

## **PINTURA Y COMERCIO. LAS RELACIONES ANGLO-ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XIX**

*Ana María FERNÁNDEZ GARCÍA*

A lo largo del siglo XIX los círculos eruditos anglosajones manifestaron un inusitado interés por lo español: por el país como meta exótica de los viajeros románticos, por las tradiciones peninsulares vistas como manifestaciones folklóricas y sugerentes y, desde luego, por nuestra pintura. A partir de los primeros años de esa centuria el mercado londinense se abre a nuestros productos pictóricos y llegan a España marchantes que, como antes lo habían hecho en Italia, ponen de moda en Londres a los maestros del Barroco y a los autores contemporáneos que ofrecen una visión tópica y típica de la española.

El desarrollo y formación del mercado inglés hacia la pintura española se gestó a partir del descubrimiento literario de la península para los viajeros románticos, que incluyeron la península en el conocido *Grand Tour*. Los *handbooks* tan populares en la época ofrecieron una imagen del país tan exótica como necesitaban las mentes románticas de los eruditos ingleses. Paralelamente se escribieron en las islas británicas textos de estudio acerca de los grandes pintores del barroco español y la propia Guerra de la Independencia aproximó a los británicos a la cultura de la otrora ignorada España. Estos factores, además de la saturación de los mercados flamencos e italianos por la excesiva intervención durante el siglo XVIII dieron lugar al establecimiento de marchantes ingleses en el país y la generación de un mercado inglés singularmente receptivo hacia nuestra pintura.

LA IMAGEN DE ESPAÑA EN INGLATERRA. LOS LIBROS DE VIAJE  
Y LOS ESTUDIOS DE ARTE ESPAÑOL

El conocido *Grand Tour* durante el siglo XVII y XVIII, como medio de formación integral de las clases altas de la sociedad británica, dejaba de lado a la península ibérica, para centrarse en otros países europeos. Esos periplos pedagógicos-instructivos cuajaban en diarios de viajes, *handbooks*, en los que se recogían observaciones detalladas de las cortes de cada país, los temas religiosos, los monumentos y antigüedades, los ambientes teatrales y las costumbres típicas de cada zona, como

funerales, bodas, ejecuciones y fiestas populares<sup>1</sup>. Sólo a partir del reinado de Carlos III España y Portugal se incorporan al *tour*. En el caso de nuestro país los jóvenes ingleses acuden cargados de los conocidos prejuicios que consolidaban la nefasta leyenda Negra: la hipocresía del catolicismo español, los procesos de la Inquisición, o los españoles como soberbios, haraganes, crueles y hasta lascivos. A partir de la Guerra de la Independencia, con la llegada de las tropas de Moore y Wellington, se publicaron en Londres un sinnúmero de memorias militares, epistolarios y diarios. Desde entonces, y con el precedente de Richard Twiss en sus *Travels though Portugal and Spain* (1775) o de Joseph Townsend, muy interesado en cuestiones artísticas, florece una rica literatura de viajeros británicos en España, como *La Biblia en España* de Borrow, que indican la popularidad del *tour* español por esas fechas. Un *tour* que entre otras pretensiones de carácter cultural pretendía acercarse a las antigüedades del país, e incluso adquirir piezas del rico patrimonio nacional<sup>2</sup>.

En torno a los años treinta del siglo pasado comienzan a publicarse en Inglaterra relatos de viajes y ensayos acerca del arte español, y no meras descripciones de las ciudades peninsulares o relatos de corte costumbrista<sup>3</sup>. A medio camino entre ambos escritos se localiza el famoso *Handbook for travellers in Spain and readers at home*<sup>4</sup> de Richard Ford, libro de viaje característico pero que incluye muchas referencias biográficas de artistas españoles (más tarde aprovechadas por Edmund Head en *Hand-book of the History of painting*). Ford escribió también un artículo sobre Velázquez publicado en la monografía sobre Velázquez publicado en la *Penny Cyclopediae*<sup>5</sup>, que olvidaba los ya clásicos reritos de Palomino o Pacheco, para profundizar en aspectos desconocidos de la formación del sevillano y demostrar una sensibilidad especial hacia la delicadeza de sus fondos de paisaje. El mismo era dibujante y acuarelista aficionado y dejó a la posteridad varias vistas de la serranía de Ronda, de Granada y curiosos tipos andaluces. Al margen de estas actividades Ford, instalado desde 1830 a 1833 en Sevilla y Granada, contribuyó a popularizar la moda de la pintura española, y de un inconcreto «estilo español», entre las clases acomodadas de la sociedad inglesa. Su jardín inglés incluía pabellones árabes y en las paredes de su mansión colgaban lienzos de autores peninsulares, tanto del Siglo de Oro como contemporáneos. Y es que Ford no limitó su estancia en España al disfrute de las costumbres y los paisajes andaluces sino que actuó como agente

<sup>1</sup> Estas ideas están recogidas en el ensayo de Bacon, F., *Of Travel, Essays*, Dent, 1978, p. 54.

