora puede verse que varios de estos deberes de corte consistieron en poner su genio al servicio de la traducción de los gustos y adquisiciones de su patrón regio al fenómeno artístico que aquí hemos dado en llamar el *Estilo Felipe IV*.

[TRADUCCIÓN: José Luis Checa Cremades]



Rubens y Van Dyck: *Ulises descubre a Aquiles*. Museo del Prado, Madrid.

1 Las citas anteriores provienen de *The Letters of Peter Paul Rubens*, ed. R.S. Magurn. Cambridge, 1971, 32-4.

2 Citado por J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1980, 121.

3 Ver, por ejemplo, Brown y Elliott, *Un palacio*, ch. 5; J. M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*. Madrid, 1985, cap. XVI; Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton, 1986; y J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid, 1986, caps. VIII-IX.

4 Ver Morán y Checa, *El coleccionismo*, ch. VII, y J. Brown, "Felipe II, coleccionista de pintura y escultura", en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Las colecciones del rey. Pintura y escultura*. Madrid, 1986, 19-31.

5 Para este desarrollo, ver J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*. New Haven y Londres, 1986, 169-202.

6 Para las referencias sobre la carrera de Crescenzi en España, ver Brown, *Velázquez*, 288, nota 55. Puede encontrarse nueva información sobre sus actividades en Roma en L. Spezzaferro, "Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi", *Ricerche di Storia dell' Arte*, n.º 26, 1985, 50-73.

7 El resumen que sigue sobre los primeros años de las actividades cortesanas de Velázquez se basa en Brown, *Velázquez*, 43-61.

8 Ver Brown, *Velázquez*, 61-4, para detalles y referencias más completas sobre la visita del Príncipe de Gales.

9 Ver J. Simón Díaz, "La estancia del Cardenal Legado Francesco Barberini en Madrid en el año 1626". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 17, 1980, 159-214.

10 Para el diario español de Cassiano, ver E. Harris, "Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez", *Burlington Magazine*, 112, 1970, 364-73, y E. Harris y G. de Andrés, "Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo", 1626 *Archivo Español de Arte*, 45, 1972, anejo, y J. Simón Díaz, "El arte de las mansiones nobiliarias de 1626", *Goya*, 154, 1980, 200-5.

11 Brown, *Velázquez*, 65-6, ofrece una relación más detallada de la visita de Rubens de 1628-9 a la corte de España.

12 Para estos cuadros, ver Orso, *Philip IV*, 56-7.

13 Esta versión de la evolución del Salón Nuevo (más tarde conocido como el Salón de Espejos) se basa en Orso, *Philip IV*, cap. II.

14 Ver Brown y Elliott, *Un palacio*, ch. 5, para detalles adicionales y referencias. La reciente publicación de Barbara von Barghahn, *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro*, Nueva York, 1986, es útil para identificar las pinturas enumeradas en el inventario de 1701, si bien la interpretación de los conjuntos pictóricos es contradictoria con las prácticas que habitualmente se siguen en los palacios de los Habsburgo españoles.

15 Para el Salón de los Reinos, ver Brown y Elliott, *Un palacio*, cap.6.

16 Para Castel Rodrigo y la Galería de paisajes, ver J. Brown y J. H. Elliott, "The Marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro", *Burlington Magazine*, 129, 1987, 104-7.

17 La construcción de la Torre es narrada por V. Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1983, 104-7, y la decoración es tratada por S. Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, IX (Londres, 1971).

18 Las contribuciones de Velázquez a la decoración de la Torre son tratadas por Brown, *Velázquez*, 129-38.

19 Los trabajos de Velázquez como decorador de corte son tratados por Brown, *Velázquez*, cap. VIII-IX.

20 Las colecciones de Rubens y su dispersión son analizadas por J. M. Muller, *Peter Paul Rubens as Collector of Art* (en curso de publicación).

21 Ver Orso, Felipe IV, 153-62 y A. Balis, *Rubens' Hunting Scenes*. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, XVIII. Oxford, 1986, 218-64.

22 Según A. Balis. Ponencia, febrero de 1987, *Perseo y Andrómeda* y *Hércules* fueron terminados por Jordaens; la *Reconciliación de los romanos con las sabinas* por un miembro anónimo del taller; el *Rapto de las sabinas*, por Gaspar de Crayer.

23 La bibliografía del segundo viaje italiano de Velázquez es citada por Brown, *Velázquez*, 296, nota 1, a lo que debe añadirse J. Montagu, *Alessandro Algardi*. New Haven y Londres, 1985, 132-4 y 477-8.

24 La participación española en la venta de bienes públicos está resumida por Brown, *Velázquez*, 210-3. Para los documentos, ver Duquesa de Alba, *Documentos escogidos de la Casa de Alba*. Madrid, 1891, 488-97, y M. Burke, "Private Collections of Italian Art in Seventeenth-Century". Tesis doctoral, Universidad de Nueva York, 1984, cap. 3.

25 Archivo General de Simancas, Estado, leg. 2576, sin foliar. 30 de junio de 1645, Felipe IV a Alonso de Cárdenas.

26 Para la colección de Buckingham, ver L-R. Betcherman, "The York House and its Keeper (B. Gerbier)". *Apolo*, 92, 1970, 250-9.

27 Ver E. Harris, "Velázquez as Connoisseur", *Burlington Magazine*, 124, 1982, 436-40.

28 Archivo General de Simancas, Estado, leg. 2532, sin foliar. 2 de junio de 1662, "lo que ha de observar por instrucción la persona que ha de asistir en Inglaterra".

29 Ver Brown, *Velázquez*, 231-3, para este proyecto y la bibliografía.

30 Citado por F. Navarro Franco, "El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial", en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*. Madrid, 1963, II, 734.

31 Para la decoración de la sacristía, ver J. M. Morán y F. Checa, "Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto italiano", *Goya*, 179, 1984, 252-61, y Brown, *Velázquez*, 234-7.

32 Citado en *Documentos para la historia del Monasterio de*



Maqueta del ala sur. Alcázar de Madrid. Museo Municipal. Madrid.

San Lorenzo el Real de El Escorial, ed. G. de Andrés. Madrid, 1964 VII, 409.

³³ El dibujo fue publicado por vez primera por M. López Serrano, *Catálogo de dibujos, I. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*. Madrid, 1944, 12-4 y 23, il. 29, n.º 33. Para un tratamiento sobre la problemática intervención de Velázquez en esta nueva decoración, ver Brown, *Velázquez*, 237-8.

³⁴ Los frescos y la iconografía son analizados por Orso, *Philip IV*, 104-7.

³⁵ Ver Orso, *Philip IV*, 74-8, para un análisis de los retratos

de Carreño como documentos para reconstruir la instalación definitiva del Salón de Espejos.

³⁶ F. Bertaut, *Journal du Voyage en Espagne*. París, 1669, 26.

³⁷ Francisco de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1667, ed. F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 19, II.

³⁸ Para estas figuras, ver Y. Bottineau, "L' Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d' Espagne au XVII siècle", *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, 437.

³⁹ Esta cifra se ha tomado de P. Beroqui, *El Museo del Prado (notas para su historia). I. El Museo Real, 1819-1833*. Madrid, 1933, 34.

Vicente Lleó Cañal

EL JARDÍN ARQUEOLÓGICO DEL PRIMER DUQUE DE ALCALÁ

En su tratado "De las estatuas antiguas", el erudito Diego de Villalta que escribe hacia 1590 afirma "de nuestros españoles se hanpreciado señaladamente tres grandes personajes y de altos yngenios de recoger assi muchas estatuas antiguas con mucho cuidado, costa y diligencia..." Villalta describe sucintamente las colecciones arqueológicas de don Diego de Mendoza y del Marqués de Mirabel y continúa luego. "El postrero fue el duque de Alcalá, Don Per Afán de Ribera, que siendo Virrey de Nápoles embió de allí y de toda ytalia muchas y excelentes estatuas que se veen agora en Sevilla en sus muy ricas cassas que llaman del marqués de Tarifa" (1). Efectivamente, a pesar de los avatares sufridos, son muchas las excelentes estatuas que, todavía, como en tiempos de Villalta, se ven en el palacio sevillano de los descendientes de aquel Duque de Alcalá, conocido ahora universalmente como Casa de Pilatos (2).

La formación de esta colección constituye algo excepcional en nuestro Renacimiento; la actitud contemporánea, al menos en España, hacia los restos de la Antigüedad, como implícitamente revela la escasez de coleccionistas citados por Villalta, parece haber valorado más las medallas y monedas y las inscripciones que la escultura; es decir, se buscaban aquellas piezas susceptibles de proporcionar mayor información histórica antes que una emoción artística. Por ello, la formación de una sensibilidad moderna en Alcalá resultaría incomprensible sin tener en cuenta su larga estancia en Italia.

Per Afán de Ribera, nombrado primer Duque de Alcalá en 1558, había nacido de una ilustre familia sevillana en la que confluían la sangre real de los Trastamara con la de los Ribera gallegos y Mendozas castellanos y a la que estaba vinculada, entre otras dignidades, el Adelantamiento Mayor de Andalucía. Pero hijo de un segundón, en circunstancias normales su existencia no habría salido de los límites locales. En 1539, sin embargo, murió su tío don Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa sin descendencia legítima, viniendo a parar el mayorazgo a manos de Per Afán, quien se encontró, así, repentinamente, heredero de una inmensa fortuna (3) y dueño de uno de los más hermosos palacios de Sevilla (4).

No sabemos prácticamente nada acerca de los primeros años de Per Afán, pero todo parece indicar que desde muy pronto sintió interés por las humanidades; tuvo por secretario a Francisco de las Casas, un distinguido miembro del círculo de intelectuales sevillanos, amigo de Mal Lara y de Fernando de Herrera (5). Pero Mexia le dedicó sus "Diálogos" y de la epístola nuncupatoria parece deducirse cierta amistad; también Francisco de Thamara le dedicó su traducción de los "Apothegma", de Erasmo. Per Afán fue, además, amigo de los canónigos Egidio y Constantino Ponce de la Fuente, más tarde condenados por la Inquisición. En ellos buscó consejo para la educación de su hijo natural que luego llegaría a ser canonizado como San Juan de Ribera (6). Pero si en su juventud pudo haber sentido ciertas veleidades heterodoxas, la durísima represión que ejerció contra los herejes valdeses durante su virreinato en Nápoles despeja cualquier duda (7).

Per Afán estuvo casado con Leonor Ponce de León, hija del Marqués de Zahara, pero se divorció de ella alegando su adulterio con el Duque de Medina Sidonia. Felipe II intentó impedir este escándalo entre la nobleza y envió a Sevilla al obispo de León para que le disuadiera de la demanda. Per Afán, sin embargo, se mantuvo inflexible y en parte, sin duda, porque conocía su capacidad pero en parte también "por apartarle de Sevilla" como afirma en carta al emperador, Felipe II resolvió nombrarle virrey de Cataluña (8). Allí, y durante cuatro años, el nuevo virrey

debió desempeñar su cargo a entera satisfacción del monarca, pues en 1558 le otorgó el título de Duque de Alcalá de los Gazules y el virreinato de Nápoles, la más codiciada prebenda en la monarquía hispana.

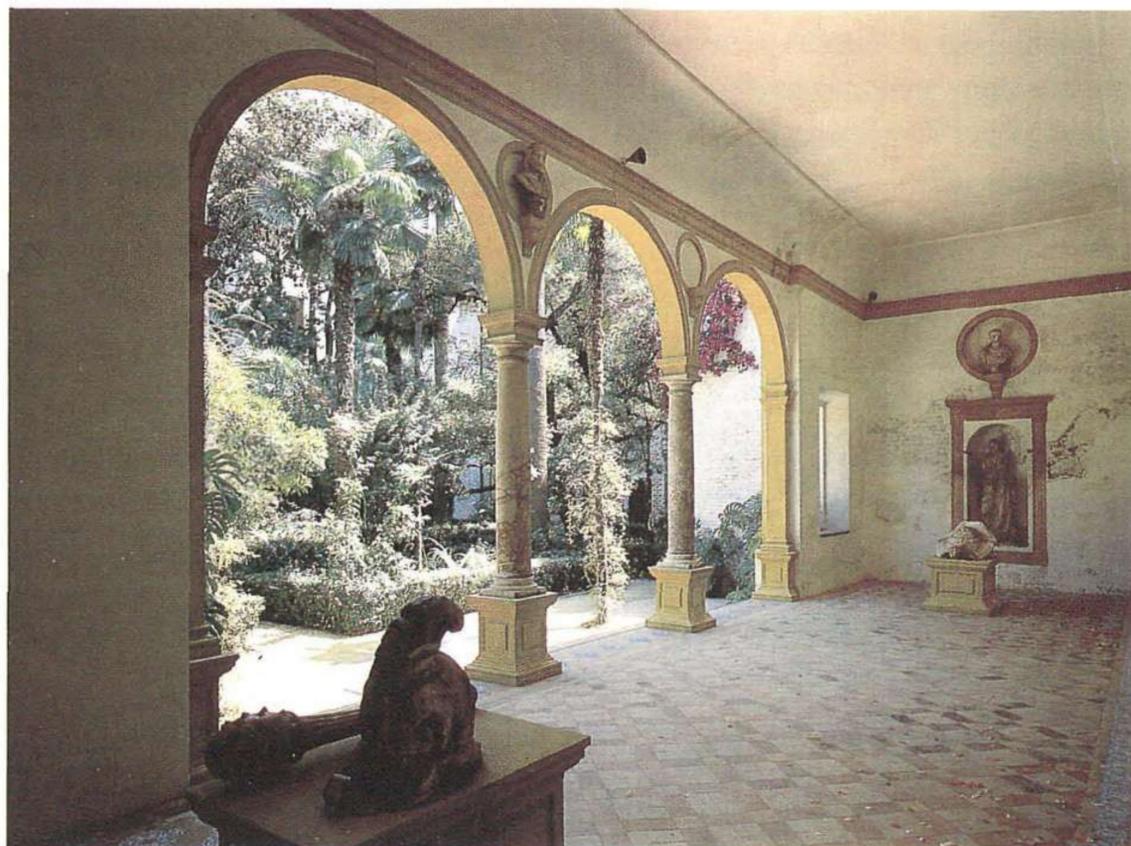
No podemos analizar aquí el gobierno de Alcalá en Nápoles, que fue objeto de elogios prácticamente unánimes entre sus contemporáneos, tanto españoles como (lo que es más raro) italianos. Debemos centrarnos, por el contrario, en lo que, para la formación artística de Alcalá supuso su estancia en Italia.



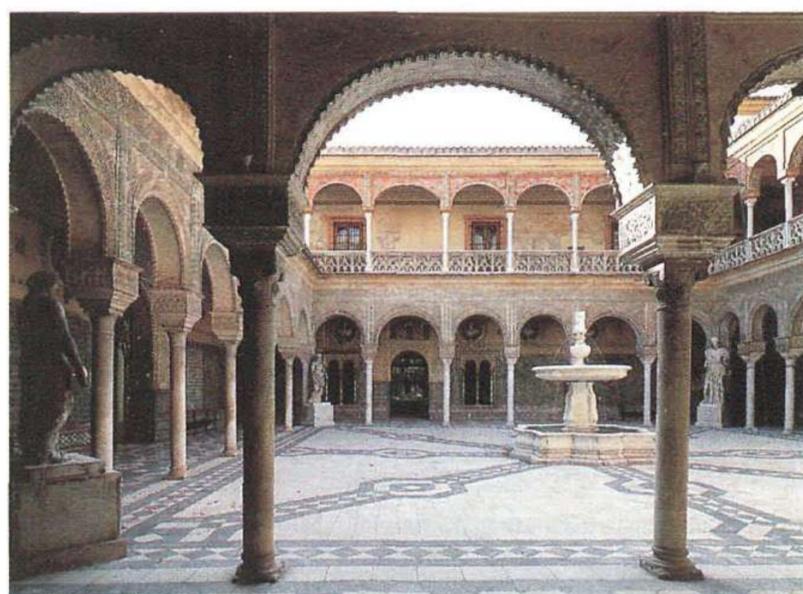
Loggia de una planta en el jardín arqueológico. *Casa de Pilatos*. Sevilla.

Antes de llegar a Italia son mínimas las noticias que relacionan al aristócrata sevillano con las artes. Sabemos que posó para Pantoja de la Cruz y para Pedro de Camapaña y que a este último le encargó el cartón de un tapiz con

el "Descendimiento", que aún se conserva en el Colegio del Corpus Christi de Valencia (9). Por otro lado, y sin embargo, en la subasta de los bienes libres de su tío don Fadrique en la que pujó muy alto por armas y tapices Per Afán no mostró el menor interés en las pinturas o esculturas (10). Pero en Nápoles debió quedar fascinado por los *supervi avanzi dell'antichità* además de entrar en contacto con un brillante grupo de aristócratas e intelectuales apasionados de las bellas artes. Ferrante Carrafa, Marqués de Santo Lucido, amigo suyo desde mucho tiempo antes,



Loggia de una planta en el jardín arqueológico. Casa de Pilatos. Sevilla.

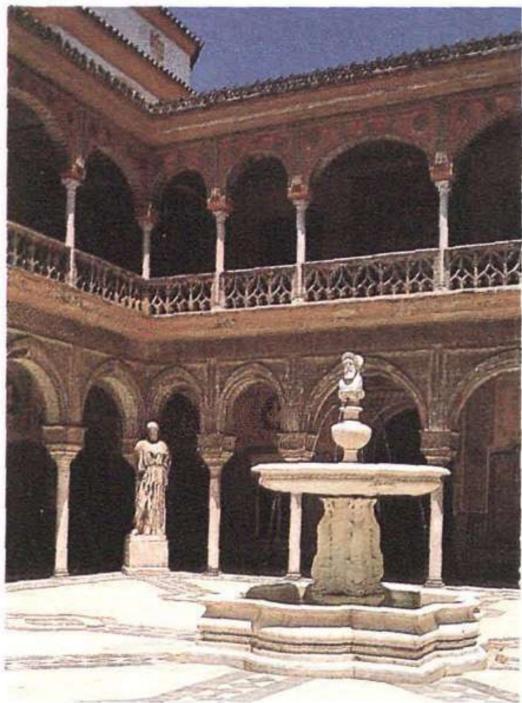


Patio principal. Fuente. Casa de Pilatos. Sevilla.

y el Duque de Seminara formaban el núcleo más íntimo y asesoraron al virrey en cuestiones de ornato público (11); fruto de esa colaboración fue la famosa fuente "dei Quattro del Molo", una de las más hermosas fuentes renacentistas

labrada por Annibale Caccavello y Giovanni d'Auria (12). Pero el grupo lo integraban también poetas y humanistas como Scipione Ammirato, Bernardino Rota, Anello Paolino, Giovan Battista Attendolo y Alessandro d'Andrea (13). Y había, sobre todo, un coleccionista anticuario y erudito que supo inculcar en el virrey el amor por los mármoles clásicos, Adrián Spadafora.

Antes de entrar en el estudio de la colección de Alcalá es preciso despejar dos errores comunes. La mayor parte de los autores españoles vienen repitiendo que las estatuas del noble sevillano fueron un regalo del Papa San Pío V. Es bien sabido, desde luego, que el austero pontífice escandalizado por la multitud de desnudos paganos deshizo la colección trabajosamente reunida por sus predecesores e instalada por obra de Bramante en el Cortile del Belvedere, regalando las esculturas al pueblo romano y a diversos coleccionistas privados (14). Pero es dudoso que Alcalá se hubiera beneficiado de ello, pues las relaciones entre el virrey y el Papa fueron francamente hostiles. Como



Patio principal. Fuente y escultura de Atenea.
Casa de Pilatos. Sevilla.



Loggia superpuesta del jardín arqueológico.
Casa de Pilatos. Sevilla.

representante del monarca español, Alcalá se opuso sistemáticamente a lo que él consideraba intromisiones eclesiásticas en su jurisdicción. En realidad, la tensión subió a tal grado, sobre todo a partir de la publicación de la bula "In Coena Domini", que el virrey se consideró excomulgado (15). En esas circunstancias resulta difícil creer que Pío V regalase a Alcalá pieza alguna de la colección vaticana.

Otro error evidente deriva de fuentes italianas; desde Parrino a Capasso viene afirmándose que al enviar el virrey su colección a España en un navío, éste fue interceptado por piratas argelinos quienes arrojaron la carga por la borda (16). Es, desde luego, posible que algún envío sufriera tal suerte, pero el grueso de la colección llegó a salvo a Sevilla como lo demuestran no sólo las propias piezas conservadas en la Casa de Pilatos, sino algunos documentos contemporáneos; así, el 19 de abril de 1569 el marino genovés César Lizcano otorgaba carta de pago "por el flete de cincuenta e nueve caxas de marmoles que yo truxe desde la ciudad de Genova a la cibdad de calis... para las cassas principales de su escelencia del señor duque de Alcalá" (17), y el 9 de mayo de 1571, Alonso de Anasco de Ribera, gobernador en Sevilla de las tierras del Duque de Alcalá, otorgaba poder a un criado suyo para que acudiera a Cartagena a recoger "treynnta y quatro caxas de piedras grandes desde numero quatrocientos y sesenta y nueve hasta numero quinientos y dos" que habían sido enviadas desde Nápoles (18).

La propia numeración de las cajas da idea de la amplitud de la colección. Para formarla, Alcalá competía en el mercado anticuario en rivalidad con los más famosos coleccionistas. Una carta del secretario de la Embajada española, Juan Verzosa, al notable arqueólogo y antiguo amor de Miguel Angel, Tommasso Cavalieri, sitúa a Alcalá como coleccionista junto al Gran Duque Cosimo de Médicis y al cardenal Farnese, posición, desde luego, nada

despreciable (19). Su agente en Roma era un tal Fernando de Torres, pintoresco personaje del mundillo romano, que de acuerdo con el escultor y marchante Flaminio Vacca era capaz de "restaurar" un fragmento informe de togado hasta convertirlo nada menos que en una estatua de Julio César cubriéndose la cabeza tras sufrir las puñaladas de Bruto, confiados, sin duda, en la generosidad del virrey ante tan rara pieza iconográfica (20).

Otro agente empleado por Alcalá fue un escultor llamado Giuliano Menichini al que más tarde envió a Sevilla para que restaurase e instalase su colección. Menichini hubo de poner pleito a los herederos del virrey para que le pagasen los salarios que le adeudaban y otros gastos, y por su memorial sabemos que durante años le había buscado mármoles "ansi en la ciudad de roma como en las ciudades de capua y basary y en napoles y en otras partes..." (21).

Sin embargo, el grueso de la colección provenía, precisamente, de aquel que había sabido inculcar en el virrey las bellezas del arte clásico: el anticuario napolitano Adriano Spadafora. Sabemos poco, desgraciadamente, de esta



Loggia superpuesta del jardín arqueológico.
Casa de Pilatos. Sevilla.



Teatro principal. Fuente y escultura de Atenea.
Casa de Pilatos. Sevilla.

colección arqueológica, aunque en su tiempo fue famosa. El anticuario alemán Stephanus Venandus Pighius le dedicó elogiosos párrafos en su "Hércules Prodicus", lo mismo que Giulio Cesare Capaccio en sus "Elogia", donde, por cierto, se lamenta de que el fruto de las enseñanzas de Spadafora resultara en que Alcalá "como un nuevo Verres" despojase a Nápoles de sus tesoros. Pero aunque Capaccio menciona la "inscriptionum varietate, statuarum numero, numismatum copia...", etc. (22), sólo sabemos específicamente de una Venus desnuda que estaba atribuida a Praxiteles (23).

Alcalá estableció un taller de restauraciones en el palacio real napolitano a cuyo frente puso a un tal "Mastro Giovanni Francese" (24) para quien trabajaba como ayudante el antes citado Menichini (25). Estas restauraciones inspiraron al famoso poeta Bernardino Rota un entusiasta epigrama en latín en el que elogia a "Per Afanem principem optimum" (¿quizás en alusión al también sevillano Trajano?) por rescatar los restos de la venerable Antigüedad, así como por restañar las heridas infligidas por el tiempo voraz (26).

Esta tardía pasión por la escultura clásica debió suponer un alivio para el Duque de Alcalá, cuyos últimos años, según sabemos por una epístola del ya citado Verzosa, estuvieron martirizados por la gota. Deseoso, además, de disfrutar de su colección en sus tierras Alcalá solicitó insistentemente la licencia real para retirarse pero Felipe II rechazó sistemáticamente todas sus peticiones (27). Pese a ello, el virrey preparaba la marcha; debía ser consciente de lo inadecuado que habría resultado su palacio mudéjar sevillano para exhibir escultura clásica y para remediarlo en lo posible resolvió enviar a Sevilla a un arquitecto al que ya conocía por otros trabajos para la Administración española en Nápoles: Benvenuto Tortello.

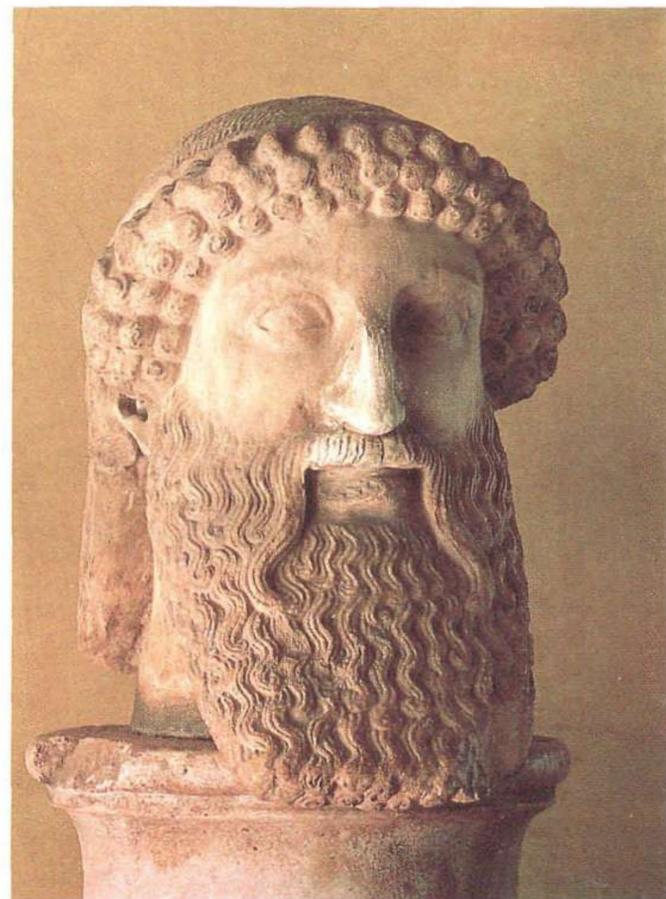
La elección resultó ser un éxito; en los escasos cuatro años que pasó en Sevilla, el arquitecto italiano desarrolló

una actividad vertiginosa, llegando incluso a ser nombrado Maestro Mayor de la Ciudad, cargo en el que sucedió a Hernán Ruiz (28). Pero su principal cometido fue preparar el viejo palacio sevillano para recibir, tanto al Duque como a su colección.

Antes que intentar reformar los viejos "cuartos" de tradición medieval, apenas maquillados en la tercera década del siglo por el Marqués de Tarifa con "mármoles" lombardos (29), Tortello procedió a adosar un palacio



Escultura de Atenea. Casa de Pilatos. Sevilla.

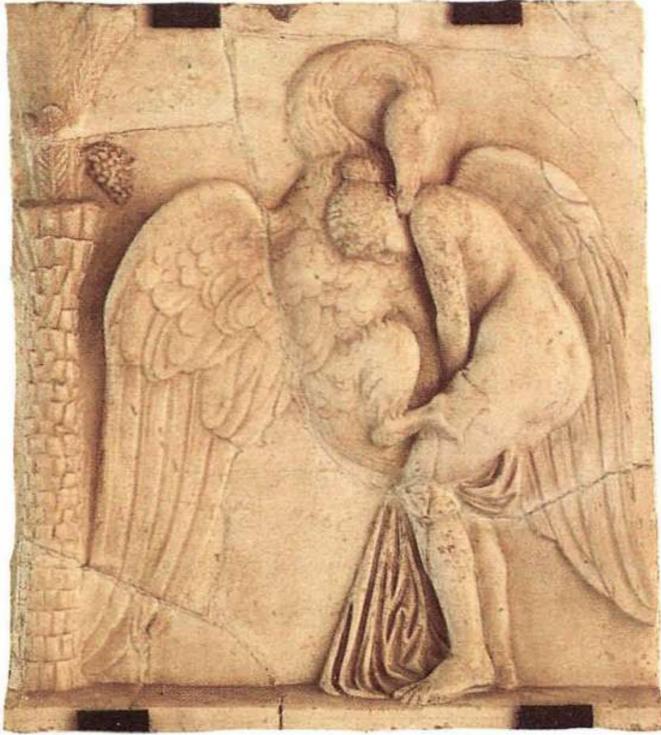


Busto. Pabellón Dorado. Casa de Pilatos. Sevilla.

nuevo formado por un bloque doméstico, un jardín arqueológico y lo que con evidente italianismo se denomina en los documentos "la guardarropa", o gabinete-biblioteca. Para ello aprovechó el espacio de la antigua huerta, en el flanco oeste del palacio, donde el Marqués de Tarifa había iniciado la construcción de un patio, pero sin llegar a realizar más de una galería. Este espacio básicamente rectangular lo cerró Tortello en sus extremos cortos por dos bloques formados por *loggias* superpuestas entre cuerpos salientes, del tipo definido por Swoboda como *Portikusvilla mit Eckrisaliten* (30). De ellos, el bloque situado al Norte constituía la zona estrictamente doméstica, con tres grandes estancias cuadradas detrás de la *loggia* y dos habitaciones más pequeñas en los extremos de las mismas, repitiéndose idéntico esquema en planta alta y baja. El bloque frontero sólo poseía detrás de las *loggias* una gran estancia de una altura, de modo que en la planta alta el pórtico abría por detrás a una terraza. Esta gran estancia había sido "guardarropa" del Marqués de Tarifa, pero Tortello lo remodeló sustituyendo su techo de artesones dorados por bóvedas de arista que volteaban sobre columnas pareadas dispuestas a lo largo del eje mayor. Finalmente, en uno de

los lados largos del jardín, frente al "corredor viejo" construido por el Marqués de Tarifa, Tortello levantó otra *loggia*, ahora de una sola planta, tras la cual ocultó un estanque y depósito, conectado con el acueducto de los Caños de Carmona, para surtir de agua las fuentes del jardín.

Consiguió el arquitecto con esta intervención regularizar un espacio difícil, cargado de preexistencias, al tiempo que proporcionaba a su cliente un moderno "apartamento" y un marco cargado de *gravitas* romana para la



Leda y el cisne. Relieve. Copia romana. Casa de Pilatos. Sevilla.



Atenea. Casa de Pilatos. Sevilla.

exhibición de su colección escultórica. En realidad se trataba de un marco en consonancia con las más avanzadas tendencias museísticas en la Italia contemporánea. La mejor manera de exhibir las colecciones de antigüedades había sufrido allí una característica evolución. En síntesis, podemos afirmar que la tendencia fue evolucionando desde el *wundernkammern*, entendido como espacio-contenedor, cerrado y de pequeñas proporciones para objetos preciosos, a la exhibición de grandes fragmentos escultóricos o arquitectónicos al exterior, en *loggias* y jardines y en "pintoresco" desorden y, finalmente, a la integración de escultura y arquitectura mediante un sistema murario de nichos, hornacinas y *tondi*. Esta última tendencia había sido iniciada por Bramante en su Cortile delle Statue del Belvedere vaticano y fue seguida en los jardines del palacio del cardenal Andrea della Valle, diseñados por Lorenzo Lotti entre 1520 y 1523 y en el jardín del cardenal Cesi, en el Janicolo, obra de mediados del siglo (31).

Tortello siguió esta tendencia moderna, introduciendo en sus *loggias* y en el guardarropa un hermoso conjunto de hornacinas y *tondi* labrados en piedra de Morón, para exhibir las estatuas del Duque de Alcalá, creando así un

auténtico jardín arqueológico "a la romana". En ellos dispuso los bustos y estatuas, muchos de ellos excesivamente restaurados para los criterios modernos, pero que era inevitable en un sistema que favorecía el efecto decorativo de la escultura (32). Algunas estatuas de mayor tamaño, sin embargo, obviamente difíciles de emparejar, fueron dispuestas aisladamente sobre pedestales (33). Finalmente, en un rincón del jardín Tortello construyó un "risco" o



Ceres fructífera. Casa de Pilatos. Sevilla.

fuente de rocalla con una estatua de una ninfa en actitud púdica que, según un inventario antiguo "parece Susana o Venus", siguiendo, evidentemente, el modelo de la pseudo-Cleopatra del Belvedere vaticano que puso de moda el *topos* humanista de fuentes con ninfas dormidas (34).

Las piezas menores y más delicadas, las monedas e inscripciones irían, seguramente, destinadas a las "alazenas" que el contrato para la construcción del guardarropa especifica que se habrían de hacer entre las pilastras del muro. Por fin, en el patio principal del palacio "viejo" y quizá como un medio de integrarlo a las nuevas construcciones, Tortello dispuso cuatro grandes estatuas en las esquinas y en sendos *tondi* sobre los paños de azulejos de las galerías veinticuatro bustos de emperadores romanos, incluyendo uno del emperador Carlos V, obra, aparentemente, del taller de los Leoni.

No podemos entrar aquí en detalle en los avatares sufridos por la colección tras la muerte del Duque de Alcalá, quien, por lo demás, nunca llegó a verla instalada, pues murió en Nápoles aguardando todavía la licencia real para regresar a sus tierras. Solamente señalaremos cómo, al morir sin descendencia en 1637 el tercer Duque de Alcalá, sus títulos y estados pasaron a su sobrina Ana Enríquez de Ribera, casada con Antonio de la Cerda (séptimo) Duque de Medinaceli, quedando desde entonces vinculadas ambas casas. Al pasar ahora la residencia principal de la familia a

Madrid, parte de las colecciones, tanto de pintura como de escultura del palacio sevillano, fueron trasladadas a esta capital en la que fueron estudiadas por numerosos eruditos, desde Ponz a Hübner (35).

