

EL RETRATO EN EL COLECCIONISMO BURGUÉS
Y NOBILIARIO EN MADRID DURANTE EL SIGLO
XIX: PRESENCIA, SIGNIFICADOS Y NARRATIVAS

THE PORTRAIT IN THE BOURGEOIS
AND ARISTOCRATIC COLLECTIONS IN MADRID
DURING THE 19TH CENTURY: PRESENCE,
MEANING AND NARRATIVES

PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA¹
Museo Nacional del Prado
<https://orcid.org/0000-0002-2328-4371>

RESUMEN: El estudio de diferentes fuentes literarias, documentales (sobre todo inventarios) y gráficas (en especial fotografías) permite conocer los numerosos usos que el género del retrato tuvo en las colecciones de la burguesía y la nobleza durante el siglo XIX en Madrid. Se analizan tanto la variedad de narrativas en la disposición de los retratos históricos y de las efigies familiares en sus respectivos domicilios particulares como los diversos significados que ambos tipos de imágenes tuvieron. Además, estas prácticas se ponen en relación con las sucesivas iniciativas llevadas a cabo durante toda esta centuria desde instituciones como el Museo del Prado.

1. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Políticas para la legitimación nobiliaria: semejanzas, disimilitudes y apropiaciones en el coleccionismo entre la nobleza y la burguesía española (1788-1931)*, PID2019-107636GA-I00.

Palabras clave: iconotecas, coleccionismo, burguesía, nobleza, fuentes documentales

ABSTRACT: The study of different literary, documentary (mainly inventories) and graphic sources (especially photographs) allows us to know the numerous uses that the portrait as a genre had in the collections of the bourgeoisie and aristocracy during the 19th century in Madrid. The variety of narratives in the disposition of historical portraits and the families' effigies in their residences are analyzed, as well as the countless meanings that both types of images had and their relationships with the different initiatives carried out during that period by institutions such as the Museo del Prado.

Key words: portrait galleries, collecting, bourgeoisie, aristocracy, documentary sources

El retrato, como género pictórico, experimentó un gran auge durante el siglo XIX, hasta el punto de que se ha considerado como su periodo más fecundo,² debido sobre todo al papel ejercido por la burguesía. Resulta difícil desvincular este hecho del interés creciente hacia el retrato dentro del coleccionismo tanto privado como institucional, donde se asiste a la constitución de diferentes iconotecas. Este artículo aborda sobre todo el primero de esos ámbitos y estudia de forma concreta las diferentes prácticas coleccionistas desarrolladas en torno a este género por la burguesía y la nobleza radicada en la corte a lo largo de esta centuria, así como las similitudes y diferencias que una y otra plantearon en su lectura y disposición.

EL RETRATO Y SU CONSIDERACIÓN EN LAS FUENTES

Dada la escasez de imágenes de interiores palaciegos y burgueses existente en este periodo, el estudio de estos aspectos ha de basarse en las fuentes documentales, especialmente inventarios y catálogos de colecciones,³ aunque la lectura de unos y otros revela ciertas peculiaridades en lo que se refiere a la presencia y ponderación de los retratos. Así, los catálogos se convirtieron

2. JAVIER BARÓN: «El arte del retrato en la España del siglo XIX», en JAVIER BARÓN Y LETICIA RUIZ (coord.): *El retrato español en el Prado*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2010, p. 17.

3. Para este periodo resulta fundamental: PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, CEEH, Madrid, 2018, pp. 134-143.

en elemento habitual en el coleccionismo de la primera mitad del siglo XIX, en detrimento de los inventarios habituales hasta entonces,⁴ pero su análisis nos demuestra que en la gran mayoría de ellos no se han incluido los retratos familiares.⁵ Esta ausencia impide saber a veces no solo el número, sino también la distribución de esas efigies y demuestra que muchas veces no eran estimadas por sus cualidades propiamente artísticas, sobre todo cuando representaban a familiares muy próximos. Diferentes testimonios coetáneos y otras fuentes revelan también la consideración efímera que muchos retratos tuvieron, en especial entre la burguesía, por cuanto en no pocos casos los propietarios no llegaron a generar una verdadera vinculación con estas imágenes. Miguel Moya describió una situación que hubo de ser muy frecuente (fig. 1):

Quien sea aficionado a inspeccionar los puestos del Rastro y las almonedas y prenderías, al lado de ruinas que fueron objetos de mobiliario sabe Dios en qué época y en qué forma, habrá visto muchas veces retratos que se darían de balde, suponiendo que alguien los desease a este precio.⁶

El análisis de las ventas realizadas por Pedro Bosch, el principal comerciante madrileño de pintura de la segunda mitad de siglo, permite asegurar que entre la clientela más selecta –a la que él se dirigía– los retratos decimonónicos de personajes contemporáneos eran realmente escasos, lo que se debe sin duda a que estos carecían de demanda,⁷ de ahí que pasaran a malbaratarse en el mercado generalista.

4. ANTONIO URQUÍZAR HERRERA y JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA: «La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico 1700-1850», en LUIS SAZATORNIL y FRÉDÉRIC JIMÉNO (coord.): *El arte español en Roma y París (siglos XVIII Y XIX)*, Madrid, 2014, pp. 257-274, p. 271.

5. Del total de catálogos analizados (Cfr. MARTÍNEZ PLAZA: *El coleccionismo de pintura*) tan solo aparecen retratos familiares en dos manuscritos: ANÓNIMO: *Catálogo de las pinturas, estatuas y vasos etruscos que existen en la Galería del Exmo. Señor Duque de Berwick y Alba*, 1831. Archivo Ducal de Alba. ANÓNIMO: *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los Exmos. Sres. Duques de Medinaceli en Madrid*, 1877, Archivo Ducal de Medinaceli (Toledo), leg. 85-2.