<sup>2</sup> Una extensa referencia acerca de los viajeros ingleses en la península está recogida en ROBERTSON, I., *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Madrid, 1988.

<sup>3</sup> Remitimos a la obra de GARCÍA FELGUERA, M. S., *Viajeros y eruditos. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Alianza Forma, Madrid, 1991.

<sup>4</sup> El libro de Ford fue publicado por Murray en Londres en 1845. Tuvo tanto éxito que dos años más tarde se editó una segunda edición y otra abreviada en 1855. En 1846 publicaría *Gatherings from Spain*. Ambos libros tienen buenas ediciones en castellano: *Las cosas de España*, Turner, Madrid, 1988 y *Manual de viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Turner, Madrid, 1980.

<sup>5</sup> Reproducido en el catálogo de la exposición *Richard Ford in Spain*, Londres, pp. 37-43.

comercial de pintura entre ambos países y él mismo declaraba en 1832 en una carta redactada desde Sevilla que «aquí estamos todos locos con las pinturas, comprando y vendiendo».

Richard Ford no era un personaje irrelevante del ámbito cultural británico. Su influencia como artista reconocido y diletante de prestigio contribuyó en no escasa medida a afianzar el prestigio de nuestra pintura en los ambientes coleccionistas ingleses, en confluencia con otras figuras igualmente notables de la cultura de elite isleña, como Mead, Brackenbury, Julian Williams y, por supuesto Sir William Stirling-Maxwell, rico potentado con minas de carbón en Escocia y que en 1848 publica *Annals of the artists in Spain*. Estos tres volúmenes marcaron la historiografía inglesa referida a la pintura española, por el conocimiento directo de las obras y por sus referencias documentales y biográficas. Unos años más tarde publica sendas monografías de Velázquez (1855) y Murillo, además de estudios específicos de la historia de España<sup>6</sup>. Como Ford, Stirling-Maxwell formó una colección particular, considerada por Haskell como la más extensa y selecta colección de arte español en Gran Bretaña durante el período victoriano<sup>7</sup>. Algunas de las piezas que la integraban habían sido adquiridas directamente en la península, como los cuatro pequeños Goyas (hoy en la Pollok House de Glasgow) comprados en Sevilla en 1842, mientras que otras obras procedían de subastas londinenses y del remate de la colección Luis Felipe.

Tanto los *handbooks* de los viajeros, en cuyas descripciones de la península solían incluirse alusiones más o menos explícitas hacia el arte peninsular, como los estudios específicos de nuestra pintura fueron creando progresivamente un clima de conocimiento y de valoración hacia la escuela española, que cuajaría en la presencia de artistas ingleses en el país –como David Roberts, John F. Lewis, Michael J. Quin o David Wilkie– y en el comercio de piezas, de escuela antigua en primera instancia, y obra contemporánea a posteriori. En ese gusto inglés por los productos pictóricos peninsulares, además de los factores expuestos, tuvo un peso específico la influencia francesa, pues es bien sabido que la moda de la españolada nace en París, entonces árbitro del gusto moderno, con la creación del Museo Español Luis Felipe en 1838, y la llegada masiva de cuadros del Siglo de Oro a la capital del Sena.

#### LA PINTURA ANTIGUA EN EL MERCADO INGLÉS. EL ÉXITO DE MURILLO Y VELÁZQUEZ

En fechas anteriores a la Guerra de Independencia la presencia de obras españolas en los mercados ingleses, y más concretamente londinenses, fue muy esporádica. Antes del cambio de siglo el trabajo de Fredericksen<sup>8</sup> sólo registra unas po-

<sup>6</sup> HARRIS, E., «Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art», *Apollo*, enero, Londres, 1964, pp. 73-77.

<sup>7</sup> HASKELL, F., *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford, 1980, p. 137.

<sup>8</sup> FREDERICKSEN, B. B., *The index of paintings sold in the British Isles during the nineteenth Century 1801-1805*, Oxford, 1988, p. XIII.

cas entradas en los últimos años del siglo XVIII, según se recoge en la documentación del *Customs Departament*. Sin embargo se conoce que algunos marchantes, vía Francia, introducían en Londres piezas peninsulares, como los cuadros de Murillo llevados por Bryan y rematados en la casa Coxe Burl & Co. en 1798 o el lote también de Murillos de Noel Desenfans (dos escenas de campesinos, uno de cazadores y un «San Jerónimo en el Desierto») en 1786 y 1795.

