

Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez
Instituto de Historia, CSIC
XI Jornadas de Arte
EL ARTE ESPAÑOL FUERA DE ESPAÑA
Madrid, 18 a 22 de noviembre de 2002
ACTAS: Madrid, 2003

LA FORTUNA DE LAS COLECCIONES DE ARTES DECORATIVAS ESPAÑOLAS EN EUROPA Y AMÉRICA: ESTUDIOS COMPARATIVOS

MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

El auge del coleccionismo de artes decorativas españolas que tuvo lugar desde mediados a finales del siglo XIX, se debió sin duda en principio a la creación de los museos europeos como el South Kensington de Londres, el Kaiser Friedrich en Berlín, el Museum für Angewandte Kunst de Viena, el Bayerische Saatsmuseum o el Musée de les Arts Decoratifs de París. El objetivo de todos ellos atestiguaba el afán enciclopedista que les era común: recoger el mayor número posible de piezas, exponentes de la cultura de todos los países del mundo para que pudieran servir como modelos, como motivo de inspiración para las realizaciones de los artesanos y de la incipiente fabricación seriada propiciada por la industrialización. Junto a la búsqueda de reproducciones por procedimientos alternativos a los tradicionales, que abaratarían el producto final, los museos eran conscientes, además, de que la adquisición de obras de arte en el campo de las artes decorativas significaba nada menos que la salvaguarda de piezas que por razón de su uso o deterioro podían estar en peligro de extinción, desapareciendo con ello los testigos representativos de la Historia. De ese modo, tras las búsquedas de piezas medievales del barón de Sommerard, que constituyeron los fondos del Museo de Cluny, las “revalorizaciones renacentistas” poblaron las Exposiciones de Arte Retrospectivo y las Internacionales de la Industria, favoreciendo la valoración de las colecciones de objetos antiguos que fueron acumulándose también en las residencias particulares.

El coleccionismo en Europa

Un factor esencial para la divulgación y el conocimiento de las artes decorativas españolas lo constituyeron los pintores españoles, que se asentaban en París tras su paso por Roma. En sus «estudios» acumularon obras genuinamente españolas, cerámicas, muebles, armas, antiguas de verdad o vendidas como tales por los anticuarios. Fortuny, Raimundo de Madrazo o Muñoz Degrain, seguían esta práctica habitual, coleccionando piezas que reproducirían en sus cuadros,

aunque, en realidad, ellos ya eran conscientes de la no autenticidad de algunas, (Fortuny, por ejemplo, gran coleccionista de armas, comentaba en su correspondencia sus dudas sobre piezas que le ofrecían en el mercado romano). Fueron las ventas de sus *ateliers*, las subastas realizadas a su muerte, las que de algún modo agrandaron la importancia de sus posesiones. Un caso ilustrativo fue la venta de la colección de Ignacio León Escosura en Nueva York¹. Al modo de expresión decimonónica corresponde la utilización de “citas”, referencias precisas e inventadas respecto a los orígenes de las piezas, cuyo objetivo era dotar de venerable antigüedad a las obras². En otros casos, los propios artistas hacían de marchantes, como los Madrazo, por cuyas manos pasó una silla de manos granadina que fue comprada por Huntington para la Hispanic Society³. Comparando los cuadros que representan los estudios de Fortuny, Raimundo de Madrazo etc., se observa que los elementos decorativos son siempre los mismos: un bargueño, que aparece repetido varias veces, idéntico en diferentes artistas, algún tapiz y, sobre todo, cerámica: esencialmente platos de reflejo metálico. Fue Fortuny el primero que coleccionó la loza de Manises y quien la puso de moda y su estudio fue copiado por los demás artistas. Aunque aparecen en otros pintores, incluido Fortuny, piezas de mobiliario diversas, procedentes del mercado anticuario casi siempre romano⁴, lo cierto es que los platos valencianos sobre colgaduras adamascadas, constituyeron el fondo ideal de estos “estudios” de los artistas. A ellos hubieron de remitirse los coleccionistas y marchantes a partir de 1870 (fig. 1).

A partir de mediados del siglo XIX, los incipientes museos de Artes Decorativas comenzaron la adquisición de piezas españolas. En Londres, Henry Cole, el organizador de la Gran Exposición Universal de 1851, quien desde 1844 comenzó a comprar en la Exposición de Productos de la Industria de París, para el Museo de South Kensington que abriría sus puertas en 1852, efectuó una campaña intensiva para adquirir un amplio abanico de piezas representativas de arte español, que fue glosada por Juan Facundo Riaño en su inapreciable *Classified and descriptive Catalogue* (1972)⁵. A partir de esa fecha, y desde su cátedra en la Escuela Diplomática de Madrid, Riaño actuó como agente del museo en España, informando puntualmente sobre los contactos comerciales y analizando las ofertas. Repetidamente, se le pedían fotografías de las piezas y la dificultad en obtenerlas ocasionó la pérdida para esta institución de muchas oportunidades en el mercado de antigüedades. Todavía en 1873, al intentar describir alguna de ellas, Riaño, remitía a la dirección del museo a la *Guide to Spain and Portugal* de Henry O’Shea, única publicación en inglés en la que podían aparecer reproducidas⁶. Su libro *The Industrial Arts in Spain* sustituiría a partir de 1879 las sucintas explicaciones de la *Guide*.

¹ *Catalogue of the Escosura Collection of Antiques*. Bucken Art Galleries núms. 817-819, Brodway, Nueva York. La venta tuvo lugar en febrero, pero no figura el año en el ejemplar conseguido en la Biblioteca Pública de Gijón. En el apartado de “modern oil painting”, se citan cuarenta cuadros de tema histórico representado en interiores, utilizando los mismos elementos de mobiliario que se recogen en la primera parte.

² En esta subasta trozos de tejido, “procedentes del manto de Isabel la Católica”, figuraban como “a present from the Pope Luna to the cathedral”, incluso aunque se tratase de piezas burdamente manipuladas como el “florentine ‘coffret’ de mariage with a painting in the centre ‘De Petro di la Franchesco’. Fifteenth Century núm. 561”. Para las “citas”, véase REYERO, Carlos, “Ignacio León Escosura y la nostalgia de los grandes pintores”, *Goya*, núm. 232, 1993, pp. 274-280.