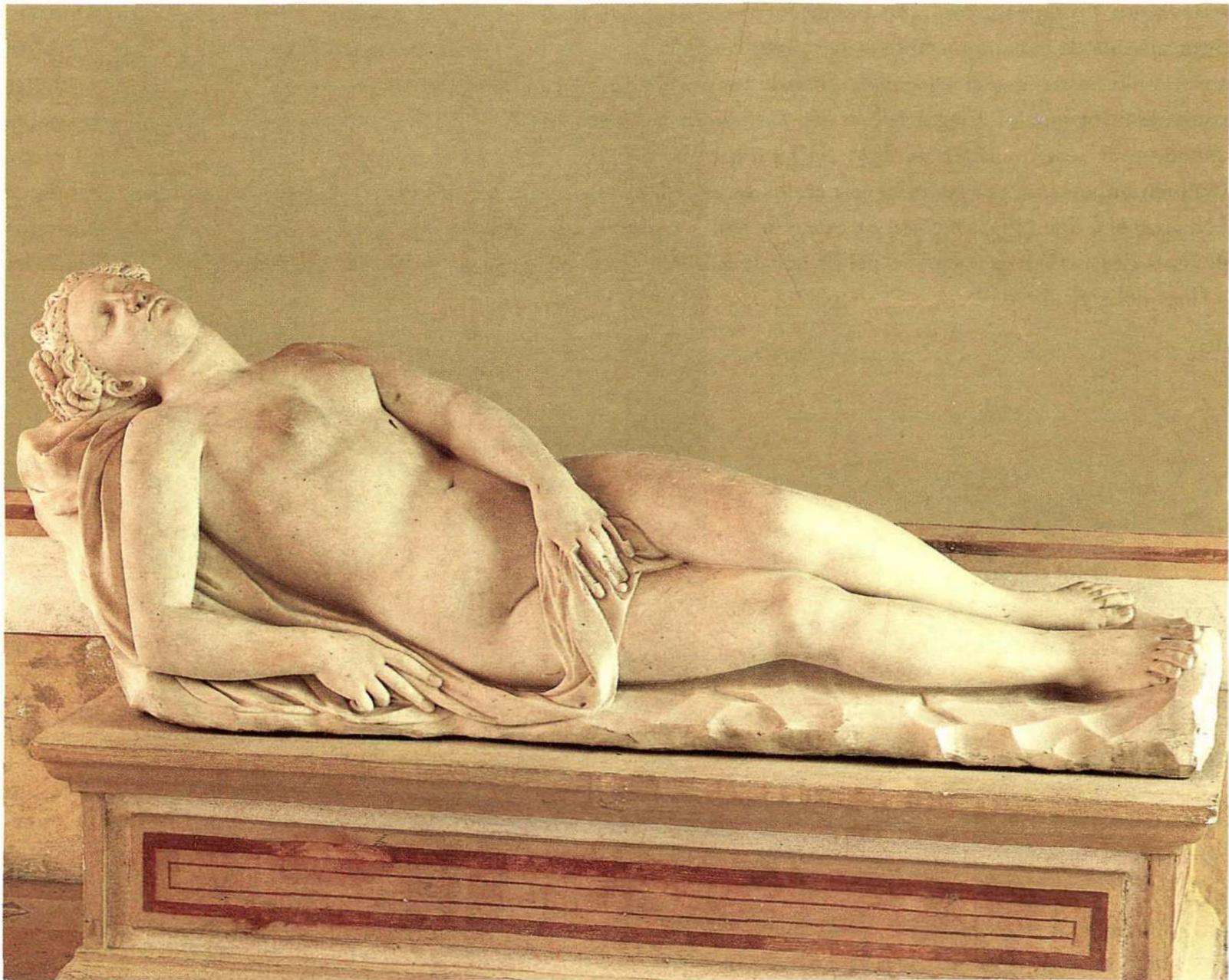
La parte de la colección arqueológica que permaneció en Sevilla, ahora una residencia periférica, secundaria, fue deteriorándose progresivamente como denunciaría amargamente en 1755 el "vago italiano" Norberto Caimo (36). El siglo XVIII fue, ciertamente, un siglo funesto para la Casa de Pilatos, extraño híbrido gótico-mudéjar-renacentista que debía resultar difícilmente comprensible para una sensibilidad "ilustrada"; pero la centuria posterior, con el redescubrimiento de Andalucía por los viajeros románticos y la ola subsiguiente de filoarabismo, iba a suponer la salvación del palacio. Las enérgicas (y a menudo excesivas) restauraciones llevadas a cabo por la Duquesa de Denia durante el último cuarto del siglo XIX otorgaron, en definitiva, nueva vida a un monumento agonizante que, así, ha podido llegar hasta nuestros días, convertido ahora en residencia habitual de los Duques de Medinaceli. Sucesivas intervenciones han devuelto, tanto al palacio como a las colecciones que encierra, su belleza primitiva. Aunque mermada (37) la colección de escultura reunida por el primer Duque de Alcalá en su jardín arqueológico constituye todavía un formidable conjunto pleno de *romanité*. En él caben destacar, además, ciertas piezas excepcionales. Seguramente, la más importante es la colosal Atenea fidiaca del patio principal, que Langlotz cree original griego del siglo IV, lo mismo que el espléndido Nióbide herido, ahora en el Museo Arqueológico sevillano (38). Entre las copias romanas de originales griegos habría que destacar otra Atenea, algo menor que la antes citada, y también en el patio, aunque muy restaurada, en el siglo XVI probablemente, por algún escultor que dejó su firma F. D. en el casco; también importante por su influencia en los artistas del Renacimiento es un relieve, copia de original helenístico, de Leda con el Cisne (39), así como un busto de Dionisos de estilo arcaizante. Más raro y, seguramente la única estatua de tema cristiano de la colección del Duque de Alcalá, es un Buen Pastor, situado en la capilla y fechado por Hübner a fines del siglo IV d. C.



Busto del emperador Vespasiano. Patio principal. Casa de Pilatos. Sevilla.

Evaluar el impacto que la colección arqueológica de la Casa de Pilatos pudo ejercer en los medios artísticos sevillanos de fines del siglo XVI y principios del XVII resulta enormemente difícil pese a su obvio interés. Ya se ha convertido en un tópico afirmar el clasicismo de la escultura barroca sevillana (40), pero aunque Wethey y otros

autores han apuntado vagas influencias de modelos romanos sobre todo en el Alonso Cano joven, nadie, que sepamos, ha emprendido aún un estudio comparativo y sistemático de composición, plegados de paños, anatomías, etc., entre la producción de un Jerónimo Hernández, un Cano o un Montañés y sus posibles prototipos clásicos. Carl Justi en su memorable "Velázquez y su siglo" imaginó un diálogo entre Francisco Pacheco y varios jóvenes artistas por los salones y jardines de la Casa de Pilatos (41). Aunque el texto está hábilmente entresacado de las páginas escritas por el suegro y maestro de Velázquez en su "Arte de la Pintura", al situar la acción en el palacio sevillano Justi, no se apartaba de la verdad, pues es bien sabido que el heredero de don Per Afán, el tercer Duque de Alcalá, mantuvo allí una academia informal a la que concurrían junto a poetas y humanistas pintores y escultores. Y, así, casi inconscientemente, surge en nuestra mente la duda: todos sabemos cómo Velázquez dibujaba incesantemente del natural, pero ¿pudo su mano permanecer insensible ante tal colección de mármoles clásicos?



Ninfa dormida. Casa de Pilatos. Sevilla.

N O T A S

① Apud F. J. Sánchez Cantón, "Fuentes documentales para la historia del arte español". Vol. I, 1923, págs. 291 ss.

② Aunque el palacio fue iniciado por el Adelantado Don Pedro Enríquez, a fines del siglo XV, su hijo Fadrique

Enríquez, primer Marqués de Tarifa, lo amplió considerablemente a la vuelta de una peregrinación que hizo a Jerusalén en 1520. Don Fadrique estableció, además, un Vía Crucis que partía del palacio hasta el templete de la Cruz del Campo, en las afueras de la ciudad; al ser la primera estación "Jesús presentado al pueblo en el pretorio de Pilatos" la imaginación

popular no tardó en identificar el palacio sevillano con el pretorio de Jerusalén.

3 Hacia 1525, el humanista veneciano Andrea Navagero había calculado la renta del Marqués de Tarifa en 30.000 ducados. Cf. su "Viaje por España". Madrid, 1983, pág. 43.

4 El Bachiller Peraza que escribía su "Historia de Sevilla" (ed. parcial, Sevilla, 1979) poco antes de la muerte del Marqués de Tarifa la sitúa entre los primeros palacios de la ciudad y afirma que "es cosa maravillosa de ver". Ed. cit., pág. 59.

5 Fue el autor, además, de un "Vocabulario de la lengua española y toscana" y traductor de las "Mirabilia mundi", de Solino. Cf. M. Méndez Bejarano, "Diccionario de escritores... naturales de Sevilla..." Sevilla, 1922, vol. I, pág. 117.

6 Cf. V. Lleó Cañal, "Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano", Sevilla, 1979, pág. 209.

7 Cf. C. Coniglio, "I Vice-ré spagnuoli di Napoli" Nápoles, 1967, pág. 100.

8 Cf. M. Alvarez Fernández (ed.) "Corpus documental de Carlos V", Salamanca, 1973-9, vol. II, pág. 479.

9 Sobre el retrato que le hizo Pantoja, cf. F. J. Sánchez Cantón, *Sobre la vida y la obra de Juan Pantoja de la Cruz* en "Archivo Español de Arte", vol. XX, 1974, donde aparece mencionado en el testamento del artista como pendiente de pago. Las referencias a Campaña en la biografía de éste por Francisco Pacheco en su "Libro... de retratos" (Ed. facs. Madrid, 1983), pág. 176. Sobre el tapiz en el Colegio valenciano del Patriarca, cf. D. Angulo Iñiguez, "Pedro de Campaña". Madrid, 1951, pág. 19.

10 El documento de la subasta, cuyos beneficios fueron destinados al Hospital de las Cinco Llagas, fundación familiar, fue publicado por A. Collantes de Terán, "Establecimientos de Caridad de Sevilla". Sevilla, 1886, vol. I, pág. 241 ss.

11 Las memorias de Ferrante Carrafa fueron publicadas en "Archivio Storico per le Province Napolitane", vol. V, 1880.

12 Cf. B. Capasso, *La fontana dei Quattro del Molo di Napoli. Ricordi Storici*, en "Archivio Storico per le Province Napolitane", vol. cit.

13 Todos ellos dedicaron al virrey algunas de sus obras. Para Attendolo, Alcalá habría embellecido Nápoles hasta hacerla comparable con la Roma o la Capua de los emperadores.

14 Cf. R. Lanciani, "Storia degli Scavi di Roma". Roma, 1902-12, vol. IV, pág. 9.

15 L. von Pastor, "The History of the Popes". Londres, 1929, vol. XVIII, págs. 53 ss. P. Villani, *Una visita apostólica nel regno di Napoli, 1566-8: conflitti giurisdizionali e condizioni del clero*, en "Studi in onore de Riccardo Filangieri". Nápoles, 1959, vol. III pág. 437.

16 D. A. Parrino, "Teatro eroico e politico del governi dei Vice-ré del Regno di Napoli". Nápoles, 1692, pág. 266. Capasso, art. cit.

17 Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Ofº. 6º, 19 de abril de 1569.

18 Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Ofº 6º, 9 de

mayo de 1571. Dos años más tarde, por problemas surgidos del testamento, las cajas seguían en Cartagena y el Alférez de las Galeras, después de inspeccionar la carga las ofrecía a Felipe II. Archivo Nacional de Simancas. Casas y Sitios Reales, leg. 275, fol. 127.

19 J. López de Toro (ed.) "Epístolas de Juan de Verzosa". Madrid, 1945, págs. 133 ss.

20 La anécdota la recoge el propio Vacca en su diario. Cf. R. Lanciani, "Storia degli scavi..." cit. vol. II, pág. 206. Por otro lado, un documento del Fondo Cameralia del Archivo Vaticano concede un permiso al mismo Torres para exportar una serie de mármoles a Roma "per servitio del Viceré" que incluía "tre teste moderne de fantasia con loro petti di marmo rosso... atesso che sono cose moderne". Cf. B. Jestaz, *L'exportation des marbres de Rome de 1535 á 1571* en "Melanges d'archaeologie et d'histoire. Ecole Française de Rome", vol. 75, 1963, pág. 463. Muerto Alcalá, Torres siguió prestando los mismos servicios a su sucesor, el cardenal Granvela. Cf. A. Bertolotti, *Esportazione di oggetti di Belle Arti da Roma nei secoli XVI, XVII e XVIII*, en "Archivio storico, artistico, archaeologico e letterario della città e provincia di Roma", vol. II, 1877, pág. 22.

21 El memorial, que lleva la fecha de 1573, fue publicado por C. López Martínez, "Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés". Sevilla, 1929, pág. 129. Dos años más tarde, el artista proseguía el pleito, ahora en Roma. Cf. A. Bertolotti, "Artista modenese, parmense e della lunigiana nei secoli XV, XVI e XVII" (s. l. 1883), pág. 129.

22 C. C. Capaccio "Illustrium Mulierum et illustrium litteris virorum Elogia". Nápoles, 1608, pág. 336. También sobre Spadafora y del mismo autor, cf. "Il Secretario". Venecia, 1607, pág. 252 v.

23 Cf. B. Capasso, art. cit.

24 Quizás el mismo "Maestro Giovanni Francese" que unos años antes realizó para Miguel Angel el *modello* en madera de la cúpula de San Pedro. Cf. G. Vasari, "Le Vite". Ed. Milanesi, Florencia, 1878-85, vol. VII, pág. 249.

25 A. Bertolotti, "Artisti modenese...", loc. cit.

26 S. Ammirato "Delle poesie del Signor Bernardino Rota, cavaliere napolitano". Nápoles, 1737, vol. II, pág. 175.

27 Cf. "Epístolas de Juan Verzosa" cit., pág. 121.

28 Cf. V. Lleó Cañal, *La obra sevillana de Benvenuto Tortello*, en "Napoli Nobilissima", vol. 23, 1984.

29 V. Lleó Cañal, "Nueva Roma..." cit., pag. 35 ss.

30 J. S. Ackerman, *Sources of the Renaissance Villa*, en "The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the XXth. International Congress of the History of Art". Princeton, 1963. T. Carunchio, "Origini della Villa Rinascimentale. La Ricerca di una Tipologia" s. l. 1974.

31 H. H. Brummer, "The Statue Court in the Vatican Belvedere". Estocolmo, 1970. La instalación de la colección del cardenal Della Valle la conocemos gracias a un grabado de Hieronymus Cock basado en un dibujo de Van Heemskerck. Sobre la colección Cesi, cf. M. van der Meulen, *Cardinal Cesi's*

antique sculpture garden: notes on a painting by Hendrick van Cleef III, en "Burlington Magazine" núm. 850, 1974.

32 La nueva manera más arquitectónica de exhibir las esculturas primaba los valores de simetría y regularidad, así como la formación de "series" uniformes; idealmente, en nichos contrapuestos se deberían albergar imágenes especulares. Probablemente, ésta sea una de las causas de las excesivas restauraciones que se detectan, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVI. Por el contrario, los *skizzenbücher* de Marten van Heemskerck, fechables en la tercera década, muestran las colecciones romanas llenas de fragmentos heterogéneos y sin restaurar. Cf. Nilsen, C., y Egger, M. "Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck". Berlin, 1913-16, dos vols.

33 "Yten es condicion que ayan de hazer un pedaço de sanja (?) al cabo del corredor viejo para asentar ensima una estatua de marmol grande". Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Ofº 6º 4 de julio de 1570.

34 El inventario, fechado en 1751, fue publicado por A. Engel en "Bulletin Hispanique", vol. V, nº 3, 1903. Sobre el *topos* de la fuente con la ninfa dormida. Cf. O. Kurz, *Nuius*

Nympha Loci - a pseudo-classica inscription and a drawing by Dürer, en "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. XVI, 1953.

35 Cf. A. Ponz, "Viage de España" (Ed. Madrid, 1958), pág. 497. E. Hübner, "Antike Bildwerke in Madrid". Berlin, 1862, págs. 237-42.

36 N. Caimo, "Lettere d'un vago italiano a un suo amico" (Pittburgo, s. a. pero c. 1756), vol. III, pag. 111 ss.

37 Por disposiciones testamentarias una parte de la colección pasó a la Duquesa de Cardona, en cuya casa cordobesa se conserva.

38 E. Langlot, *Die repliken der Athena Medici in Sevilla*, en "Madriider Mitteilungen", vol. I, 1960. A. García Bellido, "Esculturas romanas de España y Portugal", dos vols. Madrid, 1949.

39 Cf. P. P. Bober y R. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture*, Londres, 1986, pág. 53.

40 V. Lleó Cañal, *La conjoncture classique dans la sculpture sevillaine: les entrées 1570*, en "Revue de l'Art" núm. 70, 1985.

41 C. Justi. "Velázquez y su siglo". Madrid, 1953, pp. 87 ss.



Pabellón Dorado. Relieve del Desfile. Casa de Pilatos. Sevilla.

José Álvarez Lopera

COLECCIONISMO, INTERVENCIÓN ESTATAL Y MECENAZGO
EN ESPAÑA (1900-1936): UNA APROXIMACIÓN

En diciembre de 1935, Cambó pronunció un discurso en las Cortes doliéndose de las trabas que en los últimos años se habían colocado al libre comercio de obras de arte y que impedían, en su opinión, un ejercicio normal del coleccionismo (1). Su pretensión, que logró, era que se modificase la Ley del Tesoro Artístico de 1933 a fin de que los objetos introducidos en España por coleccionistas privados pudieran ser reexportables durante un cierto número de años. Se basaba para ello en un doble argumento difícil de invalidar: que al no permitirse la reexportación cualquier obra que entrase en España perdía “el 90 por 100 de su valor” (“porque su propietario no puede disponer de ella”) y que la movilidad era esencial para el coleccionista que se hubiese trazado un plan metódico (ya que, decía, “muchas veces no podrá adquirir la obra que desee con dinero (...), pero, por el contrario, podrá adquirirla por medio de un cambio”). Su baza más importante era, sin embargo, la de su propio ejemplo personal: desde hacía varios años era uno de los principales compradores europeos de pintura y como advirtió, no estaba dispuesto a traer a España las obras que tenía en Londres, París y Lucerna, sin que antes se modificase la ley. (2)

Curiosamente, había sido el propio Cambó quien introdujo, en 1922, las primeras limitaciones a la exportación de objetos artísticos. Durante las dos primeras décadas del siglo la salida al extranjero de obras de propiedad particular fue virtualmente libre, sin normativa alguna que la regulase. Periódicamente, los defensores del patrimonio recordaban, al lamentarse de su continua sangría, disposiciones ya pretéritas como la de Carlos III de 5 de octubre de 1779 (3) o las Reales Células de 20 de octubre de 1818, 13 de septiembre de 1827 y 28 de abril de 1837. Todas ellas habían prohibido la salida de obras de arte al extranjero, pero, en honor a la verdad, ninguna había servido para nada. A lo largo de todo el siglo XIX —y dejando al margen los saqueos sufridos durante la guerra de la Independencia— la exportación no cesó de intensificarse. Jugaron a favor de ello, tanto factores externos (el “descubrimiento” de la pintura española por los europeos) como internos (fundamentalmente, la Desamortización y el empobrecimiento de la Iglesia y la aristocracia) y en el proceso tuvieron un papel fundamental algunos grandes coleccionistas que se habían enriquecido por las guerras, la Desamortización o jugadas financieras más o menos hábiles. Baste recordar el triste final de casi todas las grandes colecciones amasadas a lo largo del siglo (las de Antonio Bravo, Deán López Cepero, Alejandro Aguado, Marqués de Remisa, Conde de Quinto, Marqués de Salamanca, Infante Don Sebastián Gabriel, Estruch...), bastantes de ellas vendidas en pública subasta generalmente en París, para comprobar, primero, que las prohibiciones no tuvieron jamás efectividad alguna, y después, que el coleccionismo privado actuó a lo largo de todo el siglo como un factor de empobrecimiento del patrimonio artístico nacional (un hecho que hay que tener muy en cuenta a la hora de considerar la legislación posterior) (4).

A comienzos de nuestro siglo todas las grandes colecciones citadas y alguna otra de procedencia familiar como la de los Duques de Osuna (vendida en Madrid en 1896) se habían ya desbaratado, quedando en su mayor parte en el extranjero. Pero la sangría no cesó, ya que por un lado persistían las causas que la habían provocado (descontrol del tesoro artístico al no existir inventario, carencia de una legislación adecuada, curas aprovechados, aristócratas arruinados...) y por otro aparecieron factores nuevos, como el auge del coleccionismo americano y la revalorización de ciertos artistas españoles, que vinieron a agravarla. En estas condiciones, incluso la celebración de exposiciones como las dedicadas a Goya (1900), El Greco (1902) y Zurbarán (1905) —todas ellas con el patrocinio oficial— se

convirtió en vehículo para el expolio, sirviendo a los propietarios de escaparate y a los marchants extranjeros de indicación. Y, así, entre 1900 y 1908 una veintena de obras del Greco, procedentes en parte de instituciones eclesiásticas y en otra de coleccionistas privados, tomaron el camino de la frontera (5).

Fue precisamente la enajenación de algunas obras de Theotocópuli, realizada en circunstancias que parecieron extrañas, lo que provocó algunos de los primeros intentos de regular el comercio de obras de arte dificultando su salida al extranjero. Al apuntar el nuevo siglo la Administración no contaba con instrumentos que le permitiesen controlar el patrimonio o impedir su exportación. Se pusieron grandes esperanzas en la formación del Catálogo Monumental y Artístico de la nación, pero este Catálogo —cuya redacción, ordenada en 1900 siendo ministro García Alix, se encomendó en principio a don Manuel Gómez-Moreno— nació muerto debido a la carencia de un plan adecuado para su realización y a la falta de medios con que se abordó (6). (“No es arco de iglesia profetizar”, advirtió Balsa de la Vega apenas conocida la disposición, “que lo del Catálogo quedará en proyecto”) (7). Por otro lado, la incapacidad de los sucesivos gobiernos para hacer aprobar una normativa que regulase la exportación de objetos artísticos, es algo que mueve a la reflexión y que seguramente merecería un estudio detenido a fin de determinar con exactitud sus causas políticas y sociológicas. No menos de cuatro ministros de Instrucción Pública fracasaron en la primera década del siglo en ese intento. El primero, el propio García Alix, quien presentó el 7 de diciembre de 1900 un proyecto de decreto que no llegó a prosperar debido, probablemente, a que se produjo en seguida una crisis de gobierno. El segundo, ya en 1904, Domínguez Pascual. Su proyecto de Real Decreto estuvo ocasionado por la campaña que se levantó como consecuencia de la venta al anticuario Parés de dos “grecos” de la catedral de Valladolid (al parecer con el fin de allegar fondos para comprar un órgano) (8) y, quizá, porque ponía trabas a la venta de bienes de la Iglesia, fue saboteado por la propia mayoría gobernante, que impidió que hubiese “quórum” en el Senado. Ni siquiera llegó a discutirse. Un año más tarde, otro nuevo intento —esta vez siendo ministro Gimeno— apenas alcanzó mejor suerte: presentado el proyecto en el Senado, fue aprobado allí, pero las Cámaras se disolvieron antes de que el Congreso pudiera discutirlo (9). Finalmente, la venta por el Conde de Guendulain, en 1907, de dos de los cuadros de la capilla de San José, de Toledo (de nuevo dos “grecos” excepcionales: *San Martín y el pobre* y *La Virgen con el Niño, Santa Martina y Santa Inés*), dio lugar a una enconada discusión en el Congreso de la que saldría, indirectamente, un nuevo proyecto de Decreto que también se perdería en su tramitación.

La discusión en el Congreso a propósito de los “grecos” de la capilla de San José, promovida por Puig i Cadafalch y en la que actuaron hostigando al Gobierno Julio Burell, Rodrigo Soriano y Gumersindo de Azcárate (10), acabaría por centrarse en los derechos que asistían al conde para la enajenación de los cuadros (negados no sólo por la oposición parlamentaria, sino incluso por el propio obispo de Madrid-Alcalá) (11), pero antes dio lugar a una serie de interesantísimas consideraciones sobre política de Bellas Artes que sirven para explicarse la persistencia del flujo de obras de arte hacia el extranjero y la —a primera vista imcomprensible— incapacidad de los gobiernos para impedirlo. Puig i Cadafalch y los que se alinearon con él, reprocharon al ministro Faustino Rodríguez San Pedro su pasividad y clamaron por una ley que regulase la venta y exportación de obras de arte a la manera de la alumbrada en Italia en 1902 (esto es: poniendo limitaciones al derecho de propiedad, instaurando el derecho de tanteo por el Estado para las obras que enajenasen y gravando fuertemente los derechos de exportación de objetos artísticos) (12). El Gobierno, por su parte, se escudó en la imposibilidad de intervenir en una operación que no había contrariado precepto legal alguno. Además, para Rodríguez San Pedro el derecho a la propiedad privada era inviolable y no se la podía someter a restricciones en el caso de la de obras de arte. Según él, la única vía de actuación posible era una ley autorizando la expropiación, pero advirtió que el Estado no podría hacer frente a las indemnizaciones a que daría lugar. En 1907, los Presupuestos del Estado consignaban únicamente 44.000 pesetas “para adquisición de manuscritos y documentos históricos y diplomáticos, libros para las bibliotecas públicas, impresión de los de propiedad del Estado y adquisición de objetos arqueológicos”. ¿Cómo se iba a afrontar la expropiación de cuadros como los de la capilla de San José, vendidos en 300.000 francos? Todo era, pues, un asunto de riqueza o pobreza ante el que no se podía hacer nada. Si acaso, competía a la iniciativa privada impedir que esas obras saliesen de España (13). Su argumentación, machaconamente repetida a lo largo de varias sesiones, arroja una luz preciosa sobre los fundamentos de la política española de Belles Artes durante el primer cuarto de siglo:

"...Todo el que se ocupa de estas cosas (...) sabe perfectamente que este género de bienes (...) pueden pertenecer a Corporaciones sujetas a la acción de la autoridad pública, pero pueden pertenecer también a particulares, integrados por completo en su propiedad privada, y, por consiguiente, siendo un objeto del derecho civil en cuyo movimiento no tienen absolutamente que intervenir para nada las autoridades públicas (...) Respecto a la propiedad privada lo único que las autoridades tienen que hacer es respetarla y no mezclarse para nada en aquello que los dueños de cada objeto puedan creer conveniente hacer dentro de un perfecto derecho que en ningún país civilizado se puede perturbar.

"De suerte que ésta no es una cuestión como quiere presentarse de defender mejor o peor ciertos objetos por la importancia que tengan para el acervo artístico del país (...) desde el momento en que se trata una propiedad privada, no sé yo que porque esa propiedad recaiga en un objeto de arte esté regida por disposiciones diferentes de aquellas que rigen la propiedad privada respecto de los demás objetos (...) Cuando se trata de esta última, no hay otro medio de impedir el ejercicio de ella que el de la expropiación por el Estado, que ha de llevar consigo la correspondiente indemnización. Como la indemnización de todos estos objetos pertenecientes a los particulares estaría muy por encima de los medios de que puede disponer, no sólo el Estado Español, sino cualquier otro Estado, se tropieza con una gran dificultad para que las leyes de este género tengan alguna eficacia (...)

"No; lo que hay aquí, Sr. Puig (...) en el fondo (...) es una cuestión de dinero, de riqueza o de pobreza, y los pobres sucumben a la fuerza de los ricos; ni más, ni menos. Fuéramos nosotros un país rico, como Francia, Alemania, Inglaterra o los Estados Unidos, y ese problema no existiría. Pero, siendo pobres, ¿qué quiere S.S. que hagamos?" (14).

"Un ministro de Bellas Artes que tiene el alma artística tan seca", le respondió Rodrigo Soriano, "está juzgado" (15). Sin embargo, Rodríguez San Pedro no era una excepción entre los ministros de principios de siglo: lo demostraría presentando en enero de 1908 otro proyecto de Decreto sobre exportación de obras de arte (uno más) que, como ya se ha advertido, tampoco llegaría a alcanzar el rango de disposición legal (16). De hecho, durante los tres lustros siguientes se promulgaron diversas normas de una extraordinaria importancia para la conservación de nuestro patrimonio (17), pero ningún gobierno —y los hubo de muy diverso signo— (18), osó coartar la libre exportación de obras de arte de propiedad particular. Cuando en 1922 se adoptaron las primeras medidas, la iniciativa, en fin, correspondió no al Ministerio de Instrucción Pública, sino al de Hacienda.

Fue Cambó quien "forzando un poco la nota", como él mismo diría después (19), inició el camino que llevaría en el curso de unos pocos años desde la inhibición absoluta a un intervencionismo tan pleno que él mismo acabaría juzgándolo perjudicial. La primera medida (R.D. de 16 de febrero de 1922) consistió en gravar las exportaciones de obras de arte "ad valorem", en un cien por cien (20); la segunda (R.O. de 12 de mayo de 1922) en transformar ese gravamen en prohibición de salida cuando los objetos fuesen reconocidos como correspondientes al Tesoro Artístico nacional (21). Finalmente, el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre protección, conservación y acrecentamiento de la riqueza artística (la primera disposición global que se dictaba a lo largo de todo el siglo e inmediato precedente de la ley republicana de 1933) ratificó las anteriores prohibiciones y declaró que "únicamente" podría autorizarse "la exportación de réplicas, imitaciones y copias, así como la de objetos y obras de cualquier clase cuya exportación no pueda causar el menor daño al Tesoro Artístico-Histórico, Arqueológico y Documental de España" (22). Cerrando el cerco, otras dos disposiciones intentarían regular el comercio del arte dentro de la península. La primera (R.D. de 9 de enero de 1923) estuvo dirigida a controlar el patrimonio eclesiástico prohibiendo su venta sin autorización previa del Ministerio de Gracia y Justicia; la segunda (R.D. de 2 de junio de 1930) determinaba los mecanismos de venta, mediante subasta, de las obras de particulares.

Se configuró de este modo una impresionante panoplia legal que, en teoría, aseguraba la intervención del Estado en cualquier enajenación de obras de una cierta importancia, impidiendo su exportación. Pero esto ocurría únicamente en el terreno de los supuestos teóricos. En la práctica, la picaresca hizo que todo continuara como si no existiese norma alguna. Y, así, en mayo de 1931 el recién estrenado Gobierno Provisional de la República se creyó obligado a recordar que "se desconoce todavía un caso de obediencia" a las disposiciones promulgadas justamente un

año antes sobre venta de obras de arte en el interior (23). Apenas un mes después, prohibiría cualquier exportación aduciendo la salida "cumpliendo estrictamente los preceptos vigentes (...) de un "goya" y un "tiépolo" valiosísimos" (24). Las fallas del sistema (excesiva condescendencia por parte de los organismos encargados de conceder las autorizaciones e incapacidad económica del Estado para hacer frente al derecho de tanteo que le atribuían las disposiciones legales) habían quedado al descubierto ya en 1926, cuando la Academia de San Fernando respaldó la petición de la viuda de Beruete de exportar dos cuadros atribuidos a Zurbarán y Velázquez (25).

Los primeros meses de la República conocieron un recrudescimiento de la actividad exportadora y como consecuencia el intervencionismo legal se exacerbó. Tras recordar la bases doctrinales que le autorizaban a recortar el derecho a la libre disposición de las obras de arte (26), el Gobierno Provisional reguló su enajenación (Decreto de 22 de mayo de 1931), dispuso la incautación cuando hubiese peligro para su conservación (Decreto de 27 de mayo de 1931) (27), prohibió temporalmente cualquier salida de objetos artísticos e impuso la obligación de comunicar las ventas en el interior del país (Decreto de 3 de junio de 1931) (28). Finalmente, una ley promulgada el 10 de diciembre de 1931 vino a resumir las disposiciones anteriores imponiendo un fortísimo régimen de intervención:



Zurbarán: *Bodegón*. Museo del Prado. Madrid.

"Los particulares, las entidades y personas jurídicas, así eclesiásticas, como civiles, no podrán enajenar inmuebles ni objetos artísticos, arqueológicos o históricos, de una antigüedad que entre los peritos en la materia, se considere mayor de cien años, cualesquiera que sean su especie y su valor, sin previo permiso del Ministerio de que dependan y mediante escritura pública (...)

"El gobernador civil de la provincia donde radique el inmueble o donde esté el objeto que se trata de enajenar, adoptará por sí mismo las medidas necesarias para su debida custodia, pudiendo incautarse de él sin intervención de Autoridades de otro orden (...)

"El Estado podrá ejercer el derecho de tanteo en todo expediente de enajenación y podrá delegarlo en un Museo, Archivo o Biblioteca de España (...)

"La declaración administrativa de nulidad de las enajenaciones (...) producirá el comiso del objeto de las mismas, que quedarán a disposición del Gobierno (...)

"Cuando por la desaparición de un objeto de su sitio habitual, o por otra causa cualquiera, pudiera presumirse que se intenta una enajenación, el Gobernador podrá comprobar la subsistencia del mismo por inspección directa o delegada de los inmuebles o lugares en que pudiera encontrarse (...)

"Las compañías mercantiles dedicadas al comercio de antigüedades (...) quedan exceptuadas de los preceptos de la misma (ley), en las transacciones de meros objetos industriales y de escaso valor artístico, arqueológico, o histórico, necesitando autorización del Ministerio para la venta de aquellos objetos que lo posean. El



Museo Casa del Greco. Patio. Toledo.