A diferencia de lo que sucedía con la pintura italiana (totalmente saqueada *in situ* por los marchantes profesionales británicos durante décadas), con la flamenca, francesa y alemana<sup>9</sup>, la pintura española era por esas fechas la gran desconocida por el coleccionismo y los agentes comerciales londinenses, que sólo estaban familiarizados con Murillo, autor de gran influencia en las últimas producciones del gran pintor inglés Thomas Gainsborough, cuyas escenas infantiles, de pilluelos sin hogar, tienen mucho que ver con las del sevillano<sup>10</sup>. Entre 1801 y 1805 la llegada de obra de pinceles españoles está monopolizada por Murillo y, en menor medida por Velázquez y Ribera, si bien es cierto que las obras que se rematan en Londres por esas fechas tenían atribuciones más que dudosas.

La invasión napoleónica, además de un trastoque absoluto en el campo político, económico y social, invirtió la ignorancia inglesa hacia el arte español. La península fue un óptimo campo de actuación para marchantes británicos, resueltos a incorporar entre sus productos obras españolas de baja cotización con respecto a las elevadas sumas exigidas por piezas italianas, flamencas u holandesas. William Buchanan, conocido marchante escocés, inició en los primeros años de este siglo la costumbre, pronto imitada, de recolectar en la península, obras de arte del Siglo de Oro para abastecer los mercados y la clientela inglesa. Como ha destacado Brigstocke los desarreglos causados por la Guerra de Independencia y la dominación francesa en España ofrecían un panorama caótico en lo que a protección del arte se refiere, y por supuesto óptimo para las actividades de adquisición del marchante y de sus empleados<sup>11</sup>. A partir de 1807 se instala en el país Georges Augustus Wallis, pintor escocés, que representaba en la península los intereses de Buchanan, y que procuró abastecerle de obras acomodadas al gusto británico. Al respecto Wallis escribió a Buchanan refiriéndose al arte español: «De la escuela española no tenemos idea alguna en Inglaterra. Si pudieran ver los dos o tres mejores Murillos de la familia Yago, y algunas finas pinturas de Velázquez, Alonso Cano, Pereda, Zurbarán y El Greco, realmente personajes cuyas obras son bastante desconocidas fuera de

<sup>9</sup> Acerca del comercio de arte alemán en las islas británicas VAUGHAN, W., *German Romanticism and english art*, Paul Mellon Centre of Studies in British Art, Londres, 1979.

<sup>10</sup> Gainsborough estaba muy familiarizado con la pintura española (restringida entonces a Murillo y a Velázquez). Por ejemplo en el otoño de 1785 además de copiar con mucha comprensión obras velazqueñas, como antes lo había hecho con las de Reynolds, se interesó por la adquisición del Retrato de Don Baltasar Carlos a caballo, aunque la venta se truncó por la elevada suma exigida. Un año más tarde adquiere St. John in the Wilderness, por 500 guineas al marchante Noel Desenfans. LINDSAY, J., *Thomas Gainsborough. His life and art*, Londres, 1981, pp. 181 y 189.

<sup>11</sup> BRIGSTOCKE, H., *William Buchanan and the 19th century art trade: 100 letters to his agents in London and Italy*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Londres, 1982, p. 18.

España, algunos estimarían la alta calidad de esta escuela»<sup>12</sup>. Las cartas intercambiadas entre Wallis y Buchanan son un sensacional documento de los métodos de adquisición de pinturas en las colecciones aristocráticas. Las *Memoirs of painting* de Buchanan describen la competencia de los generales franceses<sup>13</sup>, los inconvenientes para realizar los pagos en Madrid, y la ventaja de los marchantes franceses con respecto a los ingleses. A todo esto se sumaban los bajos precios de las obras españolas en las subastas, pues muchos soldados franceses vendían malamente piezas de calidad, en detrimento de las cotizaciones realizadas por profesionales.

Desde su llegada a Inglaterra las adquisiciones de Buchanan eran normalmente vendidas a particulares, que ya habían solicitado la pieza al marchante y conocían su firma y peculiaridades, sin mediación alguna de casas de subastas. No obstante, muchas otras obras sí estuvieron presentes en establecimientos comerciales y de hecho en 1810 crecieron desmesuradamente las ventas de pintura española. En su mayoría procedía de los acopios realizados por el marchante William Harris, parte de los cuales se vendió en Christie's a mediados de marzo de 1810 y que consistía básicamente en pinturas procedentes de la península. Los comentarios de George Watson en un catálogo describían el lote como «una mala colección», si bien es cierto que todavía en Inglaterra la pintura española era una perfecta desconocida para el público y la crítica, más afecta a las manifestaciones pictóricas italianas o de los Países Bajos. Los lotes de obras españolas vendidas en Londres no alcanzaron precios elevados, a pesar de que muchas de la piezas como la «Venus» de Velázquez o la serie de Murillos de la colección Santiago, eran auténticas obras maestras.