6. MIGUEL MOYA: *Puntos de vista. Colección de artículos*, Madrid, 1881, p. 118.

7. Análisis basado en un inventario de los bienes de su comercio (AHPM, t. 37403, fols. 1632 ss), diferentes noticias en prensa sobre sus ventas (*La Época*, 20 de enero y 10 de junio de 1883, 29 de abril de 1891) y los escasos catálogos que publicó (*Exposición Bosch. Bellas Artes, mayo de 1882*, Madrid, 1882; *Catálogo. Exposición Bosch. Bellas Artes, junio de 1883*, Madrid, 1883).



Fig. 1. Domingo Muñoz, dibujante, Ovejero, grabador, *El mercado del Rastro* (detalle), 1880

Poleró definió este desinterés como propio de la burguesía, pero no de la nobleza: «apenas a medio siglo llega la conservación de recuerdo por el retrato, pues desde la familia a los extraños pasando de una a otra mano, vienen a dar los más en las prenderías o en el Rastro».⁸ Cuando esta actitud

8. VICENTE POLERÓ: «El retrato en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1896, t. 3, pp. 58-63, p. 59.

se encuentra entre la nobleza –donde no es frecuente– normalmente se debe a la falta de herederos directos y a la desaparición de cualquier vínculo con el linaje de sus ascendentes. Así, Dolores Hernández Márquez, viuda del IX marqués de Cabriñana del Monte y sin descendencia directa, pidió en su testamento de 1894 que los retratos familiares fueran destruidos a su muerte.⁹ En casos como estos era frecuente asegurar la pervivencia de estas obras a través de diferentes fórmulas. En el testamento de María Luisa de Borbón, duquesa viuda de San Fernando, fallecida sin descendencia, estas obras fueron repartidas entre la heredera del título (su cuñada), su administrador y sus parientes.¹⁰ Otra forma de garantizar su transmisión era dejar todas las efigies familiares sin valor, lo que aseguraba que quedaban fuera de los cálculos divisorios: en la de Vicente María Quesada de Cañaverál, conde de Benalúa, no se tasaron un retrato de señora «que por ser de la familia no se tasa» ni los del conde y su esposa.¹¹

LA DIFUSIÓN PÚBLICA DEL RETRATO HISTÓRICO Y LAS INICIATIVAS INSTITUCIONALES

Aunque el interés por la historia y sus protagonistas pueda remontarse a la Ilustración, será desde principios del siglo XIX cuando este comience a generalizarse en España. Este proceso cultural permite explicar buena parte de los intereses coleccionistas que aquí analizamos y la difusión, mediante publicaciones impresas, de las galerías de hombres y mujeres ilustres, cuyo ejemplo más antiguo es de finales del siglo XVIII: *Retratos de los Españoles Ilustres*. Aunque el más conocido es la *Iconografía española* de Valentín Carderera (1855-1864),¹² esta no dejaba de ser una edición lujosa y muy costosa, de carácter erudito. Hubo otros proyectos editoriales parecidos, de mayor tirada y menor coste, tan fundamentales en esta vulgarización de la Historia como las sucesivas publicaciones de Modesto Lafuente y otros historiadores. Destacan *Álbum biográfico* (1849), de Ángel Fernández de los Ríos y su continuación *Galería Universal de Biografías y Retratos de los personajes más notables desde 1848* (1867).

Del mismo modo, la creación de galerías de retratos en diferentes estamentos oficiales se remonta a finales del siglo XVIII, pero este proceso empezó a normalizarse desde el primer tercio del siglo XIX, cuando algunas

9. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, T. 39605. fols. 6182 ss. En adelante, AHPM.

10. Archivo General de Palacio. Reinados. Isabel II. leg. 1154. En adelante, AGP.

11. AHPM. t. 27007. fols. 264 ss.

12. JOSÉ MARÍA LANZAROTE GUIRAL: *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, CEEH, Madrid, 2019, pp. 207-218.

instituciones destinaron a tal fin un espacio determinado. La reorganización de las colecciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando permitió la creación de una «Sala de los Retratos», en la que se reunieron artistas y académicos con otros retratos históricos, fundamentalmente de la monarquía.¹³ A partir de 1828, en el Real Museo (hoy Museo del Prado) se instaló el Gabinete de Descanso de Sus Majestades, con más de 27 efigies de la dinastía de los Borbones.¹⁴ Ninguno de estos dos espacios –sobre todo el segundo– resultaba accesible para el público. Tampoco el Museo de la Trinidad tuvo un lugar destinado de forma específica a los retratos, aunque, de acuerdo con el inventario topográfico de 1847, en una escalera interior se colocaron muchos de los retratos que venían de conventos. El primer paso en la institucionalización del interés por el retrato histórico se encuentra en la creación de la Serie Cronológica de los Reyes de España, que José de Madrazo ideó en 1848 para ser instalada en el Real Museo: debía mostrar a la Monarquía hispana al completo, desde el primer rey Godo hasta el presente.¹⁵ Aunque llegó a disponerse en las salas de acceso público, la galería acabó desmontándose y no fue replicada en otras iniciativas de calado.

