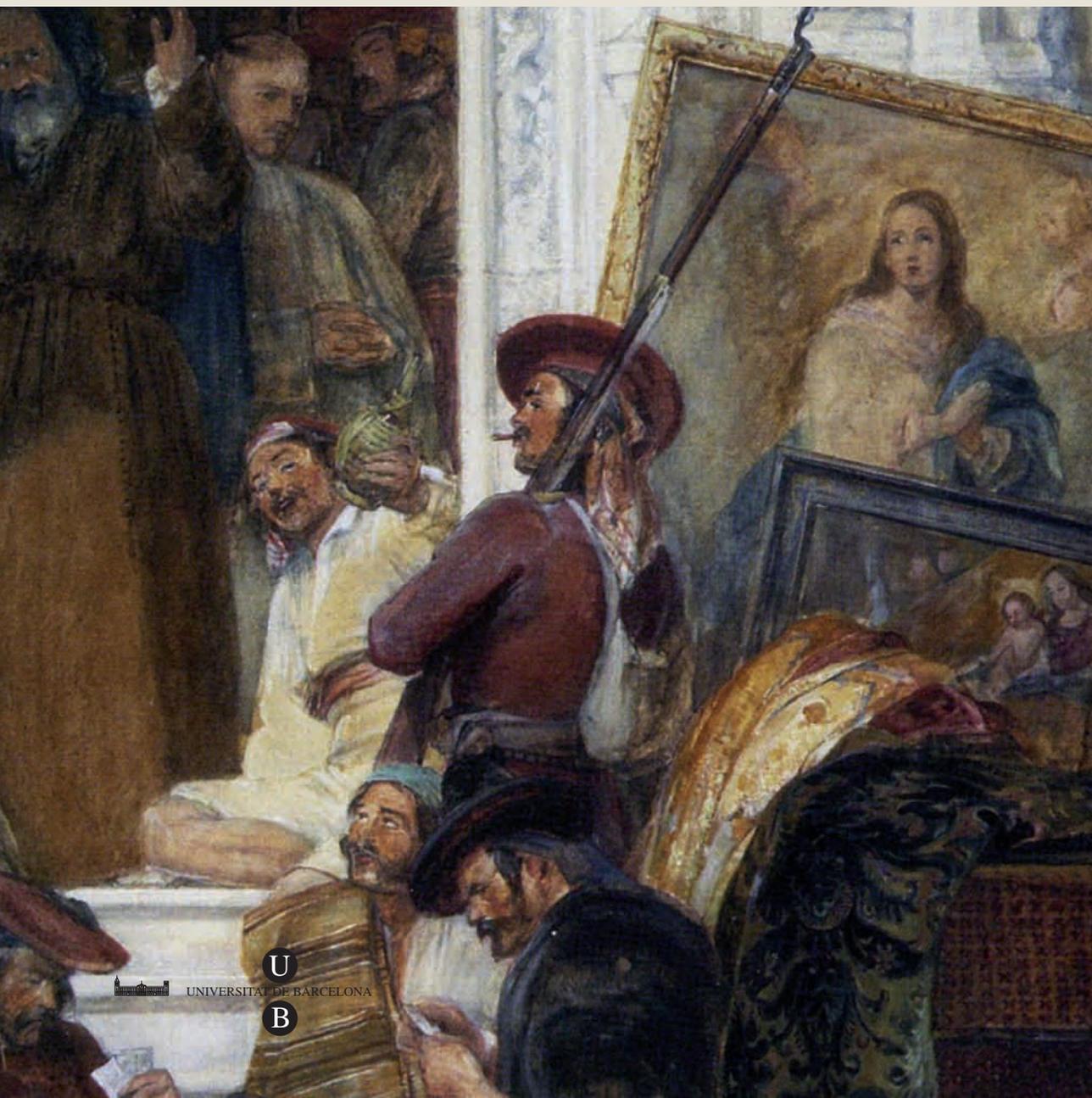


LA DISPERSIÓN DE OBJETOS DE ARTE FUERA DE ESPAÑA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Fernando Pérez Mulet,
Immaculada Socias Batet (eds.)



UNIVERSITAT DE BARCELONA



La dispersión de objetos de arte fuera de España
en los siglos XIX y XX

La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX

FERNANDO PÉREZ MULET, IMMACULADA SOCÍAS BATET (eds.)

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA

U

B



UCA

Universidad
de Cádiz

Servicio de Publicaciones

La Dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX

Referències bibliogràfiques

ISBN: 978-84-475-3539-2

ISBN: 978-84-9828-357-0

I. Pérez Mulet, Fernando, ed. II. Socias Batet,

Immaculada, ed.

1. Col·leccionistes i col·leccions d'art 2. Art espanyol

3. Mercat de l'art 4. Patrimoni històric i artístic

5. S. XIX-XX

© Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 530

Fax: 934 035 531

www.publicacions.ub.edu

comercial.edicions@ub.edu

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Doctor Marañón, 3

11002 Cádiz

Tel.: 956 015 268

Fax: 956 015 634

www.uca.es/publicaciones

publicaciones@uca.es

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA

John Frederick Lewis. Saqueo de un convento en España por soldados de la guerrilla, 1837. Colección particular.