³ ROSE, Isadora, “‘A honor y gloria del Pan’. Una silla de manos eucarística del siglo XVIII español”, *Archi-vo Español de Arte*, 1994, núm. 268, pp. 323-342.

⁴ Véase el arca florentina de Escosura, citada más arriba.

⁵ *Classified and descriptive Catalogue of the Spanish production in the South Kensington Museum with an introduction by Juan Facundo Riaño*, Londres, 1972.

⁶ Agradezco al doctor James Yorke, conservador del Departamento de Furniture & Woodworks del Victoria & Albert Museum su gentileza al permitirme su consulta.



Figura 1. Raimundo de Madrazo. *Lección de música*. Colección particular.

El ámbito centroeuropeo representa un modo diferente de adquisición de piezas españolas. Desde Wilhem von Bode (1845-1921), el prestigioso e influyente director del Museo de Berlín, hasta la aparición de la *Architectur und Kunstgewerbe in Alt Spanien* de August Mayer, publicada en Leipzig en 1922 y que de algún modo sirvió de pauta para el coleccionismo, fue la donación el modo de acrecentar los fondos de los museos. El Museo de Artes Decorativas de Praga se nutrió de las donaciones y compras de colecciones completas como la de Lanna a partir de 1890, tras una constante actividad de préstamos para exposiciones. Subastada entre 1909-1911 en Berlín, Stuttgart y Viena⁷, incluía vidrios españoles, sobre todo catalanes, considerados a veces como venecianos⁸, cerámica, esencialmente de reflejo dorado de Manises, azulejos (XV-XVIII)⁹

⁷ *Sammlung Lanna Prag. Zweiter Teil*, Rudolf Lepke, Kunst-Auctions-Haus, Berlin SW, 1911.

⁸ Se incluyeron algunos en la exposición *Cinco Siglos de Coleccionismo de las Artes Decorativas*, Museo de Artes Decorativas de Praga, 1995-1996. P. Stěpánek opinaba que la existencia del vidrio español en Praga respondía al deseo de Lanna y otros de completar sus colecciones de vidrios venecianos y bohemios con los que se confundían, es decir, que no fueron adquiridas con la intención de poseer muestras de vidrio español.

⁹ En el *Handbuch der Kunstpflege in Österreich* se incluyen acuarelas de las ciento diez piezas más importantes, entre las que se incluyen piezas hispanomoriscas.

y relicarios españoles e italianos. El mismo caso fue el de la Colección Bondy entre 1923-1930 y, algo más complicada, la donación realizada por Josef Weisberger entre 1899-1913, quién vendió o regaló al Museo de Artes Decorativas de Praga varios objetos de procedencia española: esculturas en cera, tallas y una arquilla¹⁰, mientras que su hijo Arnold regaló en 1910-1912 una pequeña colección de arte español, sobre todo de cerámica. El resto de la colección se vendió en 1922 en Nueva York, como se verá más adelante. En la exposición de arte español que tuvo lugar en 1997 en Praga, la cerámica fue, con mucho, la colección más completa y representativa¹¹, gracias a la difusión de las obras antes citadas.

Un caso interesante fue el de Emile Peyre, coleccionista y decorador parisino durante el Segundo Imperio, que donó al Museo de Artes Decorativas de París íntegramente su colección reunida en su casa de la Avenue de Malakoff, entre la que, junto a piezas italianas, francesas y alguna española auténticas, se contaba un buen número de armarios, arcas y *sgabelli* supuestamente venecianos, idénticos a los que están repartidos por varios museos europeos, como el Victoria & Albert o la colección Lázaro, entre otros, como si se hubiera tratado de una producción en serie, además de dos o tres bargueños y varios platos de reflejo metálico. Y junto a todo ello, y olvidado hasta su redescubrimiento en 1992, el friso de Vélez Blanco, oculto en el mismo Museo de Artes Decorativas de París, donde debió permanecer desde su llegada, en 1904, ya que por sus dimensiones no debió tener cabida en su residencia¹² (fig. 2).

El coleccionismo en América

En América la adquisición de piezas españolas tuvo características diferentes. A excepción de la Hispanic Society, cuya colección se centró exclusivamente en el arte español y que Huntington, según sus notas, compró siempre fuera de España¹³, desde 1900 a 1930, los grandes museos como el Metropolitan de Nueva York se nutrieron de las donaciones de grandes colecciones como la de Morgan, Havemeyer o Altman, o bien se crearon museos a partir de

¹⁰ Don José Arnold Weissberger, comerciante en Praga y Viena, poseía un negocio de anticuariado que, con la denominación de «Galería de Arte», ofrecía a la venta una serie de objetos que, bien compraba directamente a particulares, bien revendía procedentes de otras casas anticuarias. Asimismo, como solía ser costumbre, iba formando en su domicilio una colección particular con los objetos de más valor que había podido procurarse y que decidía no poner a la venta. Por las manos de Weissberger pasaron piezas importantes del patrimonio español. Muchas fueron exportadas y otras adquiridas en el extranjero para ser vendidas en la Península. Véanse también notas 22 y 23.

¹¹ *Arte y Artesanía Española de 1550-1560* (1997), Stredoceska Galería de Praga, dedicada específicamente a la Corte española, durante el tiempo en que vivió en Madrid Rodolfo II (1567). La exposición con doscientos objetos se dividió en: tallas policromadas, pequeña escultura (en la que entran relieves, alabastros, bustos relicarios y Niños Jesús); muebles e interiores, diecinueve bargueños y tres joyeros, haciendo hincapié en lo transportable y en los hierros y en la cerámica y el vidrio, que sobrepasaron las cien piezas.

¹² BLANC, Monique, «Les frises oubliées de Velez Blanco», *Revue de l'Art*, núm. 116. 1997(2), pp. 9-16, artículo presentado más tarde al congreso sobre Gil de Siloé, celebrado en Burgos en octubre de 1999. *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 2001, pp. 335-352. Los frisos le fueron vendidos por el anticuario Goldberg, el mismo que compró al año siguiente el patio de Vélez Blanco y un artesonado plateresco por 92 pesetas, que a su vez fue comprado por French & Co. en 1945 y al que se le siguió la pista a partir de una puerta de bronce de la misma procedencia, encontrándose ambos, en la actualidad en el MET.