Ministerio podrá declarar la nulidad de aquellas transacciones realizadas con infracción manifiesta de este precepto e imponer las sanciones a que hubiere lugar.

"El Ministerio (...) dictará los preceptos conducentes a la declaración jurada, exhibición obligatoria, registro y catalogación de toda la riqueza artística nacional, bajo las sanciones que para los infractores se determine.

"Mientras la riqueza artística de España esté sin catalogar, queda terminantemente prohibida la exportación de objetos artísticos, arqueológicos e históricos" (29).

La legislación republicana posterior (y entre ella los tres preceptos fundamentales que regularían el patrimonio: la Ley de Congregaciones Religiosas, la de Protección del Tesoro Artístico Nacional —ambas de 1933— y el Reglamento para la aplicación de esta última —ya del 16 de abril de 1936—), no supuso un cambio de filosofía y apenas alteró los preceptos promulgados por el Gobierno Provisional en cuanto a la disposición y comercio de bienes inmuebles: los objetos artísticos de propiedad particular podrían ser vendidos libremente, pero habría de darse cuenta a la Junta Superior del Tesoro Artístico cuando el precio fuese superior a las 50.000 pesetas (reservándose siempre el Estado el derecho de tanteo), no se podría exportar ningún objeto histórico-artístico sin el permiso de la Sección de Exportaciones de dicha Junta, las exportaciones quedaban sujetas a un gravamen progresivo según el valor del objeto y el Estado *podría* adquirir las obras que se declarasen inexportables en caso de que le interesase y hubiese fondos. Por supuesto, las obras exportadas fraudulentamente quedarían incautadas y en caso de no ser habidas, el vendedor habría de pagar el valor del objeto. La situación de indefensión en la que quedaban los coleccionistas (ya denunciadas por el diputado vasco Horn en 1933 en la única enmienda que se presentó al proyecto de ley del Tesoro Artístico de 1933) (30), fue muy gráficamente descrita por Cambó en su aludido discurso de 1935:

“... se establece que una obra de arte podrá declararse de imposible exportación y que entonces el Gobierno podrá adquirirla, pero podrá también no adquirirla; y dice que si acuerda adquirirla, lo hará si hay crédito, pero que si no hay crédito, el Ministerio de Instrucción Pública procurará habilitarlo, y si no lo consigue tendrá que desistir, pero la prohibición de exportar subsistirá. Un régimen como éste no existe en ningún país del mundo” (31).

Aunque no debe olvidarse que su caso era completamente atípico en el panorama español, Cambó tenía sobradas razones para quejarse. La legislación española del primer tercio de siglo apenas tuvo en cuenta el fenómeno del coleccionismo como factor de acrecentamiento (o simple conservación) del patrimonio. Obsesionados por la continua sangría de obras hacia el extranjero, los sucesivos gobiernos se limitaron desde, 1922, a acumular restricciones legales (fácilmente salvables, por otro lado) para impedir su salida, pero apenas contemplaron medidas de ayuda a aquellos que importasen obras, cuidasen sus colecciones o, simplemente, las abriesen al público o los estudiosos. Tampoco fomentaron una relación entre coleccionistas y museos que hubiese redundado a la larga en beneficio de éstos. Si acaso, cabe citar a este respecto la constitución en 1912 del primer Patronato del Museo del Prado, una de cuyas misiones era, según se decía en el decreto de creación, la de servir “de estímulo y guía para las donaciones de particulares, hasta ahora contenidas en límites muy reducidos por la notoria falta de compenetración que existe entre los ciudadanos y los centros del Estado” (32). Sólo con la llegada de la República comenzaría a percibirse un tímido cambio de actitud por parte de la Administración. En el Decreto de 22 de mayo de 1931 por el que se regularon las enajenaciones de obras de arte se hicieron públicos los deseos del Gobierno de procurar “que las obras de arte ocultas y poco conocidas se manifiesten y publiquen como el mejor medio de vigilarlas”, así como los de favorecer “la corriente que en todo el mundo, menos en España, encamina a los museos las riquezas artísticas de entidades y particulares” (33). Y aunque nunca se llegaría demasiado lejos, y en un primer momento no se tomó ninguna disposición concreta en ese sentido, lo cierto es que en marzo y julio de 1932 se dictaron normas que eximían de impuestos a los bienes que formasen parte del tesoro artístico y que en la Ley de 1933 se incluyó un artículo según el cual el propietario de una colección que facilitase de un modo regular su estudio y reproducción fotográfica podría obtener la exención de los derechos reales que le correspondiesen por su transmisión.

Sería equivocado, sin embargo, ver en estas medidas protectoras el reflejo de un cambio profundo de actitud. En realidad, y apoyándose en lo que decía la experiencia cotidiana, para los gobiernos de la República los poseedores particulares de obras de arte siguieron siendo, antes que nada, un peligro contra el que había que estar prevenidos. Al defender el Presupuesto de Instrucción Pública para 1933, Sánchez Albornoz contrapuso el desvelo de la República por la conservación del patrimonio con la conducta de los “aristócratas arruinados” que vivían “explotando... nuestra riqueza artística pasada” (34). Y esa actitud despreciativa era compartida por muchos. Por ejemplo, por Gabriel García Maroto, quien en su utopía artística *España, 1930*, había dado por hecho que la revolución confiscaría las colecciones de la nobleza con el fin de crear en Madrid una serie de museos públicos (35). Y quizá, también, por Andrés Ovejero, quien en 1934 había dejado entrever en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando una

fascinación por los museos soviéticos que daría qué pensar a más de uno (36). Incluso un hombre como Joaquín María Navascués se había mostrado opuesto en 1923 a que se permitiese la formación de colecciones de objetos arqueológicos (ya que, argüía, "...cuando el poseedor de la colección es un aficionado o un doctor aquélla no correrá grave riesgo; pero cuando ocurra la muerte del individuo que formó la colección con entusiasmo y cariño, ésta irá a parar a manos de sus herederos, que se distribuirán las piezas de valor, si es que las hay, por el valor, no por la pieza, y el resto de la colección sufrirá los más graves daños ocasionados por el menosprecio o la división") (37). Únicamente Cataluña, en donde existía una relativamente amplia tradición de mecenazgo privado y la Junta de Museos de Barcelona había implicado a organismos particulares en su labor de rescate del patrimonio artístico catalán (en una operación en la que vinieron a confluír los intereses puramente culturales con los del catalanismo político), se desarrolló una política consciente de atracción de coleccionismo privado procurando implicarlo en la formación de los museos. El fruto más sazonado de esta política fue la creación, en 1933, de la Asociación de Amigos de los Museos entre cuyos logros inmediatos se contaron la adquisición para el Museo de Arte de Cataluña de *El coleccionista de estampas*, de Fortuny, y la realización de una docena de donaciones o depósitos de colecciones particulares (38). Otros legados, como los de Emilio Cabot (1924), Felú Sala (1924), Francesc Fábregas (1934), Marquesa de Cornellá (1935) e incluso la del Museo del Cau Ferrat (1931) siguieron unos mecanismos más cercanos a los que eran comunes en el resto del Estado (39), pero no debe olvidarse que todos ellos estuvieron alentados por la obra de la Junta de Museos y que el poder político catalán no dudó en embarcarse en una operación de tanta envergadura como la compra de la colección Plandiura, adquirida en 1932 en la que entonces pareció exorbitante cifra de siete millones de pesetas (40).

En el resto del Estado el mecenazgo de coleccionistas y aficionados, que a lo largo del siglo XIX había aparecido esporádicamente supliendo a veces la labor del Estado en la formación de museos públicos (41), se acentuó cuando la centuria tocaba a su fin como consecuencia de factores bastante variados, entre los que cabría citar la aparición de una serie bastante amplia de personas y entidades que, apoyándose frecuentemente en los poderes que tenían más próximos, cifraron su meta en la constitución de establecimientos ligados casi siempre a la historia local (42). Paralelamente, los legados se intensificaron, creciendo en importancia (43). Pero el rasgo que caracteriza a los años finales del XIX y primeros del XX es la actuación de una serie de coleccionistas que tendieron a suplir la labor de los poderes públicos creando museos a partir de sus propias colecciones, a veces fuertemente especializadas. Recuérdese que el interés del Ayuntamiento de Barcelona por la creación de un conjunto de museos municipales nació tras una donación del comerciante don Francisco Martorell, quien en 1878 le legó sus colecciones a fin de que se constituyese con ellas un museo. Unos años más tarde, en 1884, el diputado a Cortes don Víctor Balaguer fundó la biblioteca-museo de su nombre en Villanueva y Geltrú, donada al Ayuntamiento de esa ciudad en 1900 e incorporada al Estado posteriormente. También debe citarse el caso del doctor Pedro González Velasco, cuya colección sirvió de base para la creación, en 1910, del Museo Antropológico. Pero los hombres que ejemplificaron la labor de mecenazgo y dieron el tono a la época fueron don Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer (segundo Marqués de la Vega-Inclán), don Enrique de Aguilera y Gamboa (XVII Marqués de Cerralbo) y don Guillermo Joaquín de Osma y Scull. A la iniciativa del primero se deben la creación de la Casa y Museo del Greco en Toledo (1910), de la Institución Cervantina en Valladolid (1916) y del Museo Romántico en Madrid (1924) (44); el Marqués de Cerralbo, al morir en 1922, cedió colecciones a los museos Arqueológico y de Ciencias Naturales y legó su casa-palacio con los fondos que albergaba para crear un museo que llevase su nombre (45); don Guillermo J. de Osma, en fin, creó en 1916 junto con su mujer, Condesa de Valencia de Don Juan, el Instituto que lleva el nombre de esa casa nobiliaria (46). Los tres, unidos, por otra parte, por bastantes rasgos comunes (47), suelen ser metidos en un mismo saco, citándoseles junto con Cambó y Lázaro Galdiano cuando se trata de ejemplificar el mecenazgo de los coleccionistas durante la primera mitad de nuestro siglo. Pero sus actuaciones no son asimilables. Estaban impregnadas de un espíritu muy distinto y encarnaban, en realidad, tres concepciones diferentes (casi antitéticas en los casos de Vega-Inclán y Osma) del mecenazgo y de la relación con la sociedad.

En una primera aproximación, el caso del Marqués de Cerralbo no parece distinguirse en nada, si exceptuamos lo espectacular de la aportación, de cualquier otro legado. Es el ejemplo de un coleccionista que a la hora de la muerte intenta evitar que se disgregue lo que tanto trabajo le costó reunir y para ello lo cede al Estado (48). Vega-Inclán y Osma fueron, en cambio, mucho más allá. El primero, que como coleccionista fue más bien modesto y, desde luego,

poco riguroso, fue el prototipo del particular que con sus iniciativas suple la inacción estatal. Sus empresas tuvieron todas una finalidad eminentemente pública, de difusión y casi vulgarización cultural, siendo más propias de un gestor que de un simple coleccionista. Apoyándose en su amistad con el rey y algunos políticos y valiéndose de su cargo de Comisario Regio del Turismo, buscó involucrar en todas sus actuaciones a los poderes estatales. Y quizá precisamente porque todas sus fundaciones nacieron con ese carácter público es por lo que algunas de ellas, como la del Museo Romántico, fueron víctimas de la incomprensión recibiendo críticas que, sin duda, no merecía. En el campo de la museística española, Vega-Inclán fue un adelantado de los museos especializados y llegó a imponer la moda de la reconstrucción de los ambientes históricos en que habían surgido las obras expuestas. Por otro lado, su intento de asociar arte y turismo desde la Comisaría Regia que detentaba no fue sino una consecuencia más de la concepción vulgarizadora que tenía de su misión (49).

Frente a la concepción popular de las fundaciones de Vega-Inclán, el Instituto de Valencia de Don Juan se levantó como un monumento al elitismo cultural que debía permanecer siempre en los terrenos de lo privado. Las tres notas que caracterizaron a esta fundación, muy fiel al espíritu de su creador, educado en París y Oxford, fueron la desconfianza hacia el poder político (llevada hasta el punto de prohibir en la escritura de fundación "toda injerencia, requerimiento o intervención de cualesquiera autoridades en los asuntos del Instituto") (50), la concepción científica con que fue alumbrada (51) y finalmente, el ansia de perfección que debía guiar cualquiera de sus actuaciones (algo que el fundador intentó explicar en la primera *Memoria* del Instituto (52) a través de unas largas consideraciones sobre el significado del adjetivo inglés *thorough*, que según él debía cuadrar a cualquier obra de su fundación). Obviamente, y en relación con este carácter privado, elitista, ejemplar desde el punto de vista del estudio y la investigación, del Instituto (con cuya misión, según su fundador, no eran "congruentes (...) fórmulas de exhibición, de publicidad, ni nada que apunte a recabar asentimientos, aprobaciones y, menos, aplausos que no tengan un valor intrínseco") (53), estaba el último rasgo que habría de definirlo y que hoy sólo resulta comprensible si tenemos en cuenta el carácter de Osma, su conciencia de casta y el deseo de que la fundación guardara siempre el carácter privado con el que había nacido: la huida de las multitudes y del público normal. El Instituto de Valencia de Don Juan no ha sido nunca un museo más y en ello no se ha hecho sino seguir los deseos del fundador, quien en la aludida *Memoria* vedaba ya claramente el acceso de ese público a las colecciones:

"Ante todo consigno —y es cosa que he pensado mucho— que no concibo la labor del Instituto en manera alguna como labor de vulgarización: sino en cierto modo, todo lo contrario. Comprendo que, de primera intención parezca paradoja el decir que un interés público, y que estimo muy verdadero, no haya en nuestro tiempo de medirse por la asistencia del público: entendiéndose por público el número de personas. Reconozco que es lo corriente, y aún parece lo natural, que Fundaciones como la nuestra se hagan con el propósito y con cláusula expresa de que estén abiertas al público; y que, por derecho propio, pueda acudir a ellas todo el que quiera (...) Estoy, sin embargo, persuadido de que debe ser otra la actuación del Instituto, para que realmente sea útil; y que cuando haya que servir al público, y por público se entienda la muchedumbre, ha de ser sin reconocerle a la muchedumbre derecho alguno a ser servida. Es así que, en la realidad de los tiempos actuales, cuando tantas veces parece que nada importa a nadie, es más que nada cierto —sin que el reconocimiento del hecho notorio entrañe censura ni aplicación concreta— que la asistencia del público, tal como él es, a Museos, v. gr., como el Arqueológico Nacional, a nada útil conduce. El desfile de quinientas personas, movidas a lo sumo por ociosa curiosidad, suele saldarse, de hecho, en la aportación de escupitajos, colillas, barro traído en los pies" (54).

El capítulo del mecenazgo durante este período debe cerrarse con la mención a dos hechos de singular importancia, pero que, por razones diferentes, caen fuera del enfoque básico de esta aproximación. El primero, rico en consecuencias posteriores, es el inicio de los legados de artistas contemporáneos (o donativos de familiares suyos) con vistas a constituir museos que perpetuasen su memoria. Fundaciones como la del Museo Sorolla, en Madrid (1931), y la del de Romero de Torres, en Córdoba (1936), tendrían gran trascendencia, inaugurando un camino que después sería ampliamente transitado, dando lugar a establecimientos de utilidad y viabilidad muy diversas. Sin

embargo, en este caso si bien cabe hablar de mecenazgo (por interesado que sea), difícilmente cabría hacerlo de coleccionismo entendido en su sentido más estricto; por ello, aquí solamente queda reseñado como fenómeno marginal. El otro hecho, central a nuestro objeto, pero sobre el que no cabe entrar a fondo por razones de espacio y también por el hecho de que los legados de ambos fueron posteriores a la Guerra Civil, es el de la actividad coleccionista en esta época de Cambó y de don José Lázaro Galdiano. Si por un lado no cabe olvidar que sus colecciones se forman precisamente en el período que tratamos, por otro hay que resaltar que con Cambó asoma una nueva forma de intervención de la iniciativa particular en la política de Bellas Artes: la del coleccionista consciente de los vacíos de los museos públicos y que dedica sus esfuerzos a llenarlos adquiriendo obras que, posteriormente, donará (55). Digamos, para finalizar, que pese a esta dedicación, también él sintió a su alrededor más incompreensión que aquiescencia, como una muestra más del recelo mutuo existente a lo largo de toda la primera mitad de siglo entre Administración y coleccionistas. Y, así, cuando, en 1937, se le ofreció comprar en París parte de la colección de David Weill, atormentado por las dudas renunció a adquirir nada por miedo a que el gesto fuese malinterpretado:

"... Avui ningú de l'Espanya blanca ho comprendria, ni hi ho perdonaria si ja abans, en moments de pau i prosperitat, invertir sumes considerables en l'adquisició d'obres d'art —destinades a un museu públic— ja m'atreia les més vives animadversions dels avars i dels mesquins i dels ignorants, què passaria avui en què quasi tots els espanyols passen misèria, en què no són tolerats més diners que els que es donen per a la guerra o per a beneficència..." (56).

N O T A S

① Discurso en las Cortes el 6 de diciembre de 1935. Reproducido por F. J. Sánchez-Cantón: *La colección Cambó*. Barcelona, Alpha, 1955.

② Antes de 1936, Cambó había ya adquirido el grueso de su colección, que comprendía más de sesenta cuadros y en la que invirtió unos treinta y cinco millones de pesetas. Sólo en la venta Spiridon, celebrada en Berlín en 1929, adquirió veintisiete de las setenta y nueve obras que salieron a subasta. Entre ellas estaban las tres tablas de la historia de *Nastagio degli Onesti*, de Botticelli, que cedería después al Prado y que adquirió en 1.500.000 marcos (vid. Sánchez-Cantón: *op. cit.*, y Joaquín Folch y Torres: "La colección Cambó", *Destino*, 12 marzo 1955). En su discurso, Cambó arguyó que la ley se había concebido pensando sólo "en un país que vendía su patrimonio artístico" y se quejó de que ésta, "como todas las que vienen después de un período de abandono, ha significado una reacción excesiva y ha establecido, no sólo para las obras de arte propiedad del Estado, Municipios y Corporaciones, sino para las de propiedad particular, limitaciones y vejámenes quizás excesivos, quizás injustos". "Creo (terminaba) que los que amamos el patrimonio artístico de España, lo que hemos de desear es que se estimule la entrada de obras de arte, y dentro de diez, quince, veinte años, vendrán otros legisladores a considerar que estas obras han tomado ya carta de naturaleza en España y las someterán a los rigores de la ley; pero vale la pena de que en los momentos actuales, a los que puedan ingresarlas en España, no se les atemorice con las prescripciones de esta ley, porque es la manera de que estas obras no entren en España (...) Tengo una importante

colección de pinturas, que vale algunos millones de pesetas, repartida entre Londres, París y Lucerna. ¿No creéis que es conveniente a nuestro patrimonio artístico que me abráis la puerta para que yo pueda introducir en España estas obras que, seguramente, entrarán en España, o no saldrán jamás o si sale alguna será para ser sustituida por otra de mayor valor?" Finalmente, consiguió su objetivo de que se aprobase, sin oposición, la enmienda presentada por la minoría regionalista, y en el Decreto que dictó el Reglamento para la aplicación de la Ley del Tesoro Artístico se especificaba que "todo objeto de arte que se introduzca en España podrá exportarse libremente dentro de un plazo de quince años, siempre que la importación haya sido registrada por la Junta Superior del Tesoro Artístico" (art. 76 del Decreto de 16 de abril de 1936, *Gaceta* del 17, p. 498).

③ Esta orden, firmada por Floridablanca y dirigida a Francisco Antonio Domezain, estaba destinada a impedir la venta al extranjero de pinturas de artistas muertos, amenazando con "la pena de competente multa pecuniaria y de embargo de las propias pinturas en cualesquiera manos que se hallen". Fue leída en el Congreso por Puig i Cadafalch en 1907 en el debate a que se aludirá más adelante y se reprodujo en diversas ocasiones en revistas de arte. Vid., por ejemplo, "La exportación de obras de arte en tiempos de Carlos III", *Arte Español*, cuarto trimestre de 1927, pp. 301-302.

④ Sobre las colecciones citadas y, en general, la salida al extranjero de pinturas españolas durante el siglo XIX, vid. Juan Antonio Gaya Nuño: *La pintura española fuera de España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 13-32.

⑤ Entre ellas el *Retrato de Fray Hortensio Félix de Paravicino* (hoy en el Museo de Bellas Artes de Boston), la

Asunción de la Virgen, procedente del retablo de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, el *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* (actualmente en el Metropolitan Museum, de Nueva York), el *San Jerónimo Cardenal* (ahora en Nueva York, col. Frick) y los dos cuadros de la capilla de San José a que se aludirá después. Para una relación más amplia, vid. José Álvarez Lopera: *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, pp. 152-153.

⑥ R. D. de 1 de junio de 1900.

⑦ En un artículo en el que se abordaba "la necesidad de encontrar un medio si no de prohibir, por lo menos de dificultar la venta al extranjero de las reliquias artísticas que aún nos restan": "El Catálogo Monumental y Artístico de la Nación", *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXIII, 22 de junio de 1900, pp. 366-367. La lentitud con que se desarrollaban los trabajos para la realización del Catálogo y la ineficacia del proyecto serían sacadas a colación por Puig i Cadafalch en la discusión en el Congreso a que nos referimos más adelante (Vid. *Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*, núm. 69, Sesión del 14 de octubre de 1907, pp. 1781-1782). Sobre la historia del Catálogo vid. Juan Antonio Gaya Nuño: *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pp. 217-218.

⑧ *Retrato de un caballero de la Casa de Leiva y San Jerónimo Cardenal*, ambos exportados casi inmediatamente.

⑨ El proyecto de decreto de Gimeno, inspirado, en parte, por la Ley italiana de 12 de junio de 1902, incluía ya el derecho de tanteo por parte del Estado para las obras vendidas por particulares y consignaba que anualmente debían incluirse en los Presupuestos del Estado 250.000 pesetas para el ejercicio de ese derecho.

⑩ *Diario de las Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados*. Núms. 69, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79 y 83 (sesiones de los días 14, 16, 17, 18, 19, 21, 25, 26 y 31 de octubre de 1907).

⑪ En el momento en que la discusión se trasladó al Senado. Vid. *Diario de las Sesiones...*, núm. 75, 21 de octubre 1907, pp. 2036-2037.

⑫ Igual que se hacía, argumentaron, con las patatas, el trigo o el corcho. Vid., sobre todo, la intervención de Puig i Cadafalch en la sesión del 14 de octubre de 1907 (*Diario de las Sesiones...*, núm. 69, pp. 1781-1782).

⑬ Aunque no de un modo muy claro, respondió a Puig i Cadafalch (que antes había sacado a relucir el ejemplo de los que estaban haciendo los museos catalanes gracias a la "iniciativa de instituciones que no son del Estado" que "...eran esos museos, esas asociaciones, esas personas interesadas en el cultivo de las artes, las que podían haber tomado alguna iniciativa para aquello que todos deseamos" (*Diario de Sesiones...*, núm. 70, 16 de octubre 1907, p. 1840). Significativamente, el debate encontró un inesperado final cuando el 31 de octubre el Duque de Tamames leyó una carta del Marqués de la Vega-Inclán en la que exponía su idea de crear un Museo

del Greco donando para ello el edificio y la instalación (*Diario de las Sesiones...*, núm. 83, sesión del 31 de octubre de 1907, pp. 2172-2173).

⑭ *Diario de las Sesiones...*, núm. 69, sesión del 14 de octubre de 1907, pp. 1779-1780, y núm. 71, sesión del 16 de octubre, p. 1840. A los razonamientos del Ministro, Puig i Cadafalch replicó que si bien "la propiedad particular es un derecho (...) yo estoy acostumbrado a ver que cada día está más condicionada". Al tiempo expuso las bases teóricas que justificaban el intervencionismo: "...creo que es deber del Gobierno el atajar el mal limitando y condicionando el derecho de propiedad, respetándolo en lo que fuera justo, y teniendo en cuenta que las obras de arte han subido de precio, no por ellas mismas en sí, no por obra de sus dueños, sino por algo que es la cultura común, habiendo en ellas como una especie de adquisición moral que no han hecho los propietarios de esas obras, sino todo el país en conjunto, es decir, la cultura general, la civilización" (*Diario de las Sesiones...*, núm. 69, 14 de octubre 1907, p. 1781 y núm. 71, 16 de octubre 1907, p. 1843).

⑮ *Diario de las Sesiones...*, núm. 72, sesión del 17 de octubre de 1907, p. 1865.

⑯ Proyecto de R. D. fechado el 22 de enero de 1908. En él, Rodríguez San Pedro seguía muy de cerca la ley italiana de 12 de junio de 1902 (hasta el punto de copiar directamente algunos de sus preceptos, aunque en conjunto era bastante menos intervencionista que la ley italiana) e incorporaba elementos del proyecto preparado en 1905 por el ministerio Gimero. El proyecto de Rodríguez San Pedro se basaba en la obligación de acudir al Estado cuando se pensase exportar una obra y en el ejercicio del derecho de tanteo por parte de éste (para lo que se fijaba un plazo de tres meses). Esto rezaba, tanto para las obras propiedad de particulares como para las de entidades públicas y de la Iglesia (ninguna de cuyas obras se declaraba inalienables). La Academia de San Fernando y el Cuerpo de Archiveros actuarían como organismos consultivos, tanto para dictaminar el valor artístico de las obras como el crematístico, y el Estado asignaría anualmente 250.000 pesetas para la adquisición de obras que se fuesen a exportar. Al tiempo se abriría un Registro de obras artísticas y arqueológicas de interés nacional, que comprendería las de propiedad estatal y, con carácter voluntario, las de particulares. Al igual que en la legislación italiana quedaban exentas de los preceptos del Decreto las obras de autores vivos y aquellas que no contasen con cincuenta años de antigüedad. Tanto la Ley italiana como el proyecto de Rodríguez San Pedro fueron publicados como apéndice en un artículo anónimo de la revista barcelonesa *Forma* en el que, adelantándose a su época, parece latir ya el espíritu que animaría la intervención parlamentaria de Cambó en 1935. Para el autor de este artículo, el Estado debía preocuparse no sólo de que las obras no saliesen, sino, sobre todo, de que se acrecentase el patrimonio nacional y para ello debía comenzar por proteger a los coleccionistas eliminando los aranceles que pesaban sobre la importación de obras de arte. "Una vez obtenida esta

libre importación de antigüedades”, terminaba, “se podría pensar en reglamentar la salida, no prohibiéndola de momento, sino empezando por *saber lo que ahora ignoramos*: qué poseemos, qué valor intrínseco probable tiene y a quién pertenece con absoluta seguridad; para establecer este Catálogo, debería procederse a tantos requisitos, *prácticos* como para la dirección de un gran museo; el Catálogo de la riqueza artística de un país, *no se hace como el catastro*, o como las oposiciones a una cátedra de las de vida resignada” (“La exportación de objetos de arte”, *Forma*, t. II, 1907, pp. 451-476).

17 Entre ellas la Ley de 7 de julio de 1911 sobre excavaciones artísticas y científicas, el R. D. de 24 de julio de 1913 sobre Museos Municipales y Provinciales de Bellas Artes, la Ley de 4 de marzo de 1915 sobre Monumentos Arquitectónicos y Artísticos y el R. D. de 10 de octubre de 1919 creando las Delegaciones Regias Provinciales de Bellas Artes. Vid. L. [uis] T. [ramoyeres,] B. [lasco]: “Legislación vigente en España sobre antigüedades monumentales y artísticas”, *Archivo de Arte Valenciano*, año XV, núm. único, enero-diciembre 1919, pp. 103-104, y *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957.

18 Resaltemos un solo ejemplo: en junio de 1910, Julio Burrell —uno de los contradictores de Rodríguez San Pedro en el debate de 1907— fue nombrado ministro de Instrucción Pública en el gobierno de Canalejas. Pues bien: tampoco él sacó adelante esa disposición por la que tanto había clamado.

19 Discurso citado en nota 1.

20 Además, se disponía que sólo podrían exportarse obras a través de ciertas aduanas y se creaba una Comisión de cuatro miembros nombrados por los Ministerios de Hacienda e Instrucción Pública que habría de determinar el valor económico de la obra a exportar. Los vendedores debían presentar el objeto acompañado de dos fotografías para evitar sustituciones.

21 Esta R.O. se completó con otra de 29 de agosto de 1922 en la que además de reafirmar la validez de las comisiones y procedimientos instituidos por el R.D. de 16 de febrero, se definía qué era lo que se entendía por “objeto artístico correspondiente al Tesoro Artístico Nacional”: “... Todos aquellos, tanto de la propiedad del Estado como de corporaciones o particulares, que por su antigüedad, su mérito artístico o especiales condiciones deban ser conservados en el país”. Al tiempo, se declaraban “como autorizadas a la exportación las imitaciones y aquellos otros [objetos] cuya salida no pueda causar el menor daño a la riqueza artística española” (art. 1.º de la R. O. de 29 de agosto).

22 Artículo 28. Para la normativa sobre bienes muebles de este Real Decreto-Ley se aprovechó un informe emitido por la Academia de San Fernando en julio de 1925 acerca de un Proyecto de Decreto destinado a regular la exportación de obras de arte (vid. “Informe acerca de un Proyecto de Real Decreto que tiende a regular la exportación de obras de reconocido mérito artístico que puedan considerarse como

parte integrante del Tesoro Artístico Nacional”, *Boletín de la R. Academia de B. A. de San Fernando*, t. XIX, 1925, pp.101-105). Actuó como ponente del informe el Duque de Alba y parece que Cambó jugó un papel importante en su redacción (vid. Sánchez-Cantón: *op. cit.*, p. 15). Innovación importante de este Decreto-Ley era el establecimiento de una tasa de derechos progresiva para los objetos cuya exportación se autorizase, que de todos modos deberían quedar bajo la custodia del Gobierno durante tres meses por si algún organismo público deseaba adquirirlo por su valor declarado. Las obras cuya exportación se denegase quedarían inscritas durante cinco años —renovables— en el Catálogo del Tesoro Artístico Español y los propietarios de las exportadas fraudulentamente serían multados con el doble de su valor.

23 Preámbulo del Decreto de 22 de mayo de 1931 regulando las enajenaciones de obras de arte.

24 Preámbulo del Decreto de 3 de julio de 1931.

25 La autorización dio lugar a una agria discusión en la sesión celebrada por los académicos el 31 de mayo de 1926. Fue suscitada por don Elías Tormo, quien se quejó de haberse enterado del permiso a través de la publicación del dictamen en el *Boletín* y lamentó “la parte que la Academia ha tenido en el asunto” y “que haya sido velado el interés del asunto por el laconismo del dictamen”, que tratándose de obras de indudable importancia, debiera contener más exposición de motivos”. Intervinieron a continuación Santamaría (que recordó que el expediente “estuvo en estudio y pendiente de resolución cinco meses”), Rafael Domenech (quien afirmó que de haber estado presente habría votado en contra y atribuyó la decisión de la Sección de Pintura “a consideraciones de respeto y delicadeza”) y Mérida, quien tras aludir a que la Sección “vaciló mucho antes de dictaminar”, observó “la influencia que necesariamente ha de ejercer sobre los acuerdos de nuestro cuerpo consultivo la consideración de casos como el de un “greco” cuya pretendida exportación fue desfavorablemente informada por la Academia y consentida por el Estado *falto de recursos disponibles para la adquisición*” (Libro de Actas. Arch. de la R. A. de B. A. de San Fernando, sign. 112/3, p. 120).

26 Como se comprobará, los fundamentos son similares a los que expuso Puig i Cadafalch en su debate con Rodríguez San Pedro en el Congreso de los Diputados en octubre de 1907. Se decía en el preámbulo del Decreto de 22 de mayo de 1931: “Ha de salvarse (...) el pleno derecho de los españoles al disfrute de las obras de arte y de cultura legadas por el pasado, derecho que se funda, no sólo en el origen e historia de inmuebles y objetos, sino en que su guarda y conservación ha sido y es carga de España y que su valor actual se ha formado por el aplauso y la admiración de todos y su aprecio se debe a estudios de críticos y eruditos casi siempre a sueldo del Estado, sin dispendio ni auxilio de los poseedores y, hasta muchas veces, con su oposición tenaz. De aquí, que evitar la destrucción, intencionada o por abandono, de monumentos y objetos artísticos e impedir su salida de España, es un deber que a todos alcanza y al Gobierno muy especialmente obliga”.

27 Como ha hecho notar Javier Tusell ("La política de Bellas Artes durante la II República", *Revista de Occidente*, núm. 17, octubre 1982, pp. 51-67), tanto esta disposición como la del 22 de mayo parecen concebidas pensando esencialmente en los bienes de la Iglesia.

28 La disposición, dirigida, indudablemente, a controlar las colecciones de la nobleza, se justificó en virtud de las excepcionales circunstancias por las que atravesaba el país y tuvo que ser rectificadas días después para acomodarla a la realidad. Como el mismo Gobierno reconoció, impedía que los pintores españoles vivos vendiesen sus obras en el extranjero y provocaba que la venta de cualquier objeto, "por insignificante que fuese su precio" debiera ser comunicada. Decretos posteriores fechados el 7 y 11 de julio, restringieron la prohibición de exportación a objetos anteriores a 1830 cuyo valor fuese superior a 50.000 pesetas, las ventas realizadas en el interior sólo deberían ser comunicadas si el precio del objeto excedía ese valor.