A principios del siglo XIX la llegada de pintura española a Londres, además de la conocida intervención de Buchanan a través de Wallis, y de William Harris, tuvo otros intermediarios, como James Wiseman, que había residido durante algún tiempo en Sevilla; William Jacob que subastó en Christie's en 1811 un interesante lote sevillano; Edward Davies, capitán del ejército inglés que luchó en la península y escribió una de las primeras monografías europeas sobre Murillo<sup>14</sup> y John Humble, marchante de primera fila en el mercado británico. Mención aparte merece la actividad de William Stewart, que en abril de 1813 remata en Londres un lote supuestamente procedente de las confiscaciones de los franceses en las colecciones reales del Buen Retiro. El tirón comercial de este señuelo es evidente en las altas cotizaciones conseguidas. Un año más tarde, en 1814, sale a la venta en Christie's 42 obras propiedad de Rose Campbell (James Campbell), asociado de Buchanan y residente en Cádiz como cónsul, entre las que se encontraban la serie de Jacob de Murillo y alguna pieza de la colección del Marqués de Santiago. En 1815 tuvo lugar en Londres la subasta de la colección de Lucien Bonaparte, con 196 pinturas de las escuelas italiana, alemana y española. Por esas fechas también se vendieron

<sup>12</sup> BUCHANAN, W., *Memoirs of Painting*, tomo II, Londres, 1824, p. 229.

<sup>13</sup> «Los generales franceses tienen pocos escrúpulos en coger muchas de las mejores obras de los monasterios españoles», citado por TRUE, W., *Art Plunder*, Londres, 1960, p. 173.

<sup>14</sup> DAVIES, E., *The life of B. Esteban Murillo*, compiled from the writings of various authors, Londres, 1819.

en las casas londinenses los lotes del oficial francés Crochart, reunidos durante su estancia en la península con las tropas de ocupación.

La secuencia de entradas de pintura europea en el mercado inglés recogida por el British Customs Department, reseñada por Fredericksen<sup>15</sup> ilustra perfectamente el espectacular aumento de ventas de arte español en 1809 y 1810, frente a las presencias ocasionales de años anteriores. Los datos abajo reseñados son todavía más elocuentes si se tiene en cuenta que hasta 1809 la proporción de pintura española dentro del monto total de importaciones pictóricas no llegaba ni al 1% y, sin embargo, en esa fecha supone el 21% de las llegadas y en 1810 alcanza la cifra del 60%.

### **Pinturas españolas importadas de España a Inglaterra (1792-1810)**

1792	1794	1796	1798	1800	1802	1804	1806	1809	1810
7	1	3	0	0	40	1	0	118	604

El saqueo artístico de la península, pese a ser un auténtico expolio del arte nacional, tuvo el mérito de acercar el arte español a los mercados europeos. Los maestros de nuestra pintura comenzaron a ser conocidos y valorados progresivamente fuera de nuestras fronteras. Incluso se ha llegado a decir que las obras de Murillo del Mariscal Soult habrían revolucionado la pintura en Inglaterra<sup>16</sup>. Tampoco hay que olvidar el importantísimo lote pictórico regalado por Fernando VII al Duque de Wellington, abandonado en el campo de batalla por los franceses y ofrecido por el monarca como prueba de agradecimiento<sup>17</sup>. Aunque el conjunto presentaba una mínima parte de pintura nacional, el propio Wellington se encargó por esas fechas de aumentarlo, con la adquisición de varias obras procedentes de la venta de La Peyrière y Le Rouge, y posteriormente algunos Murillos y «La vista de Pamplona» de Mazo.

A partir de la invasión napoleónica y la exportación masiva de gran parte del patrimonio pictórico español a los mercados europeos, el siglo XIX inglés manifestó un interés por la pintura antigua española, centrada en varios autores: Murillo, Velázquez, y en menor medida El Greco<sup>18</sup>, Ribera, Zurbarán y Coello. Las obras de Bartolomé Esteban Murillo fueron desde luego las grandes triunfadoras en Londres, lo mismo que en París, con los remates de la galería Soult, de la colección

<sup>15</sup> FREDERICKSEN, B., *The index of paintings sold in the British Isles during the nineteenth Century*, vol. 2, part. 1, Oxford, 1990, p. XII.

<sup>16</sup> TREUE, W., *Art Plunder*, op. cit., p. 175.