¹³ En París adquirió la custodia de Becerril, la silla eucarística granadina (véase nota núm. 3), junto con el retrato de la duquesa de Alba realizado por Goya.



Figura 2. Fragmento del friso de Vélez Blanco. París. Museo de Artes Decorativas. Legado Emile Peyre.

las propias como fue el caso de Frick o Isabella Stewart Gardner, entre otros. Todos ellos tuvieron como denominador común la compra compulsiva de enormes cantidades de obras de arte de todo género y todos ellos dieron la misma importancia a las artes decorativas que a la pintura, lo cual ocasionó no pocos quebraderos de cabeza a la hora de priorizar las colecciones. Como para muchos de sus contemporáneos, el modelo de colección para J. Pierpont Morgan (1837-1913), Benjamin Altman (1840-1913) o Henry Clay Frick (1849-1919) estaba en Europa, especialmente en la Wallace Collection, la Hertford House —donada a la nación en 1897— fue su mansión ideal. Aunque las dos primeras décadas del siglo XX, tanto americanos como europeos, compraban cuadros similares a los de la colección Wallace, Rembrandts, Van Dycks, Reynolds y Gainsborough, pero era sobre todo la manera que todos ellos eligieron para presentar estas pinturas, la que se inspiraba plenamente en la Hartford House, es decir, en una elegante instalación de precioso mobiliario antiguo, tapices medievales y objetos decorativos diversos¹⁴.

La negociaciones de Joseph Widener para la adquisición de las artes decorativas y, especialmente, el sistema seguido por P.A.B. Widemer, no fue excesivamente cuidadoso. Según consta documentalmente, Duveen enviaba cada semana un baúl lleno de obras de arte y se le devolvía otro también lleno de obras de arte, que cambiaba por las nuevas”¹⁵ Joseph Widemer se negaba a ver sus cientos de *objets d'art*, tapices y muebles, separados de las pinturas y las esculturas, cuando donó todo ello a la National Gallery de Washington, sólo al final accedió a dejar en la planta baja todo ello, colocando en la primera lo que en realidad conforma la gran colección del museo, sus pinturas y esculturas¹⁶.

Como es sabido, la colección de Morgan, que incluía más de 17.000 objetos en 1913, se dispersó muy pronto por diversas razones. El Metropolitan Museum of Art de Nueva York

¹⁴ FINLEY, D., *A Standard of Excellence*, Washington, 1973. Sobre la influencia de las colecciones Rotschild en las americanas, véase WALKER, J., *Self-portrait with donors: confessions of an art collector*, Boston-Toronto, 1974, pp. xii-xiii. Sobre las visitas a colecciones europeas de los americanos, véase CONSTABLE, W.G., *Art collecting in the United States of America: an outline of a history*, Londres & Edimburgo 1964, p. 119; y para la posible de Morgan, STROUSE, J., *Morgan: American financier*, Nueva York, 1999, p. 486.

¹⁵ QOUBACH, Esmée, “The last of the American Versailles: The Widener Collection at Lynnewood Hall”, *Simiolus*, Netherlands Quarterly for the History of Art, 2002(29), núms. 1-2, 42-96.

¹⁶ Véase también ROBERTS, G.y M., *Triumph on Fairmount: Fiske Kimball and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia & Nueva York, 1959, 173-186.



Figura 3. *Loza de reflejo metálico*. Nueva York. Metropolitan Museum of Art. Legado Havemeyer.

recibió de su antiguo presidente 7.000, mostrando ya sus predilecciones renacentistas y góticas, como la cruz procesional de San Salvador de Fuentes o el cáliz del siglo XV. Benjamin Altman, quien también falleció en 1913, donó su colección completa al MET¹⁷. En 1929, tras la muerte de Louisine Havemeyer, el museo recibió casi 2.000 objetos, de la gran colección que ella y su marido habían adquirido. Al igual que Morgan y Altman, los Havemeyer donaron no sólo pinturas, sino también artes decorativas: porcelana china, esculturas renacentistas, contándose en la colección veintidós platos de reflejo metálico (fig. 3).

El sistema de coleccionismo de J. Pierpont Morgan era comprar cuanto podía en un tiempo relativamente corto, a menudo colecciones completas. A sabiendas de que en el mercado del arte no era más que un ávido aficionado, encargaba a expertos la búsqueda y la oferta de las mejores obras de arte y literatura del mundo. En parte para simplificar y en parte para defenderse de los fraudes, efectuaba sus pagos a finales de cada año y los conservaba en exposición en su casa londinense, donde los profesores visitantes podían emitir sus juicios. Devolvía objetos que resultaban no ser “correctos” y los marchantes más inteligentes se dieron cuenta que era más provechoso tenerle como cliente fijo que embarullarle. Aunque compró a varios intermediarios, su principal proveedor fue Joseph Duveen. Tanto Morgan como Frick se fiaban de los Duveen para artes decorativas, aunque también compraban a Colnaghi en Londres o a Jacques Seligmann. Los objetos medievales adquiridos a través de Sedelmayer se instalaron primero en el MET como préstamo. En 1908, Wilhelm von Bode le

¹⁷ Francis, HASKELL, en la introducción de su obra *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, ed. esp. Alianza Editorial, al estudiar el legado de Benjamin Altman constataba que “para Altman las alfombras, tapices y sobre todo la porcelana oriental habrían de ser siempre tan importantes como sus cuadros”, y confesaba: “si me he centrado primariamente en los últimos, es tanto porque la documentación es más rica, como porque son sólo sus cuadros sobre lo que yo me siento cualificado para escribir con cierto detalle”.

envió a William R. Valentiner, especialista en Rembrandt y pintura holandesa, como conservador de artes decorativas del MET. En 1914, se dedicó el ala F de Artes Decorativas, denominándose Pierpont Morgand Wing, para todas las reunidas por su hijo Jack, permaneciendo allí hasta 1943, en que fueron dispersadas por el museo. En las fotografías antiguas se observan sillas de coro por parejas, muy semejantes a las que tuvo don José Lázaro en Madrid, y, sin duda, la forma de exponer varias salas en la Loan Exhibition de 1914 fueron imitadas por éste.