El coleccionismo particular acabó canalizando este interés e intentó dar respuesta a la parálisis de la administración estatal, incapaz de emprender un proyecto de difusión pública que pudiera emular a los de otras capitales europeas, como Londres, donde en 1856 se fundó la National Portrait Gallery. En este contexto debe entenderse la publicación del *Catálogo de los retratos de personajes célebres que comprende la galería de Lesmes Hernando* en 1857 y su exposición pública, primera réplica de alcance –si bien, bastante modesta– a la iniciativa anglosajona. Otros particulares tuvieron planteamientos mucho más ambiciosos, como la creación de un Museo histórico. El proyecto, dirigido al Ministerio de Fomento y hasta ahora desconocido, bien pudo ser realizado por Pedro de Madrazo y, aunque se encuentra sin firmar ni fechar, ha de ser de hacia 1870-1880.¹⁶ En él, se señala la necesidad de destinar dentro de ese nuevo museo –donde se representarían diferentes hazañas históricas– unos espacios determinados para las imágenes de los personajes más célebres. No parece que el Ministerio llegase a dar respuesta a esta propuesta.

13. MARÍA VICTORIA ALONSO CABEZAS: «Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)», *Archivo Español de Arte*, 2019, vol. XCII, n.º 366, pp. 191-202, 199-200.

14. PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2019.

15. JOSÉ LUIS DÍEZ GARCÍA: *La pintura isabelina: arte y política; discurso leído por José Luis Díez García y contestación por Carmen Iglesias, el día 6 de junio de 2010 en el acto de recepción*, Madrid, 2010, pp. 59-70.

16. «Proyecto de un museo histórico», sin firmar ni fechar, posiblemente de Pedro de Madrazo. Archivo General de la Administración. Educación. 31/6797. leg. 6632-1. En adelante, AGA.

Dos décadas más tarde de la creación de la iconoteca inglesa y poco después de la formación de la Galería de los Presidentes de las Cortes para el Congreso de los Diputados (1871), se creaba la Junta de Iconografía Nacional, por Real Decreto de 13 de agosto de 1876. Su misión era formar en Madrid una Iconoteca Nacional, que sirviera de reconocimiento a los personajes históricos del pasado y de estímulo para los ciudadanos. El proyecto acabó en el Museo del Prado y pretendió no solo emular a los ya existentes en Europa, sino acabar con la parcialidad y especificidad de algunas galerías que para entonces eran accesibles, como la del Museo Naval. Aunque su génesis ha sido ya suficientemente estudiada,¹⁷ a través de los debates de la Junta podemos conocer los intereses que movieron a muchos de los coleccionistas o *connoisseurs* coetáneos.¹⁸ El planteamiento inicial distinguía cuatro tipos de personajes: políticos, artistas, militares y escritores. Dado el destino público del proyecto, los miembros implicados procuraron comprar más originales que copias, y priorizaron la autenticidad por encima de la calidad:¹⁹ es decir, preferían el retrato antiguo, porque más allá de su estado de conservación o de su falta de calidad (que cualquier buen copista contemporáneo podía mejorar) su antigüedad refrendaba su historicidad y los eximía de toda sospecha de falsificación. Estos eran los mismos principios que defendía Valentín Carderera, quien rechazaba los «defectos de carácter y estilo» de las copias.²⁰ Sus estudios marcaron el gusto de otros coleccionistas y eruditos, como Vicente Poleró, que suscribió esta misma idea en 1896.²¹ Aún a principios del nuevo siglo (1902), Narciso Sentenach, mostraría su férrea defensa del «interés histórico que los avalora y hace dignos, aunque no sea más que por esto, de la mayor estima»,²² y estos fueron los principios que marcaron también la Exposición Nacional de Retratos celebrada en Madrid en 1902.

Esta Iconoteca tuvo una existencia efímera y difícil (no llegó a sumar más de 86 retratos propios) y ni siquiera supuso un estímulo para la creación de otras de carácter provincial o local, aunque sí es cierto que poco después comenzaron a formarse la mayoría de las galerías ministeriales.²³ En nuestra

17. INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA: «La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder», en VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (COOR.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013, pp. 271-296.

18. Fechadas en 1877, se encuentran en: AGA. Educación. Caja 31/6734.

19. *Ibidem*. Véase también RODRÍGUEZ MOYA: «La Junta de Iconografía Nacional», p. 274.

20. VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles...*, Madrid, 1877, p. VII.

21. POLERÓ, «El retrato en España», p. 59.

22. NARCISO SENTENACH: «Exposición Nacional de Retratos», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1902, junio, año 6, pp. 490-495, aquí p. 490.

23. PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: «La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente», en VV. AA.: *Catálogo de Pintura y Escultura. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente*, Ministerio de Agricultura-Secretaría General Técnica, Madrid, 2018, pp. 143-163.

opinión, la exposición de 1902 buscó en buena medida restituir este vacío y aliviar el fracaso del Museo Iconográfico. Nunca había sido posible contemplar reunidas muchas de las principales galerías particulares aquilatadas durante la centuria anterior, así como aquellas que a pesar de pertenecer a organismos oficiales (la Biblioteca Nacional, los ministerios, etc.) resultaban invisibles. La comparación entre unas y otras reveló la excelencia de las primeras frente a la vulgaridad de las segundas, como señaló Sentenach.²⁴

LA NOBLEZA: EL VALOR DEL LINAJE Y LA PUESTA EN ESCENA

El estudio de las diferentes familias nobiliarias asentadas en la corte revela que en algunas de ellas los retratos suponían el grueso de sus colecciones pictóricas y esto, en todos los casos (y de manera más acusada en las de mayor abolengo), era resultado de la acumulación en una sola persona o matrimonio de diferentes títulos nobiliarios. En los marqueses de Alcañices y duques de Alburquerque, la testamentaría de Nicolás Osorio y Zayas (1793-1866) revela que la mitad de las 50 pinturas eran retratos.²⁵ El inventario de bienes levantado en 1838 tras la muerte de Antonio María Bernaldo de Quirós y de su esposa, Hipólita Colón –VI marqueses de Santiago y de Monreal–, presenta idéntica proporción.²⁶