<sup>17</sup> Se le ofreció a fin de «no privarle de aquello que ha llegado a sus manos por medios tan justo como honorables». Carta de Fernán Núñez a Wellington en noviembre de 1816, cit., por SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Conocimiento y estudio del arte español en Inglaterra», *Arbor*, n.º 40, Madrid, 1949, p. 565.

<sup>18</sup> En muchos catálogos de subastas de la época victoriana El Greco era confundido con Tiziano y Tintoretto. Su aparición en el mercado londinense no era muy habitual y sólo a partir de 1860 se valora su pintura con altas cotizaciones. REITLINGER, G., *The economics of taste. The rise and fall of picture prices 1760-1960*, Londres, 1961, p. 136.

Luis Felipe y Lucien Bonaparte. Las cotizaciones de Murillo iban al alza, alcanzando cifras espectaculares por obras que ya en el siglo XX no se pagaban ni por la cuarta parte<sup>19</sup>. El auge de Murillo entre el público londinense dio lugar a copistas de célebres obras del sevillano, actividad ésta muy frecuente en la capital británica, y así se ratifica en 1851 con la exhibición en Graves & Co. en Pall Mall, de 40 copias de Murillo realizadas por West, quien unos años antes se había especializado en reproducciones italianas del Trecento<sup>20</sup>. Temas murillescos utilizó también Alexandre Decamps en papeles pintados que recreaban ambientes típicos del sevillano para los hogares de la clase media británica.

El éxito de Murillo, tan denostado por otra parte por ciertos sectores de la crítica londinense<sup>21</sup>, no eclipsó la figura de un Velázquez, más valorado en Francia que en la isla. No obstante, pintores y coleccionistas encontraban en la conocida sobriedad y belleza de sus obras la antítesis del amaneramiento murillesco. Piezas de este autor aparecen frecuentemente en el mercado londinense, desde la famosa Venus vendida en 1813, pasando por los retratos de Felipe IV y el Duque de Olivares, de la colección del rey de Holanda, en 1850, hasta el «Orlando muerto», que inspirara «El torero muerto» de Manet en 1853. La cotización del autor se mantuvo siempre estable, sin las fluctuaciones de los murillos. Tanto Murillo como Velázquez fueron incluidos en el podio del Albert Memorial, de Armstead, junto con los grandes nombres de la pintura occidental. Conocida es también la influencia de Velázquez en el realismo courbertiano y en la obra de Manet, lo mismo que en la del americano Whistler<sup>22</sup>. Puede decirse que mientras que Murillo era más popular, Velázquez era más apreciado en círculos eruditos y entendidos, y sólo así se explica la proliferación de estudios acerca de su obra como el célebre tratado de Stirling o las atinadas observaciones de Waagen.

No obstante, a pesar de la euforia por lo español demostrada por una elite de la sociedad inglesa, el público en general permanecía ajeno y hasta hostil hacia una pintura escasamente conocida, a excepción de Murillo y Velázquez. En una fecha tan tardía como 1853 un miembro del Comité de la National Gallery afirmaba que la escuela española podía considerarse, más o menos, como una corrupción de las queridas escuelas italianas. Lo más curioso es que esta sentencia no encontró apenas oposición entre el resto de la comisión...

<sup>19</sup> Un caso ilustrativo de la devaluación murillesca en el transcurso de un siglo fue el de la Inmaculada Concepción vendida en el remate de Cuthbert Quilter en 1909 por £5.040, una pieza que cincuenta años antes no se hubiese vendido en menos de £25.000, y que en junio 1944 fue adquirida en £525. Recogido en REITLINGER, G., *op. cit.*, p. 133.

<sup>20</sup> *The Art Journal*, vol. III, Londres, 1951, p. 223.

<sup>21</sup> Ruskin afirmaba que Murillo era «mezquino, débil y superficial» y «un regodeo en la basura». Su opinión era distinta con respecto a Velázquez al que consideraba «capaz de hacer milagros de color y sombra». RUSKIN, J., *Obras escogidas*, Madrid, s.f.

<sup>22</sup> En 1897 el artista e historiador del arte Igor Grabar consideraba en el suplemento literario de la revista Niva que «Velázquez había mostrado a Whistler cómo entender y amar la forma y el color; y cómo unir y comunicar la totalidad de sus impresiones en una forma generalizada». Citado por SPENCER, R., *Whistler. A retrospective*, Nueva York, 1991, p. 327.