Por su parte, Frick empleó como marchantes a Fry, a Berenson, a Roland Knoedler y a Charles Carstairs. Compró parte del legado de J.P. Morgan a través de Joseph Duveen el mismo año que se trasladó a la calle 70. Por la misma vía logró reunir una colección de artes decorativas sin rival, sobre todo de mueble francés del siglo XVIII, y aunque no buscó especialmente artes decorativas españolas, tuvo intercambios y relaciones con coleccionistas españoles. Probablemente también a través de los Duveen, consiguió en 1914 el retrato del supuesto conde de Teba de Goya, en poder de don José Lázaro a cambio de una armadura¹⁸. Otro gran coleccionista, Henry Walters (1848-1931), coleccionaba también de todo a través de Seligman. Hijo de un coleccionista y amante del arte europeo, en 1876 acompañó a su padre a la Exposición Internacional del Centenario de Filadelfia. Juntos adquirieron considerables cantidades de artes decorativas japonesas, y, juntos o por separado, asistieron a las Exposición Universal de París en 1878, a la de 1889 y a la Internacional colombina de 1893 de Chicago¹⁹. Por su parte, Isabella Steward Gardner comenzó su colección al visitar la colección de artes decorativas que Gian Giacomo Poldi Pezzoli había convertido en fundación en Milán. En el “característico desorden finisecular” que caracteriza a Fenway Court, no olvidó en su obsesión coleccionista el campo de las artes aplicadas y decorativas, como muestra la monumental serie de tapices de la segunda planta, con escenas de la vida de Abrahán y Ciro el Grande, junto a porcelanas inglesas y francesas. Algunos muebles con escasa calidad museística sirven de apoyo a grandes obras, como la Santa Engracia de Bartolomé Bermejo, tratándose siempre del mismo tipo de muebles, los populares bargueños con fondos dorados, hoy ya correctamente conocidos como “escritorios de Salamanca”, que se sitúan en la misma sala de tapices. En la sala gótica con seis vidrieras alemanas de Nuremberg de finales del siglo XV, se halla un gran rosetón español fechado entre los siglos XIII y XIV²⁰.

¹⁸ Se ha comparado a veces a Lázaro con Frick, véase REIST, Inge, “Henry Clay Frick y su colección de arte” *Goya*, 1999, núm. 173.323. Por nuestros estudios sobre la colección Lázaro, *Catálogo razonado de mobiliario del Museo Lázaro Galdiano (I)* (en prensa), sabemos que gran parte de los muebles expuestos en la Exposición Retrospectiva de Lyon, procedentes de la colección de la marquesa Arconati Visconti, muebles catalogados como del Renacimiento francés e italiano, fueron adquiridos por Frick. Los modernos estudios de Wolfgang Koeppel (1994) han demostrado que la mayoría son rehechos sobre alguna pieza original, utilizando maderas antiguas para completarlos.

¹⁹ Establecida en 1902, Seligmann y Cia. Se especializó en la búsqueda de pequeños objetos medievales y piezas de artes decorativas del Renacimiento. Cuando la firma se separó antes de la primera guerra mundial, continuó financiando sus respectivos negocios de París y Nueva York, tanto la casa original, liderada por Jacques Seligmann como su filial, dirigida por su hermano Arnold Seligmann y su socio Emile Rey. A través de ellos compró Walters marfiles góticos y esmaltes pintados del siglo XVI.

²⁰ BASTIDA DE LA CALLE, M.^a Dolores, “Fenway Court: le plaisir de Isabella Steward Gardner”, *Goya*, núm. 273 1999, pp. 370-374.

Las subastas de arte español en América

Una de los métodos de venta que más favoreció el gusto por las artes decorativas españolas en América fueron las subastas, y muy significativamente para el mundo del coleccionismo que comentamos, las que se realizaron en la década de los veinte²¹.

La primera de ellas tuvo lugar en Nueva York en 1921, con el nombre *Spanish Art Treasures* y, calificada como la más importante de todas cuantas habían sido objeto de subasta pública en Estados Unidos, comprendía la colección madrileña de Herbert P. Weissberger, hijo de J. Arnold Wiessberger²². Piezas procedentes de la colección del marqués de Valverde, comisionado para la Exposición de los Tapices de la Casa Real en 1916, bajo los auspicios de la Hispanic Society of New York; de la colección de don Adriano Lanuza, presidente del Banco de Crédito, o la de don Bonifacio Díez Montoro, coleccionista burgalés. El contenido de la subasta comprendía cerámicas españolas de Talavera, de Teruel, de reflejo metálico, paneles valencianos con figuras dieciochescas, algunas piezas pequeñas de mobiliario de estilo mudéjar, metales de los siglos XVI y XVII, códices, grabados, pinturas en vidrio, pequeña estatuaria, faroles, tablas de los siglos XV y XVI, de escuela aragonesa, valenciana o castellana; de Luis Dalmau, Jaume Vergós y Jaume Huguet, un retablo de Francisco Ximénez, cuadros de las diversas escuelas del XVII y XVIII, entre ellos obras de Alonso Sánchez Coello, Felipe de Liaño, Mazo, Rizi, etc.; esculturas de diversas épocas, desde bajorrelieves románicos hasta obras barrocas, que incluían atribuciones a Juan de Juni o a Montañés. Dentro del apartado de mobiliario, menudearon las piezas de gran calidad, varias de ellas sin paralelos en la España actual, como las sillas y sillones policromados y revestidos de textiles ricos procedentes de una sacristía de Salamanca (lote núm. 886), un arca nupcial de Burgos con láurea, busto y pabellones de finales del siglo XV (núm. 914). Así sucedía también con los objetos de forja y los elementos constructivos y decorativos para interiores y exteriores, especialmente puertas, algunas notabilísimas, como la policromada y dorada del siglo XV (núm. 957), o la gran reja, completa, de la misma época, procedente de Cataluña. Entre las telas, la oferta incluyó textiles ricos y bordados, especialmente terciopelos, brocados, brocateles y bordados de oro y seda al matiz o al sobrepuesto para uso litúrgico, como un cojín bordado a doble cara que representa la Immaculada Concepción “Tota Pulchra”, rodeada de los atributos de la letanía lauretana, obra de principios del siglo XVII (núm. 402), reposteros de aplicación sobre terciopelo con las armas de Castilla y León (números 419 y 420), el segundo, de origen aragonés, de principios del siglo XVI, con la Virgen, el Niño, san Bartolomé y diversos santos, sedas valencianas, bordados cultos y un apartado de bordados populares españoles, junto al de alfombras españolas de los siglos XVI y XVII²³.