ISBN 978-84-475-3539-2
(Publicacions i Edicions
de la Universitat de Barcelona)
978-84-9828-357-0
(Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Cádiz)

DEPÓSITO LEGAL B-35.534-2011

IMPRESIÓN Gráficas Rey, S.L.

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin autorización previa por escrito del editor.

ÍNDICE

Prólogo, JONATHAN BROWN	9
Laia ALSINA COSTABELLA, La colección de artes decorativas de Francisco Miquel y Badia (1840-1899)	17
Bonaventura BASSEGODA, Ignasi DOMÈNECH, Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)	35
Mercedes CERÓN, El coleccionismo de pintura española en la National Gallery de Londres: Frederic William Burton (1874-1894)	59
Francesc FONTBONA, Notas sobre la difusión del arte catalán entre los siglos XIX y XX a través de las exposiciones	77
Ángela FRANCO, Arte medieval leonés fuera de España	93
María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, Archer Milton Huntington, ¿un coleccionista del 98?	133
José María LUZÓN NOGUÉ, El comercio y la exportación de obras de arte en la prensa de los siglos XIX y XX	141
María José MARTÍNEZ RUIZ, Entre negocios y trapicheos. Anticuarios, marchantes y autoridades eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX: el caso singular de Raimundo Ruiz	151
Sofía MATA DE LA CRUZ, La correspondencia entre Walter W.S. Cook y Joan Serra Vilaró, 1923-1954. La mirada estadounidense sobre la pintura medieval catalana	191

Luís MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Coleccionismo y mercado artístico en Sevilla ..	217
José Miguel MERINO DE CÁCERES, Arthur Byne, un expoliador de guante blanco	241
Fernando PÉREZ MULET, Cádiz en el siglo XIX. Un episodio de pérdida patrimonial	273
Immaculada SOCIAS BATET, El reverso de la historia del arte: marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX	285
Suzanne L. STRATTON-PRUITT, Lionel Harris, Tomás Harris, the Spanish Art Gallery (London) and North American collections	303

PRÓLOGO

A pesar de haberse publicado en 1965 y de estar, por tanto, inevitablemente anticuada en algunos aspectos, la monografía de Cecil Gould *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre* sigue siendo una introducción fundamental al mundo del coleccionismo en la Europa del siglo XIX. La colección de Napoleón no fue de ningún modo la primera que se reunió en tiempos de guerra. La dispersión de las grandes colecciones de la realeza y la aristocracia inglesas como consecuencia de la Guerra Civil inglesa viene de inmediato a la mente como un ejemplo destacado, al igual que el saqueo de Praga a manos del ejército sueco en 1648, que envió a la reina Cristina de Suecia las mejores piezas de la colección de Rodolfo II. No obstante, como señala Gould, los asesores artísticos de Napoleón idearon un programa de sustracción sistemática de los tesoros artísticos hallados en las regiones conquistadas por el ejército francés. Este hecho extraordinario, sin parangón hasta el saqueo nazi de los países conquistados durante la Segunda Guerra Mundial, fue el desencadenante de la redistribución masiva de grandes (y no tan grandes) obras de arte. El proceso ya se había iniciado como consecuencia de la Revolución Francesa, cuando los aristócratas franceses vendieron sus bienes para facilitar su huida hacia un refugio seguro en Inglaterra o en los Países Bajos.

Como es sabido, las guerras napoleónicas constituyeron un desastre para las colecciones españolas. Aquí los protagonistas fueron oficiales franceses de alto rango —Soult es el más conocido— que se dedicaron a reunir colecciones por cuenta propia. Igualmente famoso es el botín sustraído de las colecciones reales españolas por José Bonaparte, que se había propuesto enviarlo a Francia. Por descontado, durante la operación los planes franceses fueron desbaratados por el duque de Wellington, que capturó el convoy francés en Vitoria y que fue gratificado con los cuadros a título de recompensa por los servicios prestados y como muestra de agradecimiento del monarca Fernando VII.

La invasión francesa de España —la Guerra de la Independencia— resultó ser el primer capítulo del expolio del país. Los monarcas españoles, desde el em-

perador Carlos I hasta Carlos IV, se contaban entre los más grandes coleccionistas de la Europa de los inicios de la modernidad. La colección real española se había ido construyendo a lo largo de siglos, no por obra de saqueos y pillajes, sino mediante compras, encargos y regalos. Pese a que la colección real salió relativamente intacta del siglo XIX, no puede decirse lo mismo de las colecciones aristocráticas. Lentamente pero sin pausa, fueron vendidas por herederos necesitados de dinero, ya que no pudo mantenerse el valor de sus tradicionales inversiones en tierras y en agricultura.