LOS TÓPICOS ESPAÑOLES EN EL MERCADO INGLÉS.  
DEL ROMANTICISMO AL FIN DE SIGLO

La revalorización del Siglo de Oro español en el mercado británico permitió una progresiva pregnancia hacia las producciones contemporáneas, que tiene su apogeo en la segunda mitad de siglo, y especialmente en los años finales. La primera relación entre Londres y la producción pictórica coetánea se inicia con la llegada de pintores ingleses a España, y más concretamente a Andalucía, como David Roberts, cuyos modos pictóricos determinaron en buena medida el desarrollo del romanticismo andaluz. La obra de Jenaro Pérez Villaamil, de quien se ha especulado siempre acerca de una posible estancia en Gran Bretaña, ratifica temática y técnicamente, la influencia de Roberts, llegando incluso a confundirse las piezas de ambos autores. Esa influencia inglesa en la pintura andaluza cuajó, como señala Calvo Serraller, en una especie de contagio por buscar románticamente lo más tópico y típico de nuestros paisajes y costumbres<sup>23</sup>. Los pintores españoles se comenzaban a conocer a sí mismos, con los mismos ojos que los extranjeros. El pintoresquismo de las producciones de Escacena<sup>24</sup>, Domínguez Bécquer, Esquivel o Barrón encontraron un floreciente mercado en Londres y en los británicos instalados en la península como el vicecónsul inglés de Sevilla Julian B. Williams, protector de Antonio María Esquivel<sup>25</sup>, o el propio Richard Ford, amigo de los Bécquer y de José Gutiérrez de la Vega. Muchas piezas se enviaban a la isla a través de Gibraltar y por eso no es extraño que José Domínguez Bécquer tuviese un corresponsal en Cádiz precisamente para estos menesteres. No cabe duda que estos envíos no hacían sino consolidar la imagen romántica y folklórica de España, que de alguna manera se había iniciado con el aprecio de la obra de Murillo entre los *connoisseurs* británicos (en Escacena el referente murillesco es obvio) y que tan fielmente describiesen los viajeros ingleses en nuestro país a través de unas páginas en las que se incidía una y otra vez en lo singular de nuestras costumbres, en la variedad de paisajes y en lo exótico de nuestras ciudades y tipos humanos.

Aunque el mercado inglés fue poco a poco erigiéndose en una salida comercial excelente para las producciones artísticas contemporáneas de la península, lo cierto es que no puede registrarse un movimiento migratorio intenso de pintores hacia la isla británica. El inconveniente del idioma y la mayor adecuación a la idiosincrasia latinoamericana originó un trasvase humano profesional hacia América, en lugar de a otros países del continente, excepción hecha por supuesto de París y Roma, autén-

<sup>23</sup> CALVO SERRALLER, F., «La influencia de los pintores ingleses en España», *Imagen romántica de España*, Madrid, 1981, pp. 79-102.

<sup>24</sup> Obras de Escacena y Daza, llamado en Inglaterra Escarzena, aparecen en varias ocasiones en subastas y exposiciones londinenses. En 1848 consta una pieza suya titulada «Una casa mora» en la Exposición de la British Institution, una «Casa mora» en la Exposición de la Royal Academy of Arts en 1841 y un retrato femenino en la de 1847. GRAVES, A., *The British Institution 1806-1867*, Londres, 1908, p. 179. GRAVES, A., *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, vol. III, Londres, 1905, p. 61.

<sup>25</sup> GUERRERO NOVILLO, J., *Antonio María Esquivel*, Madrid, 1975, p. 15.

ticos motores del gusto occidental y de la práctica artística en el continente. Sólo se pueden registrar estancias puntuales en Inglaterra, como el ocasional refugio de Londres para el grabador y paisajista Felipe Cardano<sup>26</sup>, que residió en la capital del Támesis por motivos políticos. También podría ser interesante señalar la actividad de un pintor de origen español Philip Hermógenes Calderón (1833-1898), nacido en Poitiers, hijo de un sacerdote español renegado que trabajó como profesor de literatura española en el King's College de Londres. Hermógenes Calderón tuvo una formación inglesa, con una clara vinculación con la corriente prerrafaelita, pero sin embargo explotó con asiduidad temas de raigambre española, escenas de costumbres folklóricas que en la segunda mitad del ochocientos tenían amplia demanda en el público londinense<sup>27</sup>. Estancias ocasionales en Oxford, Cambridge y Londres tuvo también el pintor Pedro Pérez de Castro, diplomático de carrera y viajero incansable por la geografía europea, cuya obra entronca con claramente con las premisas del paisajismo romántico inglés<sup>28</sup>. Durante más tiempo residió en Londres el catalán Victoriano Codina Langlin (1844-1911) que trabajó como decorador en el Hotel Continental, con reproducciones de monumentos españoles, en el Hotel Empire y Trocadero y en las mansiones de Richchild, Richmond y Lady Sommerset. También trabajó como cartonista en la Real Fábrica de Tapices de Windsor<sup>29</sup>.