29 Artículos 1, 7, 13, 14, 15, 17, 18 y 19 de la Ley de 10 de diciembre de 1931.

30 La discusión del proyecto tuvo lugar en una sola sesión del Congreso al no haberse presentado más que una enmienda que pretendía introducir seguridades jurídicas para los propietarios frente a la discrecionalidad que se concedía a las actuaciones de la Administración. El rápido pase del dictamen por las Cortes —que cogió a muchos por sorpresa— llevó al diputado García Gallego a calificar de "atracó" la actuación de la mayoría, pero la votación (que tuvo lugar ya el 12 de mayo de 1933) fue casi unánime: el proyecto se aprobó por 228 votos a favor y sólo tres en contra (los de Otero Pedrayo, Ossorio y Gallardo y Del Río). Vid. *Diario de las Sesiones de las Cortes Constituyentes*, núm. 286 (sesión del 28 de diciembre de 1932) y 337 (sesión del 12 de mayo de 1933). Debe recordarse, por otra parte, que al aprobarse los trasposos de servicios a la Generalidad de Cataluña ésta aprobó su propia "Llei de Conservació del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya" (26 de junio 1934) que si bien seguía en líneas generales la del Estado, introdujo algunos cambios sustanciales. En el terreno que nos ocupa era bastante más intervencionista que la legislación estatal: disponía que no sólo las corporaciones y entidades, sino también los particulares debían transmitir a la Dirección General en un plazo de seis meses "una relación de los inmuebles y objetos muebles que tengan en su posesión y que no constituyan un museo, una biblioteca o un archivo ya catalogados" (los objetos que no fuesen declarados en ese plazo podrían ser incautados automáticamente). Por otro lado, se haría un registro de bienes de interés artístico (tanto de propiedad pública como privada) y aquellos que quedasen incluidos en él no podrían ser "destruidos, modificados, ni cambiados de lugar". A cambio, sus propietarios gozarían de una serie de ventajas tributarias y de ayudas para su conservación.

31 Vid. nota 1.

32 Conformado por aristócratas, coleccionistas y eruditos

(estaba presidido por el Duque de Alba y formaban parte de él como vocales Jacinto Octavio Picón, Gustavo Bauer, José Lázaro Galdiano, Pablo Bosch, Aureliano de Beruete, Alejandro Sant'Aubin, Elías Tormo, el Marqués de Casa-Torres, el Marqués de la Vega-Inclán, Manuel B. Cossío y Luis Errazu), el Patronato no cumplió mal su papel en este aspecto. Aunque no todos —y ni siquiera la mayoría— se debieran a su labor, lo cierto es que a partir de ese momento los legados aumentaron en cantidad e importancia y que dos de los más relevantes —el de don Pablo Bosch en 1915 y el de don Luis Errazu en 1926— se debieron a integrantes del primer Patronato (vid. nota 43). Sobre la actuación global del Patronato vid. Juan Antonio Gaya Nuño: *Historia del Museo del Prado*, León, Everest, 1969 y Alfonso E. Pérez Sánchez: *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación March, 1977, pp. 39-40.

33 Preámbulo del Decreto de 22 de mayo de 1931.

34 *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes*, núm. 281, sesión del 20 de diciembre de 1932, p. 10.489.

35 Recuérdese que en este libro, escrito en 1927, García Maroto describía la política de Bellas Artes seguida por un hipotético gobierno revolucionario cuya naturaleza política no se especifica, aunque, indudablemente, era un signo republicano. "De tres palacios [escribía] se incautó el Estado: del de Alba, en la calle de la Princesa; del de Medinaceli, frente a la Casa de la Moneda, y del que en la calle del Duque de Rivas ocupaba el Marqués de Viana (...) A los dos meses de su incautación dichos palacios volvieron a abrirse, ostentando en las puertas de entrada el rótulo: Museo de Arte Antiguo (...) Distintos entre sí nacieron (estos museos): primitivos en Medinaceli; obras del renacimiento en el de Liria; del XVIII y del XIX en el del Marqués de Viana (...) No era posible, no, aquella detentación negativa. Los Alba, los Torrecilla, los Casa-Torres, los Almenas, sin contar los centenares de Galerías apretadas de atribuciones. No era posible, no, que aquellos derechos se mantuvieran por más tiempo". (*España, 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy*. Madrid, Ediciones Biblos, 1927, pp. 129-132). La utopía estuvo, finalmente, a punto de cumplirse durante la guerra civil cuando las colecciones particulares fueron recogidas y algunas, como las de la Casa de Alba, incautadas por las organizaciones obreras, abiertas al público como museo durante un tiempo. Vid. José Álvarez Lopera: *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. 2 vols.

36 Andrés Ovejero: *Concepto actual del Museo Artístico*. Madrid, 1934, pp. 85-93. El ejemplo soviético asoma también en un artículo de Joaquim Folch i Torres que constituye uno de los escasos escritos de la época en que se analizan las relaciones de los coleccionistas con los museos abordando su papel de colaboradores mediante donaciones, legados o la constitución de sociedades de apoyo. Aunque advertía sobre las dificultades existentes para trasplantar la fórmula, Folch, director general de los Museos de Cataluña, proponía en este artículo a sus conciudadanos como modelo a seguir el de los

coleccionistas americanos, capaces de suplir con su actuación la del Estado. ("Els Museus i el colleccionisme", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Vol. II, núm. 27, agosto 1933, pp. 225-228).

37 Comunicación enviada a la Asamblea del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Sección III: Museos. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXVII, vol. 53, 1923, pp. 653-655. Recordaba después el caso de la colección Rafael Ramírez Arellano, vendida por su viuda pese a que aquél la había formado pensando en donarla al Museo de Córdoba y, apoyándose en este caso y otros parecidos, proponía "autorizar a los particulares para que formen colecciones siempre que cumplan los requisitos siguientes: mientras posean la colección estarán obligados a dar cuenta de sus ingresos y existencias mediante indemnización de su valor a los herederos, los que la entregarán en las debidas condiciones o de lo contrario se les podría exigir responsabilidad".

38 Entre ellas deben recordarse las de indumentaria de Manuel Rocamora y la de joyas, tapices, muebles, abanicos e indumentaria. Sobre la labor de esta Asociación, que pasó de 170 socios en 1933 a más de 500 en 1936, vid. *Historial de la Asociación de Amigos de los Museos. 1933-1944*. Barcelona, 1944. La idea de constituir la había sido acariciada durante años por los círculos artísticos barceloneses (vid. "Amics del Museu", *Gasetta de les Arts*. Barcelona, año II, núm. 20, 1 marzo 1925, pp. 4-5, y Joan Busquets: "A propòsit dels Amics del Museu", *Gasetta de les Arts*, núm. 25, 1925, pp. 5-6).

39 Sobre estos legados vid. Joaquim Folch i Torres: "El llegat d'Emili Cabot" *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, 1921-26, pp. 196-201, "El llegat Feliu Sala Barnades al Museu d'Art Modern", *Gasetta de les Arts*, año I, núm. 9, 15 de septiembre 1924, pp. 3-4; J. G.: "El llegat del senyor Francesc Fàbregas als Museus", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, t. IV, 1934, pp. 276-277; "Exposició del donatiu de la marquesa de Cornellà", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, t. V, 1935, pp. 243-245. Para bibliografía sobre el legado de Rusiñol vid. nota 48.

40 Un informe muy completo sobre las negociaciones para la compra y su repercusión en los partidos políticos y en la opinión política puede hallarse en "L'adquisició de la col·lecció Plandiura", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, núm. 19, diciembre de 1932, pp. 353-396 (núm. monográfico). Con posterioridad a la venta de su colección, Plandiura hizo tres donativos de cierta importancia a los museos catalanes entre 1932 y 1934. Vid. "Resum d'adquisicions, donatius i dipòsits per als nostres museus", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, t. III, 1933, pp. 17-18; t. IV, 1934, p. 63; t. V, 1935, p. 67.

41 Baste recordar, entre otras tantas donaciones, el legado de sesenta y nueve cuadros que hizo en 1835 don José Martínez al incipiente Museo de la Academia Valenciana o las veinticuatro pinturas que don Valentín Carderera dió al de Huesca. En realidad, gran parte de nuestros museos provinciales sólo pudieron abrirse merced a la munificencia de

aficionados hoy objeto del olvido. Recuérdese, a título de ejemplo y por citar un solo caso, que el Museo de León se inauguró en 1869 gracias a que los componentes de la Comisión de Monumentos pagaron de su bolsillo los gastos de instalación.

42 Tales fueron los casos de la Sociedad El Museo Canario (gracias a la cual se creó el de este nombre en Las Palmas en 1880), la Sociedad Arqueológica de Pontevedra (por cuya iniciativa se creó el Museo de Pontevedra en 1895), la Sociedad Arqueológica Luliana (que constituyó el Museo Luliano de Palma de Mallorca en 1881) y la Sociedad Arqueológica Ebusitana (que creó el de Bellas Artes de Ibiza a partir de 1903). Otras veces fue simplemente un grupo de eruditos o aficionados el que dio vida al museo local. El Municipal de Santa Cruz de Tenerife (1898), el de San Telmo de San Sebastián (1902), y los de Bellas Artes de Bilbao (1907) y Málaga (1915), entre otros, se deben en gran parte a este tipo de iniciativa particular. Vid. Juan Antonio Gaya Nuño: *Historia y guía de los museos de España*. Segunda ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1969, y Consuelo Sanz-Pastor: *Museos y colecciones de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

43 Este crecimiento puede observarse con una particular nitidez en el caso del Museo del Prado. El primer donativo importante que recibiera en el siglo XIX fue el de las pinturas negras de Goya, entregadas en 1881 por el Barón Emile d'Erlanger. Le siguieron los legados de la duquesa viuda de Pastrana (1889) y don Ramón Errazu (1904) y el donativo de la Duquesa de Villahermosa (1905). El primero comprendía 214 pinturas de interés muy desigual entre las que se encontraban los bocetos de Rubens para la serie de la Torre de la Parada; el de Errazu, veinticinco pinturas del siglo XIX (cuadros de Fortuny, Raimundo de Madrazo, Martín Rico, Baudry y Meissonier, y el de la Duquesa de Villahermosa, dos magníficos "velázquez": los retratos de don Diego del Corral y de su mujer, doña Antonia de Ipeharrieta. Por lo demás, este último constituye un claro ejemplo del ambiente enrarecido que rodeó a algunos donativos. Al parecer, la duquesa, que poseía cuatro "velázquez", había rechazado una oferta de un millón y medio de francos que le ofreció un americano por uno de ellos, prefiriendo legarlos al museo (J. R. Mélida: "El legado de la Duquesa de Villahermosa", *Cultura Española*. Zaragoza, t. I, 1906, pp. 183-186). Sin embargo, como ha referido Pérez Sánchez, "las reservas de algún crítico con respecto a dos de ellos, le movieron a no donar más que aquellos que eran absolutamente indiscutibles" (*op. cit.*, p. 41). Después, cuando la ocasión se había perdido, se comprobaría que todos ellos eran obras indudables del sevillano.

Como ya hemos advertido en la nota 32, a partir de 1912, en que se constituye el Patronato del Museo, los legados se intensificaron, aunque quizá quepa ver en ello más una consecuencia del espíritu de la época que el reflejo de la labor del patronato. Los dos grandes legados del período comprendido entre 1912 y 1936 fueron el de don Pablo Bosch en 1915 y el de don Pedro Fernández Durán en 1930. Los dos fueron muy variados. El primero estuvo compuesto por ochenta y

nueve pinturas, una colección de 852 medallas y otra de 946 monedas, además de 25.000 pesetas para sufragar los gastos de instalación; el de Fernández Durán por setenta y seis pinturas (entre ellas *El Coloso* y otros cuatro "goyas"), tapices, muebles, bordados, piezas de armería, miniaturas, cerámicas y dibujos. Otros legados o donativos importantes para el Prado entre 1912 y 1936 fueron los de don Cristóbal Ferriz (que al morir, en 1912, cedió su colección de estampas a la Biblioteca Nacional y dos "goyas" y un "bayeu" al Prado), don Luis de Castro y Solís (1925), don Fernando de los Villares (1925), don Luis de Errazu (1926), Conde de Niebla (1926), don Xavier Laffite (1930), Conde de Cartagena (1930, 300.000 pesetas para la adquisición de cuadros para el museo), Conde de Pradere (1933), Duque de Tarifa (1934) y Duque de Arcos (1935).

44 Sobre la vida de Vega-Inclán y sus fundaciones, vid.: Vicente Traver Tomás: *El Marqués de la Vega-Inclán, primer Comisario Regio de Turismo y Cultura Artística Popular*. Madrid, Fundaciones Vega-Inclán, 1965, *Obra realizada por el Marqués de la Vega-Inclán, Comisario Regio del Turismo, para la creación de Museos, Exposiciones de Arte y Turismo, consolidación de ruinas y conservación de monumentos, fundación de bibliotecas y archivos, fomento del alpinismo, construcción de casas baratas y jardines españoles, y publicación de obras de cultura patria*, s. l., s. i., s. a. (folleto conservado en el Archivo de la Academia de San Fernando, sign. 271-1/5), *Catálogo de la Exposición de Cuadros del Greco (...) en la Real Academia de San Fernando*. Madrid, Imp. de José Blass, 1909; Aureliano de Beruete y Conde de Cedillo: *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*, Madrid, Imp. de José Blass, 1912; F. J. Sánchez-Cantón: *Nueva sala del Museo del Greco. Catálogo Madrid-Toledo*, s. i., 1921; Angel Vegué Goldoni y F. J. Sánchez-Cantón: *Tres salas del Museo Romántico (donación Vega-Inclán)*. Madrid, 1921; Anónimo: *Museo Romántico y Legado Vega-Inclán. Guía*. Madrid, Fundaciones Vega-Inclán 1945

45 Vid. J. A. Gaya Nuño: *Historia y guía...*, 1969, p. 424, y Consuelo Sanz Pastor: *Museo Cerralbo*. Tercera ed., Madrid, Ministerio de Cultura, 1979.

46 Vid. E. M. Repullés: "Necrología. Excmo. Sr. D. Guillermo Joaquín de Osma", *Boletín de la R. Academia de B. A. de San Fernando*, t. XVI, 1922, pp. 67-68; F.: "Visita al Instituto de Valencia de Don Juan", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXXI, segundo trimestre de 1923, pp. 163-166; Luis Feduchi: *Los Museos Arqueológico y Valencia de Don Juan*. Madrid, s. a.; Juan Antonio Gaya Nuño: *Historia y guía...*, 1969, p. 460-467. Para comprender el alcance y significado de la fundación de Osma y la Condesa de Valencia de Don Juan debe, sin embargo, acudir a la Escritura de fundación y a la primera *Memoria* del Instituto, redactada por Osma y en donde éste expone con absoluta claridad su pensamiento (cit. en nota 52).

47 Entre ellas su pertenencia a la aristocracia, su conservadurismo político (extremado en el caso del Marqués de Cerralbo, que fue jefe del Partido Tradicionalista, carlista) y su

carácter de estudiosos, aunque este último rasgo deba aplicarse sobre todo, al Marqués de Cerralbo (que realizó importantes excavaciones y publicó algunas monografías sobre Historia y Arqueología) y a don Guillermo J. Osma, autor de varias publicaciones fundamentales sobre la historia de nuestra cerámica. Los tres fueron académicos de la de San Fernando, si bien Cerralbo y Vega-Inclán murieron antes de tomar posesión.

48 Sus motivaciones quedaban claramente expuestas en una de las cláusulas de su testamento: "Toda mi vida me he preocupado mucho en coleccionar obras de arte, arqueológicas y de curiosidad, habiendo conseguido reunir importantísimas y muy valiosas colecciones, y como tanto trabajo, estudio y dispendios me ha costado reunir las, es natural que sienta se disgreguen, y puesto que no tengo herederos forzosos he resuelto disponer de estas colecciones en forma que perduren siempre reunidas y sirvan para el estudio de los aficionados a la Ciencia y al Arte" (cit. por Consuelo Sanz-Pastor: *El Museo Cerralbo*, 1979, p. 16).

En este primer tercio del siglo el caso más parecido al de la fundación del Marqués de Cerralbo es el del legado hecho por Santiago Rusiñol a la villa de Sitges de su Casa Museo del "Cau Ferrat" bajo la condición de que el museo fuese público y de que no se pudiesen vender ni gravar la casa ni las colecciones, que habían de mantenerse reunidas. Vid. Joaquim Folch i Torres: "El Museu del 'Cau Ferrat' de Sitges", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, num. 15, agosto 1932, pp. 225-227, Joaquim Borralleras: "Conversió del 'Cau Ferrat' en museu públic", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, t. III, 1933, pp. 161-165; Joaquim Folch i Torres: "Com s'ha organitzat i instal·lat el 'Cau Ferrat' en esdevenir museu públic", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, t. III, 1933, pp. 166-178.

49 49 Un caso que presenta algunos perfiles semejantes al de Vega-Inclán es el de don Félix Boix, alma de la Exposición del Antiguo Madrid (1926), que dio lugar a la creación del Museo Municipal. Esta exposición se nucleó alrededor de una colección de cuadros, estampas, encuadernaciones, etc., propiedad de Boix y donada por él para que se constituyese el museo. (Vid. *Catálogo general ilustrado de la Exposición del Antiguo Madrid*. Madrid, 1926; "Don Félix Boix", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XL, 1932, pp. 160-162; "Necrología. Excmo. Sr. D. Félix Boix y Merino", *Boletín de la R. Academia de B. A. de San Fernando*, t. XXVI, 1932, pp. 85-87; VV. AA.: *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*. Catálogo de la Exposición..., Madrid, Ayuntamiento, 1979). En relación con los donativos de Vega-Inclán y de Boix hay que tener en cuenta, además, la labor de la Sociedad Española de Amigos del Arte, que organizó, tanto la exposición de obras que conformó el núcleo inicial del Museo Romántico como la del Antiguo Madrid. Finalmente, también debe citarse aquí el nombre de Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society of America y al que encontramos asociado a las fundaciones de Vega-Inclán y de Osma.

50 Base octava de la Escritura de fundación del Instituto de Valencia de Don Juan otorgada en Madrid el 15 de marzo de 1916 ante el notario don Modesto Conde Caballero. En la Escritura el Instituto se configura como una "fundación perpetua, de carácter privado" regida por los fundadores y otros cinco patronos que a la muerte de aquéllos tendrían "cuantas facultades quepa entender y sobreentender, para poseer, adquirir y administrar como si fueran ellos dueños, a los fines de la Fundación, de cuanto a ésta perteneciera". Dos de estos patronos eran sir Charles C. Read, Keeper of mediaeval antiquities del British Museum, y Archer M. Huntington, presidente y fundador de la Hispanic Society of America. En la configuración futura del Patronato, dos de sus miembros habrían de ser siempre los sucesores de Read y Huntington en sus cargos (lo que debe contemplarse como un intento de salvaguardar la independencia del Patronato y del Instituto frente a los poderes públicos españoles). Finalmente, y para asegurar que los fines del Instituto no serían objeto de alteración, Osma y su mujer hacían explícita en la Escritura de fundación su voluntad de "...que si padeciere abandono la misión del Instituto o se hubiese notoriamente faltado a las condiciones de esta su fundación, se entienda para entonces incorporado el Instituto de Valencia de Don Juan a la Universidad de Oxford [...] pudiendo [ésta] en su caso, hasta enajenar los edificios o solares del Instituto en Madrid y situar en Oxford, con el disfrute de cuantas fuesen rentas o bienes del Instituto, sus colecciones y archivo".

51 Entre 1916 y 1936, el Instituto publicó, haciéndose eco

de sus bases fundacionales, diecisiete obras, algunas de las cuales eran catálogos de parte de sus fondos y otras investigaciones históricas en las que se aprovecharon los documentos de su riquísimo archivo, procedentes en lo esencial del antiguo de la Casa de Altamira. Entre los autores de estas publicaciones, de un fuerte carácter erudito, se cuentan los nombres del propio Osma, Angel González Palencia, F. J. Sánchez-Cantón, Miguel Asín Palacios, Julián Ribera Tarragó y fray Julián Zarco Cuevas.

52 [Guillermo J. de Osma]: *Instituto de Valencia de Don Juan. Memoria*. Madrid, 1916.

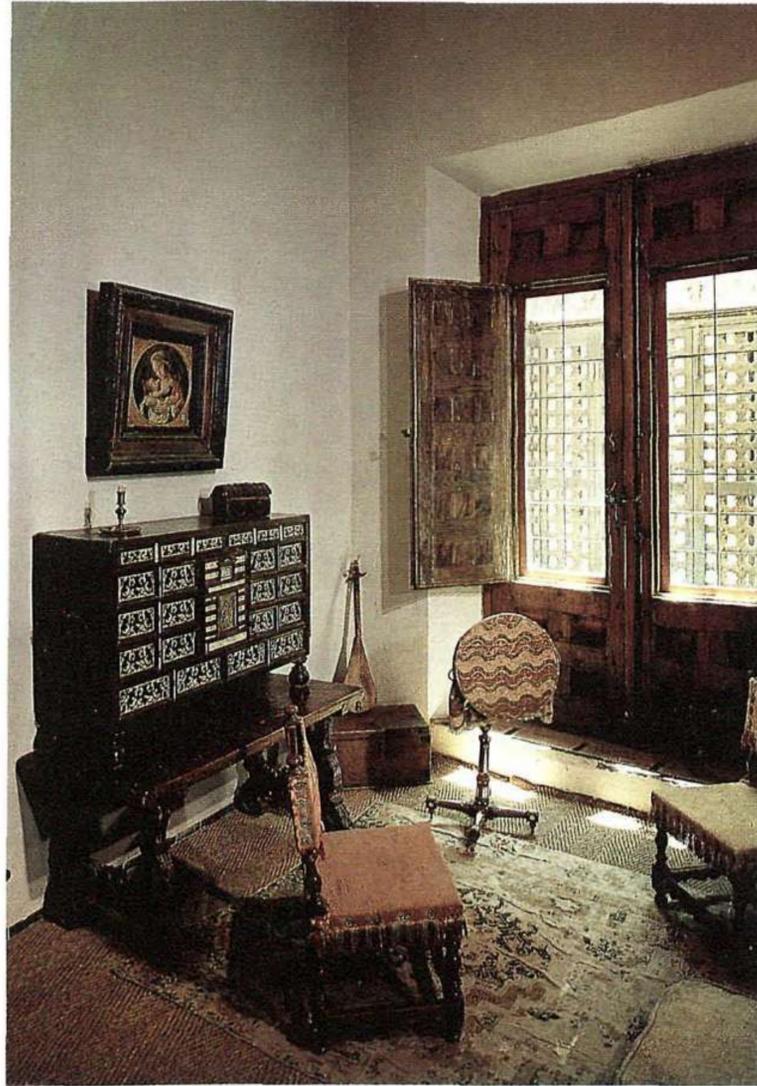
53 *Ibid.*, p. 13.

54 *Ibid.*, pp. 8-9.

55 "Yo me propuse [dijo en las Cortes] buscar en cada una de las escuelas que no tienen representación en España una obra del más grande de los maestros si era posible; si no del que le siguiera en importancia, y a la realización de esta obra he dedicado una parte considerable de mi fortuna" (Discurso

citado en la nota uno). La finalidad de esta búsqueda quedaría patente con las donaciones que hizo en 1941 al Prado y a su muerte al Museo de Arte de Cataluña. Vid. F. J. Sánchez-Cantón: *La colección Cambó*, 1955, pp. 18-32. También del mismo autor: "El donativo de Cambó al Museo del Prado" (*Arte Español*, t. XIV, núm. 1, primer trimestre 1942, pp. 7-14) y "El legado de Cambó a Barcelona" (*Goya*, 1955-56, pp. 154-161).

56 Francesc Cambó: *Meditacions. Dietari (1936-1946)*. Barcelona, Alpha, 1982, vol. I, p. 48.



Museo Casa del Greco. Toledo.

Paz Cabello/Cruz Martínez

TRES SIGLOS DE COLECCIONISMO AMERICANISTA EN ESPAÑA

Desde el descubrimiento, el mundo indígena americano despertó un profundo interés como atestiguan las numerosas crónicas en las que se recogen la historia y formas de vida autóctonas, ilustradas gráficamente en una serie de ocasiones. El objeto americano suscitó, sin embargo, una curiosidad similar, posiblemente debido a la diferente sensibilidad artística europea, incapaz de valorar las normas estéticas indígenas. Estas eran diametralmente opuestas y estaban estrechamente relacionadas con sus creencias religiosas, lo que era inaceptable para la evangelizadora mentalidad católica de la época. Hubo, al parecer, más interés por las materias primas nobles, animales y plantas nuevos, que por los objetos indígenas en sí.

Sin embargo, hay constancia escrita de los objetos que Moctezuma regaló a Cortés y que éste envió al emperador. Una parte de ellos se conservan hoy en el Museo Etnográfico de Viena (1). Sabemos que Felipe II escribió en 1571 al virrey Toledo del Perú para que le enviase las cosas que se descubren y sacan de las huacas o sepulcros, si le parecía que hubiera alguna con suficiente calidad para que fuera vista. A lo que el virrey le contestó que ya conocía las colecciones de la armería y recámara reales y que le remitiría los instrumentos demostrativos de los reyes y señores indígenas y del gobierno que alcanzaron en su tiempo, así como los trajes, instrumentos bélicos, de culto y toda otra serie de objetos (Jiménez, 1892:469). Los siguientes datos nos los proporciona en 1667 un agregado de la embajada francesa en Madrid (Bernal, 1978:121), quien contaba que en el Palacio del Buen Retiro había un tesoro con todas las más ricas producciones de las Indias como tapices de corteza de árbol, vestidos de Moctezuma, de los Incas del Perú, extrañas piezas, espejos de piedra, cortinajes de cama hechos con plumas y muchos otros objetos para los que haría falta todo un día si se los quisiera contemplar con detenimiento. Pero tanto el Buen Retiro como el de Oriente sufrieron sucesivos incendios, debiendo haberse perdido estos materiales. Otras colecciones privadas también tuvieron piezas americanas, bien precolombinas o manufacturadas por los indígenas del momento, pero según se deduce por las relaciones (Morán y Checa, 1985) su número y entidad no debió ser importante (2), desconociéndose actualmente su paradero.

Uno de los problemas del coleccionismo es su inestabilidad, ya que las colecciones se hacen y se deshacen perdiéndose la noticia de los objetos no espectaculares. Sólo aquellos que han acabado teniendo una entidad jurídica propia se han conservado. Incluso las colecciones reales se desmembraron, por lo que no es de extrañar que, además de por los incendios, no se conserven más piezas americanas que las reunidas desde el siglo XVIII. Es entonces cuando Felipe V creó el primer organismo con entidad y vida jurídica propia (3) y, por tanto, con capacidad para conservar lo coleccionado. Este organismo fue la Real Biblioteca Pública, la actual Biblioteca Nacional, creada en 1716, que estaba atendida por un cuerpo de personal especializado y con una renta anual fija. En ella, además de los libros, se guardaban colecciones históricas y algunas curiosidades entre las que es posible que hubiese algunos objetos americanos, ya que en un inventario de 1847 (Castellanos, 1847:95-97) se relacionan una serie de ellos; unos provenían de la colección de un infante del siglo XIX mientras que los restantes pertenecían a los anteriores fondos de la biblioteca.

Durante el reinado de Fernando VI el omnipotente ministro marqués de la Ensenada propició con su política ilustrada un despegue económico que le permitió apoyar eficazmente los distintos ramos de la historia natural por

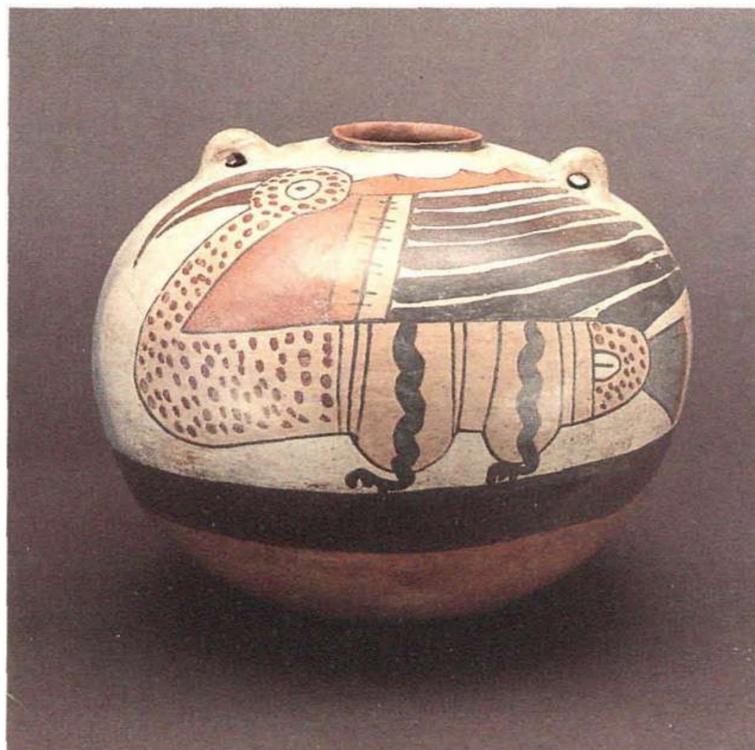


1. Figura masculina de oro.

la que se sentía interesado. Es conocido su apoyo a los oficiales de marina Jorge Juan y Antonio de Ulloa en sus trabajos cartográficos y americanistas, debiendo recordar aquí que Ensenada había realizado su carrera administrativa en un destino de oficial supernumerario del Ministerio de Marina. No es de extrañar, pues, que cuando Antonio de Ulloa presentó en 1752 a sus superiores un proyecto de Gabinete de Historia Natural, éste fuera aprobado. Al año siguiente dicho Gabinete estaba instalado en una casa alquilada de la calle de la Magdalena, con Ulloa como director y Eugenio Reigosa como vicedirector. Se impartieron órdenes de acopio y envío al museo de todo tipo de curiosidades de historia natural y antigüedades provenientes de todos los lugares del reino. No existe inventario que dé noticia del tipo de objetos que se coleccionaron, aunque es de suponer que debió haber objetos americanos, ya que son de sobra sabidos los trabajos americanistas de Ulloa, su conocimiento del mundo indígena y su interés por la arqueología de este continente. Por motivos de trabajo, Ulloa dimitió de su cargo de director del Gabinete en 1755, quedando en su puesto Reigosa y, luego, el hijo de éste. El museo, falto de apoyo económico, quedó abandonado, debiendo mudarse de local en varias ocasiones. Sus selecciones se disgregaron parcialmente en varias ocasiones ante la desespertación



2. Conjunto de vasijas peruanas.



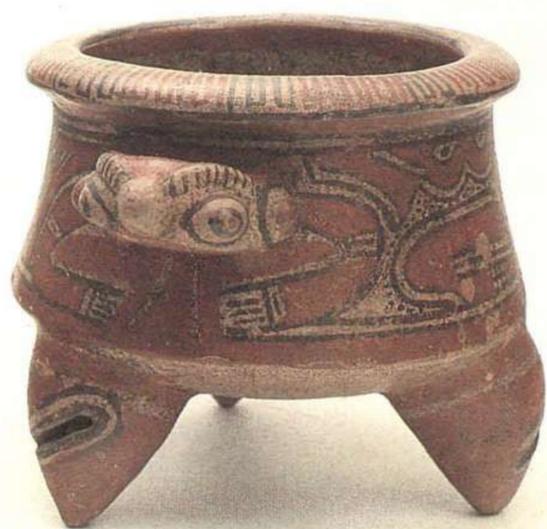
3. Vaso peruano.

de Reigosa hijo; así, una de las veces, en 1776, se tomaron objetos para formar el gabinete del príncipe heredero. Es decir, fue el rey Carlos III, futuro fundador del primer gabinete de carácter público y que perduró, el que hizo o permitió sacar parte de las colecciones para uso de su hijo; quizá no consideraba al gabinete fundado por Ulloa y Ensenada, en el reinado de su hermano, como empresa propia. En el momento en que este gabinete quedó absorbido por otro nuevo, en 1773, su colección se componía de 48 armarios (4).