Del caos y la confusión surgió un nuevo y decisivo agente, el marchante de arte. El marchante de arte no fue en modo alguno un fenómeno del siglo XIX. El mercado del arte había comenzado a adquirir forma en el siglo XVII, y hoy en día sabemos mucho acerca de cómo funcionaba. Lo que cambió en el siglo XIX fue la escala de las operaciones. La Revolución Industrial había creado un nuevo tipo de coleccionista, el emprendedor, a menudo un hombre de orígenes humildes que había amasado una fortuna y para quien una gran colección de arte constituía una marca indispensable de prestigio. Inevitablemente, las investigaciones recientes se han centrado en los compradores y no en los vendedores, que fueron los perdedores del nuevo orden mundial. Y de forma igualmente inevitable, conforme aumentaba la demanda fue incrementándose el número de agentes y marchantes dispuestos a facilitar las transacciones.

En este punto, el caso español es de nuevo algo diferente. No había equivalentes de un Colnaghi o un Agnew; no había casas de subastas de probada solvencia como Sotheby's o Christie's, que operaban con un gran volumen de mercancías y que organizaban ventas a intervalos regulares.

El mercado del arte español estaba dominado por agentes de todo tipo, entre los cuales cabían pintores, historiadores y funcionarios de museos. Trabajando a menudo a escondidas, lentamente fueron sangrando las colecciones artísticas españolas hasta la muerte. Además de las colecciones privadas, otra de las fuentes de abastecimiento era la Iglesia, que no sólo liquidaba todo tipo de objetos amovibles, sino que llegó hasta el extremo de vender obras arquitectónicas de primera magnitud, como la reja del coro de la catedral de Valladolid (que se encuentra actualmente en la galería medieval del Metropolitan Museum of Art).

Como es comprensible, los historiadores del arte españoles han eludido relatar la «violación de Hispania»: se trata de la triste historia de una fatal combinación de codicia e ignorancia. Aunque sin duda ha llegado la hora de reconstruir aquellos acontecimientos innegablemente lúgubres, entre otros motivos porque dicha historia nos permite entender la «mentalidad» de las clases altas de la sociedad española y de los guardianes de su memoria histórico-artística.

El simposio organizado por el Departamento de Historia del Arte de las Universidades de Cádiz y Barcelona, que tuvo lugar el 9 y el 10 de junio de 2010, ejemplifica el tipo de investigación necesaria para colmar los espacios en blanco de la «dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX». Conozco bien a algunos de los protagonistas de estas ponencias. Walter W.S. Cook fue el fundador del Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, donde he impartido clases desde 1973. El nombre de Arthur Byne resulta también familiar para los habituales de la Hispanic Society of America, aunque tengo la sensación de que todavía queda mucho por conocer. Charles Deering ya es un nombre famoso en la historia del coleccionismo en los Estados Unidos, y durante un tiempo fue un punto focal para la comercialización del arte español. Gracias a la energía y a los conocimientos de los organizadores, esta recopilación de las ponencias del simposio tiene una coherencia y una importancia que resultarán evidentes para cualquier persona interesada en la materia.

JONATHAN BROWN
Institute of Fine Arts. Universidad de New York

PROLOGUE

Although published in 1965, and thus inevitably out-of-date in some respects, Cecil Gould's «Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre» remains a fundamental introduction to the world of collecting in 19th century Europe. Napoleon's collection was by no means the first to have been assembled in times of war. The dispersal of the great English royal and aristocratic collections following the English Civil War immediately comes to mind as a striking example, as does the Sack of Prague by the Swedish army in 1648, which sent the best of the collection of Rudolph II to Queen Christina of Sweden. However, as Gould points out, Napoleon's art advisors devised a systematic program for removing the art treasures from the areas conquered by the French army. This extraordinary feat, not equalled until the Nazi plunder of conquered countries during the Second World War, set into motion the massive redistribution of great (and lesser) works of art. The process had already begun in the aftermath of the French Revolution, as French aristocrats sold off their possessions to facilitate their flight to safety in England and the Netherlands.

As is well known, the Napoleonic Wars proved to be disastrous for collections in Spain. Here the protagonists were high-ranking French military officers—Soult is the best-known—who collected for their own account. Of equal fame is the artistic loot removed from the Spanish royal collections and meant to be sent to France by Joseph Bonaparte. In the event, of course, the French plans were thwarted by the Duke of Wellington, who captured the French convoy at Vitoria and, as a reward for services rendered, was given the pictures by the grateful monarch, Ferdinand VII.

The French invasion of Spain—the Peninsular War—proved to be the opening chapter in the despoiling of the country. Spanish monarchs from Emperor Charles I to Charles IV were among the greatest collectors of early-modern Europe. The Spanish royal collection had been built up over centuries, not by sack and plunder but by purchase, commission, and gift. Although the royal

collection emerged from the 19th century largely intact, the same cannot be said of the aristocratic collections. Slowly but surely they were sold by heirs who were in need of money, as their traditional investment in land and agriculture failed to hold its value.

From the confusion and chaos emerged a new and crucial agent, the art dealer. The art dealer was by no means a phenomenon of the 19th century. The art market had begun to take shape in the 17th century, and we now know a great deal about how it functioned. What changed in the 19th century was the scale of the enterprise. The Industrial Revolution had created a new type of collector, the entrepreneur, often a man of humble origins who had amassed a fortune and for whom a great art collection was an indispensable mark of prestige. Inevitably, recent research has focused on the buyers, not the sellers, who were the losers in the new world order. And as the demand grew, so inevitably did the numbers of agents and dealers keen to facilitate the transaction.