Se observa también que, en la mayoría de los casos, esta parte de la colección recibió especial cuidado e intentó mantenerse unida. Por poner solo dos ejemplos: los marqueses de Santa Cruz mantuvieron su galería de retratos de los antepasados y algunos objetos relacionados con Álvaro de Bazán, su ascendiente más ilustre;²⁷ los duques de Híjar hicieron lo mismo con los 20 retratos familiares,²⁸ y los otros 16 que colgaban en la Capilla del Obispo (anexa a la madrileña iglesia de San Andrés),²⁹ en la que ostentaban su patrocinio desde 1801. La mención de Poleró señala la relevancia de esta iconoteca sacra,³⁰ salvada de las diferentes desamortizaciones y desvinculaciones y de las ventas del resto de la colección pictórica, donde se saldaron también retratos que no representaban a ningún antepasado.

24. SENTENACH: «Exposición Nacional de Retratos», p. 490.

25. Archivo Casa Ducal de Alburquerque, Cuéllar. Caja 408. Exp. 5.

26. AHPM. T. 25456. fol. 8r.

27. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 133.

28. MARÍA JOSÉ CASAÚS BALLESTER: *La pinacoteca de la casa ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Zaragoza, 2006, p. 92.

29. Archivo Provincial de Zaragoza. Fondo Híjar, p. 1-148: Inventario de las pinturas, muebles, ropas y otros efectos comprados por el Excmo. Duque de Híjar en la subasta de 20 de febrero de 1868.

30. VICENTE POLERÓ: *Tratado de la pintura en general. Comprende las reglas más importantes para el ejercicio*, Madrid, 1886, p. 216, nota 1.

En efecto, la intención de conservar unidas todas estas efigies, a veces implicó salvarlas de la decadencia económica de muchos de estos nobles. La decisión normalmente no revestía de gran dificultad, pues en no pocos de estos casos los retratos eran las obras de menor interés artístico, y por lo tanto de menor valor económico. Por otro lado, resulta evidente que en ellos también se fundamentaba la antigüedad del linaje. Además, coincidiendo con el asentamiento definitivo en la corte de diferentes familias nobiliarias, se vivió un proceso de reorganización y concentración que implicó el envío a su residencia en Madrid de retratos procedentes de otros lugares o estados. Aunque más abajo se estudiará con detalle el ejemplo de los duques de Osuna, esta práctica fue bastante frecuente, como muestran los casos de Enrique Pérez de Guzmán el Bueno (1826-1902), marqués de Santa Marta y conde de Torre Arias³¹ y de María Asunción Belvís Moncada (doc. 1836-1847), marquesa de Villanueva de Duero.³²

Aunque se conocen pocos inventarios topográficos que permitan estudiar la disposición y lectura de las colecciones, el análisis de aquellos conocidos evidencia que, aunque el deseo de mantener unido el patrimonio de mayor implicación simbólica fuera común a muchos, solo en ciertos casos esto se tradujo en un despliegue específico. Hubo familias en las que, a pesar de que la parte de los retratos era muy nutrida, esta se encontraba repartida por diferentes estancias o no fue objeto de una lectura concreta. Es el caso de la colección que los duques de Villahermosa guardaban en su palacio madrileño (hoy Museo Thyssen-Bornemisza). En la Exposición Histórico-Europea de 1892 se expusieron 12 de ellos,³³ siendo el miembro de la nobleza que presentó mayor número de retratos pintados. Sin embargo, no parece que tuvieran una disposición ordenada en el palacio, pues a la muerte del XIV duque, Marcelino de Aragón y Azlor (1815-1888), las 88 efigies existentes (de un total de 190 pinturas) se repartían por diferentes estancias sin ningún criterio, y ni siquiera se habían agrupado en una misma estancia los primeros duques de Villahermosa,³⁴ como sí lo estarían ya en el siglo XX.³⁵

Otros inventarios permiten conocer con detalle algunos de estos conjuntos iconográficos heredados, y el papel dado al retrato. En determinados casos, sobre todo en los de mayor abolengo, este se encontraba integrado en uno de los espacios simbólicos ligados a la historia y al linaje de la familia,

31. VICENTE POLERÓ: *Catálogo de los cuadros del Excmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta*, Madrid, 1875, p. 163.

32. PEDRO J. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 275.

33. *Catálogo de la Exposición Histórico-Europea, 1892 a 1893*, Madrid, 1892, Sala XX, nº 110-121.

34. Se encontraban sobre todo en las dos antecámaras, en la galería del patio y en la sala primera: AHPM, t. 36455. fols. 1808r-1813r.