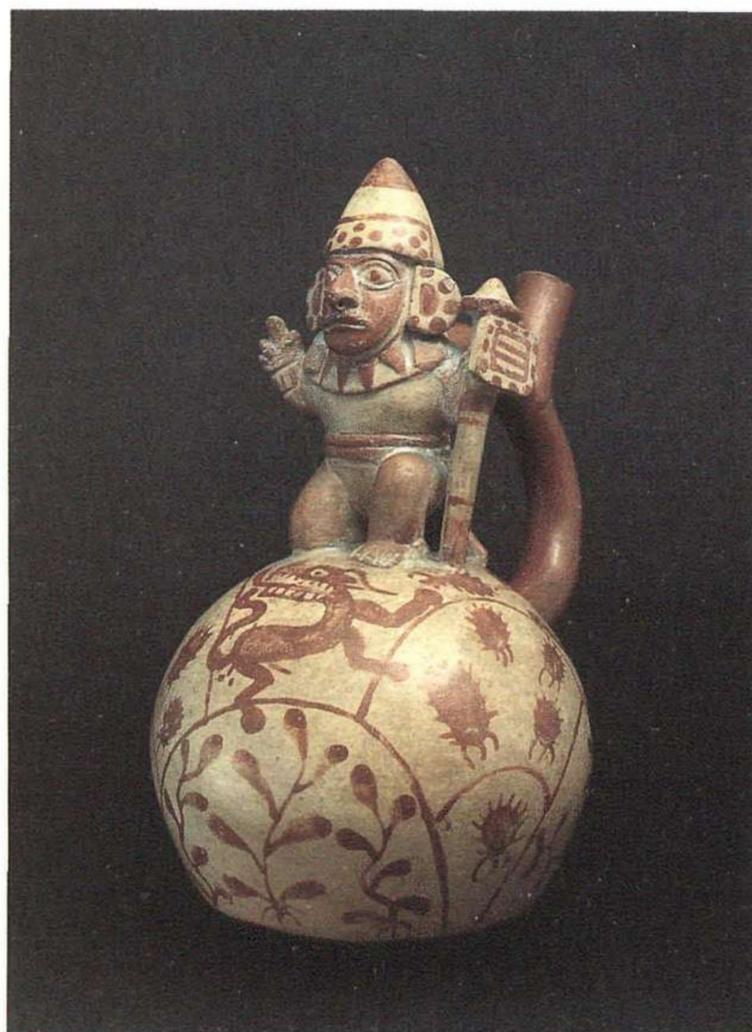
REAL GABINETE Y PRIMERAS REMESAS

En octubre de 1771, Carlos III creó otro gabinete que se llamó Real Gabinete de Historia Natural y cuya existencia fue un éxito, ya que la persona que formó sus colecciones no abandonó su dirección como hizo Antonio de Ulloa con el primero. Esta persona fue Pedro Franco Dávila, súbdito español e hijo de andaluz nacido en Guayaquil,

hoy Ecuador, ciudad donde continuó luego viviendo el resto de sus familiares. Por asuntos particulares se trasladó en 1740 a París donde residió hasta 1771, fecha de su traslado a España. A lo largo de veintidós años formó una notable colección que ofreció a Carlos III en 1767 debido a problemas de salud y financieros, publicando al mismo tiempo el catálogo razonado (*Catalogue...*, 1762) de su gabinete. Desestimada su compra por el monarca y ante el fracaso de su venta en pública subasta volvió a ofrecerla al rey que esta vez la aceptó ante los consejos del P. Flórez, quien recomendó, además, a Carlos III que nombrara a Dávila director del nuevo gabinete. Parece que la transacción quedó en que Franco Dávila cedió sus colecciones a cambio del cargo vitalicio con un sueldo anual de 1.000 doblones y residencia. La colección de Pedro Franco se componía de antigüedades clásicas y materiales de muy diversa índole. La parte americana era relativamente amplia y tenía piezas arqueológicas y etnográficas, a veces sin procedencia concreta según consta en el catálogo antes mencionado. Sin embargo, no se ha podido identificar ninguno de los objetos que hoy deberían conservarse en el Museo de América. Es posible que entre la primera y segunda oferta hubiese vendido o intercambiado lotes de piezas, ya que, ateniéndonos a las descripciones, no se reconoce ninguna pieza similar en el



4. Vasija trípode costarricense.



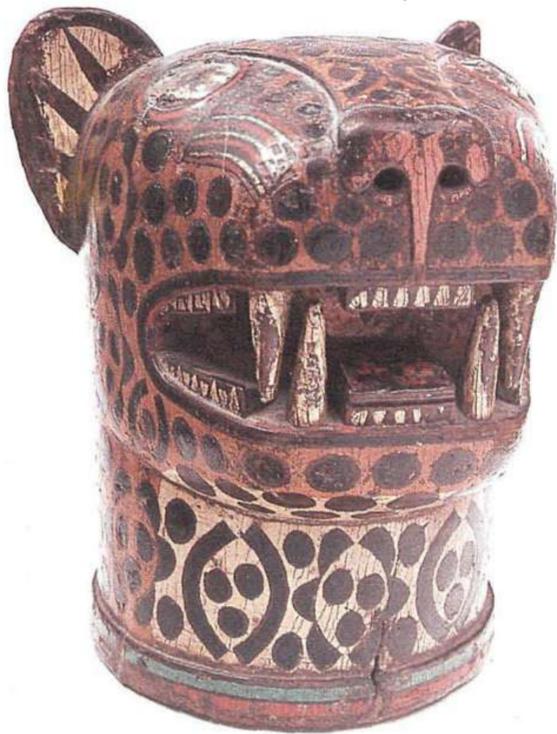
5. Vaso peruano.

siguiente inventario realizado en 1860. Tampoco se corresponden con ninguno de los objetos del citado museo, siendo algunas de las piezas relativamente fáciles de identificar según las descripciones del catálogo de Dávila en 1762.

El resto de las colecciones americanas recogidas durante este siglo XVIII y guardadas en el Gabinete está íntimamente ligado al avance de las diversas ciencias naturales como la botánica, la zoología y la historia en su vertiente antigua con el nuevo método de la arqueología. Estas colecciones se formaron mayoritariamente con la aportación de objetos que recolectaron las expediciones científicas —que tenían un carácter exploratorio, de medición de meridianos, levantamiento de planos... o bien botánico— y con la contribución de ilustrados funcionarios de Ultramar que obedecieron las reales órdenes de recogida de materiales con destino al Gabinete. Las expediciones científicas, además de su objetivo principal, tenían también la misión de estudiar la fauna y la vida y costumbres indígenas, acopiando los animales y objetos que las ilustraban con el fin de exhibirlos y de divulgar las investigaciones de historia natural, ciencia que trataba al hombre como parte integrante de la naturaleza, al igual que la fauna y la flora. El interés científico de la época, canalizado a través de los consejeros y colaboradores reales, promovió el

edicto de las órdenes para el coleccionismo de objetos de historia natural, es decir, de objetos que se pensaba no pertenecían a las tradicionales colecciones de arte. Pedro Franco Dávila fue el encargado de redactar estas instrucciones de acopio, suponiéndose que las primeras debieron ser obra de Ulloa.

El Gabinete de Historia Natural quedó instalado en la planta superior del edificio número 13 de la calle de Alcalá, abriéndose al público en 1773. El rey ordenó ingresar las colecciones del antiguo gabinete y otras que tenía en el Palacio del Buen Retiro y que debieron llegar como respuesta a las primeras órdenes de acopio. Aunque en las listas figuran todo tipo de objetos, se observa una mayor abundancia de los americanos, muchos de ellos minerales. Inventarios de la época relacionan una serie de doce figuritas masculinas y femeninas de plata que se encontraban en los enterramientos de los antiguos peruanos; cubiletes de plata grandes y otros cuatro pequeños y dos láminas de oro



6. Vaso ceremonial peruano.

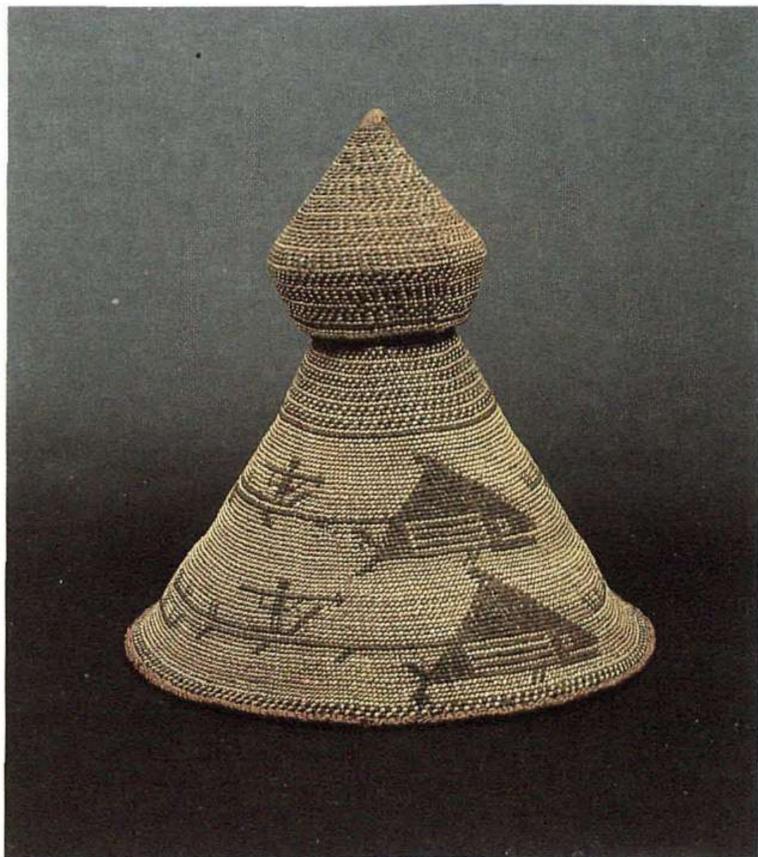


7. Keros o vasos ceremoniales peruanos.

usadas en los tocados. Dado que figura el peso en oro o en plata ha sido fácil localizar estas piezas que son figurillas incaicas muy típicas, así como vasos ceremoniales probablemente de la misma época. Se puede también constatar una importante colección de casi trescientos objetos encontrados en sepulcros de los indios del Perú, consistente en hachas de piedra y cobre, un tocado de plumas, un vaso de plata, siete vasos de madera policromados, tres vasos de cerámica con guarnición de hoja de plata y doscientos sesenta y tres vasos en forma de frutos, animales e ídolos. Se trata de objetos de la cultura Chimú, de la costa norperuana, y que debió enviar en 1765 el virrey del Perú, Manuel Amat

(Cabello, 1986-b:190). Por el momento, se ha podido identificar de entre las colecciones del Museo de América los vasos de madera polícromos, el de plata y los tres de cerámica con adornos de plata.

Años después, en 1788, otro virrey del Perú, La Croix, se encargó de remitir a Madrid una colección reunida por el gobernador intendente de Trujillo aprovechando el regreso de la expedición botánica de Ruiz y de Pavón. Había un lote de objetos etnográficos entre los que destacan, y han sido identificados, una serie de sombreros de plumas y jaeces, también de plumas, hechos por los indios infieles de Pampa Hermosa. Hubo, además, una serie de envíos menores de aficionados y funcionarios que consistían casi siempre en objetos etnográficos y algunos pocos, arqueológicos. De todas estas colecciones destaca la reunida por el obispo de Trujillo, Perú, Baltasar Jaime Martínez Compañón. Es la más conocida y se envió junto con nueve volúmenes con dibujos que el obispo ordenó elaborar y



8. Sombrero. Costa noroeste americana.



9. Figurita de turquesa peruana.

que se guardan en la Biblioteca de Palacio (Martínez Compañón, s. f., ms. 9). Estos dibujos ilustran la vida y costumbres de los peruanos mestizos e indígenas de su obispado; el último muestra algunas construcciones y tumbas antiguas, así como los objetos que en ella se encontraron. Según el más antiguo inventario (Janer, 1860) la colección reunida por Martínez Compañón constaba de seiscientos seis vasos identificables hoy con las culturas Moche, Lambayeque y Chimú. Sin embargo, en las listas de remisión de objetos que se guardan en el Archivo de Indias sólo figura la mitad, y en el mencionado inventario y posterior documentación se ignora el importante envío de 1765 del

virrey del Perú que, como ya vimos, constaba de casi trescientos objetos, la mayoría vasos cerámicos. Ambas son colecciones de piezas arqueológicas norperuanas, por lo que los objetos debieron confundirse ya desde el comienzo, dado que pertenecen a las mismas culturas y son formalmente muy parecidos. Igual que se solía pensar que la colección Martínez Compañón era el doble de amplia de lo que en realidad fue, siempre se creyó que constaba sólo de vasos cerámicos. Aunque apenas identificados todavía, tenía también objetos arqueológicos de madera, hueso, concha y metal.

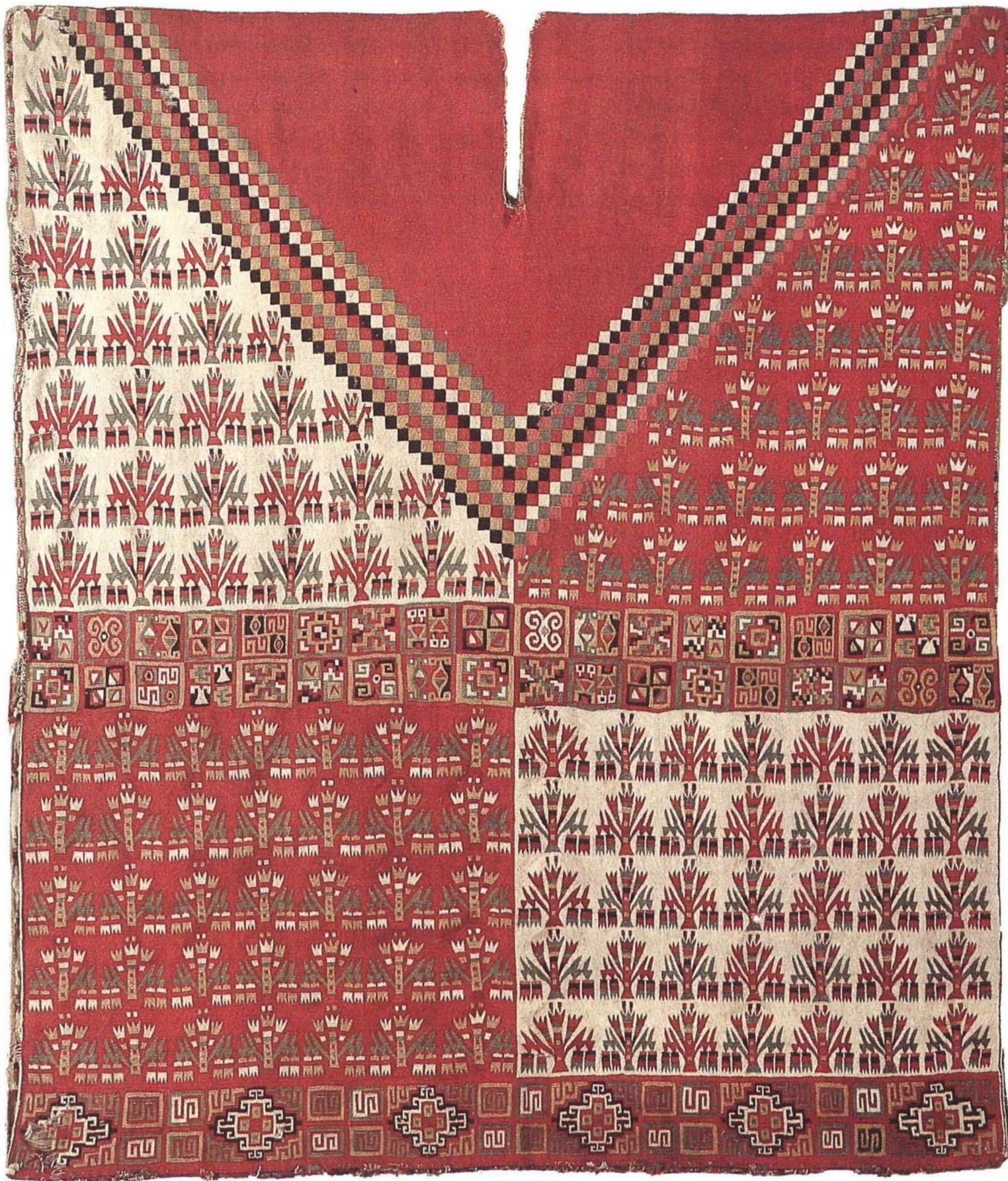
Aunque las anteriores son colecciones fundamentalmente arqueológicas, no puede hablarse de que se recogieran en el transcurso de excavaciones científicas. La primera científicamente documentada en América, y cuyos objetos todavía se conservan, tuvo lugar en la antigua ciudad maya de Palenque, junto a la península de Yucatán, hoy México, pero adscrita en el siglo XVIII a la gobernación de Guatemala. La inquietud ilustrada de la época desenterró la perdida ciudad, canalizándola el presidente de la Audiencia de Guatemala, José Estachería. Este ordenó un informe al señor Calderón, teniente de alcalde de Palenque, la más próxima población a la antigua ciudad maya. Por este escrito y sus esquemáticos dibujos tenía Estachería una noticia bastante exacta del estado y naturaleza de las ruinas. Elaboró entonces unas detalladísimas instrucciones que sirvieron de guía al arquitecto Bernasconi cuando elaboró su informe tras su visita en 1785, y a Antonio del Río que realizó sus excavaciones en 1787 siguiendo dichas instrucciones al pie de la letra. En ellas pedía Estachería dibujar e inspeccionar todas las estatuas con sus trajes y adornos, examinar a fondo las lápidas, inscripciones y escudos para dilucidar si tenían caracteres jeroglíficos y sacar, además, las más significativas para enviarlas a Madrid para su contemplación y estudio. Antonio Bernasconi envió el informe y dibujos de su visita aunque no hay ningún dato que indique que remitiera objetos.

El historiador de Indias Juan Bautista Muñoz examinó en Madrid la documentación remitida y solicitó para su examen muestras de lo leído y visto en dibujo, dando algunas instrucciones al respecto en las que solicitaba, además, excavaciones. A consecuencia de esto Estachería envió al capitán de artillería Antonio del Río, ya que Bernasconi acababa de morir. Del Río siguió fielmente todas las disposiciones realizando las primeras excavaciones científicas en América, documentándolas con dibujos, un perfecto informe y una colección de objetos. Siguiendo los datos de este informe ha sido fácil (Cabello, 1984-a, 1986-a, 1986-c) localizar los emplazamientos exactos del palacio y templos de donde se sacaron las esculturas y de donde se desenterraron las vasijas, objetos estos que no figuraban en los antiguos inventarios como pertenecientes a esta colección. Como dato curioso, el inventario de piezas enviadas confeccionado por Del Río no incluye unas esculturas y una lápida con glifos que siempre se pensaron recogió él. Investigaciones posteriores han sugerido que las debió reunir Antonio Bernasconi.

EXPEDICIONES CIENTÍFICAS

Por la amplitud de las colecciones recogidas destaca la expedición botánica de Hipólito Ruiz y José Pavón a Perú y Chile, que duró desde 1777 a 1788, siendo acompañados los primeros años por el botánico francés José Dombey. El diario de la expedición, redactado por Ruiz (Jaramillo, 1952), menciona sólo de pasada algunas excavaciones arqueológicas y recogida de material indígena, para centrarse, fundamentalmente, en su actividad botánica. Las listas de objetos etnográficos y arqueológicos enviados y el alto número de piezas reseñadas en antiguos inventarios parece coincidir con los propios de las zonas que se describen en su diario. Recogieron numerosas hachas de piedra de la cordillera, vasos cerámicos de la costa centropereña y numerosísimo material etnográfico todavía no completamente identificado. De entre todas las piezas destaca, quizás, el llamado vestido del Inca, una bellísima pieza textil en perfecto estado de conservación que recogió Dombey de una tumba junto al antiguo santuario de Pachacamac, cercano a la actual Lima, y que quedó en la colección real debido al acuerdo franco-español de que la mitad del material acopiado por Dombey quedaría en el Gabinete.

Las diversas expediciones exploratorias al norte de California, a la actual Costa Noroeste americana, son desconocidas con respecto a su labor de recogida de materiales indígenas (5). El interés que reviste es grande, ya que esta zona fue descubierta y empezada a visitar por europeos a finales del siglo XVIII, siendo, pues, los materiales y observaciones recogidas unos de los más antiguos y valiosos testimonios sobre estos pueblos. Los primeros objetos



10. *Uncu* o vestido incaico.

los envió en 1774 Juan Pérez, que fue el primer navegante español en explorar la zona y llegar a la actual Vancouver. Recogió y envió una serie de sombreros, juegos de palillos y un ave de hueso y otros pocos objetos no identificados como mantas y gorros de piel; probablemente se trate de la más antigua colección de objetos conservados de la Costa Noroeste. Hubo un nuevo envío en 1780, a raíz del segundo viaje realizado en 1799 a la zona, consistente en piezas

similares y una armadura de madera que, a tenor de las fechas, recogieron Ignacio Arteaga y Juan de la Bodega y Cuadra. El tercer viaje a Nutka, hoy Vancouver, lo realizó Esteban Martínez en 1788 (Relación... 1788), habiendo documentos de remisión de objetos del año siguiente. Se trataba de un vestido de los indios de la zona, posiblemente una de las varias armaduras hoy existentes, así como una colección de capas y sombreros de plumas hawaianas, piezas sumamente raras y preciadas debido a su belleza, rareza y escasez.

La más conocida expedición científica española de la época fue la comandada por Alejandro Malaspina, que duró de 1789 a 1794, y en la que tomaron parte diversos naturalistas —Pineda, Haenke, Neé—, dibujantes y oficiales



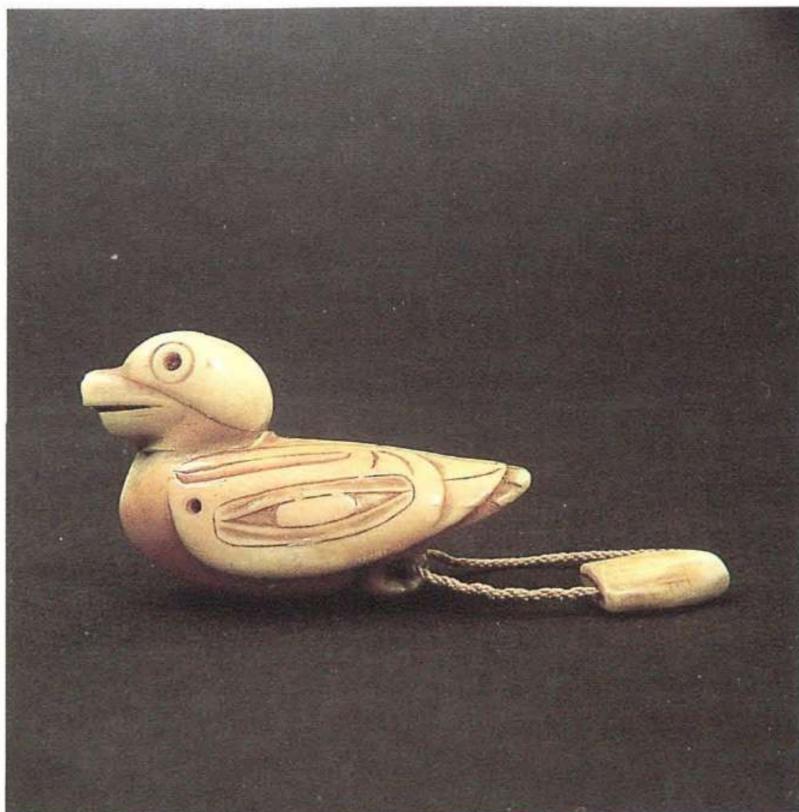
11. Recipiente de oro quimbaya.



12. Figura de cera mexicana.

de marina conocidos luego por sus trabajos cartográficos y matemáticos. En tanto que tenía como uno de sus fines estudiar lo que se entendía como historia natural, la recogida de materiales botánicos, zoológicos y etnográfico-arqueológicos era fundamental. De hecho, consta en los diarios de la expedición la exhaustiva recogida de estos últimos objetos y la descripción de algunos de ellos. Sin embargo, y pese a los intentos de identificar las piezas recogidas en ella, lo cierto es que no existen documentos ni listas de ingreso de estos materiales en el Gabinete; los antiguos inventarios tampoco mencionan más que unas brevísimas piezas recogidas por Malaspina sobre todo en Oceanía. Investigaciones recientes indican que las colecciones etnográficas de la expedición Malaspina se debieron perder, ya que ésta tuvo un final desgraciado, habiéndose sólo salvado una serie de dibujos donados en su mayoría al Museo de América por un coleccionista privado, así como otros hoy en poder del Museo Naval.

Al intentar averiguar el paradero de las colecciones de la expedición Malaspina surgieron unas piezas de la Costa Noroeste no recopiladas por ninguno de los viajeros anteriormente mencionados, y que figuraban en los antiguos inventarios como coleccionados por Ruiz y por Pavón. Dado que éstos nunca subieron más arriba de Perú, esto era imposible. Al investigar el tema se tomó conocimiento de un hecho sabido: Ruiz y Pavón trabajaron a su vuelta en una oficina propia en la que depositó también sus colecciones el conocido botánico José Mariano Mociño que murió en el exilio, habiéndose llevado consigo sólo parte de éstas, fundamentalmente herbarios y dibujos botánicos. Mociño, que participó en la expedición botánica por México dirigida por Sessé, fue también enviado a



13. Amuleto. Costa noroeste americana.



14. Sombrero de plumas peruano.

Vancouver a realizar trabajos de campo de historia natural, acompañando a Juan de la Bodega y Cuadra cuando fue a entrevistarse con el inglés Vancouver en 1792. El resultado fue un libro, *Noticias de Nutka*, el primero en que se estudia a los indígenas Nutka de Vancouver, acompañado de un relativamente extenso vocabulario de su lengua cuyos rudimentos debió manejar. Como Pavón murió no muchos años antes de que se realizase el más antiguo inventario del Gabinete y hasta entonces las colecciones permanecieron en su casa, es de suponer que llegasen juntos al museo los materiales coleccionados por Ruiz y Pavón y los recogidos por Mociño, sin que nadie fuese capaz de distinguir la incongruencia de que algunos objetos nunca hubieran podido ser reunidos por los primeros. Queda, por último, mencionar la expedición de los naturalistas especializados en malacología y mineralogía, hermanos Heuland, a Chile, que enviaron objetos arqueológicos no identificados, y las dos expediciones a la Tierra de Fuego en 1788-1789 comandadas por Antonio de Córdoba (6). Los oficiales de marina Dionisio Alacalá Galiano y Ciriaco Cevallos, que también participaron en otras expediciones, recogieron algunos de los escasísimos materiales pertenecientes a los nómadas y salvajes indios de la zona, haciendo, además, anotaciones sobre su vida, de manera que los pocos objetos hoy conservados son de las más antiguas piezas existentes de estos indígenas hoy desaparecidos.

El siglo XVIII fue un siglo de esplendor inigualable para el Gabinete, en cuyo transcurso acrecentó sus colecciones de "curiosidades" como nunca más volvería a hacerse. Durante el año 1799 se suspendieron los envíos desde América y Filipinas a causa de la guerra con los ingleses. Debido también a las guerras contra Napoleón y contra las colonias americanas que se independizaron no llegaron más objetos al Gabinete de Historia Natural desde 1808 hasta el comienzo del reinado de Isabel II, pasadas ya las guerras napoleónicas y de independencia de las colonias. Mientras las luchas se repetían y recrudecían en los primeros años de este siglo, las instituciones científicas permanecían olvidadas, llevando una existencia precaria y oscura. Salvo los objetos a la vista pertenecientes a los tres reinos de la naturaleza que eran visitados por un limitado número de personas, el mencionado Gabinete quedó reducido a un depósito de curiosidades. Las colecciones etnográficas que albergaba se olvidaron, permaneciendo encerradas en los cajones en que fueron enviadas, lo que produjo graves deterioros de sus materiales. Estas son las principales razones por las que en 1860, cuando finalizó el primer inventario del Real Museo de Ciencias Naturales, nombre que sustituyó en 1815 el de Real Gabinete de Historia Natural, las colecciones de objetos americanos apenas habían aumentado. Resulta, no obstante, curioso que en un momento en que el Estado y la Corona no tienen ninguna predisposición para la cultura se adopten iniciativas tales como una expedición científica que coleccionó objetos y la fundación de un museo, como el Arqueológico, con lo que esto supone para la protección y fomento del coleccionismo.

Los primeros ingresos de que se tiene noticias fueron los restos de antigüedades mayas descubiertos en el año 1848 en la isla de Cozumel, próxima a Yucatán, según noticias de Rodríguez Ferrer (1873: 212-213). Aunque son estos unos fragmentos desprovistos de valor, son indicativos de haber sido recogidos, no tanto como objetos de curiosidad, sino como restos del pasado desconocido de un pueblo, lo que tampoco constituye una gran novedad, ya que en el siglo XVIII muchas de las piezas también se recogían con esta finalidad. Rodríguez Ferrer, arqueólogo hispanocubano, donó al museo por estas fechas además de tres de estas piezas el hacha de Ponce, uno de los ejemplares más bellos de la cultura Taína hallado en la isla de Cuba.

El nuevo Museo de Ciencias Naturales continúa, pues, con el mismo tipo de colecciones americanas que las habidas en el siglo XVIII, pasando a ser éstas de propiedad privada de la Corona, aunque expuestas al público, a propiedad estatal a partir de la Constitución de 1812. Esta, tras ser derogada durante unos años, se reimplanta definitivamente en 1836, consolidándose dichas colecciones como bien público. Dado que las colecciones histórico-etnográficas y de antigüedades se habían ido acumulando sin ningún orden adecuado, en el año 1858 se decide clasificarlas y ordenarlas, encargándose de inventariarlas Florencio Janer, conservador de dicho museo. Este ordenó los más de 2.830 objetos existentes en secciones: una de antigüedades —griegas, romanas, íberas, egipcias...—; una de colecciones asiáticas, curiosidades y raros; y una sección que agrupaba las colecciones americanas y oceánicas, subdividida, a su vez, en grandes apartados según su función.

Tras medio siglo de permanencia aproximada de las colecciones en el citado museo, éstas fueron trasladadas al Museo Arqueológico Nacional, el cual se inauguró el 18 de marzo de 1867 con la finalidad de reunir y ordenar los monumentos históricos en museos de antigüedades o arqueológicos, al tiempo que se preveía crear uno de similares características en cada provincia con idéntico fin. Fundaron sus colecciones todos los objetos arqueológicos, artísticos y etnográficos del Museo de Ciencias Naturales; la pequeña colección de la Escuela Superior de Diplomática, situada en el edificio de la Academia de la Historia, compuesta por monedas y algunos objetos arqueológicos, fondos todavía hoy desconocidos; y la pequeña colección de antigüedades, monedas y medallas que existían en el entresuelo de la Biblioteca Nacional (Rada, 1883: XI-XVI). Era ésta una breve colección perteneciente a los antiguos fondos del centro, entre los que destaca lo que parece ser, por la descripción, un cetro de hueso maya, hoy desaparecido, y otras nueve piezas aparentemente de arqueología peruana que pertenecieron al culto infante Sebastián de Borbón (Castellanos 1847: 95-97). La idea de centralizar los materiales existentes en diversas instituciones será, pues, la tónica predominante a partir de este momento, por lo que no es de extrañar que hasta bien entrado el siglo XX las colecciones de objetos americanos más relevantes se hallaran en dicha institución o en poder de particulares (7). No obstante, lugares como la Real Armería de Madrid guardaron entre sus fondos pequeñas colecciones de objetos indígenas, remitidos doce de ellos a S.M. el Rey en el año 1859 por don Carlos Sanquirico, representante del Gobierno

de Quito, Ecuador (Catálogo... 1863: 185-188) (8). Además de los objetos americanos la Real Armería contaba con colecciones de objetos asiáticos, africanos y oceánicos. Sus colecciones, al igual que las del Museo de Bellas Artes del Prado, no fueron entregadas al Museo Arqueológico Nacional.

En la segunda mitad del siglo XIX, entre 1862 y 1865, tiene lugar un hecho de gran trascendencia para la ciencia y para el coleccionismo americano. Nos referimos al viaje que realiza la Comisión Científica del Pacífico a tierras americanas a bordo de las fragatas de guerra «Resolución» y «Nuestra Señora del Triunfo», así como de la goleta «Covadonga», que se hallaba en aguas de Buenos Aires. Los acontecimientos políticos de América obligaron al Gobierno español a adoptar el acuerdo de mandar dichos buques de guerra a las costas americanas, viaje que fue aprovechado para embarcar a esta comisión científica. Este tuvo lugar algo más de medio siglo después de los realizados con motivo de las expediciones habidas durante el siglo XVIII, con el afán de repetir las antiguas campañas de Malaspina, de Ruiz y de Pavón. Su finalidad, pues, era la de "fijar y determinar datos, hoy dudosos, para la resolución de difíciles problemas científicos", así como "recoger seres, plantas y demás objetos de la Naturaleza, para enriquecer con nuevas especies nuestras colecciones y fomentar la propagación y aclimatación de otras, útiles a la vida del hombre y provechosas para la aplicación de las ciencias" (Barreiro, 1926: 42-43). Sus trabajos deberían abarcar

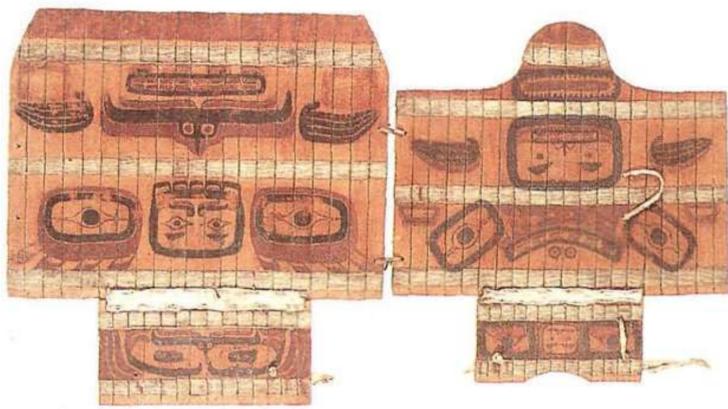


15. *Pajcha* o recipiente ceremonial peruano.

materias tales como la física, la mineralogía, la botánica, la zoología, la antropología y la etnografía, principalmente, estando formada dicha comisión por un jefe, cinco especialistas, un disecador y un fotógrafo-dibujante.

El hecho de relegar la expedición en los barcos de guerra, sometiéndola a los movimientos y necesidades de éstos y condenándola a la inactividad durante largos períodos; la escasez de sus miembros, que los obligaba a asumir amplias tareas, unido a la clasificación económico-organizativa de éstos; y las precarias relaciones de nuestra nación con algunas repúblicas sudamericanas, hicieron que sus movimientos fueran inciertos y su estabilidad problemática, estando sujeta dicha comisión científica a innumerables avatares. A pesar de adolecer el viaje de graves defectos, éste tuvo lugar a lo largo y ancho del continente americano, centrándose, fundamentalmente, en los actuales países de

Perú, Ecuador y Brasil, rodeando las costas sudamericanas y llegando por el Norte hasta la ciudad de San Francisco en California. Sus miembros pudieron así, tras largas penalidades debido al abandono que sufrieron por parte de las autoridades españolas, enviar a España gran cantidad de plantas, animales y minerales aquí desconocidos. Asimismo aportaron abundantes materiales antropológicos y etnográficos, tales como cerbatanas, flechas y otras armas, trajes y otros objetos pertenecientes, fundamentalmente, a los indios chalpi y yumbos de Ecuador y a tribus como los canelos, jíbaros y záparos que habitaban la cuenca amazónica. Trajeron también treinta y cinco momias, sentadas y con las rodillas plegadas, procedentes de las *chulpas* o sepulcros indígenas de Chiu-chiu en Bolivia y cuarenta y seis cráneos pertenecientes a los indios de Perú y Bolivia, dieciocho de los cuales presentaban deformación. En Trujillo,



16. Armadura. Costa noroeste americana.



17. Tocado de plumas amazónico.

Perú, Almagro realizó numerosas excavaciones en las *huacas* o sepulturas de Concha del Obispo y del Palacio del Sol, encontrando en ellas gran cantidad de objetos de metal y de barro, denominados estos últimos en dicho país *huacos* (Barreiro, 1926: 210). Todos estos materiales y otros muchos fueron expuestos el 15 de mayo de 1866 en el Jardín Botánico de Madrid. Finalizada la muestra, éstos no se restituyeron al Museo de Ciencias Naturales, sino que quedaron hacinados y abandonados en aquel impropio lugar, perdiéndose algunos y repartiéndose otros, posteriormente, entre diversos institutos y universidades antes de ser estudiados por los especialistas (9).