La ausencia de una colonia importante artistas españoles en Londres u otras ciudades inglesas no exime de la presencia, cada vez más frecuente, de obras importadas desde la península en casas comerciales de la isla. El ciclo más claro se establece en la segunda mitad de la pasada centuria, cuando el mercado de pintura antigua estaba ya plenamente consolidado. La moda de lo español, la españolada de Fortuny, el casacón y la pintura regionalista van triunfando en Londres, como antes lo hicieran en París. Un repaso por las principales revistas de arte ilustradas londinenses revela el auge de lo español, las firmas de mayor prestigio y los géneros de éxito entre el público y la crítica. En general primaban en el mercado londinense los temas costumbristas de aire español. Los casacones, o el también llamado género del siglo XVIII, supuso una trivialización de la pintura de historia y fue uno de las temáticas más requeridas por la sociedad burguesa, que miraba con nostalgia el gusto aristocrático del Antiguo Régimen<sup>30</sup>. El lujo de tales obras, la caracte-

<sup>26</sup> LLORENS, V., *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Valencia, 1979, p. 34.

<sup>27</sup> FENN, W. W., «Our living artists. Philip Hermógenes Calderón», *The Magazine of Art*, Londres, 1871, pp. 197-202. HILLIER, B., «Hermógenes Calderón», *Apollo*, Londres, junio de 1964. WOOD, Ch., *Dictionary of Victorian Painters*, Suffolk, 1971, p. 21.

<sup>28</sup> Las únicas biografías de Pérez de Castro son el artículo de PERERA, A., «Un pintor romántico poco conocido (Don Pedro Pérez de Castro)», *Revista Española de Arte*, n.º 2, Madrid, 1932, y MARQUÉS DE LOZOYA, «El pintor D. Pedro Pérez de Castro en Segovia», *Estudios Segovianos*, 1972. Algunas obras suyas fueron expuestas en la Royal Academy of Arts en 1872 y 1873. GRAVES, *op. cit.*, p. 290.

<sup>29</sup> RAFOLS, J. F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, tomo I, Barcelona, 1981, p. 285. Varias obras suyas figuraron en la muestras de la Royal Academy of Arts en 1879, 1880 y 1884.

<sup>30</sup> Hook y Poltmore encuentran en el propio Ingres el germen de la trivialización de la pintura de historia en los cuadros de casacones de la segunda mitad del XIX, cuando en 1818 pinta su «Enrique IV sorprendido por el embajador español cuando jugaba con sus hijos», auténtico alarde de vir-

rización de los personajes con cuidadas indumentarias y lo banal del mensaje, además del acabado preciosista, se adecuaban perfectamente a las exigencias de la clientela burguesa. Meissonnier popularizó esta temática con una técnica lamida y su fama se extendió a todas las escuelas nacionales, incluyendo a la española. Eso explica la presencia de escenas dieciochescas de firmas peninsulares en el mercado londinense como «Un trovador» de Casto Plasencia (1884), «Un toque de humor» de Francisco Vinea, «El jugador arruinado» de Francisco Domingo, «Gil Blas» de RUIPÉREZ (1865), «Jugadores de ajedrez» (1869) o «El cuerpo de guardia» (1871), y de Ignacio León y Escosura «La lección de canto»<sup>31</sup>, pintor del que desde 1870 aparecen en el mercado inglés obras como «Fiesta musical (1870), «La taberna» (1874), «Juego de cartas» (1874), «La dama enferma» (1875) o «El espía arrestado» (1877).

Pero sin duda el pintor más representativo de lo que Carmen Gracia ha denominado como High Class Painting<sup>32</sup> fue Fortuny. El éxito del pintor en Inglaterra comenzó a partir de la exhibición en Londres, en la French Gallery de Wallis del «Encantador de Serpientes» en 1871, pieza adquirida entonces por el neoyorkino A. T. Stewart<sup>33</sup>. El tono exótico de la obra muy afín a los gustos tardorrománticos de los aficionados británicos y, sobre todo, el reciente éxito de Fortuny en París, con su «Vicaría», que alcanzó un récord histórico en la cotización del arte, hicieron que fueran popularizándose los modos fortunistas. En 1874 Everard adquiere a Murrieta la obra «Músicos árabes» y un año más tarde «Enmascarados» y «Almacén de alfombras en Marruecos», cuya alta cotización superaba entonces las cifras desorbitantes del propio Meissonnier<sup>34</sup>.