Here again, the Spanish case is somewhat different. There was no equivalent to Colnaghi or Agnew; there were no liquid auction houses like Sotheby's and Christie's, which handled a high volume of merchandise in sales that were held at regular intervals.

The Spanish art market was dominated by agents, who included painters, art historians and museum officials. Often working behind the scenes, they slowly bled Spanish art collections to death. In addition to the private collections, another source of supply was the church, which sold off not only every sort of moveable object but went so far as to sell major works of architecture, such as choirscreen of the cathedral of Valladolid (now in the Medieval Gallery of the Metropolitan Museum of Art).

Spanish art historians, understandably, have avoided the story of the «Rape of Hispania»; it is a sad tale of a fatal combination of greed and ignorance. Yet the time has certainly come to reconstruct these undeniably lugubrious events, not least because the story provides important insights into the «mentalité» of the upper classes of Spanish society and the guardians of its art-historical memory.

The Symposium organized by the Departments of Art History of the Universities of Cádiz and of Barcelona, which took place on June 9-10, 2010, exemplifies the type of research needed to fill in the blanks of the «dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX». Some of the protagonists in these papers are well known to me. Walter W.S. Cook was the founder of the Institute of Fine Arts, New York University, where I have taught since 1973. The name of Arthur Byne is also familiar to habitués of the Hispanic Society of America, although I sense there is still a lot to be known. Charles Deering is already a

famous name in the history of collecting in the USA, and was for a while a focal point for the marketing of Spanish art. Thanks to the energy and knowledge of the organizers, this volume of symposium papers has a coherence and importance which will be apparent to anyone with an interest in the subject.

JONATHAN BROWN
Institute of Fine Arts. New York University

EL REVERSO DE LA HISTORIA DEL ARTE: MARCHANTES Y AGENTES EN ESPAÑA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

IMMACULADA SOCIAS BATET*

Universidad de Barcelona

En esta intervención me propongo focalizar la atención en torno de algunos marchantes y sus prácticas con la voluntad de contribuir a la exploración de un territorio todavía bastante ignoto, por no decir desconocido. Conocimiento que, sin lugar a dudas, arroja mucha luz sobre las causas y los mecanismos que afectaron la dispersión de los objetos de arte más allá de nuestras fronteras, como es, por ejemplo, la variabilidad del código ético ante los bienes patrimoniales, la diversidad y complejidad de los agentes, la jerarquía de sus redes internacionales y periféricas, así como la mentalidad de los coleccionistas.

Objetivos que no dejan de ser escurridizos, puesto que muchas veces tanto los propios coleccionistas como los diversos agentes y marchantes borraron concienzudamente sus huellas tras su paso por el mercado artístico. Sin embargo, y a pesar de estas arenas movedizas, hemos podido detectar la presencia de algunos de estos *art dealers* y analizar algunas de sus prácticas, las cuales permiten conocer el desconocido y muy interesante reverso de la historia del arte. Sin duda, algunas de las fuentes fundamentales para el conocimiento de estas actividades son los archivos personales de los coleccionistas, como, por ejemplo, los del marqués de la Vega-Inclán (1858-1942), José Lázaro Galdiano (1862-1947), Archer Milton Huntington (1870-1955) y Lluís Plandiura (1882-1956), entre otros. Asimismo resulta fundamental consultar los archivos de los grandes *art dealers* internacionales, como los del barón Joseph Duveen (1869-1939), depositados en el Getty Research Institute (Los Ángeles, California), o los de Jacques Seligmann (1858-1923), en el Smithsonian, Archives of American Art.

Pero además de los coleccionistas y de los *art dealers*, cabe también tener en cuenta las características del mercado artístico y de su código ético. En este sentido, y como comentaba Gaya Nuño:¹

* Grup de Recerca de la Generalitat de Catalunya (SGR-317) «Tresors, col·leccions, marxants. El diàleg artístic entre Espanya i Amèrica, 1850-1950».

1. Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, p. 32.

«El siglo XVIII había presenciado la evasión de los cuadros de Murillo. El siglo XIX, en gigantesca escala, había motivado la salida de los de Zurbarán, Ribera y demás grandes maestros seicentistas. Fueron las evasiones más espectaculares, pero acaso no las más crueles de nuestro patrimonio, porque nos quedaba por contemplar, en la mitad primera del siglo XX, otra en mayor escala, motivada por la aparición de dos nuevas dimensiones del fenómeno: el ensanchamiento de la mercancía, prolongados desde 1500 para arriba y desde 1800 para abajo, y la multiplicación del cliente al añadirse América al tradicional coleccionismo europeo».