En el último tercio del siglo XIX continúan llegando objetos al Museo Arqueológico Nacional. Entre ellos sobresalen los donados en 1871 por don Juan Ximénez de Sandoval, marqués de la Rivera, consistentes en dos vasijas trípodes muy sencillas y una cabeza de piedra procedente de Chactun, Yucatán. Al año siguiente, en junio de 1872, don José Ignacio Miró vendió al citado museo una gran y variada colección de objetos. Entre ellos destacan tres

cabezas procedentes de Uxmal, de estilo similar a las donadas un año antes por Ximénez de Sandoval, y el fragmento Cortesiano del códice Trocortesiano, todos ellos pertenecientes a la cultura Maya. La historia del fragmento Cortesiano de este códice es muy imprecisa, y, según los archivos del Museo de América de Madrid, "se cree perteneció a los descendientes de Hernán Cortés de quienes lo adquirió don José Ignacio Miró", a lo que debe su nombre. Con respecto al fragmento Troano de este códice se desconoce también cómo llegó a manos del señor Tro, que como Miró era también coleccionista además de archivero. Este fue adquirido el 29 de junio de 1888 por el Museo Arqueológico, si bien su previa existencia se conocía a través de la obra de Brasseur de Bourbourg (1866: XVI), habiendo sido expuesto en 1867 en París, en época de Napoleón III. Ambos fragmentos forman parte de un mismo códice, siendo éste uno de los cuatro códices mayas existentes en el mundo.

Desde finales del siglo XIX el coleccionismo americano aparece estrechamente ligado al exposicionismo, colaborando en estas muestras aficionados privados. Una de las más importantes fue la celebrada en Madrid en el año 1881 con motivo del Congreso Internacional de Americanistas, en la que se mostró gran parte de los materiales del siglo XVIII ya conocidos. En junio del año 1887, a raíz de una exposición de productos filipinos, el Ministerio de Ultramar creó el 17 de octubre de dicho año el Museo-Biblioteca de Ultramar, destinado a exhibir permanentemente los objetos y productos remitidos desde las provincias de ultramar. Según su reglamento tenía como finalidad el reunir y coleccionar todos los objetos, productos, libros, folletos, manuscritos y publicaciones, tanto antiguos como modernos, que ayudaran a crear la historia y evidenciar el estado, en aquel momento, de todas las posesiones de ultramar pertenecientes a España, así como todo aquello que propiciara la conservación por España del recuerdo histórico de los países ultramarinos que en algún momento hubieran pertenecido a ella. Este centro, también conocido como Museo Colonial, se inauguró en julio de 1888. Sus colecciones eran variadas (10), predominando los materiales filipinos sobre los americanos. Dado su reglamento interno y las circunstancias históricas del momento, al suprimirse este ministerio su museo desapareció como institución poco después (11). Sus colecciones se repartieron por diversos centros y sus objetos fueron mayoritariamente a formar parte de la sección etnográfica del Museo Arqueológico y al Museo Nacional de Etnología. Destacan entre ellos ocho *anitos* o figuras de antepasados, filipinos, y cuarenta y seis *huacos* o vasos peruanos.

Con motivo del IV centenario del descubrimiento de América se celebró una gran exposición histórico-americana en el edificio que se acababa de construir para la nueva instalación del Museo Arqueológico, en su actual sede de la calle de Serrano núm. 13. Esta exposición tuvo carácter internacional, concurriendo a ella las repúblicas americanas, lo que dió lugar a numerosas donaciones y compras de todo tipo de objetos indígenas pre y poscolombinos, así como coloniales. Tal es el caso del donativo hecho por el Gobierno de la República de Colombia a su Majestad la Reina Regente María Cristina el 4 de mayo de 1893. Se trata del conocido como Tesoro de los Quimbayas, consistente en unas ciento treinta piezas de oro, serie única tanto por su valor como por su riqueza artística y tecnológica, constituyendo el tesoro más valioso de toda la América precolombina. Entre ellas se encuentran varias vasijas antropomorfas de gran belleza y calidad artística, cascos, diademas, colgantes, collares, cantimploras e instrumentos musicales (Gorostizaga, 1898: 97-101). El Gobierno de los Estados Unidos donó, también, una colección de abundante material lítico prehistórico de diversas procedencias de América del Norte. El de Perú donó una colección de cincuenta vasos a través de don Emilio Ojeda, ministro plenipotenciario de España en dicho país, además de varios objetos de oro, plata, madera y textiles (Gorostizaga, 1896: 146-148).

En julio de 1895 se inauguró el citado Museo Arqueológico en el nuevo edificio, donde los objetos americanos continuaron formando parte de la sección cuarta o de etnografía, en la que se hallaban también objetos asiáticos y africanos, es decir, todo el arte, la arqueología y la etnografía no europeos. Dicha sección se enriqueció en la última época del siglo XIX con la adquisición, casi siempre a particulares, de objetos de procedencia americana, y más concretamente del Perú. Las aportaciones procedentes de Centroamérica y México fueron más escasas debido al continuo mal entendimiento del Gobierno español con el mexicano, en un principio, y a la guerra desencadenada entre octubre de 1861 y abril de 1862 en la que España participó junto con Francia e Inglaterra. Su objetivo era instaurar en México una monarquía extranjera que permitiera a nuestro país la obtención de una serie de influencias en la zona, así como de ventajas económicas. Esto hizo que se interrumpieran las comunicaciones marítimas directas con dicho país, lo que dificultaba el embarque de materiales tanto arqueológicos como etnográficos con destino a

España, materiales que, por otra parte, el Gobierno mexicano impidió que salieran de manera oficial en la segunda mitad del siglo XIX.

Si bien no puede hablarse de notables colecciones privadas al referirnos a estas pequeñas compras de objetos, fundamentalmente mayas, en cualquier caso estamos ante un hecho nuevo consistente en que los viajeros cultos se interesan ahora por la arqueología, siendo ellos mismos los que realizan pequeñas prospecciones. Tal es el caso de don José Fábregas y Gorría, quien vendió al museo en 1878 una pequeña colección de objetos mayas que dijo haber sacado de algunas ruinas de varios lugares de América que recorrió (Cabello, 1986-a: 115).

La indiferenciación entre piezas propiamente arqueológicas y las curiosidades, que cada vez se asimilan más a la etnografía, es un hecho importante a destacar, inexistiendo, así mismo, una clara separación entre el arte de los grupos indígenas apenas aculturados y las producciones de los campesinos del momento, es decir, entre el arte indígena y el popular. Así, en la donación de don José Gutiérrez de Alba, cónsul de España en Bogotá, de objetos procedentes de Colombia podemos encontrar, entre otros, tanto figurillas halladas en sepulturas indígenas como sombreros de palma; un cuadro de la Virgen del Rosario, de Chiguinguirá; trozos de rama de un árbol llamado tachudo, cubierto de puás, "excelente para pulimentación y construcción"; u hormigas fritas "según se preparan para comerlas en el Socorro y otras poblaciones del estado de Santander en Colombia donde son consideradas como un manjar excelente" (12). En este siglo se coleccionan también una serie de vasos arqueológicos de procedencia mexicana, falsos, en los que se mezclan e incluso inventan rasgos pertenecientes a varias culturas. Viajeros ilustrados, como el francés Charnay (1863), relatan la proliferación de este tipo de cerámicas que se vendían como recuerdo o como piezas arqueológicas (13).

Los fondos americanos del Museo Arqueológico se componían en su inmensa mayoría, como ya indicamos, de objetos arqueológicos y etnográficos y de una pequeña parte de arte colonial. Este último, tal como hoy se entiende, no era apenas objeto de coleccionismo, siendo escasos los objetos del siglo XVIII inventariados por Janer en 1860. Entre ellos cabe destacar una serie de cuadros de mestizaje cuyo objetivo era mostrar la peculiaridad de los tipos allí representados, constituyendo más un apoyo explicativo de la etnología que objetos de colección artística. Se trataba, pues, de una pintura que casi entraba más en el género de las curiosidades que en el campo del arte, tal como entonces se concebía (14). Será en la segunda mitad del siglo XIX cuando empiece a percibirse el arte colonial como objeto coleccionable perteneciente al pasado y, como tal, con posibilidad de ser expuesto en los museos. Con todo, España nunca contó con importantes colecciones de arte virreinal ya que ni la Iglesia, ni la Corona, ni los particulares se interesaron por la adquisición de este tipo de obras (15). La colección de cerámica legada al Museo Arqueológico por la condesa de Oñate, o la de figuritas de cera ofrecidas a este organismo por el marqués de Pradohermoso en 1877, ambas mexicanas, evidencian este nuevo espíritu coleccionista, si bien estas últimas inciden notablemente en el aspecto etnográfico al plasmar tipos populares (Sentenach, 1903: 420-423).

EL SIGLO XX

Durante la primera década de este siglo, tras el auge habido en torno al IV centenario del descubrimiento se sucede una etapa en la que se efectúan una serie de pequeñas compras. Paralelamente tienen lugar diversas donaciones de interés, entre las que destaca la realizada en 1905 por don Julio Arellano, marqués de Casa Calvo y ministro plenipotenciario de España en América Central. Esta comprende, fundamentalmente, cerámicas, figuras y objetos de piedra tallados procedentes de las diversas zonas de Costa Rica. Merece resaltar también la colección cedida algo más tarde por don Santiago Gómez Santacruz, formada por veintidós vasos precolombinos, procedentes también de Costa Rica, así como otros objetos.

Desde los años 1920 a 1936 tenemos donaciones tan importantes como la realizada por don Rafael Larco Herrera de objetos peruanos, consistente en seiscientos vasos de barro, cincuenta piezas de metal y dos momias con su indumentaria, procedentes todos estos materiales de las ruinas y tumbas de Trujillo (Mélida, 1923: 10-13). Adquisiciones realizadas por parte del Estado como la de tejidos peruanos de los señores de Schmidt y Pizarro, y donaciones como la del Gobierno de Costa Rica, de don Luis Quer Boule y de don Jorge A. Lines de cerámica costarricense, engrosan las colecciones americanas existentes en el Museo Arqueológico.

Con motivo de la Exposición Ibero-Americana realizada en el año 1929 en Sevilla y del XXVI Congreso Internacional de Americanistas que tuvo lugar en dicha ciudad en el año 1935, surge un cierto renacer del americanismo que cuajó en el acuerdo tomado en dicho congreso de crear un museo destinado a albergar las colecciones específicamente americanas. La llegada de la importante colección de arte incaico que el poeta Juan Larrea había reunido, su exposición y publicación en el mencionado congreso reforzó esta postura, encargándose a un arquitecto el estudio de un proyecto para la construcción del Museo de Indias y de su respectiva biblioteca. Sus fondos fundacionales serían los americanos y filipinos de la sección etnográfica del Museo Arqueológico y la colección Juan Larrea, donada en 1937 en plena guerra civil. Consta ésta de quinientos ochenta y un objetos procedentes en su mayoría de Cuzco y alrededores, pertenecientes casi todos a la época incaica. En ella predominan los materiales cerámicos, desde vasijas miniaturas hasta grandes recipientes, con una gran variedad de tipos y formas. Existen, además, esculturas en arcilla, piedra y turquesa, destacando la gran cabeza de un emperador incaico, única en su género, y las treinta y nueve figuritas de turquesa halladas en una ofrenda fundacional en las ruinas de Pikillacta, de la que tan sólo existe una serie similar en el Museo de Arqueología de Cuzco. La citada colección es también muy rica en objetos de metal, tejidos y madera, poseyendo uno de los mayores conjuntos conocidos de *keros* o vasos ceremoniales de madera policromada, y de *pajchas* u objetos rituales incaicos.

Como el Museo de Indias se creó en 1937, durante la guerra civil, su construcción no se pudo llevar a efecto. Como réplica a esta actitud del Gobierno el bando sublevado ordenó la creación del Museo Arqueológico de Indias en abril de 1939, el cual tampoco se realizó por idénticas razones. Con posterioridad a la llegada al poder de los rebeldes, en abril de 1941 se decretó la creación del Museo de América, cuyos fondos iniciales serían las colecciones americanas del Museo Arqueológico. Mientras se construía un edificio propio, dicho museo se instaló en el ala izquierda de la planta principal del Museo Arqueológico, siendo inaugurado en julio de 1944. Las colecciones se trasladaron años más tarde al actual edificio de la Ciudad Universitaria, el cual se abrió al público en 1965. Hasta esta fecha destaca el depósito realizado por el Gobierno Peruano de una colección arqueológica de diversos objetos; el ingreso de una importantísima colección de vasijas peruanas correspondientes a la cultura Nazca de más de mil piezas; y la compra del códice Tudela, manuscrito que fue dado a conocer en el XXVIII Congreso Internacional de Americanistas por don José Tudela. Fechado en 1553 y procedente, posiblemente, del valle de México, este códice tiene como peculiaridad el estar realizado por un indígena que hizo los dibujos y por un español que redactó los comentarios explicativos de sus pictografías.

A mediados del siglo XX el interés por los objetos americanos, sobre todo indígenas, comenzó a diversificarse y canalizarse a través de otras instituciones. Tal es el caso del Museo Etnológico de Barcelona que posee notables colecciones aumentadas en ocasiones por medio de expediciones de acopio; del Museo de la Casa de Colón, de Valladolid, y del Antonio Ballesteros, de Madrid, que contienen pequeñas colecciones universitarias adjuntas a las cátedras americanistas; o del Museo Municipal de Benalmádena, en Málaga. Existen algunos objetos americanos aislados en museos provinciales así como colecciones de mayor entidad propiedad, sobre todo, de órdenes religiosas que han recogido, fundamentalmente, objetos etnográficos de los pueblos indígenas que misionaron. Y existen, por último, colecciones particulares, por lo general apenas conocidas, una muestra de las cuales se expuso en 1985 en Barcelona (Art... 1985), cuyos bellos objetos son un exponente del interés actual por el coleccionismo americano en nuestro país.

Fotografías: Javier Martínez de la Torre.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarez-Osorio, Francisco: *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Tipografía de la Revista de Archivos. Madrid, 1925.

Idem: *Adquisiciones en 1934. Colección de cerámica y objetos de piedra indígenas costarricenses, donados por el Gobierno de Costa Rica al de España*. Blass, S. A. Tipográfica. Madrid, 1935.

Apéndice a la Relación del viaje al Magallanes de la fragata de guerra «Santa María de la Cabeza», que contiene el de los paquebotes «Santa Casilda» y «Santa Eulalia» para completar el reconocimiento del estrecho en los años 1788 y 1789. Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra. Madrid, 1793.

Arias Divito, Juan Carlos: *Las expediciones científicas españolas durante el siglo XVIII*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1968.

- Art Precolombí en colleccions privades catalanes*. Ajuntament de Barcelona, 1985.
- Barreiro, Agustín Jesús: *Historia de la Comisión Científica del Pacífico (1862-1865)*. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Madrid, 1926.
- Idem: *El Museo Nacional de Ciencias Naturales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Ciencias Naturales "José Acosta". Madrid, 1944.
- Bernal, Ignacio: *Historia de la arqueología en México*. Ed. Porrúa S. A. México, 1979.
- Brasseur de Bourbourg, Charles E.: *Monuments anciens du Mexique. Palenque et autres ruines de l'ancienne civilisation du Mexique. Collection de Vues, BasReliefs, Morceaux d'Architecture, Coupes, Vases, Terres cuites, Cartes et Plans dessinés d'après nature et relevés par M. de Waldeck*. Arthus Bertrand, éditeur. París, 1866.
- Cabello Carro, Paz: "Coleccionismo americano y expediciones científicas del siglo XVIII en la Museología española". *Archivo per l'Antropologia e la Etnologia*, vol. CXIII, Firenze, 1983.
- Idem: "Palenque: primeras excavaciones sistemáticas". *Revista de Arqueología*, núm. 38. Madrid, 1984.
- Idem: "Un siglo de coleccionismo maya en España: de 1785-1787 a 1888" *Los mayas de los tiempos tardíos*. Ed. Soc. Esp. Est. Mayas e Inst. Cooperación Iberoamericana. Madrid, 1986-a.
- Idem: "Amerikanische Sammlungen des 18. Jahrhunderts". *Gold und Macht Spanien in der Neuen Welt*. Kremayr und Scherian. Wien, 1986-b.
- Idem: "Die Ausgrabungen von Palenque" *Gold und Macht Spanien in der Neuen Welt*. Kremayr und Scherian. Wien, 1986-c.
- Idem: "Die Geschichte des Museo de América und seiner Sammlungen". *Gold und Macht Spanien in der Neuen Welt*. Kremayr und Scherian. Wien, 1986-d.
- Castañeda Paganini, Ricardo: "Las ruinas de Palenque. Su descubrimiento y primeras excavaciones en el siglo XVIII". Guatemala, 1946.
- Castellanos de Losada, Basilio Sebastián: *Catálogo del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Imprenta de Sanchiz. Madrid, 1847.
- Idem: "Códice americano del señor Miró". En *La Ilustración de Madrid*, Madrid 1871.
- Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art qui composent le Cabinet de M. Davila, avec figures en taille douce de plusieurs morceaux qui n'avoient point encore été gravés*, 3 vols. Ed. Chez Briasso. París, 1762.
- Catálogo de los objetos de la Real Armería*. Madrid, 1863.
- Catálogo general de la exposición histórico Americana de Madrid, 1892*. Tomo I. Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1893.
- Cos-Gayow, Fernando: *Historia Jurídica del Patrimonio Real*. Madrid, 1881.
- Charnay, Désiré et Eugène Viollet-le-Duc: *Cités et ruines américaines. Mitea, Palanque, Izamal, Chichen-Itza, Uxmal*. Gide, éditeur. París, 1863.
- Exposición Universal de París en 1878: España. Catálogo de la Exposición de Antropología y Etnografía*. Imp. de Manuel Minuesa de los Ríos. Madrid, 1878.
- "Exposición de objetos americanos. Lista de objetos que comprende la Exposición Americanista". *Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid, 1881.
- García, Concepción: *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980-a.
- Idem: *La pintura colonial en el Museo de América (II): Los enconchados*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980-b.
- Gorotizaga, Angel: "Donación del Gobierno del Perú". R.A.B.M., T. I. Madrid, 1896.
- Idem: "Tesoro de los Quimbayas". R.A.B.M., T. II. Madrid, 1898.
- Guía Histórica y Descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Tip. de la R.A.B.M. Madrid, 1917.
- Guía de la exposición histórica y cartográfica del Descubrimiento y Colonización de América*. Tip. A. Padura. Sevilla, 1929.
- Janer, Florencio: *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico-etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid* (Manuscrito). Museo de América, 1860.
- Jaramillo Arango, Jaime: *Relación histórica del viaje, que hizo a los reinos del Perú y Chile el botánico don Hipólito en el año de 1777 hasta el de 1788, en cuya época regresó a Madrid*. Publicado por la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid, 1952.
- Jiménez de la Espada, Marcos: "El Cumpi-Uncu hallado en Pachacamac". *El Centenario*. Madrid, 1892.
- "Lista de los objetos que comprende la Exposición Americanista". *Congreso Internacional de Americanistas*. Madrid, 1881.
- Martínez Compañón, Baltasar J.: *Trujillo del Perú*. Manuscrito. Biblioteca del Palacio Real. Madrid, s/f.
- Mélida, José Ramón: "Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1920. Notas descriptivas". R.A.B.M. Madrid, 1923.
- Morán, Miguel, y Fernando Checa: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Ed. Cátedra. Madrid, 1985.
- Mociño Suárez de Figueroa, Joseph Mariano: *Noticias de Nutka. Diccionario de la lengua de los Nutkeses y descripciones del volcán de Tuxtla*. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. México 1913.
- Novo y Colson, Pedro de: *Viaje político-científico alrededor del mundo por las corbetas «Descubierta» y «Atrevida» al mando de los capitanes de navío don Alejandro Malaspina y don José de Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794*. Imprenta de la viuda e hijos de Abienzo. Madrid, 1855.
- Oyarzun Iñarra, Javier: *Expediciones españolas al estrecho de Magallanes y Tierra de Fuego*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1976.
- Rada y Delgado, Juan de Dios de la: *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*. Imprenta de Fortanet. Madrid, 1883.

Ramos, Luis, y Blasco, Concepción: "Gestación del Museo de América". *Cuadernos Prehispánicos* núm. 7. Valladolid, 1979.

Reglamento Orgánico del Museo Biblioteca de Ultramar en Madrid. Edición oficial, M. Minuesa de los Ríos, Impresor. Madrid, 1888.

Relación de la entrada de San Lorenzo de Nutka, formada por los individuos de la Expedición que de orden de S. M. el Sr. D. Carlos Tercero salió el año 1788 del Puerto de San Blas en la Fragata llamada «Princesa»... Manuscrito 2866, Biblioteca de Palacio. 1788.

Relación del viaje hecho por las goletas «Sutil» y «Mexicana» en el año de 1792 para reconocer el estrecho de Fuca; con una introducción en que se da noticia de las expediciones executadas anteriormente por los españoles en busca del paso del noroeste de la América. Imprenta Real. Madrid, 1802.

Rodríguez Ferrer, Miguel: "Antigüedades cubanas. Estudio hecho con relación a las que se conservan en el Real Museo de Historia Natural de esta corte y en la sección etnográfica de su Museo Arqueológico Nacional". *Museo Español de Antigüedades*, T. II. Madrid, 1873.

Sala, Juan: "Las nuevas salas de la sección de Etnografía". *Museo Español de Antigüedades*, T. I. Madrid, 1872.

Sentenach, Narciso: "Figuritas de cera mejicanas". *R.A.B.M.*, T. IX. Madrid, 1903.

Trimborn, Herman, y Pilar F. Vega: *Catálogo de la exposición Arte Inca*. Imp. Martosa. Madrid, 1935.

Documentación de los archivos del Museo de Ciencias Naturales, del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de América de Madrid.

N O T A S

① Otros escasos y valiosos objetos, probablemente recopilados en la época del primer contacto, se conservan en diversos museos europeos, no sabiéndose bien la historia de su procedencia aunque es muy probable que se debieran a similares regalos y herencias de la Corona española y quizá de alguna otra jerarquía.

② Se han conservado algunos objetos hechos con plumas a la manera indígena después de la conquista, como cuadritos con motivos religiosos y mitras obispales distribuidos en museos estatales españoles y organismos dependientes de la Iglesia, y algunos códices mexicanos realizados unos antes del descubrimiento y otros poco después de la conquista. Su origen es generalmente poco conocido, habiéndose redescubierto muchos a finales del siglo XIX. Las bibliotecas de El Escorial y del Palacio de Oriente, entre otras, contienen varios de estos documentos, asimismo el Museo de América posee otros dos coleccionados a partir del siglo XIX.

③ Hasta el siglo XIX no había diferenciación alguna entre las propiedades de la Corona y las del Estado, pudiendo los reyes disponer a voluntad como si fuesen personales de todas sus pertenencias estando, pues, sujetas a todo tipo de eventualidades y disposiciones testamentarias mientras que no se crease una institución con entidad jurídica propia que regulase los bienes a ellas adscritos.

④ Las noticias de este Gabinete están en un manuscrito de Reigosa hijo de 1773 que se guarda en el archivo del Museo de Ciencias Naturales. Otros datos, y sobre todo los referidos a la identificación de piezas, se han sacado de este archivo y de los del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de América. Se omiten las referencias archivísticas exactas ya que suele ser documentación no estructurada como un archivo histórico al uso.

⑤ El tema de las expediciones a la Costa Noroeste y la expedición Malaspina está más ampliamente desarrollado en Cabello, 1982, 1983 y 1986-b.

⑥ Véase Cabello, 1982, 1983 y 1986-b; Apéndice de la Relación del Viaje al Magallanes... 1793 y Oyarzun, 1976.

⑦ Entre ellos merece resaltarse la colección de armas y adornos pertenecientes a varias tribus indígenas del noroeste de América que, procedentes del gabinete de curiosidades del cardenal de Borbón, remitió al Museo Arqueológico Nacional el Museo Provincial de Toledo. Hermosas máscaras y pieles de los indios de las praderas destacan entre los objetos de dicha colección.

⑧ Entre estos objetos sobresalen tres lanzas, un arco, un hacha, una rodela, collares, fajas y dos bolsas de paja de la zona del Marañón. Existieron también en dicha Armería dieciocho objetos pertenecientes a indios de diversos lugares, tales como instrumentos de pesca, una flauta, lanzas, esclavinas para guarecerse de la lluvia realizadas con hojas de palmera y otros.

⑨ En la actualidad, parte de las piezas pertenecientes a la Comisión Científica al Pacífico forman parte de los fondos del Museo Nacional de Etnología y del Museo de América de Madrid. Tal es el caso de la canoa de los indios del río Napo, de una sola pieza y labrada con fuego, cuya longitud es de 8,42 metros y que se guarda en este último museo.

⑩ Entre ellas sobresalen las geológicas, etnográficas, arqueológicas, de flora y fauna, de indumentaria, de armas, de industrias, etcétera.

⑪ Dicho museo se concebía como una demostración económica, en su vertiente productiva y comercial, de las posesiones de ultramar justo en el momento en que la metrópoli está a punto de perder sus colonias.

⑫ Este dato, como ya indicamos en la nota número cuatro, está sacado de los antiguos inventarios del Museo Arqueológico Nacional.

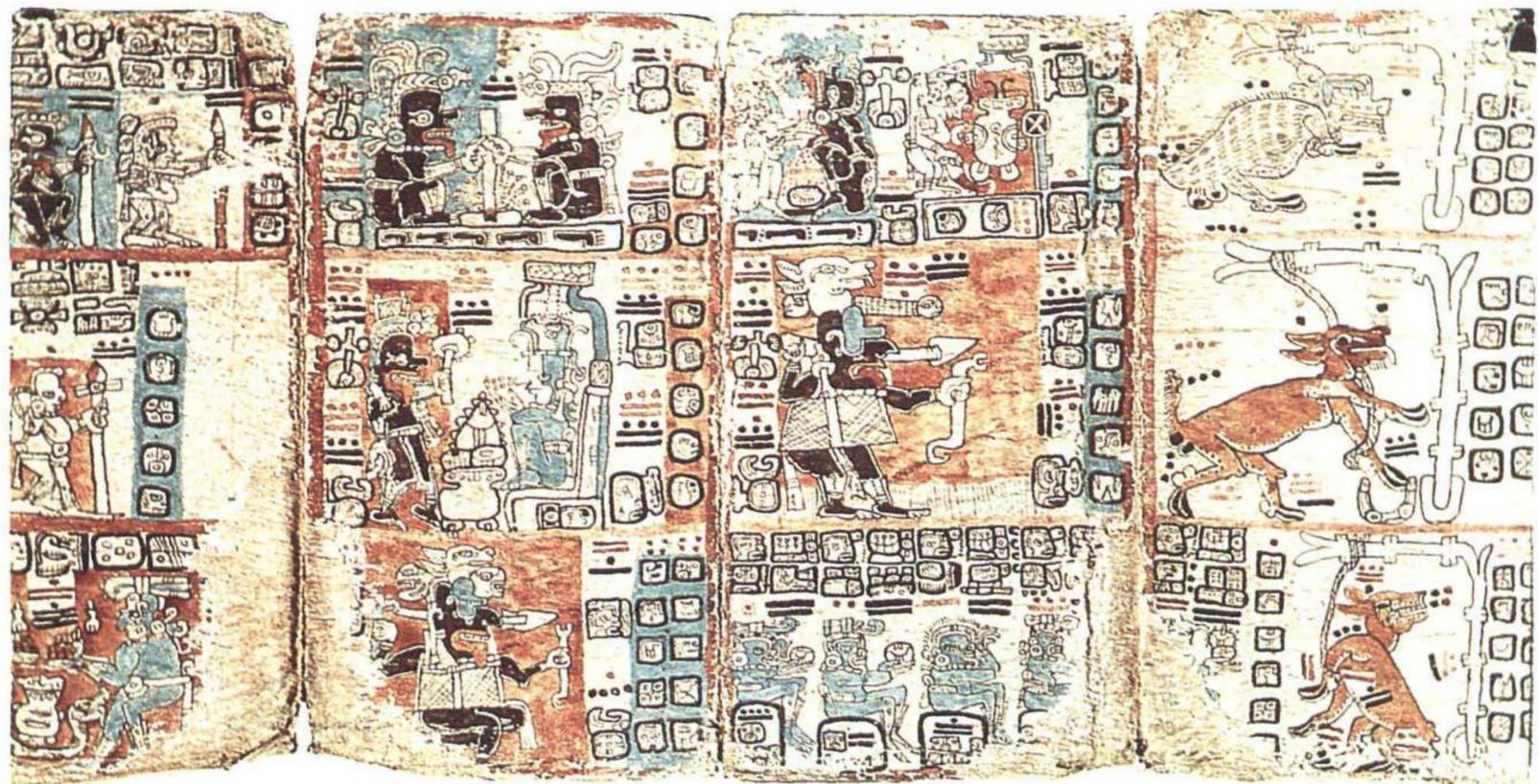
⑬ Una colección de vasijas mexicanas similar a la mencionada puede hallarse en el Museum für Völkerkunde de Viena, según comunicación personal.

⑭ La idea de curiosidades se refuerza en una serie de cuadros en los que el pintor acompaña a los personajes representados con animales, árboles y frutos propios del continente americano, o en otros en los que se distinguen diversos grados de mestizaje de los diferentes grupos humanos allí representados. En ocasiones, el autor suele recurrir, además, a materiales tan inusuales como plumas o conchas de moluscos. Tal es el caso de los cuadros realizados con este material, a los que se conoce con el nombre de enconchados, muchos de los cuales narran temas de la conquista de México; de ellos nos habla Antonio García Gutiérrez ya en 1876 señalando su pertenencia a los fondos del Museo Arqueológico Nacional en dicha fecha, si bien con anterioridad formaron parte de los fondos del Museo del Prado y del Museo Arqueológico de Valladolid (García, 1980-b: 6).

15 No obstante, existieron determinados temas que propiciaron encargos concretos, como es el caso de las numerosísimas vírgenes de Guadalupe que se guardan en muchos pueblos españoles o de la serie de cuadros de "castas" tan apreciados en el siglo XVIII (García, 1980-a: 19).

NOTAS A LAS ILUSTRACIONES

1. Cultura Inca, 1438-1532 d. C. Perú. Alto, 16,4 cm. Museo de América. Nº Inv.: 7498. Antiguamente en el Palacio del Buen Retiro.
2. Vasos de la cultura Chimú, 1200-1532 d. C. Perú. Museo de América. Fila superior de derecha a izquierda: alto, 17,2 cm. Nº Inv.: 10150 (Col. Martínez Compañón), alto, 17,8 cm. Nº Inv.: 10415 (Comisión al Pacífico). Fila inferior: alto, 18,5 cm. Nº Inv.: 10220 (Col. Emilio Ojeda), alto, 18,6 cm. Nº Inv.: 10339 (Museo de Ultramar).
3. Cultura Nazca, 50-700 d. C. Perú. Alto, 20 cm. Museo de América, Nº Inv.: 8157. Coleccionada a mediados del siglo XX.
4. Polícromo tardío de la Región noroeste o de la Meseta Central, 1000-1500 d. C. Costa Rica. Alto, 11 cm Museo de América, Nº Inv.: 982. Donación Julio Arellano.
5. Cultura Moche, 50-700 d. C. Perú. Alto, 24,2 cm. Museo de América. Nº Inv.: 1436. Donación Larco Herrera.
6. Cultura Inca tardía, siglo XV. Cuzco, Perú. Alto, 22 cm. Museo de América. Nº Inv.: 7508. Donación Juan Larrea.
7. Cultura Chimú-Inca, 1470-1532 d. C. Perú. Madera policromada. Alto, 17, 13,5 y 10 cm. Museo de América. Nº Inv.: 7515, 7517 y 7519. Envío del virrey del Perú.
8. Cultura Nutka, finales del siglo XVIII. Vancouver, Canadá. Fibra vegetal. Alto, 27 cm. Museo de América. Nº Inv.: 13566. Recogido por una de las expediciones a la Costa noroeste americana.
9. Cultura Huari, 800-1000 d. C. Pikillacta, Perú. Alto, 4,6 cm. Museo de América. Nº Inv.: 8826. Donación Juan Larrea.
10. Cultura Inca, 1438-1532 d. C. Pachacamac, Perú. Alto, 92 cm. Museo de América. Nº Inv.: 14501. Expedición Ruiz y Pavón.
11. Cultura Quimbaya arqueológica, sobre el 500 d. C. Colombia. Alto, 22 cm. Museo de América. Nº Inv.: 17447. Tesoro de los Quimbayas.
12. México. Alto, 21 cm. Museo de América. Nº Inv.: 12597. Donación Marqués de Pradohermoso.
13. Probablemente indios Nutka, finales del siglo XVIII. Vancouver, Canadá. Hueso. Alto, 4,2 cm. Museo de América. Nº Inv.: 13042. Recogido por Juan Pérez.
14. Indios de Pampa Hermosa. Siglo XVIII. Perú. Diámetro: 33 cm. Museo de América. Nº Inv.: 13551. Perteneció a la colección del gobernador de Trujillo, Perú.
15. Cultura Chimú-Inca, 1470-1532 d. C. Perú. Madera. Largo, 54,5 cm. Museo de América. Nº Inv.: 7571. Enviado por Martínez Compañón.
16. Indios Tlingit, finales del siglo XVIII. Estados Unidos, costa noroeste. Madera policromada. Alto, 59 cm. Museo de América. Nº Inv.: 13914. Recogida por una de las expediciones de dicha costa.
17. Probablemente indios záparos, segunda mitad del siglo XIX. Perú. Alto, 63 cm. Museo de América. Nº Inv.: 1301. Comisión al Pacífico.
18. Códice Tro-Cortesiano, cultura Maya tardía, siglo XV. México. 56 hojas de 24 x 13 cm. Museo de América. Hallado en Madrid a finales del siglo XIX.