El éxito de esta venta se vio superado seis años más tarde, en 1927, por el de la colección del conde de las Almenas a través de la *American Art Association*²⁴, comprada en su totalidad por

²¹ Véase también nota núm. 1.

²² De quien ya se ha hablado anteriormente en relación con sus donaciones al museo de Praga (nota núm. 10). De nacionalidad española a partir de 1914, tuvo un próspero negocio de comercio de arte, sus bienes, abandonados en su domicilio de Zurbano, 5, fueron depositados en 1939 en el MNAD, del que se le devolvieron algunos. A su muerte, en 1954, tras una serie de vicisitudes y una complicada testamentaría, el Estado español decidió conservar sus colecciones en dicho museo.

²³ Del conocimiento y descripción del contenido de la subasta y de los datos acerca de Weissberger soy deudora de Letizia Arbeteta, a quien agradezco vivamente su generosidad por permitirme la utilización de su trabajo inédito sobre “Las alfombras de la colección Weissberger”, realizado a partir de documentación del expediente “Weissberger”, conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

²⁴ *Catalogue of the collection of the conde de las Almenas*, American Art Association, Nueva York, 1927.

W.R Hearst, a quien desde 1922 se la intentaba vender Arthur Byne, como siempre a través de su arquitecta y agente Julia Morgan, amiga de Mildred Stapley, la mujer de Byne. Desde el primer momento, los Byne, conocedores del proyecto del complejo español que Hearst pretendía edificar en San Simeon, y coincidiendo con el inicio de acumulación de piezas por Julia Morgan, no cesaron de elogiar la Colección Almenas, comentando que “contiene tres techos importantes, entre los que se cuenta el de la Casa del Judío de Teruel, numerosos muebles finos y gran cantidad de escultura policromada”²⁵. Ya en poder de Hearst la techumbre se coloca en el dormitorio de la Cuesta Encantada con un friso comprado a Byne un año después, cuando en 1925 le ofrece el inventario de la colección del conde de las Almenas por dos millones de pesetas; pero, según carta de Julia Morgan a Byne, no estaban interesados en los muebles que éste les pudiera proporcionar, pues ya contaban con un elevado número de proveedores²⁶. La venta de la Colección Almenas se logró realizar, con el pretexto de hacer una exposición de arte español cuando ya se había dictado un Real Decreto, de 9 de agosto de 1926, para la protección y conservación y acrecentamiento de la riqueza artística, prohibiendo la libre exportación de obras de arte²⁷.

Las preferencias del mercado americano: sillerías góticas y artesonados mudéjares

La figura de Byne ha sido estudiada por Merino de Cáceres, a partir de su principal cliente R.Ch. Hearst, dejando claro que “Byne era fundamentalmente un comerciante en arte, un comerciante de altos vuelos y nada escrupuloso. Su distinción, su seriedad, su mundo artístico y cultural y su aparente buen nombre no eran sino la fachada tras la que se escondía un gran farsante y un gran especulador en arte”²⁸. Ello no fue obstáculo para que, junto a piezas de la envergadura del claustro del monasterio de Sacramenia, de las casas de las Torres de Úbeda o de la fallida operación del palacio de Peñaranda, objeto de estudios pormenorizados por Merino de Cáceres, se cuenten más de sesenta y cinco techumbres de madera, mudéjares y renacentistas, al menos diez rejas monumentales, bóvedas de crucería góticas, capiteles, frisos, canes, etc., que constituyeron el grueso de sus ventas en Estados Unidos. Al desvincularse de la compra de muebles, se citan sólo en la correspondencia con Hearst sillerías de coro, fragmentos o completas. Entre las sillerías que ofrece a Julia Morgan destaca, el 15 de octubre de 1927, “una de coro gótica del norte de España”, treinta y dos sitiales de nogal, hoy en San Simeon en el comedor, denominado eufemísticamente “refectorio”²⁹, que resultó ser la

²⁵ El techo de la “Casa del Judío” fue objeto de una abundante correspondencia entre Byne y Hearst, recogida con todas las vicisitudes por MERINO DE CÁCERES en “El techo de la ‘Casa del Judío’ en Norteamérica”, *Teruel*, 1985, pp. 142-164.

²⁶ Los agentes que Hearst tenía trabajando en España eran: William Permain, Otto Ebrer, Duveen Bothers Inc., Seligman, Rey & Co., Charles of London, Coemi P.W., French & Company, American Art Association, Ferdinand Schulz, Maurice Colbert, D’Aquin. Junto a ellos, en colaboración o de forma independiente a los agentes y anticuarios españoles: Manuel Dorca Sánchez, Luis, Raimundo y Antonio Ruiz, Enrique Torres, Nicolás Martín, M.D. Benzaria, A un segundo nivel, es decir con menos asiduidad, Apolinar Sánchez, Emilio Torres, Rafael Lafora, Alfonso Gómez Castillo, José Valenciano, Gil Jiménez o J. Escribano.

²⁷ MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “La colección de arte del conde de las Almenas”, *Descubrir el Arte*, año III, núm. 44, octubre 2002.

²⁸ MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne”, *Academia*, núm. 161, pp. 147-210. Sobre Hearst, véase MERINO DE CÁCERES, José Miguel, “El coleccionista compulsivo”. *Descubrir el Arte*, año III, núm. 4, julio 2002; y “La colección de arte de Hearst”, *Descubrir el Arte*, año III.