A la vista de estos hechos hay que recordar que la dispersión de objetos de arte fuera de nuestras fronteras fue un fenómeno provocado por causas muy diversas, las cuales oscilaron desde el expolio bélico hasta la exportación de mercancías artísticas, pasando por una serie de gradaciones intermedias. Aunque es cierto que en el trasvase de nuestros objetos artísticos hacia el exterior hubo, en muchas ocasiones, violencia, dolo y engaño, también hay que tener en cuenta la presencia de otros factores que fueron determinantes en este proceso, tales como la ignorancia y la desidia hacia el propio patrimonio, la debilidad económica española y la consiguiente necesidad de dinero, así como la complicidad de la élite del país. Por otra parte, y aunque pueda parecer paradójico, cabe decir que la migración de objetos de arte hacia el exterior generó, tal como también recuerda Gaya Nuño, algunos aspectos positivos:²

«Sería jeremiada gratuita parar aquí el comentario a la dispersión decimonónica, callando sus indudables factores positivos, uno de los cuales fue la ancha constatación de valores hispanos, que hasta entonces no habían hallado sino las sanciones escritas de Palomino y Ceán Bermúdez [...]. Era la primera vez que se valoraba a Zurbarán, olvidado desde antes de su muerte, y ahora elevado a la categoría debida desde las paredes de la Galería Española del Louvre. Era la primera vez que se valoraba a Valdés Leal [...] Más extrañamente Velázquez quedaba un tanto obscurecido por el pertinacísimo brillar de Bartolomé Estaban Murillo y de estas gradaciones son los precios un índice perfectamente inequívoco».³

Pero volviendo al tema que nos ocupa, cabe decir que a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, la Península fue cruzada de norte a sur y de este a oeste por numerosos *art dealers* y agentes de diversa catadura, los cuales propiciaron la construcción de fabulosas colecciones como fue la de Archer Milton Huntington

2. *Ibíd.*, p. 31.

3. *Ibíd.*

(1870-1955),⁴ el fundador de la Hispanic Society of America en 1908 y el coleccionista más importante de objetos españoles en Estados Unidos. Las biografías oficiales de Huntington —y él mismo también lo decía— afirman que éste no compró nunca objetos de arte en España. Sin embargo, Huntington, como Henry Clay Frick, contaba con una variopinta red de *art dealers*, los cuales oteaban el horizonte del mercado artístico desde ángulos muy distintos y privilegiados, comprando según las órdenes del coleccionista.

Algunos de estos agentes fueron profesionales del mercado artístico, como Joseph Duveen (1869-1939), Bernard Berenson (1865-1959), Jacques Seligmann; otros fueron artistas, como el pintor y decorador americano Francis Lathrop (1849-1909), Raimundo Madrazo (1841-1920), Ricardo Madrazo (1851-1917), Joaquín Sorolla (1863-1923), José María López Mezquita (1883-1954); historiadores del arte, como Josep Pijoan (1881-1963) y José Gestoso (1852-1917) o críticos como Roger E. Fry (1866-1934); diplomáticos, como Guillermo de Osma y Scull (1853-1922), Juan Riaño (1865-1939) y el conde de Pradère⁵ (1867-1933); arqueólogos, como George Bonsor (1855-1930); promotores culturales con responsabilidades políticas, como el marqués de la Vega-

4. Sobre Archer Milton Huntington y la Hispanic Society, véanse: Proske, Beatrice G., *Archer Milton Huntington*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1963; Proske, Beatrice G., *A History of the Hispanic Society of America, Museum and Library, 1904-1954. With a Survey of the Collections*, Printed by order of the Trustees, Nueva York, 1954; Sutton, Denys, «A Munificent Hispanophile», The Hispanic Society of America, *Apollo*, abril de 1972, p. 2; Beardsley, Theodore S., *The Hispanic impact upon the United States*, G.K. Hall, Boston, 1985; Codding, Mitchell A., «Archer Milton Huntington, paladín de España en América», en *Sorolla y la Hispanic Society: Una visión de la España de entresiglos*, Museo Thyssen, Madrid, 1998; Codding, Mitchell A., «Escribir un poema con un museo: Archer M. Huntington y The Hispanic Society of America», *Goya*, n.º 273, 1999; Codding, Mitchell A., «El alma de España en un Museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Hispanic Society of America», en Lenaghan, Patrick (ed.), *Tesoros*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 2000; Codding, Mitchell A., «Archer Milton Huntington. Champion of Spain in the United States», en Kagan, Richard L. (ed.), *Spain in America: the Origins of Hispanism in the United States*. University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 2002; Codding, Mitchell A., «A Legacy of Spanish Art for America: Archer M. Huntington and the Hispanic Society of America», en Tinterow, Gary, y Lacambre, Geneviève, *Manet/Velázquez: The Taste for Spanish Painting*, cat. exh., pp. 307-324, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, y Yale University Press, New Haven y Londres, 2003; Jiménez-Blanco, María Dolores, y Mack, Cindy, «Huntington y la Hispanic Society, un coleccionista con una misión», en *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Ariel, Barcelona, 2007; Álamo, Constancio del, Bendala, Manuel, y Maier, Jorge, «Archer Milton Huntington, hispanista y coleccionista», en *El tesoro arqueológico de la Hispanic Society of America*, Museo Arqueológico Regional, Alcalá de Henares, 2008-2009; Socias Batet, Immaculada, *La correspondencia entre Isidre Bonsoms y Archer Milton Huntington: una colección de libros antiguos y objetos de arte*, Reial Acadèmia de Bones Lletres, Barcelona, 2010.