18. Códice maya.

M.^a Dolores Antigüedad

LA PRIMERA COLECCIÓN PÚBLICA EN ESPAÑA: EL MUSEO JOSEFINO

El concepto de museo, como tal institución, aparece a finales del siglo XVIII; hasta entonces, existían colecciones y galerías privadas que sólo eran accesibles para los eruditos o para los amigos del propietario. Este, salvo contadas excepciones, tenía más interés en mostrar su importancia social por medio de la colección, que en valorar la calidad de las obras. Su afán estaba centrado en poseer obras de arte o curiosidades que fueran socialmente apreciadas.

Para que se produjera la mutación de colecciones privadas en museos públicos debía llegar la Ilustración con sus ideales de cultivo de las ciencias y necesidad de la educación del pueblo. La fundación de un museo presuponía la estructuración de los conocimientos artísticos, un ideal estético que permitiera valorar las diferentes obras de arte y un poder político que refrendara la iniciativa. Todas estas tareas habían sido asumidas por las Academias de Bellas Artes. Las Academias propugnaron una revalorización de las enseñanzas artísticas apartándolas del ámbito artesanal para incluirlas en una categoría de creación espiritual en la que tenían singular importancia las reglas teóricas y los ideales estéticos. Las Academias defendían un ideal artístico, que se encargaban de enseñar y de alguna forma imponer, y con estas concepciones enjuiciaron las obras de los artistas pasados y presentes.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid fue la primera creada en España, el 13 de junio de 1752, por el rey Fernando VI. En su sesión inaugural, don Ignacio Luzán leyó un poema en octavas reales en el que hacía alusión al arte antiguo en España y expresaba su deseo de que, de la Academia, los artistas salieran a renovar "la esbeltez, la gracia y simetría de Murillo, Becerra, Cano, Herrera, Morales, Velázquez y Ribera" (1). Estaban, pues, colocados en nuestro país los cimientos para el estudio del fenómeno artístico.

En 1753 se inaugura el British Museum de Londres, y en 1760 Guillermo IV abrió a la contemplación del público la Galería Kassel, pasando a formar parte oficialmente del Patrimonio Nacional las colecciones reales (2). El 10 de agosto de 1793 se abre en París el Louvre, por una decisión de la Asamblea Constituyente que había estatilizado las colecciones artísticas reales y las había convertido en "Museum Français"; con ello, los tesoros reales, en un tiempo privados, se transformaban en propiedad del pueblo. España tenía a principios del siglo XIX buenos ejemplos en qué basarse a la hora de fundar su primer museo nacional.

LOS PRECEDENTES ESPAÑOLES DEL MUSEO

El reinado de Felipe IV tiene una importancia capital en la formación y enriquecimiento de las colecciones reales. Este monarca, con una clara vocación de coleccionista, incide de forma decisiva en lo que más tarde serán las colecciones del Patrimonio Nacional y del Museo del Prado; sus gustos en cuestión de pintura, tanto antigua como contemporánea, determinaron lo que después sería el grueso de las colecciones españolas, influyendo también indirectamente en las colecciones de la nobleza y del clero, pues la contratación de un determinado artista por la corte o la valoración de un pintor por el rey, tendrá importancia a la hora de que el particular se decida por conseguir un tipo u otro de pintura.

Felipe IV concentró sus cuadros en varios edificios, lo que puede ser precedente de la galería, aunque el público

que pudiera acceder a su contemplación estuviera limitado. Las colecciones de este monarca, ya lejos de la idea de gabinete de curiosidades, se reunían en el Alcázar, en el Palacio del Buen Retiro, en la Torre de la Parada y en El Escorial (3).

En el Alcázar, Felipe IV realizó reformas con el fin de conseguir una mejor exhibición de las pinturas. Reunió allí bastantes de las heredadas, como el "Carlos V en Mühlberg" y "La Religión socorrida por España", de Tiziano, y algunas de Rubens, artista que gozó del favor del rey; otras muchas traídas de Italia por el virrey de Nápoles, Conde de Monterrey, hábil intermediario por encargo del monarca, entre ellas, cuadros de Tiziano, Rafael, Guido Reni y Guercino (4). Había también bastantes flamencas de Snyders, Brueghel el Joven o Brill.

El Buen Retiro se adornó con cuadros y esculturas procedentes de otros palacios reales, pero también con pinturas encargadas a propósito para este lugar como las de Zurbarán y Velázquez, además de encargos que se hacen a Claudio de Lorena, Poussin, Domenichino, Lanfranco y Massimo Stanzione. También, obras de Orrente, Collantes y Juan de la Corte.

La Torre de la Parada, un palacete dedicado al descanso de la caza, estaba adornado casi exclusivamente con cuadros de Rubens o de su taller, de Snyders, Paul de Vos o Wilders, y algunas obras de Velázquez, todas girando en torno al tema de la caza.

En el monasterio de El Escorial se inicia un proceso de renovación y puesta al día de la colección escurialense. La Sacristía y las Salas Capitulares se conciben como verdaderos museos de los mejores cuadros religiosos que tenía la colección real. Aquí, el gusto del monarca se decanta hacia la pintura italiana, dejando a un lado las pinturas flamencas del Bosco y Van der Weyden que había adquirido Felipe II. Así, cobran importancia obras como "La Perla", de Rafael, el "Lavatorio", de Tintoretto, y el "Noli me tangere", de Correggio, además de numerosas obras de Tiziano, Veronés y flamencos modernos como Rubens y Van Dyck.

Pocas variaciones sufren en años siguientes las pinturas de estas colecciones, excepto cambios de lugar; sin embargo, el incendio del Alcázar, en 1734, causó la pérdida de gran cantidad de cuadros y la necesaria restauración de muchos otros afectados por el fuego. Grande debió ser la colección real, pues a pesar de estas circunstancias en el *Viaje de España*, de Antonio Ponz, se reproduce una carta de Mengs en la que dice:

"Desearía yo que en el Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas, que hay repartidas en los demás Sitios Reales, y que estuviesen puestas en una galería, digna de tan gran Monarca, para poder formarle a Vmd. bien o mal un discurso, que desde los pintores más antiguos, de que tenemos noticia, guíase el entendimiento del curioso hasta los últimos, que han merecido algunas alabanzas, con el fin de hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos" (5).

Es claro que a finales del siglo XVIII existe la inquietud de reunir en un museo o galería una colección que permita conocer la evolución de la pintura con un fin evidentemente didáctico.

Durante el reinado de Carlo IV, Godoy, que gustó ser designado como "Protector de las Artes", apoyó de forma decidida las labores de la Academia pero no prestó atención a la idea de fundar un museo; sin embargo, el primer secretario interino de Estado, don Mariano Luis de Urquijo (1798-1800), pretendió traer de Sevilla los cuadros de Murillo del Hospital de la Caridad y en su lugar colocar copias, justificando la orden en que "es conforme a la práctica observada en todas las naciones cultas de Europa. En ellas, se cuida de formar en la corte escuelas y museos que no se pueden mantener en las provincias" (6). Urquijo no consiguió su objetivo en ese momento, pero ya tenía claro el concepto de museo; sólo hizo falta que las circunstancias le llevaran a ser nombrado secretario de Estado de José I para que la idea se hiciera realidad.

LA FUNDACIÓN DEL MUSEO JOSEFINO

La supresión, el 18 de agosto de 1809, de todas las órdenes religiosas en España permitió que la idea de crear una galería de pinturas tomara cuerpo habida cuenta de la gran cantidad de cuadros y otras obras de arte incluidas en los Bienes Nacionales procedentes de la enajenación de las casas religiosas.

El 21 de diciembre de 1809 la Gaceta de Madrid publicaba el texto del decreto de fundación del museo:

"Extracto de las Minutas de la Secretaría de Estado.

En nuestro palacio de Madrid, a 20 de diciembre de 1809.

Don José Napoleón por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, Rey de las Españas y de las Indias. Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos; que brille el mérito de los célebres



Retrato grabado de José Bonaparte. Museo Municipal. Madrid.



Cabezalero: *Calvario*. Venerable Orden Tercera. Madrid.

Pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas; procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Rivalta, Navarrete, Juan San Vicente, y otros;

Visto el informe de nuestro Ministro de lo Interior, y oído nuestro Consejo de Estado,

Hemos decretado y decretamos lo siguiente:

Artículo Primero. Se fundará en Madrid un Museo de Pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y á este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos, y aun de nuestros palacios, los quadros necesarios para completar la reunión que hemos decretado.

Artículo II. Se formará una colección general de los Pintores célebres de la escuela española, la que ofreceremos á nuestro augusto Hermano el Emperador de los Franceses, manifestándole al propio tiempo nuestros deseos de verla colocada en una de las salas del Museo de Napoleón, en donde, siendo un monumento a la gloria de los artistas españoles, servirá como prenda de la unión mas sincera de las dos naciones.

Artículo III. Se escogerán entre todos los quadros, de que podemos disponer, los que se juzgaran necesarios para adornar los palacios que se destinen á las Cortes y al Senado.



Sebastián del Piombo: *Bajada de Cristo al Limbo*. Museo del Prado. Madrid.

Artículo IV. Nuestros Ministros de lo Interior y de Hacienda, y el Superintendente general de la Real Casa, tomarán de acuerdo las providencias convenientes para la execucion de este Decreto. —Firmado — Yo el Rey — Por S. M. su Ministro Secretario de Estado Mariano Luis de Urquijo.”

Está presente en la formación de la colección del museo el concepto de escuelas pictóricas que tan claramente había definido Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, también el gusto por destacar unos artistas que gozan de justa fama en ese momento: Velázquez, Ribera, Murillo, Navarrete, etc., pintores ensalzados por un entendido como Jovellanos (7). En este afán didáctico de formar colecciones, la galería no sólo reuniría los cuadros de conventos suprimidos, sino, incluso, si era necesario, los de los palacios reales, en un deseo de acercar al público lo que hasta entonces les estaba vedado. El Museo Napoleón será el modelo a imitar para la formación de un museo que reflejaría, como el de París, la grandeza de la dinastía bonapartista.

El Museo de Madrid no fue el único que se pensó fundar en España; en los primeros meses de 1810, José I inicia una expedición militar para conseguir el acatamiento de las provincias andaluzas. Un decreto dado en Sevilla el 11 de febrero de 1810, ordena reunir en las salas del Real Alcázar sevillano los monumentos de las bellas artes de la ciudad:

“De las Salas de nuestro Real Alcázar se tomarán cuantas sean necesarias para que se coloquen los monumentos de arquitectura, las medallas y las pintura, y su escuela, que ha de ser la conocida por la Sevillana” (8).

El decreto completa el publicado el 8 de febrero en el que se restituía el nombre de Itálica a “la ciudad en que nacieron Trajano, Adriano y Teodosio” y se concedía “una renta de 50.000 reales de vellón, tomados del fondo de las fincas pertenecientes al convento suprimido de San Isidoro del Campo en cuyo distrito se halla el antiguo anfiteatro” para aplicarlas a los gastos de excavación en las ruinas romanas (9).

El gusto por las ruinas clásicas está presente en el ambiente artístico español desde años atrás: desde que Winckelman diera una visión nueva del mundo clásico y comenzara excavaciones en Italia en las que ayudaron algunos españoles. El embajador Nicolás de Azara excavó en Tívoli y su colección de escultura clásica era muy conocida en toda Europa, incluso regaló una cabeza de Alejandro Magno a Napoleón, quien la destinó a su museo; Azara tuvo amistad con José Bonaparte a quien había tratado en Bolonia durante la invasión francesa de Italia (10). Azara regaló su colección de escultura a Carlos IV; en la actualidad ha pasado a los fondos del Museo del Prado junto con la colección que Felipe V tenía en La Granja y que había pertenecido a la reina Cristina de Suecia y con las esculturas que Felipe II tenía en el Alcázar de Madrid.

En Granada, el rey vuelve sobre la idea del museo y la Gaceta de Madrid del 26 de abril relata así esta preocupación:

“En medio de los grandes asuntos que ocupan principalmente al gobierno, extiende sus mira á otros objetos que contribuyen á la felicidad y lustre de la nación. Trata de formar un museo en que el público tenga para su curiosidad é intrucción los mejores modelos de las nobles arte. Igualmente, tratar de una escogida biblioteca pública; habiendo ya nombrado para tan útiles establecimientos algunas personas de esta capital distinguidas por su ilustración y patriotismo”.

El 9 de marzo de 1809, la Gaceta de Madrid había publicado un decreto por el que se ordenaba el traslado de los enterramientos de reyes y personajes de los conventos suprimidos de Burgos a la iglesia metropolitana, mientras que los de otros pueblos se recogerían en la iglesia que quedase en cada localidad: “Los demás monumentos de personas menos ilustres o de desconocidos, que merezcan conservarse para la historia de las artes, se recogerán, depositando sus cenizas en otra iglesia, a fin de reunirlos en esta corte en el museo que se ha de formar de objetos relativos a ellas para utilidad de su profesores”, todo ello encaminado a conseguir “el adelantamiento de las artes”.

En la misma línea insiste otro decreto el 21 de junio de 1810 que ordenaba conservar los monumentos sepulcrales de hombres ilustres, insignes o muy célebres en las bellas artes en la catedral o iglesia principal de cada lugar; entre ellos se especificaban los casos de Cervantes cuyas cenizas estaban en el convento de las Trinitarias de Madrid o el del escultor Gaspar Becerra que estaban en el de Mínimos de la Victoria de la misma capital. De esta manera, mantenían el recuerdo de todos los hombres célebres de la historia española y se consevaban los monumentos de algún valor artístico (11).

En la génesis, creación y desarrollo del Museo Josefino tiene singular importancia la figura de Frédéric Quilliet al que se le concedieron unos amplios poderes sobre el patrimonio artístico de Madrid.

El Marqués de Saltillo en su estudio sobre este personaje, nos lo describe como un intrigante o espía de los franceses antes de la ocupación, según noticias que recoge de las memorias de don Antonio Alcalá Galiano, quien le conoció en 1806 en Cádiz, donde formaba parte de círculos literarios (12). En Madrid, participa en la tertulia de Manuel José Quintana y corre la misma suerte que otros franceses o afrancesados después de la derrota de Bailén; estuvo confinado en El Escorial, de donde regresó cuando Napoleón entró en Madrid, a finales de 1808.

Se desconoce el momento en que fue elegido para director o conservador del museo, pero el 20 de diciembre de 1809 en un oficio del ministro del Interior propone que se hagan reparaciones en el edificio del museo para evitar su ruina (13). Así, pues, en esa fecha ya trabajaba en la Galería; sí es seguro que el 17 de enero de 1810 el Marqués de Almenara, ministro del Interior, lo nombra agregado artístico del Ejército de Andalucía, en la expedición que José Bonaparte realizó a esta región a comienzos de 1810:

"En atención al celo y conocimiento de V.M., ha venido el Rey en nombrarle y autorizarle para recoger en el viaje de S.M. todos los cuadros, pinturas, estatuas y demás objetos de arte que se encontraran en los conventos suprimidos, o de que pueda disponer el Gobierno" (14).

Sus inquietudes artísticas se manifiestan en una serie de cartas que dirige al ministro Almenara en las que le va indicando los objetivos que se deben conseguir para el engrandecimiento del museo. Redactadas en un francés grandilocuente, con numerosas referencias al mundo clásico, pide en ellas que Almenara interceda ante el rey, siempre justificándose en el deseo de dar un museo a España: "Si Erostrate s'est fait un nom en brulant le temple d'Ephèse, je veux m'en faire un, en elevand le Musée Jose".

En su pensamiento estaba formar la galería, tanto con cuadros como con estatuas y antigüedades procedentes de excavaciones. El Museo debería engrandecerse con las colecciones reales y con otras privadas, al igual que había hecho Napoleón:

"Il faudroit demander au Roi Buenavista avec tout ce qu'il renferme en tableaux comme en statues et Bustes sous inventaire, on extrairait le qui ne merite pas les honneurs de la Galerie, et le Museum qui s'enrichiroit de cette adition prendoit dans très peu de temp de la consistance.

Il faudroit obtenir la belle Collection du Chevalier d'Azara qui ne le cede on rien ni aux marbres d'Arondel, ni aux antiquités de Winckelman, et sourire en l'exécutant promptement à un projet d'installation facile et d'autant plus susceptible d'etre brillant que S.M. c'est disposée à l'instar de S.M. l'Empereur et Rey à laissez pariotre alternativement en Museum toutes les beautés qui décorent des Palais" (16).

La misma idea aparece en otra carta el 30 de agosto, esta vez dirigida al Ministro del Interior:

"Mais je supplie V.E. d'obtenir de S.M. qu'elle ajouter à la munificence, l'autorisation de choisir les marbres, les bronzes, les basreliefs, les sculptures, qui sont tous du ressort d'un museum.

La Galerie de la Mantua Carpetanorum, devant suivre de très près celle de la Lutetia Parisiorum, V.E. sans doutes, ne ménagera rien dans aucun genre, et reconnaitra alors que les beaux bronzes, la brillante collection du Chevalier d'Azara et mille autres objets du domaine des Beaux arts enserrés à Buena Vista et ailleurs (comme j'aurai grand soin de l'indiquer à V.E.) apartiennes de droit au Museum" (17).

Pero los amplios poderes de Quilliet comienzan a desaparecer con las denuncias que se hacen de sus actividades poco honestas en la administración y custodia del patrimonio artístico. A comienzos del mes de julio de 1810, Francisco Antonio Zea, jefe de división del Ministerio del Interior (18), se encarga de hacer una investigación sobre las actividades de Quilliet. El restaurador Manuel Palomino hace las más graves acusaciones y declara que el francés lo contrató para restaurar cuadros en el Palacio de Buenavista y en su propia casa; en algunos casos, le hizo borrar el número de orden que estos lienzos llevaban, como pertenecientes a series del Palacio del Buen Retiro, entre ellos, cuadros de Tiziano, Brueghel, Orrente, Basano, Jordán, Rubens y otros, de los que concretamente recordaba dos temas de floreros de Brueghel, un cuadro de Basano "La bendición de Isaac", un cuadro de Orrente con escenas de la vida de Cristo, dos de Jordán y una "Santa Catalina", de Tiziano, firmada por el artista. Además, le acusaba de

comerciar en cuadros con los ingleses con la ayuda del pintor Napoli y de Juan Miñán, otro francés que se ocupaba en el comercio. Otros testigos afirmaron haber sacado cuadros de los palacios y haberlos trasladado a casa de Quilliet o a domicilios particulares por orden de éste (19). Estos hechos, ciertos o no, hicieron que el 21 de julio de 1810, el rey prescindiera de sus servicios (20), aunque expedientes posteriores nos permiten ver que la orden no fue tajante, sino que le fueron retirando las funciones paulatinamente (21).

EL EDIFICIO DEL MUSEO

La denominación de museo fue siempre un término demasiado ambicioso para nombrar lo que no pasó de ser mero depósito, centrado casi exclusivamente en el convento dominico del Rosario, a donde fueron a parar la mayor parte de los cuadros y objetos artísticos sacados de los conventos suprimidos. Desde agosto de 1809, el ex convento dominico almacenó una gran cantidad de pinturas, pero el estado del edificio no era lo bastante bueno como para cumplir con dignidad el nuevo destino que se le había dado.

En diciembre de 1809, Quilliet solicita que se hagan reparaciones que impidan su ruina (22). La situación continuaba igual el 27 de julio de 1810, en que el mismo Quilliet comunicaba al Ministerio que los techos del edificio estaban arruinados y solicita permiso para reconocer los daños y calcular el coste de las reparaciones. En agosto, Quilliet escribe a don Manuel Romero, entonces en funciones de ministro del Interior, que las lluvias abundantes que habían caído hacían necesaria la intervención inmediata en el edificio del Rosario, ya que los daños eran inminentes (23).

Esta situación lamentable había llevado a Quilliet a pensar en la posibilidad de buscar otro edificio más adecuado y propone el convento de Santa Teresa o el de las Baronesas (24). Pero desde mucho antes, el francés estudiaba utilizar el palacio de Buenavista como sede del museo; en una carta a Manuel Conde, el 6 de agosto, le presentaba esta idea para que la llevase al rey. Consideraba a Buenavista el único lugar digno de contener la colección, con veinte bellas salas en el piso bajo y otras veinte de gran riqueza en el piso primero, donde se podrían colocar cuadros, vasos, esculturas y bustos; aunque el edificio estaba falto de una escalera conveniente, se podría solucionar con pocos gastos (25).

Con este objetivo, el palacio de Buenavista se estaba convirtiendo en otro depósito de pinturas recogidas del Buen Retiro, del palacio de la Casa de Campo e, incluso, algunas trasladadas del Rosario. Sus maniobras dieron fruto y el 24 de agosto de 1810, la Gaceta de Madrid publicaba el decreto que señalaba el palacio de Buenavista para Museo de Pinturas. En él se volvía a insistir en el propósito de reunir todos los cuadros de los conventos suprimidos dignos de ofrecerse al estudio o a la vista del público e incluso los que fuesen necesarios de los Palacios Reales para contemplar las colecciones de las diferentes escuelas.

El palacio de Buenavista se levantó según los planos de Pedro Arnal en la confluencia de la calle de Alcalá con el Paseo de Recoletos, para la Duquesa de Alba; ésta murió en 1802 y el edificio quedó sin terminar. El palacio sufrió dos incendios, uno en 1795 y otro en 1796; después del primero, en el que desapareció la monumental escalera que dividía el patio, se hicieron modificaciones en el primitivo proyecto, una de ellas convertir en fachada principal, la que mira a la calle de Alcalá como está hoy, aunque después de la última guerra civil ha sufrido algunas modificaciones (26). El 30 de mayo de 1807 el Ayuntamiento de Madrid compró el edificio para regalárselo a Godoy. El Príncipe de la Paz pensó utilizar una parte y dedicar el resto para sede del Almirantazgo; a comienzos de 1808 algunas salas estaban terminadas y amuebladas.

El 9 de septiembre de 1810 el arquitecto Silvestre Pérez comenzó el estudio de las reparaciones que precisaba el palacio para poder exhibir la colección (27). No creemos que las obras se iniciaran, ya que en 1815, confiscado a Godoy y cedido por Fernando VII a la Academia para sede del Museo Fernandino, se encargó a Antonio López Aguado su reparación para dedicarlo a tal fin, proyectándose una entrada por la calle de Alcalá (28). La situación política y económica era demasiado precaria como para terminar un suntuoso palacio y convertirlo en grandioso museo. Mientras tanto, se convirtió en depósito de cuadros y otros objetos, en almacén para el laboratorio químico del Gabinete de Máquinas y en sede de la Biblioteca de la Real Escuela de Mineralogía y de sus colecciones (29).

Mientras tanto, el ex convento del Rosario seguía en estado ruinoso. A mediados del mes de enero de 1811, Silvestre Pérez, como arquitecto conservador de los edificios dependientes del Ministerio del Interior, informa que se ha hundido el alero de ladrillo de la iglesia y parte del tejado del camerín y que los daños pueden aumentar con las inclemencias del tiempo, las reparaciones necesarias se elevarían a 6.000 reales. Aprovecha para añadir que el edificio es miserable para el fin a que está destinado y que mejor estarían las pinturas en las salas de la Academia hasta que se les diera un destino definitivo; también en las salas de colorido de la Academia podrían trabajar los restauradores de las pinturas (30).

La situación de ruina no se subsanó, pues a fines del mismo año, el restaurador Manuel Napoli expone al ministro Almenara la necesidad de sacar del Rosario las pinturas destinadas al museo, y propone que se destine el convento de San Martín para guardarlas e, incluso, para Museo por su amplitud, aunque fuera de forma provisional (31). Todos estos hechos demuestran que el estado del Rosario fue siempre lamentable sin que, aparentemente, se hiciese nada para remediarlo.

LOS CUADROS PARA LA GALERÍA

Al depósito del Rosario se fueron llevando las pinturas de los conventos suprimidos, una vez redactados sus inventarios. Al frente de la labor de selección estuvo Federico Quilliet como experto encargado de decidir las pinturas dignas de pertenecer a la galería. Su criterio de valoración y gusto personal influirán a la hora de elegirse un tipo u otro de pintura. Después del viaje que hace con la expedición del rey a Andalucía presenta un resumen de lo que hasta entonces había recogido para el museo (32).

En Madrid, del convento de Doña María de Aragón eligió veinticinco cuadros, casi todos copias de originales italianos, excepto un "Santo Domingo", de Carreño; "San Sebastián", de Muñoz; "San Hermenegildo", de Pereda (debe tratarse del "San Guillermo" de Aquitania, conservado en la Academia núm. 632 del Inventario de 1964) y algunos otros de Ribera, Cabezalero y Rizzi. En el convento de Monserrat se encuentran setenta y siete cuadros, pero sólo selecciona cuatro: "Cristo", de Campana; "Oración", del Greco; un autorretrato, de Vanloo y una Virgen de la primera etapa de Murillo; el resto queda en la casa. Del convento de Jesús, que contaba con ciento sesenta pinturas, destaca dos cuadros de Vicente Carducho y cuatro de Santos, de escuela española: dice que los diez cuadros del retablo mayor se sacrificaron al echar abajo éste que era a juego con el dorado de la iglesia. El convento de Capuchinos de la Paciencia tenía ciento dos pinturas pero no había nada de escuela española digno del museo.

En San Cayetano, que contenía cuarenta y nueve cuadros, había diecinueve de asuntos sagrados, obra de Escalante, a quien considera un pintor de segunda clase, y treinta más sin importancia. Estos cuadros de Escalante son los que procedían de la Merced Calzada, sobre cuyo convento Quilliet dice que tenía ochenta y ocho cuadros, pero todos de segunda y tercera fila, ya que los frailes habían tenido tiempo de sacar los mejores como hacían públicamente las monjas.

Los Mostenses tenían treinta cuadros, pero nada de interés, mientras que asegura que el de Portacoeli ha sido saqueado. En una casa de la calle del Turco, suponemos que se refiere a la que era propiedad de Godoy, recoge dieciseis cuadros: ocho floreros, de Arellano; cuatro historias de la Virgen, de Jordán; un "Cartujo", copia de Zurbarán; un "San Bartolomé", copia de Ribera, y un "Descendimiento", de escuela flamenca.

Nada selecciona de San Felipe Neri, de San Felipe el Real, ni de San Martín, donde dice que hay ciento tres cuadros y que ninguno sobresale para el museo.

San Francisco el Grande destaca por la cantidad de pinturas que aporta, trescientas treinta, cuatro de Cabezalero, que considera muy buenas para tratarse de este pintor (suponemos son las escenas de la Pasión de la Orden Tercera) y algunos de González y de Manuel de la Cruz, obras de segunda y tercera clase que había propuesto al rey para la iglesia del monasterio de El Escorial: destaca las obras de Goya, Ferro, Bayeu, etcétera.

En el convento de Santo Tomás, ocupado por las tropas como cuartel, había ciento treinta y ocho cuadros, todos inferiores menos un crucifijo, tal vez el que Herrera el Mozo pintó para la Capilla de los Siete Dolores.



A. Van Dyck: *Coronación de espinas*. Museo del Prado. Madrid.

Respecto al convento del Carmen Calzado dice que proporciona setenta y seis obras, pero que la casa ha sido saqueada y todas sus pinturas están en un estado deplorable.

Del convento de los Basilio señala el "Obispo", de El Greco, entre los diecinueve cuadros que tiene. Las pinturas de los Capuchinos del Prado dice que se dejaron en la iglesia.

En el Espíritu Santo dice que hay ciento veintidós cuadros, entre los que destacan las pinturitas de Miranda y doce de Jordán, careciendo el resto de interés.

El Oratorio de El Salvador tenía ciento cuarenta y ocho cuadros de Houasse, Amiconi, León Leal, González, etc., pero no los considera pintores que puedan figurar en el museo.

Dice haber traído treinta y nueve pinturas de Andalucía entre las que hay doce de Zurbarán, de las que dos se han escogido para el regalo de Napoleón (33). Las demás son del Calabrés y de las escuelas italianas, tan sólo hay un "guevara" demasiado pequeño. Respecto al Escorial, afirma, que como todo el mundo sabía, no había más que pintura italiana, un "velázquez", varios de Ribera, cuatro "grecos" y obras del Mudo, Carvajal, un "herrera" pequeño y lo demás pintura flamenca.

En esta relación de lo recogido hasta entonces, llama poderosamente la atención el escaso valor que concede a los cuadros de los conventos madrileños, juicios que contrastan con los que vierte sobre las mismas pinturas y artistas en su *Dictionnaire*. En el libro admite haber recogido en el Rosario mucho más que lo aquí manifestado. Quizá las actividades fuera de la legalidad que Quilliet mantuvo justifiquen este aparente desinterés.

Es curiosa la relación de los cuadros traídos de Andalucía. Como experto en arte acompañó a la expedición por las provincias andaluzas y en las distintas ciudades fue seleccionando numerosos cuadros; parece, pues, escaso y falto de relieve lo elegido para el museo.

Respecto a los cuadros de El Escorial es también notable el hecho de que sólo seleccionase veintiuno, cuando hizo trasladar la totalidad de los cuadros y objetos de arte del monasterio. Más de cien cajones trasladaron a Madrid los diferentes objetos que se unieron a lo ya reunido en el Rosario (34). Los cuadros elegidos para el museo eran obras de Carvajal, Tiziano, Baroccio y Rómulo Cincinato (35). En el traslado de los cuadros intervinieron las tropas del general Belliard y Quilliet propuso adornar la iglesia del monasterio con treinta y cuatro cuadros de la historia de San Francisco, que procedentes de San Francisco el Grande estaban en el Rosario (36).

Desde el mes de octubre de 1810 comenzaron a recogerse las pinturas de los conventos de monjas que se habían suprimido en Madrid (37). Del convento de Franciscanas de Santa Clara se escoge un crucificado, el Cristo de los Afligidos y una estatua de mármol que coronaba el sepulcro de don Juan de Vargas, embajador de Felipe III. De las Carmelitas Descalzas de Santa Ana se elige la imagen de talla de la Virgen del Carmen, obra de Juan Pascual de Mena, el cuadro de la fundación titular del altar mayor, obra de Carreño, que en realidad es el denominado "Santa Ana dando lecciones a la Virgen" (hoy en el Museo del Prado, núm. 651); un cuadro de San Juan de la Cruz de Ignacio Ruiz de la Iglesia, hoy en paradero desconocido; dos lienzos con Santa Teresa y Santa Rosalía de iguales dimensiones de los que no se especifican autor, pero son los dos conservados en la Academia de San Fernando como de Prieto Novelli (38). También se elige una copia del "Pasma de Sicilia", de Rafael, hecha por Pedro Ruiz González que debe ser la que la Academia de San Fernando conserva como de Carreño (39) y un cuadro de Santa Teresa y Santiago.

En el convento de Santa Catalina de Sena se afirma que no se ha encontrado cosa alguna de mérito. En Santo Domingo el Real se eligen: un cuadro de Carlo Maratta que representa a la Virgen con San Pío V y Santo Domingo que quizá pueda identificarse con la "Virgen con Santos", del Museo de Huesca; los cuadros del altar de la Concepción, de Vicente Carducho, en la actualidad en paradero desconocido; un cuadro de San Agustín, obra de Antonio Ruiz; todas las pinturas de un retablo de Antonio Caxés y otras procedentes de otro retablo de Vicente Carducho (40).

En Santa Isabel se eligen: La "Concepción" y un "Nacimiento", de Ribera; una copia de los "Hijos de Jacob", de Velázquez; las pinturas del Tabernáculo con el Buen Pastor, San Pedro y San Pablo, pintadas por Palomino; la Visitación, Santo Tomás de Villanueva dando limosna y San Nicolás de Tolentino sacando las ánimas del purgatorio, de Mateo Cerezo; San Felipe Apóstol, de Claudio Coello; Nuestra Señora dando la casulla a San Ildefonso, de Benito Manuel Agüero; cuatro portezuelas de Sagrario; un cuadro de la escuela de Becerra con San Pablo y San Antón conversando en el desierto y San Agustín y Santa Mónica, de la escuela de Cano; un Ecce-Homo que estaba en la

sacristía. La relación hace notar la falta de la serie de los doce Apóstoles pintada por Ribera y que estaba en la iglesia con otros dos cuadros grandes del mismo autor (41).

El 7 de julio, Quilliet solicita que del convento suprimido de la Encarnación se puedan recoger las pinturas de Castillo, Bayeu, Saavedra, Ribera, Pantoja, Van der Hamen y Vicente Carducho y las esculturas de Primo, Castro, Hernández, Gutiérrez, Pascual de Mena y Manuel Álvarez (42). El 14 de agosto de 1810 Eustaquio Javier Sedano y Juan Agustín Ceán Bermúdez hacen la selección de los cuadros de este convento de Agustinas para el museo, quizá porque Quilliet, ya caído en desgracia, ha sido apartado de estas tareas. Las pinturas elegidas son las siguientes: La Corte Celestial, de Van der Hamen; una Virgen con el Niño y dos retratos de Felipe III y de la Reina Margarita, de Bartolomé González; San Felipe Apóstol, Santa Margarita y la Cena, pintados por Vicente Carducho; San Agustín y Santa Mónica y San Agustín recibiendo la profesión de una monja, de Pereda; una Concepción de Carreño; un lienzo



El Greco: *Alegoría de la Liga Santa*. Monasterio de El Escorial. Fot. Patrimonio Nacional.

con la Virgen, San Juan Evangelista y la Magdalena que consideraban de Gaspar Becerra, pero que, en realidad, es de Diriksen; y la Parábola del convidado a las bodas, de Bartolomé Román (43). Las pinturas permanecieron en el convento a la espera de pasar al museo, y de su custodia se encargó Sedano, que junto con Ceán firmó el inventario (44) en su calidad de teniente ayo de los Caballeros Pajes que residían en el antiguo convento.