35. José Ramón Mélida señalaba que estos se encontraban en el zaguán de entrada y en la escalera. Cfr. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA: «Visita de la sociedad al Palacio de Villahermosa», en *Boletín de la sociedad española de Excursiones*, 1921, tomo XXIX, pp. 64-71.

aunque no siempre resultara el de mayor significación. La testamentaría (1817) de Agustín Pedro de Silva-Fernández de Híjar, el X duque de Híjar, indica que en el palacio se encontraba el «Salón de la Calle del Sordo», donde se hallaban todos los retratos familiares de los Ariza, Híjar, Aranda, Liria y Montijo, desde el siglo XVI, y también algunas efigies reales.³⁶ Era tal su importancia que se mantuvo indivisa hasta el XIII duque, Cayetano:³⁷ pero, sin embargo, lo más conocido era la sala del dosel o Salón del Solio o de los Tapices.³⁸ En otras ocasiones, la sala de retratos era el único lugar singular. En el inventario *post mortem* de la casa que poseía en Hortaleza José Joaquín de Silva-Bazán y Sarmiento (1734-1802), IX marqués de Santa Cruz, la pieza número 4 contenía efigies reales (Felipe IV y Carlos II) junto a otros familiares, recibidos seguramente por su matrimonio con María de la Soledad Fernández de la Cueva y Silva, como son los de Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinaceli, y de Francisco de la Cueva.³⁹

Por tanto, la configuración de los espacios protagonizados por retratos ofrecía muchas otras posibilidades. En el palacio del marqués de Leganés existía hacia 1820 una «Pieza de los caballos» cuya denominación obedecía a la existencia de representaciones ecuestres: en ella los nobles de la familia compartían espacio con las imágenes de los monarcas españoles.⁴⁰ Este ejemplo muestra cómo el criterio de ordenación podía ser la especialización tipológica –del que, ciertamente, no hay muchos ejemplos similares– y también la unión en una misma sala de efigies familiares y reales. Esta se convirtió en una de las prácticas más exitosas en los interiores nobiliarios durante todo el siglo, como hemos visto en los casos de Híjar y Santa Cruz. Se trataba de unir la imagen del propietario a las de los monarcas reinantes, buscando no solo un claro posicionamiento político (que se podía hacer más evidente en ciertos momentos históricos) sino también la legitimidad de su posición social; de ahí que este comportamiento se observe también en la burguesía ennoblecida. Así, Mauricio Nicolás Álvarez de Asturias Bohórquez (1792-1851), II duque de Gor, encargó 5 retratos a Federico de Madrazo: el suyo, el de su mujer y el de su madre, todos en busto, y otros dos de mayor empeño –de medio cuerpo– de Isabel II y Francisco de Asís, que además fueron ornados con marcos tallados y dorados,⁴¹ mientras que los otros presentaban un enmarcado más sencillo. Ya en la segunda mitad, en la galería de la planta baja del palacio del marqués del Campo en el Paseo de Recoletos, había 3 bustos

36. CASAÚS BALLESTER: *La pinacoteca de la casa ducal de Híjar*, pp. 158-178.

37. *Ibidem*, p. 211-218.

38. RICHARD Y QUETIN: *Guide du voyageur en Espagne*, París, 1853, p. 691-92.

39. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza. Santa Cruz. Caja 271. Exp. 1, en adelante AHNSN.

40. Archivo Museo del Prado, AP., pendiente de signatura. Inventario manuscrito conservado entre la documentación de José de Madrazo, en adelante AMP.

41. AHPM: t. 34574, fol. 806v y ss.

de mármol: del propio marqués y de Alfonso XII y María Cristina,⁴² pues había sido él quien le había ennoblecido en 1874. Resulta singular, dentro de la nobleza, el caso de Carlos Miguel Fitz-James (1794-1835), XIV duque de Alba. Cuando abrió al público su colección, en la primera de esas salas había 34 retratos de sus antepasados más cercanos y de diferentes monarcas. Pero estos últimos eran ingleses,⁴³ cuya presencia cabe entender si tenemos en cuenta la ascendencia –recuérdese que ilegítima– de James Fitz-James, duque de Berwick, y antepasado del duque de Alba.

La casuística podía ser más compleja cuando en un matrimonio se unían diferentes títulos familiares, por cuanto esto suponía un nuevo despliegue que integraba colecciones y efigies de distinta procedencia. Así, los marqueses de Villafranca habían conseguido reunir a principios del siglo XIX tres conjuntos de especial interés, si bien solo dos debían tener entidad propia. A la muerte de Francisco de Borja Álvarez de Toledo (en 1821), XII marqués, existían dos estancias identificadas como «sala de genealogía» y «pieza de las caricaturas». En la primera se mostraba el conjunto de los Moncada, dedicado a ensalzar los principales hechos militares de esta casa; estaba formado por pinturas de historia y efigies familiares pintadas o esculpidas. En la «pieza de las caricaturas» había una colección de estampas relacionadas con la guerra de la Independencia,⁴⁴ junto con retratos de los héroes que participaron en ella y estampas con «asuntos burlescos de Napoleón». El tercer conjunto procedía de María Tomasa Palafox, XII marquesa de Villafranca, quien había incorporado 17 retratos pintados y un busto en mármol de sus antepasados, tanto directos como de otras casas entroncadas con ellos, como Altamira y Alba.⁴⁵ Aunque 8 de estas efigies figuraban como de Goya, no consta que estuvieran reunidas en un lugar específico. Tras instalarse Pedro de Alcántara –XIII marqués– en el Palacio de Don Pedro, de la capital, tan solo el primero se mantuvo, identificado como Salón de los Moncadas, mientras que los retratos siguieron distribuidos por diferentes estancias⁴⁶ y se deshizo el otro conjunto.

42. AHPM: t. 36643, fol. 7504r.

43. ANÓNIMO: *Catálogo de las pinturas*.

44. Estos inventarios, realizados hacia 1821, se encuentran en Archivo Fundación Ducal de Medina Sidonia, leg. 5396, en adelante, ADFMD-S.

45. Aparecen desglosados en la testamentaria del Marqués de Villafranca, 1867. AHPM: t. 31523, fols. 2024r-2028v.

46. *Inventario de muebles y otros efectos de las habitación del sr. Marqués de Villafranca en esta Corte*, 1846, ADFMD-S, leg. 5539.