²⁹ *Academia*, núm. 161, 1985, pp. 183-189; y 2001, núm. 34.

desmantelada de la Seo de Urgell (figs. 4 y 5). De la Seo de Urgell procede también el arco rebajado polilobulado de mármol rojo de la entrada³⁰. Dos años después, bajo la clave “Peters-talls”, le ofreció 47 sitiales procedentes de un viejo monasterio de la provincia de León, con los escudos de Pedro I el Cruel y doña María de Padilla, que Merino cree casi con seguridad procedentes del Monasterio de Carracedo. En 1930, les ofreció una cama española con dosel fechada en 1576, 1500 yardas de damasco que compró a la catedral de Santiago y dos sillerías más, una de Madrid, renacentista, ya ofertada en 1926, y una gótica identificada como “Goths-talls”, procedente de un convento de clausura que no especifica, compuesta de 31 sitiales altos y 28 bajos, “labrados con cresterías y escudos de la orden dominicana y de Castilla”³¹. Para hacer fuerza, en una carta a Hearst, en 1930, le comentaba cómo la sillería de Celanova, que le había ofrecido en 1927 por 65.000 \$, había sido trasladada a la catedral de Orense y ya no estaba a la venta, ofreciéndole en su lugar otra procedente de Logroño a menos de la mitad de aquélla, que más tarde se vendió en París en un precio mucho más alto. Al año siguiente continúa ofreciéndole sillerías, una del siglo XV, procedente del convento del Carmen de Talavera por sólo 18.500 \$³². De 1934 se conservan dos memorandos de piezas compradas por Hearst a Byne, con fecha de 11 de julio. El primer lote por un total de 179.518,50 pesetas (24.000 \$), embarcado a bordo del *Cyrcia*, comprendía ocho bargueños, un lote de cerámica hispanomorisca, portadas, camas, escudos, alfombras etc., que Byne había comprado a diferentes anticuarios en Madrid, Sevilla y otros lugares³³. Algunos meses después, a bordo de otro buque, el *Ingría*, le enviaba un segundo lote que contenía principalmente alfombras y porcelana, por el que la factura de la compra de la compañía Garrouste ascendió 3.680 \$³⁴.

En realidad, no se trataba únicamente de caprichos de coleccionista tipo Hearst. La fascinación por las reconstrucción ambiental de interiores se había puesto de moda en la década de los veinte en Estados Unidos. Edificios enteros se crearon en estilos “americano temprano”, “federal”, “colonial”, etc., y junto a ellos, durante unos años era esencial disponer de una “galería española”. El Metropolitan Museum, que había comenzado su adquisición de estas *period rooms* antes de 1904, advirtió con sorpresa que se habían convertido en una de las atracciones principales del museo. Entre ellas, la hoy denominada *Campin room* en The Cloisters, está cubierta por un artesonado mudéjar procedente de Illescas³⁵. En 1929 se instaló en una estancia pequeña dentro de las galerías de artes decorativas europeas en el edificio principal, considerando que el artesonado proporcionaba a este espacio cierta domesticidad, en contraste con las paredes blancas sobre las que se exponían tapicerías, esculturas y mobiliario europeo de entre el siglo XIV y principios del XVI. Conocida esta instalación por

³⁰ La sillería de la Seo de Urgell y sus vicisitudes son objeto de un estudio más detallado por parte de la autora en la revista *Goya* (en prensa).

³¹ *Ibidem*, p. 188. Su precio fue de 25.000 \$ y fue comprada por orden de W.R.H. el 28 de abril de 1930.

³² *Ibidem*, pp. 188-196.

³³ E. Torres, Santo Tomé, 8, Madrid; A. Gómez, Santa Cruz, 1, Sevilla; J. Valenciano de la plaza Real, Barcelona; y Apolinar Sánchez, Santa Catalina, 3, Madrid. Junto a éste, con la misma fecha aparece otro lote por 21.000 \$ enviado a bordo del *Novemar* con un tímpano, cuarenta y cuatro columnas de mármol de Sevilla, techos pintados y mudéjares con azulejos del siglo XVI.

³⁴ El propio Merino constata como a su muerte, el *New York Times* decía textualmente: “El Sr. Byne adquirió fama de proveedor de antigüedades para preeminentes coleccionistas americanos”, mientras que la prensa española, sin embargo, lo calificaba de “ilustre hispanófilo” y se le concedía la medalla de Isabel la Católica.

³⁵ Al igual que muchas de las piezas adquiridas en esos años, su procedencia quedaba algo difusa, en cambio se aseguraba que “tradicionalmente formaba parte de la habitación donde Carlos V tuvo preso a Francisco I en 1525-1526”, SEPHARD, M.A., “The Campin-Room”, en *Period Rooms in the Metropolitan Museum*, 1996, pp. 32-39.



Figura 4. Sillería procedente de la catedral de Seo de Urgell. San Simeon, California. Refectorio.



Figura 5. Disposición de la antigua galería española. Nueva York. Metropolitan Museum of Art.

fotografía, se puede observar que el mobiliario que allí se colocó en ese momento era español (fig. 5). Según la idea de Joseph Breck, quien lo instaló, “el artesanado podría ser de utilidad para arquitectos y decoradores en este momento que las techumbres policromadas están de moda”³⁶. Trasladado a The Cloisters, a un espacio ajustado a sus dimensiones con ventanas geminadas copiadas de del destruido palacio episcopal de Barcelona, se amuebló con piezas procedentes de los Países Bajos y Francia, y más tarde se instaló allí la *Anunciación* de Robert Campin, pasando a denominarse *Campin room*³⁷. Llovieron literalmente los artesanados mudéjares, los más decorativos por su colorido, auténticos a veces, reinterpretados otras y también falsos³⁸. Entre los que se encuentran en instituciones, pueden destacarse los vendidos por Byne a los museos de Filadelfia, Boston, San Louis y al museo de Kansas City.

³⁶ *Ibidem*. Fotografía perteneciente al Rogers Fund 1929 (29.69).

³⁷ En las revisiones de las últimas décadas se ha demostrado que la mayor parte de la decoración pictórica del artesanado es posterior, lo que ha favorecido la preeminencia de la obra flamenca, incluso las ventanas se han flamenquizado interiormente para estar más acordes con las obras auténticas.

³⁸ Aparte de Hearst, Merino aclara que Byne tuvo negocios con otros muchos millonarios y coleccionistas americanos, entre los que destaca Addison Mizner, arquitecto y promotor americano que construyó todo un poblado español en Palm Beach, George Fox Steedman de Santa Bárbara, a quien le vendió otro de los artesanados de Almenas para su residencia “Casa del Herrero” en Montecito.