5. Muerte del conde de Pradère, «Noticias Necrológicas», *ABC*, 20 de abril de 1933.

Inclán⁶ (1858-1942). Ante esta diversidad tipológica cabe señalar que en esta época la frontera entre marchante, anticuario, crítico, historiador del arte y arqueólogo era muy débil o inexistente, a la vez que hay que tener también en cuenta que la valoración deontológica y ética de estas categorías profesionales ha sufrido considerables cambios hasta hoy.⁷

Por otra parte, cabe resaltar que muchas veces era el propio coleccionista el que facilitaba los contactos apropiados a sus agentes. Como fue el caso de Archer Milton Huntington con respecto a Francis Lathrop y Randolph Natili, agentes que llegaron a España alrededor de 1901. Éstos, gracias a los contactos proporcionados por Huntington, establecieron relación con altos personajes de la vida política y cultural del país, como fueron los Madrazo, el marqués de la Vega-Inclán (1858-1942),⁸ Pablo Bosch y Barrau (1862-1915)⁹ y Guillermo de Osma y Scull (1853-1922),¹⁰ entre otros, los cuales les suministraron valiosas indicaciones y les abrieron muchas puertas. Otros agentes fueron Emile y William Baumgarten, que tenían una tienda de tapices, muebles y objetos de arte en Nueva York. Cuando llegaron a España llevaban consigo unas cartas de presentación de Huntington dirigidas a Guillermo de Osma,¹¹ a Raimundo de Madrazo y a Pablo Bosch y Barrau. El coleccionista americano en una carta dirigida a este último le decía:

«I take a pleasure in presenting to you Mr. William Baumgarten, who is going to Spain for the purpose of purchasing objects of art, and whose knowledge of tapestry is unequalled by any one in this country. Mr. Baumgarten has established tapestry

6. Torres González, Begoña, «El Marqués de la Vega-Inclán», *Goya. Revista de Arte*, n.º 267, noviembre-diciembre de 1998; Álvarez Lopera, José, «El Marqués de la Vega—Inclán», *Descubrir el Arte*, 20 (2000), p. 90.

7. Sobre agentes que operaban en España, véanse: Boronat Trill, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus, 1890-1923*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona, 1999; Martínez Ruiz, María José, *La enajenación del patrimonio en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2008, pp. 283 ss.

8. Benigno de la Vega-Inclán fue uno de los protagonistas de la vida cultural española. Llevó a cabo infinidad de proyectos: desde arquitecto y restaurador, hasta creador de instituciones culturales y museos, como el Museo Romántico de Madrid.

9. Pablo Bosch fue vocal del Real Patronato del Museo del Prado y de la Sociedad de Amigos del Arte.

10. Guillermo de Osma promovió en 1918 la Fundación de los Condes de Valencia de Don Juan, institución de cuyo patronato formaba parte Archer Milton Huntington. Véase Barrio Moya, José Luis, «Un coleccionismo atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma», *Goya, Revista de Arte*, n.º 267, noviembre-diciembre de 1998.

11. Hispanic Society of America (HSA), AMH Archives, Correspondence, Archer M. Huntington a Pablo Bosch, 20 de mayo de 1902.

works in America, and is travelling in Spain in the hope of finding there —better than elsewhere in Europe— some samples of the best work. He particularly desires also to meet Sr. Osma and to see his fine collection of hispano-mauresque pottery». ¹²

LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL MERCADO DE ARTE

En la primera mitad del siglo xx París era el epicentro indiscutible del mercado artístico en el cual reinaban los grandes marchantes internacionales como, por ejemplo, Berenson, Duveen o los Seligmann. Éstos a su vez contaban con una red de *art dealers* que les suministraban mercancías, como fue el caso de Paul Tachard, un agente francés establecido en Barcelona, que estaba en contacto con Seligmann. Dentro de este contexto cabe decir que, si bien es absolutamente necesario analizar la mentalidad y los intereses de los coleccionistas, también es imprescindible conocer las diversas vicisitudes y contactos de los marchantes porque proporcionan una excelente ecografía del mercado artístico en un momento dado. Paul Tachard, según el mismo refería en una carta, ¹³ se había formado junto a reputados anticuarios internacionales y, como otros *art dealers*, combinó su profesión de marchante con la de coleccionista de cerámica. Tachard era licenciado en filosofía y letras y llevó a cabo una considerable actividad en el campo de las traducciones, ¹⁴ publicaciones ¹⁵ y catálogos ¹⁶ de arte. Especialmente relevante para la defensa de su profesión fue un informe realizado en 1908. ¹⁷ Éste estaba dirigido a una comisión parlamentaria, ante la cual Tachard defendía enérgicamente la exportación de obras de arte antiguo.