Fig. 2. Pedro Pablo Rubens, *Retrato ecuestre del duque de Lerma*, 1609, Museo del Prado

En la reforma que Tomás Fernández de Córdoba (1813-1873), XV duque de Medinaceli, y su esposa Ángela Pérez de Barradas (1827-1903) hicieron del viejo palacio ducal de Madrid (ubicado en el Paseo del Prado), se reforzó la presencia de las efigies familiares, colgadas principalmente en la Sala o Salón Grande: la mayoría de estas procedían de Santiesteban y ya habían despertado el interés de Nicolás de la Cruz en el palacio que estos duques tenían entonces.⁴⁷ En la sala del Duque de Lerma se colocó el retrato ecuestre que hiciera Rubens al favorito de Felipe III (fig. 2) y que estaba en esta colección al menos desde 1800. Fallecido el duque, su viuda se casó en segundas nupcias con Luis Sebastián de León (1835-1904), I duque de Denia. En su nuevo palacio, se reestableció el sentido de la galería de retratos de la vieja residencia ducal, que desde entonces colgó unida en la Galería Principal.⁴⁸ La apropiación del patrimonio familiar de los Medinaceli tras el nuevo matrimonio de la duquesa viuda fue muy elocuente, como muestra el hecho de que en la armería –ponderada siempre como la joya ducal– se colocase una imagen de su nuevo esposo.

El papel ejercido por Pedro (1810-1844) y su hermano Mariano (1814-1882) Téllez-Girón, XI y XII duques de Osuna respectivamente, resulta fundamental dentro de la vieja nobleza asentada en la corte. Carderera consideró que habían sido los marqueses de Santa Cruz y el Príncipe de Anglona quienes habían incitado en los dos hermanos «esta afición»,⁴⁹ pero se trataba de una política encaminada a reforzar y mantener el prestigio de la casa ducal, iniciada por Pedro y continuada por su hermano tras la temprana muerte de este y donde el retrato desempeñó un lugar central.

El XI duque llevó a cabo la principal reorganización entre las colecciones nobiliarias de la corte de todo el siglo XIX. Para ello mandó traer a Madrid a partir de 1841 todas aquellas pinturas y obras de interés que se encontraban repartidas por los numerosos estados y territorios familiares: Gandía, Sevilla, Benavente, Béjar y Guadalajara. Por la documentación, se deduce que hubo un proceso de selección, en el que se priorizó sobre todo la calidad y el estado de conservación.⁵⁰ De Gandía, donde el conjunto también era nutrido, se trajeron dos parejas de Pascual de Borja y su mujer, y del palacio del Infantado llegaron 30 efigies, mayormente de la familia de los Mendoza.⁵¹ Esta compilación estuvo acompañada de una ambiciosa política de encargos de copias,⁵² difíciles de identificar en el catálogo de la venta de la colección de 1896, subsumidos en el grupo «Autores modernos indeterminados» y sin identificación iconográfica.⁵³

47. NICOLÁS DE LA CRUZ: *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812, parte X, p. 566.

48. Archivo Ducal de Medinaceli, Sevilla. Desvinculación, leg. 306.

49. CARDERERA Y SOLANO: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos*, p. v.

50. AHNSN: Osuna, CT. 518: Inventario de Fabián Lorente, 29 de marzo de 1841. CT535, D. 6: Inventario de Vicente Castelló, 17 de mayo de 1841.

51. AHNSN. Osuna. CT. 521, 23.

52. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, pp. 251-252.

53. *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes. Segunda edición corregida y aumentada*, Madrid, 1896, n.º. 160-173.

Un testimonio inédito permite comprender una noticia hasta ahora confusa, en la que se mencionaba la existencia en diferentes residencias de la aristocracia madrileña de una imagen que el duque había regalado a muchos de sus allegados.⁵⁴ Eugenio de Ochoa escribió a su cuñado Federico de Madrazo lo siguiente: «Roca me ha enseñado una *statuette de Barie* [sic] o Barre (el famoso escultor para estas chucherías en miniatura) que es el retrato la estatua de cuerpo entero, en yeso, del D. de Osuna [...]. El Duque ha pagado al escultor 600 fr^s. Creo que ha hecho sacar unas cinco o seis pruebas».⁵⁵ Este encargo a Antoine-Louis Barye –uno de los escultores franceses más populares de su época– nos revela una verdadera política de imagen, basada en su propia efigie y no en la de ningún relato histórico familiar, como haría después su hermano.⁵⁶