Figura 6. *Alfarje*. Kansas City. Nelson-Atkins Museum.

Precisamente en este último, el Nelson Atkins Museum, en la revisión que actualmente se realiza, apareció un artesonado mudéjar oculto bajo un falso techo en una estancia, denominada ‘capilla española’³⁹. Entre la documentación del archivo del museo se encuentra la correspondencia entre los miembros del patronato y el marchante Maxwell Blake, que ilustran las vicisitudes de la compra en 1932⁴⁰. El proveedor no podía ser otro que Arthur Byne. Deseosos de poseer una techumbre de este tipo, revisaron cuidadosamente la oferta de Byne, quien, fiel a su estilo, les presionaba insistiendo en que era copropietario del artesonado con otro marchante y que el museo de Boston estaba muy interesado. Encontrando demasiado elevado el precio, 14.000 \$, intentaron rebajar la cifra hasta los 11.500 \$. Las razones esgrimidas a favor de la compra definen bastante bien las intenciones meramente decorativistas de los promotores de entonces:

“Es sin duda el mejor techo que he visto y está mucho más allá de mis expectativas. Es un sueño de colores: salmón, rosa, verde, blanco y amarillo con una cenefa figurada muy bonita de

³⁹ Sus dimensiones son: 966,47 cm x 654,05 cm. Fue instalado en el ala norte del claustro del siglo XIII, vendido a este museo por un agente de Hearst, quien lo había comprado para instalar en San Simeon.

⁴⁰ En aquellos momentos (1932), el patronato lo componían Jesse Clyde Nichols, Herber V. Jane, Arthur M. Hyde, habiendo entrado a formar parte del University Trustee en 1929. Véanse documentos 1 y 2.



Figura 7. *Alfárje* (detalle). Kansas City. Nelson-Atkins Museum.



Figura 8. *Alfárje* (detalle). Tarragona. Catedral.

la que le adjunto un detalle [...]. Este artesanado no es el que vi en casa de Byne en 1930⁴¹ pero es mucho mas bonito. Sería el núcleo de nuestra galería española y con la iluminación indirecta de los candelabros italianos de nogal que compramos al señor Sturgies reflejando sobre el techo y sobre nuestros tapices y esos gloriosos terciopelos italianos que tenemos colgados en las pared y algunas buenas piezas de mobiliario y esculturas tendremos una sala italoespañola de máxima distinción”⁴².

Antes de comprarlo, sopesan diferentes posibilidades: búsqueda de posibles referencias, posibilidad de evaluar una techumbre moderna “más o menos copiada de la de Byne y tendríamos una base para hacer una oferta a Byne”. Sobre la que éste ofrece, se consulta a un “experto”, ante la duda de su autenticidad, que ya surgió en ese año de 1933, pero se les informó de que las vigas habían sido cortadas y de que ésa era la causa de que la madera pareciera tan nueva. Al consultar sobre las restauraciones que presentaba, la opinión era que se trataba de

⁴¹ Este punto indica que se había realizado un viaje a España en busca de piezas y que aquí había entrado en contacto con el marchante.

⁴² Documento número 1.

“arreglos muy antiguos”. La actitud prepotente de Byne hizo dudar a los compradores, que estuvieron a punto de cancelar la operación, pero al final primó

“el deseo de quedárnoslo por una valoración justa, ya que es perfecto para nuestros objetivos [...] y cuando esté montado a una altura de 14 pies quedará maravilloso”⁴³.

Puesto en contacto el museo con nosotros a través de fotografías y de un fragmento del mismo⁴⁴, encontramos su filiación histórica: el artesonado resultó ser una copia de algunos motivos del alfarje del coro elevado de la sacristía de la catedral de Tarragona, incluyendo los escudos del cabildo catedralicio —la cruz de Santa Tecla— y los de Sportella y d’Anglesola, prelado en el momento de su realización⁴⁵, junto con detalles en los frisos del de la desaparecida iglesia de la Sangre en Alcover, del que sólo se conservan siete vigas en el Museo Diocesano de Tarragona, cuyos dibujos publicó Ràfols en 1921⁴⁶, con muy directos recuerdos del de la catedral de Teruel⁴⁷, o del claustro de Silos, como son los motivos de los arcos mixtilíneos blancos con puntos negros, a modo de cenefa de perlas que también se encuentra en el alfarje procedente de la casa de los Luna en Daroca⁴⁸. En Tarragona, los colores principales, como es usual, son el blanco, rojo y azul, y los fondos amarillos de oro pimentón y rejalgar. Si los dirigentes del museo de Kansas hubieran tenido a mano estudios sobre arte español, hubieran sabido que aquel colorido salmón y verde que tanto les gustaba no podía responder a una pintura mudéjar original, aunque de la documentación se desprende que a ellos sólo les interesaba el efecto cromático, pues incluso sopesaron la posibilidad de colocar una copia en vez del ofrecido por Byne.

Para comprender mejor el auge de la moda de disponer de un artesonado mudéjar en América, resultan interesantes las afirmaciones vertidas por M. Stapley en su publicación sobre techumbres pintadas españolas (1920), en la que manifestaba que, sin temor a equivocarse, se podía asegurar que siempre que un monasterio o convento quería un artesonado pintado, tanto el dibujo como la ejecución material correspondía a artífices moros⁴⁹, pero al final del mismo justificaba de un modo enormemente aclaratorio la copia de lo antiguo, escribiendo como colofón:

⁴³ Documento número 2.

⁴⁴ Traído por la conservadora del museo, Catherine Futter, quien amablemente nos cedió copia de los documentos del archivo del Nelson Atkins Museum, así como los resultados de los análisis de pigmentos. Si bien estos (11 de octubre de 1994 y 29 de agosto de 2001) resultan algo confusos, pues mientras en el último aparecen en las trazas componentes como titanio, cobalto y bario, elementos no utilizados hasta el siglo XX, parece responder a una contaminación ambiental, mientras que el primero parece responder a la policromía de finales del siglo XVI y principios del XVII. Los estudios dedrocronológicos realizados en Kansas City fechan la muestra en la segunda mitad del siglo XIX, si bien esta afirmación resulta un poco confusa, pues no resulta muy probable que dispongan de muestras de maderas de pino mediterráneo —catalán— de finales del siglo XIX.