Existieron en estos momentos dificultades a la hora de sacar los cuadros de los diferentes conventos. Manuel Nápoli en dos cartas dirigidas al ministro del Interior, Almenara, se lamenta de los obstáculos que encuentra para realizar este trabajo y entre otras cosas dice: "Se destinaron sabiamente para este objeto las Pinturas de los Conventos estinguidos, y a pesar de ver muchos solo de trece o catorce fueron los conventos de donde se recogieron y fueron los que menos tenían, de los Carmelitas descalzos, solo se sacaron unas cuarenta, pudiendo este convento solo, dar unas doscientas y buenas. Recoletos, Atocha, la Soledad, la Vitoria, San Felipe el Real y Trinitarios Calzados que eran los que podían dar de sí mucho, han sido los que no han dado nada, fueron abandonados a la rapiña a la desolación, y al pillage, de modo que por esta parte el depósito hecho en el Rosario es bien mezquino, y miserable. (...) Mucho le a perjudicado al establecimiento la indiferencia e indulgencia que se ha usado a las Señoras Monjas, haciendolas vender las pinturas que tenían en lo Interior de los Conventos de modo que todo aficionado, así Nacional como extranjero, han llenado sus casas y transportado, fuera del Reino Pinturas por poco dinero y el Museo carece de preciosidades".

El problema no se solucionó y el 23 de enero de 1811 Nápoli vuelve a quejarse en el mismo sentido al ministro Almenara, ya que una orden prohíbe tocar los cuadros de iglesias abiertas al culto, mientras que los curas podían hacer lo que desearan con los cuadros (45).

Con estos trasvases debieron existir actos delictivos, robos y ocultaciones. La colección de Godoy que se guardaba en su palacio, junto al convento de Doña María de Aragón, fue el caso más claro de todo tipo de abusos; por una parte, un representante suyo intentó vender algunas obras, estando ya enajenadas por el Estado, y por otra, el mismo Quilliet se lamentaba que de esta colección que contaba con 1.100 pinturas, de las que trescientas eran preciosas, sólo quedase un pequeño número y solicitaba del ministro del Interior pidiera al rey que les diese un destino para evitar el vandalismo a que estaban expuestas (46).

Por todos estos lamentables acontecimientos, el 1 de agosto de 1810, un decreto renovó la prohibición de exportar cuadros y pinturas bajo la pena de confiscación y de una multa igual al valor de los objetos (47).

A mediados de 1810, el depósito del Rosario contenía los cuadros recogidos de los conventos de Madrid además de los que se habían traído de El Escorial. El 15 de agosto, por una orden del mismo monarca, se trajeron también una serie de cuadros que estaban en el Palacio de San Ildefonso. Eran treinta y un lienzos de lo más selecto de la pintura italiana de los palacios reales; para que nos hagamos una idea aproximada, entre ellos estaban "la Madona del Pez" (hoy en el Prado, núm. 297), "La Visitación" (Prado, núm. 300), "La Perla" (Prado, núm. 301) de Rafael; "La Sagrada Familia", de Leonardo de Vinci (Prado, núm. 349); "La corona de espinas" de Van Dyck (Prado, núm. 1474); "El Purgatorio", de Sebastián del Piombo (Prado, núm. 346), además de obras de Veronés, Tiziano, Ribera, Baroccio, etcétera (48).

Se notaba entre las obras seleccionadas la falta de cuadros de la denominada escuela sevillana y, sobre todo, de Murillo, pintor que gozaba de gran fama. Para corregir esta carencia el 16 de noviembre de 1811, el Conde de Mérito, Superintendente de la Real Casa, pidió al Superintendente de los Reales Alcázares de Sevilla, en nombre del Rey, enviara a Madrid una lista de cuadros con destino al museo. Los cuadros de Sevilla se unieron a los reunidos ya en el Rosario con los treinta y nueve que trajo Quilliet de Andalucía. Entre ellos había ocho lienzos de Murillo del Hospital de la Caridad y de otros conventos de Sevilla: Éxtasis de San Francisco (hoy en la Academia de San Fernando, núm. 660); San Diego distribuyendo limosnas (Academia, núm. 658); la Virgen con el Niño repartiendo roscas (Museo de Budapest); San Juan de Dios llevando a costas un enfermo (Hospital); Moisés en el milagro de la peña (Hospital); Milagro del pan y los peces (Hospital); Resurrección del Señor (Academia, n. 641) y San Francisco recibiendo la gracia de la Porciúncula (Hospital) (49).

EL FUNCIONAMIENTO DEL MUSEO

El llamado museo contó desde sus comienzos con una relativa organización, a pesar de la precaria instalación que tenía. Su principal misión, en los comienzos supervisada por Quilliet, era contener las pinturas que se iban

eligiendo con los criterios de valoración que las personas responsables imponían. Al final, se llevaron al Rosario todas las pinturas sacadas de los conventos, sin distinción de calidades.

Después de Quilliet, las veces de conservador las realizó Manuel Nápoli, pintor italiano originario de Nápoles que vino a Madrid para emplearse como conservador y restaurador de los cuadros del Palacio del Buen Retiro antes



Velázquez: *La túnica de José*. Monasterio de El Escorial.

de que los franceses llegaran a España. Quilliet le contrató para restaurar las obras del depósito del Rosario y en este trabajo permaneció hasta salir de España José Bonaparte. Al regreso de Fernando VII, se le sometió a un Expediente de Purificación como empleado de la Real Casa y en él alegó los motivos de absoluta necesidad que le llevaron a colaborar al servicio del Intruso y cómo con su intervención se salvaron muchas obras de arte del pillaje y del robo (50).

Nápoli compaginaba su trabajo de restaurador con el de conservador y experto encargado de elegir los cuadros para la galería, tarea en la que estuvo acompañado por Mariano Maella y por Francisco de Goya. Su trabajo, sin embargo, tenía características de eventualidad y aparece en la nómina del Palacio Real en 1809 con un sueldo de 916 reales, mientras Maella recibe 2000 (51).

El Museo funcionaba de manera precaria con el trabajo de Nápoli y la presencia de un conserje, Manuel Carrillo de Albornoz, y un reglamento interino que el mismo pintor redactó y presentó al Ministro del Interior el 31 de enero de 1811. El reglamento recogía una serie de normas encaminadas a evitar la falta de vigilancia en el depósito y luchar contra los robos (52).

Una tarea que revistió gran importancia en esos momentos fue la necesidad de restaurar las pinturas que se iban recogiendo, algunas en un pésimo estado de conservación. En julio de 1810 Manuel Nápoli había forrado 38 cuadros, aunque, debía, además limpiarlos y emplastecerlos. Casi todos procedían del monasterio de El Escorial, excepto algunos del Palacio Real y un corto número de los llegados de Andalucía. Entre las pinturas tratadas estaba "Santa Catalina", de Tiziano; "Cristo en el Limbo", de Veronés; "Arquímedes", de Ribera; "El triunfo de la Religión", de Tiziano; el retrato del "Príncipe Baltasar Carlos", de Velázquez, y "El Paraiso y el Purgatorio ante Felipe II", de El Greco (53).

Los cuadros de El Escorial desde tiempo atrás estaban en un lamentable estado, que los daños sufridos en el traslado a Madrid y la forma de transportarlos, incluso sin los bastidores, había agudizado. A fines del siglo XVIII ya se había comenzado la restauración de las pinturas del monasterio y en esta labor había participado Mariano Maella (54).

Manuel Nápoli trabajó en la restauración de los cuadros hasta el final del gobierno de José I. Su intención era reparar los doscientos elegidos en principio para la galería; sin embargo, su trabajo estuvo lleno de dificultades por la lamentable situación económica de Madrid, la carencia de dinero en efectivo y la consecuente imposibilidad de adquirir los materiales necesarios para el trabajo. La situación era similar a la que atravesaban las ambiciosas obras que el monarca había iniciado.

EL FINAL DEL MUSEO

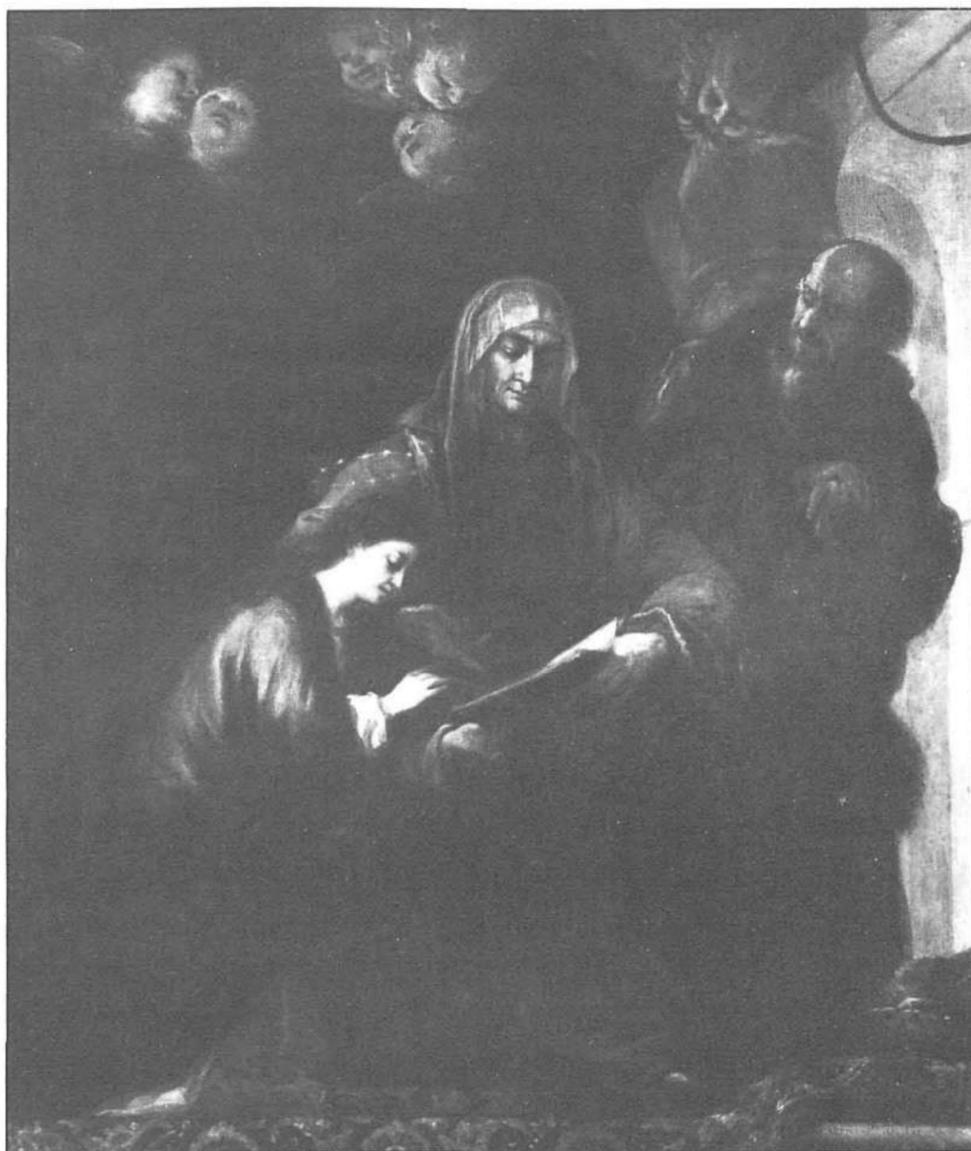
En 1812, el reinado de José Napoleón I se encuentra en sus últimas etapas y tanto el monarca como su Gobierno se ven obligados a refugiarse en Valencia, bajo la protección del general Suchet.

Esto hizo que la Academia de Bellas Artes de San Fernando recuperase las funciones de protección del patrimonio que hasta entonces había tenido relegadas y que el mismo José Bonaparte había asumido. El 19 de agosto, la Academia acuerda abrir de nuevo sus salas para mostrar los objetos de bellas artes; al mismo tiempo, decide sustituir en sus funciones de secretario al arquitecto Silvestre Pérez por ausencia, suponemos que por haber abandonado Madrid como otros afrancesados (55). Los académicos eligen a don Juan Crisóstomo Alamazón, don Mariano Maella, don Francisco Ramos, don Juan Adán y el arquitecto Juan Antonio Cuervo para reunir y tratar de inventariar los cuadros y objetos artísticos que han quedado en los depósitos. Oficialmente, se les había ordenado recoger y guardar "hasta nueva orden, con el debido esmero y seguridad, las pinturas de autores clásicos, entre ellas algunas de Murillo que se han traído de Sevilla y están almacenadas en Doña María de Aragón, el Rosario y San Francisco, así como las que están en otros parajes" (56).

El 20 de junio de 1813, la comisión deposita en la Academia los inventarios de las pinturas reunidas en los diferentes depósitos: Casa de Godoy, convento del Rosario, San Felipe el Real, casa de la Duquesa de Alba, convento de Doña María de Aragón y Palacio de Buenavista. Con todo ello se formó un expediente que se entregó en el Archivo de la Academia (57).

En Doña María de Aragón quedaron treinta y cinco cuadros, casi todos identificados como de la escuela de Carducho, con escenas de la Pasión del Señor; el resto, excepto un San José de Ribera, era copia de originales italianos o bien cuadros de escuela italiana anónimos. Según el decreto de creación del Museo Josefino, deberían formarse dos colecciones de cuadros con destino al adorno de los palacios de las Cortes y del Senado. En San Francisco el Grande, designado para sede de las Cortes, se almacenaron cuadros, pero eran los destinados a Napoleón. Doña María de Aragón fue, según Bonet Correa, el edificio designado para sede del Senado (58), dato que no hemos podido comprobar, pero que explicaría la serie de cuadros aquí almacenados; parece, no obstante, extraño que si las colecciones para las Cortes y el Senado debían ser de lo más selecto, lo reunido en Doña María de Aragón fuera de tan escasa relevancia.

El Palacio de Buenavista fue otro de los edificios del que se hizo inventario de sus pinturas. La relación de las obras allí depositadas se firmó el 17 de junio, cuando los franceses ya habían abandonado Madrid. Contenía ciento diez cuadros y algunas esculturas, la mayoría de pórvido negro con cabeza postiza blanca que deben ser las que estaban en San Ildefonso y que Felipe V compró en la almoneda de Cristina de Suecia. La relación incluye muchos cuadros de escuelas italianas procedentes de los palacios reales. Tres cuadros de Pablo Mathei: El Nacimiento, la Adoración y la Magdalena procedían de la Casa de Campo. Un "Nacimiento de San Juan", de Artemisa Gentileschi, estaba en la



Carreño de Miranda: *Sta. Ana dando lección a la Virgen*. Museo del Prado. Madrid.

capilla del edificio del Tesoro, junto a palacio (59). Las pinturas de Corrado Giaquinto, con diferentes escenas de la Pasión, adornaban en otro tiempo los Oratorios de Rey y la Reina en el Palacio del Buen Retiro. Muchos de los cuadros inventariados eran también del Buen Retiro como los "Trabajos de Hércules" de Zurbarán, y varias otras obras de temas diversos de Paul de Vos.

En Buenavista, también estuvo depositada la imagen de San Bruno, obra de Manuel Pereira, que estaba sobre la puerta de la Cartuja del Paular en la calle de Alcalá; allí se trasladó en 1810, junto con los monumentos (suponemos funerarios) del convento de San Martín (60), desde que Quilliet había solicitado que se retirase de encima de la puerta de la Hospedería cartuja y se trasladase a otra puerta (61). A comienzos de 1812, el rey concedió la imagen a la Academia y en sus salas permanece desde entonces (62).

En la llamada Casa Chica de la Duquesa de Alba, que suponemos era una dependencia aneja del Palacio de Buenavista, se recogen en la misma fecha diez cuadros entre los que destacan dos retratos de los Duques de Alba, de la escuela de Velázquez, un busto de mármol blanco, retrato de Godoy labrado por Juan Adán, y dos batallas, de Esteban Marc.



Escalante: *Moisés y el agua de la roca*. Depósito en el Museo Municipal. Madrid.

En la casa de Manuel Godoy, la comisión de académicos hizo un inventario de los restos de la colección que el Príncipe de la Paz reunió en el Palacio del Almirantazgo, junto a Doña María de Aragón. El inventario está fechado y firmado el 16 de agosto de 1813, cuando ya los franceses habían salido de España, es el mismo que Narciso Sentenach reprodujo como procedente del llamado expediente de El Escorial en el Archivo Histórico Nacional (63). Lo que quedó de la colección de Godoy fueron 381 piezas la mayoría de gusto decorativo, pinturas flamencas e italianas, sobre todo floreros, escenas de caza y algunos temas religiosos entre los que destacaban dos Cristos de Velázquez y numerosos cuadros de Goya, la mayoría retratos del propio Godoy, de los reyes Carlos IV y María Luisa y el retrato de la Condesa de Chinchón, además de las dos "Majas". En principio, la galería tenía 972 piezas de las

que sobresalían "El sueño del caballero", que estuvo en el Museo Napoleón y hoy pertenece al Ermitage de Leningrado; dos cuadros de Murillo: "San Francisco de Asís" y "San Diego de Alcalá" de la Academia de San Fernando; la "Venus del espejo", de Velázquez, al parecer regalo de la Duquesa de Alba a Godoy, que está en la National Gallery de Londres (64).

En el convento del Rosario, el 24 de mayo de 1813, los académicos inventariaron 329 piezas. Por los cuadros enunciados vemos que se trata de una selección de obras de gran calidad, de las que en muchos casos se habla de mal estado de conservación. Una gran parte procede de El Escorial como "La Santa Forma", de Claudio Coello, o los cuadros de Rómulo Cincinato, Tiziano, Ribera y El Bosco. Muchas de las inventariadas son parte de las que se habían traído de Andalucía, como los cuadros del retablo de la Cartuja de Jerez, de Zurbarán. Del convento de la Merced Calzada de Madrid procedía la serie de escenas del Antiguo Testamento originales de Escalante. Al final, se cita el Cristo de escultura de Alonso Cano, suponemos que el que poseían los Benedictinos de Montserrat de Madrid (hoy en Lecároz). En el encabezamiento se aclara que todo lo enumerado se trasladó a la Academia. Este inventario coincide en todo con el que Manuel Nápoli presentó en su Expediente de Purificación el 24 de septiembre de 1814, cuando ya reinaba Fernando VII. El pintor fue testigo de la labor de recogida de la Academia, por lo cual suponemos que este inventario corresponde a lo más valioso almacenado en el Rosario y que el 19 de abril de 1813 el Ministro Francisco Angulo mandó trasladar a la Academia; debe tratarse de una primera selección de cuadros para la galería y que Nápoli estaría encargado de restaurar (65).

El otro inventario que realiza la comisión en el convento del Rosario y en San Felipe el Real contiene la relación de mil cuatrocientos setenta y ocho cuadros, además de algunas imágenes de escultura, casi todas de El Escorial que ya explicamos habían llegado en cajones desde el monasterio. Aquí está el grueso de lo sacado de los conventos, todas las series de santos de diferentes órdenes religiosas, como Trinitarios, Carmelitas o Benedictinos, que, generalmente, procedían de los claustros conventuales. Todo lo descartado de El Escorial se almacenó también en el Rosario, pero entre estos cuadros, que se suponían de segunda fila, están el "Martirio de San Bartolomé", de Francisco Herrera el Mozo, y dos cuadros de El Bosco, diecisiete cuadros que representaban obispos, santos y santas que estaban en los altares de las capillas de la iglesia del monasterio de El Escorial, además de todos los del altar mayor, de Peregrino Tibaldi y Federico Zuccaro. También se recogen los seis cuadros que presidían las capillas de San Francisco el Grande de Madrid, de Maella, Antonio Velázquez, Castillo, Ferro, Goya y Andrés de la Calleja. Del Buen Retiro procedía el "Auto de Fe", de Rizzi. El inventario, que se fecha el 3 de agosto da idea de la enorme tarea de almacenamiento de pinturas que en escasamente cuatro años se había realizado; lo reunido habría sido suficiente para formar más de una galería.

De este modo, la situación política del país acabó con el primer museo que con tantas dificultades como buenas intenciones se formó en España. La parte más selecta de estas pinturas formaron la primitiva colección del museo que años después, el 19 de noviembre de 1819, se inauguró en el edificio que, en el Paseo del Prado, Juan de Villanueva había proyectado para Gabinete de Ciencias Naturales.

N O T A S

① Gaya Nuño, Juan Antonio: *Historia de la Crítica de Arte en España*. Madrid, 1975, pág. 115.

② León, Aurora: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, 1978, pág. 18.

③ Sobre la colección de Felipe IV y sus diferentes etapas hay una amplia exposición en el libro de J. M. Morán y F. Checa: *El coleccionismo en España*. Madrid, 1985, págs. 215-282.

④ Haskell, Francis: *Patronos y Pintores*. Madrid, 1980, págs. 177-178.

⑤ Porz, Antonio: *Viage de España*. Madrid, 1793, tomo VI, pág. 197.

⑥ Rumeu de Armas, Antonio: *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid, 1980, pág. 100.

⑦ Jovellanos, M. G.: *Elogio de las Nobles Artes*. Discurso pronunciado en la sesión de la Academia de Bellas Artes de

San Fernando el 14 de julio de 1781, recogido en sus *Obras*. Madrid, 1845, tomo III.

8 Gaceta de Madrid, 24 de febrero de 1810. Archivo General de Palacio, Índice de Expedientes, fol. 151, núm. 94, Sevilla, 11 de febrero de 1810.

9 A. G. P., Índice de Expedientes, fol. 144, núm. 89, Itálica, 8 de febrero de 1810.

10 *El espíritu de D. José Nicolás de Azara descubierto en su correspondencia epistolar con D. Manuel de Roda*. Madrid, 1846. La biografía de este personaje en las páginas introductorias.

11 La recopilación de los más importantes decretos del Gobierno de José I está recogida en el *Prontuario de las leyes y decretos, del Rey Nuestro S. D. José Napoleón desde el año de 1808*. Madrid, 1810, tres volúmenes.

12 Lasso de la Vega, Miguel (Marqués de Saltillo): *Mr. Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1810)*. Madrid, 1933, pág. 11.

13 A. G. P., Registro de Expedientes (Ministerio del Interior), 1809-1810, leg. 2209.

14 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17787. Lasso de la Vega: Op. cit. págs. 12 y 15.

15 Ibid. Consejos, leg. 17787, Carta a Almenara el 3 de julio de 1810.

16 Ibid. Carta del 6 de agosto de 1810 dirigida a Conde. José Antonio Conde ocupaba una jefatura de la 2.^a División del Ministerio del Interior. Era un arabista de reconocido prestigio y había sido archivero coservador de la Biblioteca de El Escorial, de cuyo traslado a Madrid se ocupó como persona entendida en el tema. Su jefatura se ocupaba de la instrucción pública, artes, academias, bibliotecas, museos, agricultura, fiestas, teatros, etc.

17 A. H. N. Consejos, leg. 17787.

18 Zea era jefe de la 2.^a División del Ministerio del Interior, la misma que ocupaba Conde, sin duda desglosada en varios departamentos vista la cantidad de actividades diferentes que debía supervisar. Era botánico y como tal había trabajado a las órdenes de Cavanilles, también era diplomático, por lo que en 1812 se le envió a Málaga como prefecto, aunque conservó su jefatura de División.

19 todo el expediente de investigación pertenece al Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17787.

20 Archivo General de Palacio, Gobierno Intruso, Caja 19, exp. 32.

21 Después de la salida de los franceses de España, Quilliet buscó nuevos horizontes para sus actividades y en 1816 publica en París el *Dictionnaire des peintres espagnoles*, plagio descarado del Diccionario de Ceán Bermúdez al que añadió algunas observaciones personales sobre obras y artistas, así como referencias a sus actividades en España y al destino de los cuadros. Pensó realizar un segundo tomo dedicado a los escultores.

22 A. G. P. Registro de Expedientes (Ministerio del Interior), 1809-1810, leg. 2209, 20 de diciembre de 1809, exp. 301, fol. 22.

23 A. H. N. Consejos, leg. 17187, Carta de Quilliet a Romero, 14 de agosto de 1810.

24 Ibid., 21 de agosto de 1810.

25 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17787. Carta de Quilliet a Conde, 6 de agosto de 1810.

26 Martínez Frieria, Joaquín: *Historia del Palacio de Buenavista, hoy día Ministerio del Ejército*. Madrid, 1942, pág. 300.

27 Archivo General de Palacio. Registro de Expedientes (Ministerio del Interior) 1809-1810, leg. 2206, exp. 1121, 9 de septiembre de 1810.

28 *Paseo por Madrid*. Madrid, 1815, pág. 52.

29 A. G. P. Gobierno Intruso, caja 29, exp. 32, 29 de mayo 1810.

30 A. H. N. Consejos, leg. 17787.

31 Ibid.

32 A. H. N. Consejos, leg. 17787.

33 Las dos obras de Zurbarán que se destinan para Napoleón son "La Batalla de Jerez", que procedía de la Cartuja de Jerez, y la "Invocación a Virgen", de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla. En la actualidad están en el Metropolitan Museum de Nueva York y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, respectivamente.

34 A. H. N. Consejos, leg. 17787. Lasso de la Vega: Op. cit. pág. 56-89. Hempel Lipschutz: *Spanish Painting and the French Romantics*. 1972, págs. 269-292. Ambos publican la relación completa de lo trasladado a Madrid.

35 Lasso de la Vega; op. cit. pág. 33. Enumera la totalidad de las pinturas escogidas.

36 A. H. N. Consejos, leg. 17787, oficio dirigido el 3 de junio de 1810 a la Jefatura de la Tercera División del Ministerio del Interior.

37 La lista de objetos que se eligen de los conventos de religiosas procede del Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 1247.

38 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Inventario de las Pinturas*, 1964, núm. 340 y núm. 12.

39 Ibid. núm. 754.

40 Angulo y Pérez Sánchez: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, págs. 114 y 63. Describen ambos retablos.

41 El convento y la iglesia sufrieron destrozos e incendio en 1936 y más tarde fueron reconstruidos, pero muchas de sus obras desaparecieron, como la "Inmaculada" del altar mayor. Quedan el "San Nicolás de Tolentino", de Mateo Cerezo; "San Antón y San Pablo en el desierto", de la escuela de Becerra; en clausura está "San Agustín y Santa Mónica" firmado por Antonio Arias en 1646, que Ponz creyó de la escuela de Cano.

42 Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, leg. 1248.

43 Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17787. Lasso de la Vega: Op. cit., págs. 92 y 93.

44 Juan Agustín Ceán Bermúdez fue jefe de División del Ministerio de Negocios Eclesiásticos durante el reinado de José I. El monarca le condecoró con la Real Orden de España, motejada por los adversarios como de la "Berenjena" por el color de su cinta.

45 A. H. N. Consejos, leg. 17787, contiene las dos cartas que Nápoli envía al ministro Almenara.

46 Ibid. 11 de julio de 1810, carta de Quilliet a Almenara.

47 Publicado en la Gaceta de Madrid el 4 de Agosto de 1810.

48 La relación de pinturas se recoge en el A. H. N., Consejos, leg. 17787 y es reproducido por Ilse Hempel: Op. cit. pág. 293.

49 Beroqui, P.: "Apuntes para la historia del Museo del Prado". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40, 1932, pág. 96.

50 Vignau, Vicente: "Manuel Nápoli y la colección de cuadros del ex convento del Rosario", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo IX, noviembre 1903, páginas 372-376; tomo XI, agosto 1904, páginas 192-199 y tomo XII, febrero 1905, págs. 152-156.

51 Archivo General de Palacio. Gobierno Intruso, caja 111/1.

52 Tanto el borrador redactado por Nápoli como el original están recogidos en el Archivo Histórico Nacional, Consejos del ya citado leg. 17787.

53 Ibid. leg. 17787.

54 Sobre los restauradores de Madrid a fines del siglo XVIII el artículo de M^a Luisa Barreno Sevillano: "La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII". *Archivo Español de Arte*, 1980, tomo LIII, n. 212, págs. 470-71.

55 Actas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta Ordinaria del 19 de agosto de 1812.

56 Actas de la Academia. Junta Ordinaria del 26 de septiembre de 1812.

57 Copia de estós inventarios quedó en Palacio y son los que hemos consultado, dado que el Archivo de la Academia no estaba a disposición de los investigadores. Archivo General de Palacio, Fernando VII, 1814, caja 222/2.

58 Bonet Correa, Antonio: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, 1984, pág. 59.

59 Ponz, Antonio: *Viage de España*. Tomo VI, pág. 69.

60 A. G. P. Registro de Expedientes, leg. 2209, exp. 1257, fol. 118, 25 octubre 1810.

61 A. G. P. Registro de Expedientes (Ministerio del Interior), 1809-1810, leg. 2209, 8 de junio, ex. 772, fol. 72.

62 Actas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta Extraordinaria del 5 de febrero de 1812.

63 Sentenach, Narciso: "La Galería del Príncipe de la Paz". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1921, págs. 204-211 y ss., el expediente que nosotros hemos consultado procede del Archivo General de Palacio, Fernando VII, 1814, caja 222/2.

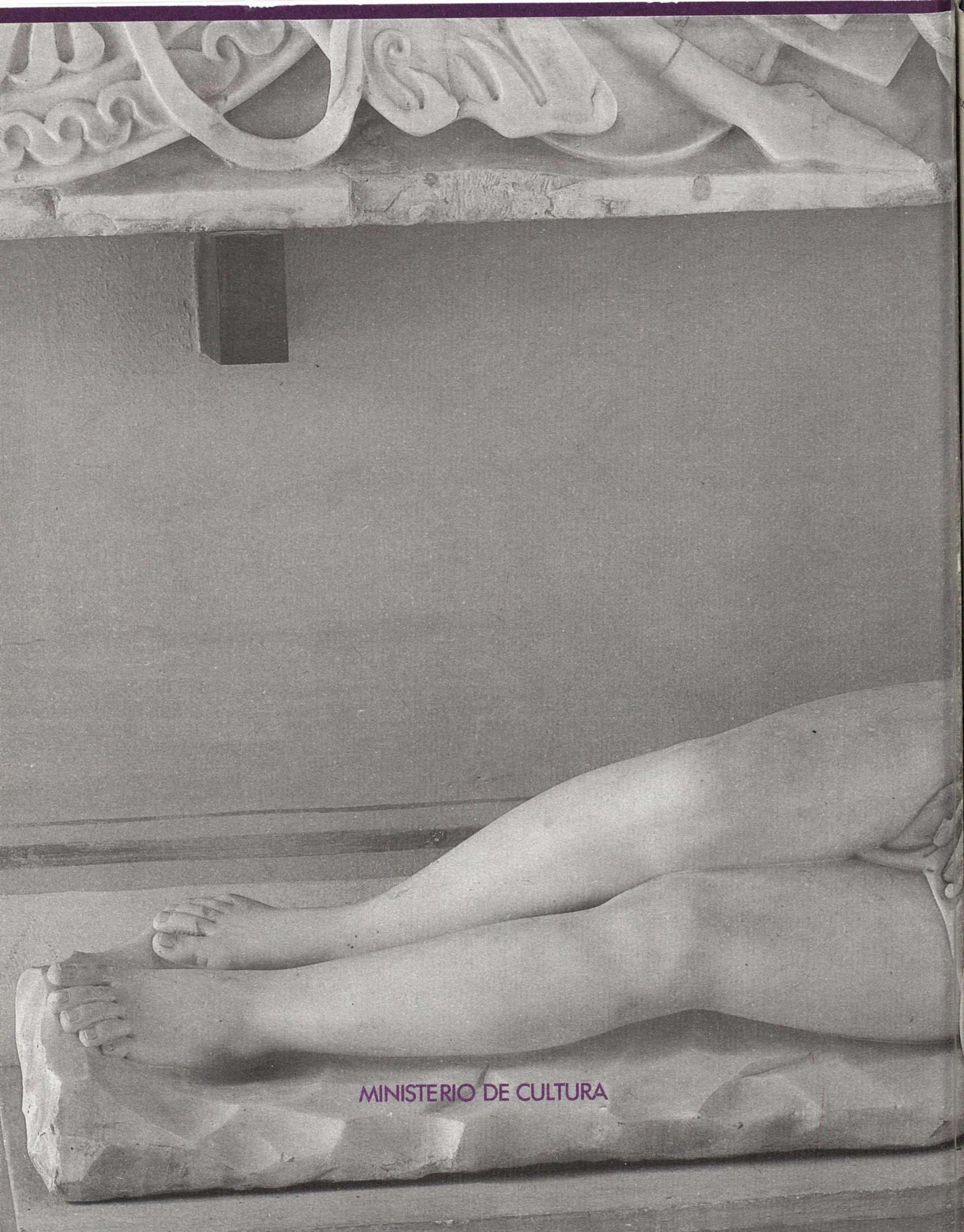
64 Pardo Canalís, E.: "Una visita a la Galería del príncipe de la Paz". *Goya*, 1979, núm. 145-150, pág. 300.

65 Vignau Vicente: Op. cit.



Murillo: *La Virgen y el Niño repartiendo rosas*. Museo de Budapest.

ESTE NÚMERO 11 DE LA REVISTA DE ARTE
FRAGMENTOS
SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL 5 DE NOVIEMBRE DE 1987
EN
TÉCNICAS GRÁFICAS FORMA, S. A.,
DE MADRID



MINISTERIO DE CULTURA