Uno de los episodios en los que intervino Tachard fue en el conocido caso del retablo medieval de Anglesola (Lleida) (figura 1), episodio que muestra los

12. HSA, AMH, Correspondence, Archer M. Huntington a Pablo Bosch, 20 de mayo de 1902.

13. HSA, AMH, Correspondence, Paul Tachard a Archer M. Huntington, 1 de diciembre de 1911.

14. Duran i Sanpere, Agustí, *L'Hôtel de Ville de Barcelone: abrégé historique*. Trad. francesa de Paul Tachard. Barcelona, 1931.

15. Tachard, Paul, «La collection Plandiure. La Faïence d'Alcora. "La porcelaine du Buen Retiro"», *Vell i Nou*, época II, vol. I, Librería de Arte M. Bayes, 1920.

16. Tachard, Paul, *Catalogue des anciennes Faïences Hispano-Mauresque, Plats importants reflets métalliques en faïences de Manisses, XVIIe siècle*. Drouot, 1912, 4.º, rústica. 57 números, ilustrado con 4 grabados con numerosas reproducciones. *Collection de Broderies Anciennes. Moyen Âge et Renaissance. Colección Celestin Dupont*, prólogo y catálogo de Paul Tachard, Établissement graphique Thomas, Barcelona, 1907. Jaume Coll, «Manuel González Martí (1877-1972)», *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n.º 1, 2005, pp. 170-181.

17. Tachard, Paul, *Informe acerca del nuevo Proyecto de Ley que se refiere a la venta y exportación de obras de arte antiguo*, Tipografía de Mariano Galve, Barcelona, 1908.



Fig. 1. Retablo de la Virgen de Anglesola (Lleida). Museum of Fine Arts, Boston.c

entresijos en los que se vieron envueltas estas piezas, obligadas a exiliarse de su propia tradición. El relieve fue arrancado en 1907 de la iglesia de Anglesola por el agente Francisco Llorens, que tenía una tienda en la calle de la Palla de Barcelona. Éste lo ofreció al Museo de Barcelona, el cual declinó la compra. Entonces Llorens lo vendió al Hôtel

Drouot de París, en donde cambiaron su denominación de origen y se adscribió a Pau (Francia), pensando que esta procedencia era más comercial que la catalana. Esta práctica era muy frecuente en esos años y precisamente Tachard fue uno de los que lo denunció:

«Ante todo hemos de confesar lealmente que hasta los últimos años del siglo pasado el arte español se tenía desgraciadamente en muy poca estima en el extranjero. Todos sabemos que cuando un particular o un negociante llevaba a París un objeto de arte, retablo, cuadro, escultura, etc., etc., la primera palabra que brotaba de los labios de los anticuarios era 'c'est espagnol', y con esto bastaba para rebajar a menos de la mitad el valor de la pieza. ¿A qué atribuir aquella actitud sino a la ignorancia de la misma gente culta que no conocía casi nada ni de España, ni del arte español, y que se figuraba ingenuamente que fuera del Museo del Prado o de la Alhambra de Granada no había nada más de interesante en este país? Pues nuestro retablo de Anglesola debía también sufrir las consecuencias de aquel ostracismo que abarcaba todas las ramas del arte».¹⁸

En 1911 el mencionado retablo de Anglesola fue adquirido por los Lowengard, marchantes americanos que tenían importantes negocios de antigüedades en París y Estados Unidos, y el Museo de Boston lo compró en 1924. Pero la historia no acaba ahí, ya que en 1926, Josep Pijoan, a la sazón *visiting professor* en la Universidad de Harvard, restableció¹⁹ la verdadera identidad y origen del retablo, afirmando que no procedía de Pau (Francia), sino de Anglesola (Lleida). Atribución a la que se sumó Paul Tachard en octubre del mismo año diciendo: «Hemos de felicitar sinceramente al señor Pijoan por haber destruido tal leyenda,

18. Tachard, Paul, «A propósito del retablo de Piedra de Anglesola», *Gasetta de les Arts*, año 3, n.º 59 (15 de octubre de 1926), pp. 3-5.

19. Pijoan, Josep, «L'altar d'Anglesola al Museu de Boston», *Gasetta de les Arts*, año 3, n.º 57 (15 de septiembre de 1926), p. 1.

restituyendo al arte catalán una preciosísima joya que tiene derecho a ocupar un puesto de honor en el catálogo del patrimonio artístico de esta región».²⁰

Como he indicado, Tachard mantuvo contactos con Jacques Seligmann, miembro de una poderosa saga familiar dedicada al comercio internacional del arte.²¹ Seligmann, que tenía como clientes a los grandes coleccionistas americanos, supo también extender sus tentáculos hacia España y particularmente hacia Cataluña, zona valorada por su rico patrimonio medieval. En diciembre de 1911 Tachard²² informó a Seligmann de que después de la muerte del coleccionista de tejidos catalán Josep Pascó Mensa (1855-1910)²³ ya no quedaba nadie para consultar sobre telas antiguas, diciéndole que la colección de Pascó se había puesto a la venta y que él mismo había ofrecido 250.000 de francos en nombre de Dikran Kelekian (1868-1951), otro importante *art dealer* internacional de origen islámico. Y en la misma carta también le comunicaba que buena parte de la colección de tejidos, cerámica, vidrios y pinturas de Francesc Miquel Badia²⁴ (1840-1899) había sido vendida a John Pierpont Morgan (1837-1913) en Nueva York, gracias a los oficios del barón Joseph Duveen.