⁴⁵ COMPANYS FARRERONS, I., *Embigats gòtico-mudèixars al Tarragonés*, Institut d’Estudis Tarraconenses “Ramón Benenguer IV”. Tarragona, 1983. Esquemas 41-56, pp. 63 y ss. Un avance fue presentado como comunicación al *II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 19-21 noviembre de 1981, publicado por el Instituto de Estudios Turolenses en 1982 con el título “Un alfarje de coro mudéjar en Tarragona”, pp. 253-260.

⁴⁶ RÀFOLS, Josep F., *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelona, Labor, 3.ª ed., 1930, pp. 43-45.

⁴⁷ NOVELLA MATEO, A., *El artesonado de la catedral de Teruel*, Teruel, 1965 y RABANEQUE, E., con el mismo título, Zaragoza, 1981.

⁴⁸ Sobre otros restos de techumbres mudéjares con decoración heráldica similar en Tarragona, se pueden consultar los aportados por Emili, MORERA, *Tarragona cristiana*, vol. II, apéndice XXXII-XXXVI, entre los que se citan los de la casa Bacells y los conservados en el Museo de Tarragona; los estudios de C. LIAÑO, “Contribución al estudio del arte gótico en Tarragona”, *Institut de Estudis Ramón Berenguer IV*, 1976; o J., VIVES I MIRET, *Reynard des Fornell*, Barcelona, 1949.

⁴⁹ BYNE, A. y M. STAPLEY, *Decorated wooden ceilings in Spain*, Nueva York, G.P. Putnam’s Sons, 1920, p. 93.



Figura 9. Alfarje (detalle). Kansas City.
Nelson-Atkins Museum



Figura 10. Documento referente a la compra del alfarje.
Kansas City. Archivo del Nelson-Atkins Museum.

“It is gratifying to find, however, that wooden ceilings are still being built and decorated in the spirit of the old, thus perpetuating, unbroken, a tradition that has been rooted in the land for over a thousand years... New ceilings of much charm have also been executed in Barcelona and in Sitges... none of the modern ceilings-makers are guilty of the anachronism of copying the archaic Gothic pictures, but when they repeat the simple Mudejar decorative themes and coloring they are merely speaking their native tongue”⁵⁰.

A la vista de este repaso, podemos concluir que el coleccionismo de artes decorativas presentó durante casi un siglo, entre 1850-1930, dos direcciones diferentes. En Europa, aparte de algunas compras puntuales, los museos se nutrieron de donaciones de coleccionistas particulares y, salvo en algunos casos de colecciones completas, destacaron más las piezas sueltas: platos de reflejo metálico, cálices, algo de vidrio catalán o andaluz y, como constante dentro del campo del mobiliario, escritorios de Salamanca (sirvan como ejemplo los museos de Gante, Bruselas, Berlín, etc.), mientras que en América, sin despreciar este tipo de piezas, apreciando más su valor decorativo que su calidad⁵¹, en la mayoría de los casos llenaron sus galerías españolas de sillas de coro, en su mayor parte góticas, y, sobre todo, de artesonados pintados, correspondientes a los siglos XIV-XVI, auténticos, restaurados o reinterpretados, valorándose sobre todo su colorido y adaptándolos sin reparo alguno a las dimensiones requeridas, de forma que durante varias décadas definieron el gusto de los coleccionistas por el arte español.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 105-106.

⁵¹ La galería alta del patio de Vélez Blanco en el MET estaba centrada por un escritorio del mismo tipo, igual que el que Isabella S. Gardner colocó como soporte del busto.

Apéndice documental⁵²

Documento n° 1

J.C. Nichols
Arthur M. Hyde

University Trustees
The William Rockhill Nelson Trust
Kansas City, Missouri

November 1, 1932

Mr. Herbert V. Jones
C/o Jones & Co.
Bryant Building
Kansas City, Mo.

Dear Herb:

I looked back through the correspondence with Parsons and I am quoting below the statement which he makes about the Byne ceiling in his letter of may 24th, 1932:

“Byne seems to own the ceiling together with another dealer. Blake had the photographs from another source but the price was the same. In fact, they had recently asked \$14.000 for it in Madrid, then f.o.b. New York. Byne’s letter is enclosed and I know we can’t bargain much here, for he showed me a letter from the Boston Museum in which they ask to have it for their projected Spanish gallery. But it means a deferred payment; however, Byne was on the point of shipping it to them on approval when I reached Madrid. My recommendation here would be to offer \$11.500 for the ceiling delivered in K.C. routed via New Orleans. I am certain they will not consider less and we ought not to lose it by temporizing.

This is about the finest ceiling I have seen anywhere and it went far beyond my expectations. It is a dream of color: salmon, rose, green, white and yellow with a most lovely figured frieze-board of which I enclose a detail. This frieze-board runs all the way round but was not evidently in the photo I submitted in Kansas City. This ceiling is not the one I saw at Byne’s in 1930, but a much more beautiful thing. It would be the making of our Spanish gallery, and with the indirect lighting from those carved Italian walnut candelabra which we bought from Mr. Sturgis, thrown up onto the ceiling and our tapestry and those glorious Italian velvets which we possess hung along the wall, and some fine pieces of furniture and sculpture, we shall have an Italo-Spanish room of utmost distinction. Have Paul check up the measurement”.

I am having Mr. Calderwood check through the Blake correspondence to see if he makes any reference to this ceiling which might be helpful. Sincerely. A. Hyde.

Documento n° 2

p.p.s.

Could’nt Wight make a careful estimate of what a modern ceiling, more or less copied from the Byne one, would cost; and we could properly have that as a basis for an offer to Byne. Samuels told me on the train that he thinks most of the restoration is very old repair. I am rather firm between the inclination to let Byne take his ceiling and go to hell, since he has behaved in this high-handed manner; and the desire to keep it at a fair valuation, since it is perfect for my purposer. Wight thinks it most beautiful; and I can assure you that when it is set up at a height of 14 feet it just sings. Let me know if there is anything I can do about it.

⁵² Ambos documentos nos han sido amablemente proporcionados por el Nelson-Atkins Museum.