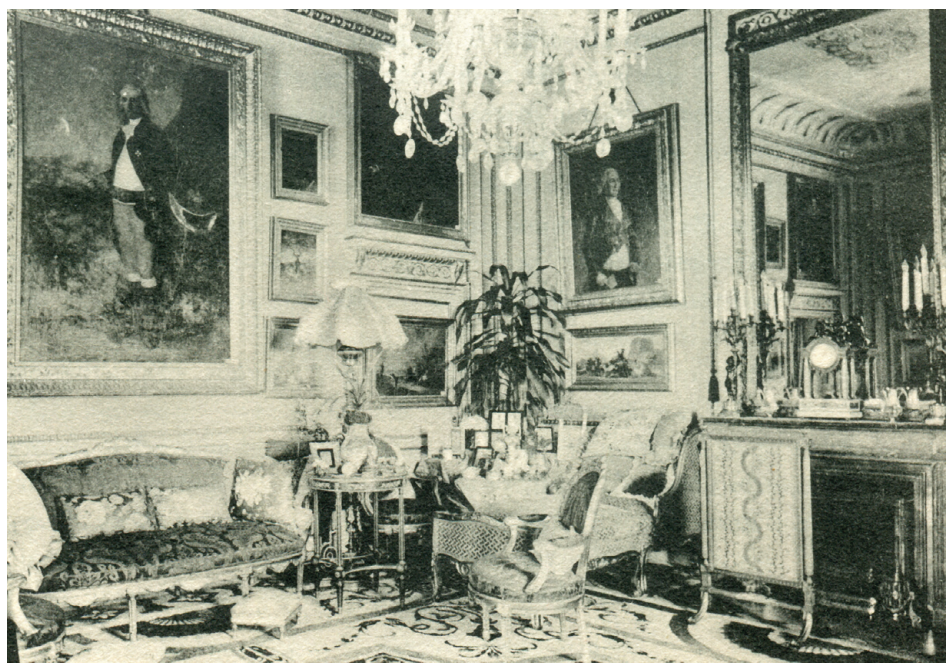


Fig. 3. Anónimo, *Sala del Palacio de las Vistillas, residencia de los duques de Osuna*.
Reproducida en Cristina De La Cruz De Arteaga: *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940, vol. II, p. 292

54. CRISTINA DE LA CRUZ DE ARTEAGA: *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940, vol. II, p. 292.

55. AMP. AP. Sin signatura. Carta desde París, 21 y 23 de diciembre de 1839.

56. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 252.

Debió ser Mariano quien acabó de configurar la decoración del palacio de las Vistillas, potenciando las obras de Goya que habían recibido de la familia. Estas, en especial los retratos, se acabaron convirtiendo en lo más célebre de la colección. Roswag en 1879 señalaba que: «le salon voisin est décoré de cinq beaux portraits de famille, peints par Goya».⁵⁷ En efecto, unas fotos poco conocidas del interior del palacio permiten poner imagen a esta sala, dispuesta tal y como la describe Roswag (fig. 3). Un espacio similar existía en el domicilio de Carlota Luisa de Godoy (1880-1886), XVI condesa de Chinchón y II duquesa de Sueca. Como heredera de la I duquesa de San Fernando y de su padre Godoy, había conseguido acumular unas colecciones importantes, donde de nuevo destacaba Goya, tal y como indica una descripción contemporánea: «Hay en la sala de Goya sobre 15 o 16 retratos por Goya de la familia del infante D. Luis, un cuadro grande y muchos de los mismos aislados».⁵⁸ Existe otro ejemplo contemporáneo que corrobora que el criterio para reunir las imágenes familiares realizadas por el pintor aragonés era sobre todo artístico: en el palacio de Fernán Núñez, en una de las salas más importantes se encontraban las efigies pintadas por Goya, pero no otros antepasados,⁵⁹ como también sucedía en otros casos. A pesar de ello, este tipo de criterio de ordenación –fundamentado en la autoría de las obras– no fue frecuente entre la nobleza, ni tampoco entre la burguesía.

Las nuevas modas de la Restauración supusieron no pocos cambios en la decoración de los interiores y también en la lectura que los retratos familiares tuvieron en ellos. En numerosos domicilios aristocráticos se siguió manteniendo una «sala de retratos», a pesar de que, debido a las dimensiones de los nuevos palacios y «hoteles», resultaba difícil reunir un gran número de ellos. Así lo muestran las fotografías del Palacio de los marqueses de Mondéjar⁶⁰ y del marqués de la Romana.⁶¹ Estos ejemplos y las crónicas sociales finiseculares revelan que muchas colecciones nobiliarias –en especial aquellas que habían recibido su título en ese siglo– fundamentaban su prestigio en los retratos, como la de los duques de Valencia y vizcondes de Aliatar, de la que se elogiaba la «colección de magníficos retratos de familia» de su residencia.⁶² El caso más evidente es el de los duques de Bailén: en su palacio varias

57. ALPHONSE ROSWAG: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, París, 1879, p. 56.

58. Archivo del Instituto Valencia de Don Juan. Libreta de direcciones y contactos del Conde, leg. 26-IV-32, fol. 10.

59. JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA: «New strategies in art collecting amongst the Spanish nobility in the later nineteenth century. The case of the 3rd Duke and Duchess of Fernán Núñez», en *Journal of the History of Collections*, 2018, nº 30, pp. 419-431, aquí p. 423.

60. Reproducida en *Blanco y Negro*, 17 de octubre de 1896, p. 18, con el título de «Salón rojo de los retratos».

61. GERMÁN RUEDA HERNANZ (COOR.): *Los salones de Madrid de Monte-Cristo*, Madrid, 2013, p. 189.

62. *Ibidem*, p. 191.

de las habitaciones estaban presididas por una imagen del I duque de Bailén, en cuyas gestas militares se basaba el prestigio del título ducal, tal y como muestran dos fotografías hasta ahora inéditas (fig. 4 y fig. 5).