Por otra parte, Paul Tachard, al igual que su amigo, Celestin Dupont,²⁵ otro agente francés con casa en Sevilla y en Barcelona, también vendió muchos objetos al Museu d'Art de Catalunya, a la vez que hacían de correa de transmisión de los objetos artísticos españoles hacia París u otras destinaciones. Así pues, los tratos de Tachard con coleccionistas de primera línea fueron constantes, proporcionando objetos diversos al coleccionista catalán Lluís Plandiura,²⁶ como por

20. Tachard, Paul, «A propósito del retablo de Piedra de Anglesola», art. cit., pp. 3-5.

21. Seligman, Germain, *Merchants of art, 1880-1960: eighty years of professional collecting*. Appleton-Century, Nueva York, 1961.

22. HSA, AMH Archives, Correspondence, Paul Tachard a Jacques Seligmann, 11 de diciembre de 1911.

23. Josep Pascó Mensa fue dibujante, decorador y coleccionista de tejidos, además de profesor de la Escola Superior d'Arts i Indústries de Barcelona y director de la revista *Hispania*.

24. Francesc Miquel i Badia, abogado especializado en literatura y arte, reunió una excelente colección de tejidos, vidrios, cerámicas y pinturas.

25. Boronat Trill, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, op. cit. Esta autora recoge muchas ventas de marchantes al Museu de Barcelona, entre ellos Paul Tachard y Celestin Dupont. Sobre las actividades de este último, véanse los siguientes artículos: Español, Francesca, «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet», *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 81-106; Xuclà Comas, Ramon M., «El Santíssim misteri de Cervera. Història del prodigi i dels robatoris sacrilegs», *Miscel·lània cerverina*, 15, 2002, pp. 141-207.

26. AHCB, Documentación personal, Lluís Plandiura, caja 9, legajo 45.

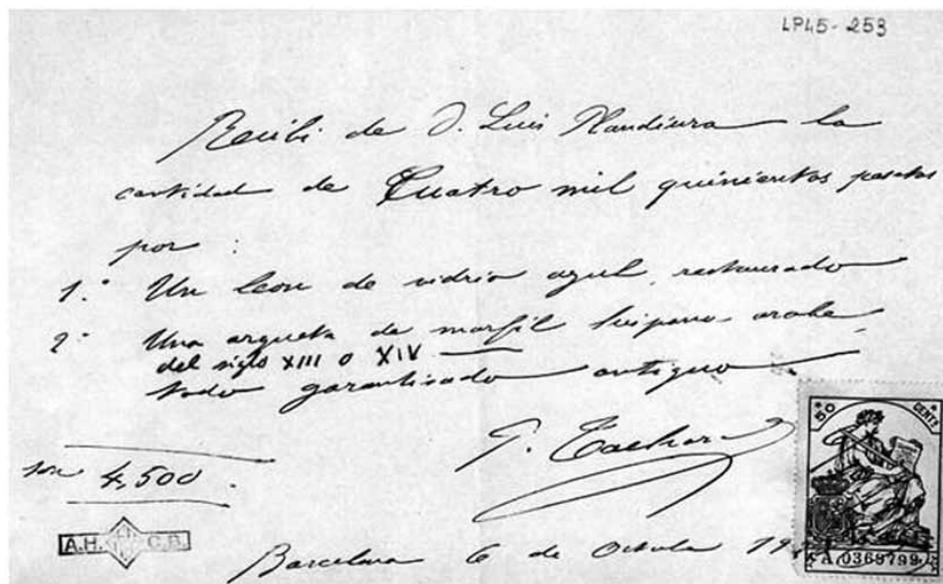


Fig. 2. Recibo de venta de Paul Tachard a Lluís Plandiura, 1919.

ejemplo un león de vidrio azul o una arqueta de marfil hispano-árabe por 4.500 pesetas (figura 2).

En 1911, también ofreció a Archer Milton Huntington la compra de un plato, diciéndole: «Quiero por él 100.000 pesetas. El plato mide 40 centímetros y está decorado por detrás con el mismo dibujo que delante menos los personajes. Inútil decirle que le haré el 10%. Lleva oro y marfil. Es del siglo XIV de Manises dibujado por un florentino».²⁷

EL PROBLEMA DE LA PINTURA: ATRIBUCIONES Y COPIAS

Uno de los problemas con los que tuvieron que lidiar los coleccionistas en la compra de pinturas fueron las atribuciones apócrifas y las copias. Como dice Gaya Nuño:²⁸

«las atribuciones de este tiempo distaban muchísimo de ser veraces y bajo las etiquetas de Murillo, Velázquez y Alonso Cano se incluían cuadros ajenos no sólo a estos

27. HSA, AMH Correspondence, Paul Tachard a Huntington, 26 de octubre de 1911.

28. Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, op. cit., p. 31.