En 1884, a tenor de lo publicado en la prensa londinense, Raimundo de Madrazo ya había logrado una reputación como artista. Una escena familiar con un grupo tocando la guitarra se exhibió ese año en la French Gallery y sirvió de referente para amplios artículos acerca de su actividad profesional, comparándole con un Pradilla, Benlliure y Fortuny, integrantes de lo que David Hannay denominó como «New school»<sup>35</sup>, más moderna y humana que las manifestaciones anteriores. El éxito conseguido en ese año estaba apoyado en una presencia sistemática de su

tuosismo técnico y escasa complejidad temática. HOOK, Ph. y POLTIMORE, M., *Popular 19th Century Painting*, Suffolk, 1986, p. 142.

<sup>31</sup> Estos cuadros se remataron en Christie's durante el mes de marzo procedentes de la colección de Charles Kurtz. REDFORD, G., *Art sales. A History of sales of pictures and others works of art*, vol. I, Londres, 1888, p. 308.

<sup>32</sup> GRACIA, C., «Francisco Domingo y el mercado de la High Class Painting», *Fragments*, n.º 15 y 16, Madrid, 1989, pp. 132-139.

<sup>33</sup> De este cuadro afirmaba la crítica londinense años más tarde que «como estudio de la vida y el carácter árabe el cuadro es en sí mismo un triunfo, la riqueza de color y el sentido de la realidad son verdaderamente asombrosos», *The Magazine of Art*, Londres, 1889, p. 131.

<sup>34</sup> El cuadro fue vendido a la firma Agnew en 1.470 libras, mientras que en esos años las cotizaciones de Meissonnier no pasaban de las setecientas. REDFORD, G., *Art Sales. A History of Sales of pictures and other works of art*, vol. II, Londres, 1888, pp. 196 y 205.

<sup>35</sup> HANNAY, D., «Madrazo: the spanish painter», *The Magazine of Art*, vol. VII, Londres, 1884, p. 14.

obra en subastas y exposiciones londinenses desde 1872 con «La mantilla Blanca» o «La lección de música» de 1874.

La entrada de obra contemporánea española en las exposiciones y subastas londinenses, paralela a la presencia de obra antigua, coincide cronológicamente en un momento de apertura internacional de nuestro arte, no sólo a los mercados europeos, sino norteamericanos y latinoamericanos. Es significativa al respecto la afirmación de un crítico inglés en 1882 asegurando que el nivel de la pintura española estaba tan alto a los ojos del mundo como «no lo había estado en ningún tiempo desde los días de Velázquez»<sup>36</sup>. En esas mismas publicaciones, como *The Magazine of Art*, aparecían periódicamente reseñas de viajes a España en las que se trazaba una visión a todas luces folklórica y tipista de las tierras peninsulares, muchas veces ilustradas con grabados de obras conocidas, y de ambientación castiza, como majas y andaluzas de Raimundo de Madrazo<sup>37</sup>.

En prestigio del arte español se prolonga hasta los primeros años del presente siglo. Si en la primera mitad de la centuria el mercado londinense había descubierto los encantos del romanticismo andaluz, y en la segunda mitad la pintura fácil y lamida del preciosismo fortunista, en el cambio de siglo resuenan en la capital inglesa los nombres de Sorolla, Pradilla, a quien la revista *The Studio* dedica un extenso artículo en 1901<sup>38</sup>, o Zuloaga.

El mercado del siglo XX se ha movido en cambio por otros derroteros estéticos, con léxicos de vanguardia, y coincidiendo con la anulación de fronteras nacionales para la transacción artística, que es sin duda uno de los rasgos de estos tiempos. No hay que olvidar sin embargo que esa especie de «mercado común internacional» del arte que vivimos en la actualidad tuvo su germen en aquellas casas de subastas y centros de exposición que en Londres, como en otras capitales europeas o americanas, sentaron las bases para los modernos mecanismos del intercambio artístico. A partir del siglo XIX comenzó además la valoración y el conocimiento de la pintura española en Europa y las obras de nuestros artistas, pasados y contemporáneos, pasaron a formar parte de los circuitos del mercado.

<sup>36</sup> *The Magazine of Art*, vol. V, Londres, 1882, p. 287.

<sup>37</sup> Un caso relevante de este tipo de crónicas ilustradas de viajes o estancias en la península fue el publicado en *The Magazine of art* por David Hannay bajo el título «The marvel of the world», con grabados de obras de Raimundo de Madrazo. *The Magazine of Art*, vol. VII, Londres, 1884, pp. 327-334.

<sup>38</sup> HART, D., «A spanish painter: Francisco Pradilla», *The Studio*, vol. XXII, Londres, 1901, pp. 174-181. Se incluyen reproducciones de «La rendición de Granada», «El día del apóstol» y «Triste vida». Un año antes la misma publicación dedicó varias páginas a analizar la producción del catalán Alejandro de Riquer cuyas obras de signo modernista se adecuaban a las directrices estéticas de la revista.