Fig. 4. Julián Echagüe, *Salón veneciano del Palacio de Bailén*, 1890, Archivo particular



Fig. 5. Julián Echagüe, *Un salón contiguo al Salón de Baile del Palacio de Bailén*, 1890, Archivo particular

Aunque, como se ha visto, en la mayoría de las residencias aristocráticas las efigies familiares se mantuvieron unidas, ha de tenerse en cuenta el proceso de remoción patrimonial y de pérdida de influencia y capacidad económica de la nobleza. El caso que mejor demuestra la dimensión de este fenómeno es el de la antigua casa del marqués de Leganés. Tal y como muestra un inventario conservado entre la documentación del coleccionista y pintor José de Madrazo, Vicente Isabel Moscoso y Guzmán (†1837), XIV conde de Altamira, mandó enviar a su posesión de Morata más de un centenar de retratos, de donde los adquirió Madrazo inmediatamente. Entre ellos se encontraban 17 de «turcos» o «suizos» y la serie de maestros de campo,⁶³ que adquirió al completo Madrazo y que luego pasaría al marqués de Salamanca.⁶⁴ Se trata del mejor conjunto de retratos de la nobleza vendido durante todo el siglo, si bien debió haber otras compras parecidas, pero mucho más modestas. El tardío testimonio de Manuel Rodríguez de Berlanga, aunque radicado

63. AMP, AP, Fondo Madrazo, sin signatura: Relación de las pinturas que el Marqués mi S. ha enviado a Morata.

64. JOSÉ JUAN PÉREZ PRECIADO: *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 899-904.

en Málaga, muestra una práctica que hubo de darse con cierta frecuencia durante las décadas de 1820 y 1830:

las leyes desamortizadoras al poner término a los vínculos trocaron la exagerada influencia aristocrática por la intolerante preponderancia del estado llano con tanta rapidez y eficacia que conocía al único nieto del personaje aludido [«Sr. Ortega»] enagenando [sic] a pesar suyo los retratos de sus opulentos antepasados, procurando antes por supuesto borrar a cada cuadro el nombre y las veneras que decoraban al retratado.⁶⁵

También las ruinas económicas de algunas familias contribuyeron a esta dispersión de la memoria nobiliaria. El mejor ejemplo es la subasta pública de las colecciones artísticas de la casa de Osuna en 1896. Como el duque de Montellano,⁶⁶ fueron numerosos los nobles que se hicieron con algunos de los retratos. Joaquín de Arteaga (1870-1947), XVII duque del Infantado y marqués de Santillana, decidió recuperar para su casa nobiliaria las efigies no solo de sus antecesores en el título sino también las de otras ramas que habían acabado en la Casa de Osuna, evitando así que dejaran de pertenecer a sus legítimos herederos. Del mismo modo, la adquisición y posterior donación al Museo del Prado del célebre retrato de *Los duques de Osuna* por Goya, por parte del duque de Tamames (nieto y biznieto de los representados) y sus familiares, fue una verdadera reparación de la, para entonces desprestigiada, memoria de la antigua casa ducal.

En este proceso de pérdida y redistribución de las efigies de los antepasados (directos o no), son reveladoras las decisiones tomadas por Isabel II y su hijo Alfonso XII. En 1848, el marqués de Salamanca ofrecía a la reina su colección en venta, la cual se había formado en buena medida gracias a la compra en 1845 de la colección a la duquesa viuda de San Fernando, tía segunda de Fernando VII y heredera de parte de la colección del infante don Luis. El mandato dado desde palacio manifiesta que la intención prioritaria era tanto la compra de aquellos cuadros pertenecientes al infante Don Luis como de «todos los retratos de reyes o individuos de las reales familias, perteneciesen o no a esa galería».⁶⁷ Es cierto que la adquisición coincidió con la creación en el Real Museo de la Serie Cronológica ya mencionada, pero muchos de los efigiados ya se encontraban representados en las colecciones reales o en el Museo. Se trataba, por tanto, de evitar la puesta en el mercado de este tipo de obras. Otras adquisiciones de la Corona sí buscaron cubrir esas lagunas en el Museo, como la de 5 retratos en 1848 por Valentín Carderera, que desde la dirección de este se estimaba «absolutamente necesaria para completar la

65. MANUEL R. DE BERLANGA: *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903, p. 17.

66. NARCISO SENTENACH: *Los grandes retratistas en España*, Madrid, 1914, p. 34.

67. AGP. Administración, leg. 39, exp. 38.

serie de imágenes de reyes de la Casa de Austria»⁶⁸ y la del retrato de Luis XVI por Antoine-François Callet, adquirido en la testamentaria del Duque de Híjar en 1864. Además, los inventarios realizados en los palacios reales tras la Revolución de 1868 demuestran que no existía ninguna galería de retratos que fuera propiedad del rey o de la reina y que la disposición de estos recuerda a la que era frecuente entre la burguesía: muchas imágenes familiares se distribuyen equitativamente entre antedespachos y despachos y en, menor medida, en los espacios de uso privado.⁶⁹ De un modo parecido, los 6 retratos adquiridos por Alfonso XII en la testamentaria de Cardenera representaban a diferentes reyes y reinas españoles (Felipe III, Felipe IV, Fernando VI y sus respectivas esposas), y si bien luego fueron dispuestos en lugares totalmente secundarios del Palacio Real (la pieza número 20 y la pieza oscura número 18)⁷⁰ parece evidente que la intención de la Real Casa era evitar, de nuevo, que estas efigies acabasen dispersas en manos de particulares.

LA BURGUESÍA: EL RETRATO HISTÓRICO Y LAS ICONOTECAS

Frente al predominio de los retratos familiares en muchas colecciones nobiliarias, en la mayoría de las formadas por la burguesía estos solían sumar en torno a una decena.⁷¹ Por ello, en muchas de ellas resultaba difícil que el prestigio pudiera construirse en base a los retratos de sus antepasados; y de ahí que sus modelos y prácticas coleccionistas fueran diferentes.

Quizá una de las más exitosas de estas fuera la ubicación que tuvieron estas imágenes dentro de los hogares burgueses: el espacio preferido fue el despacho, pues su condición de sede de los negocios garantizaba su proyección pública. Así, Jaime Ceriola (doc.1862-1865), rico industrial catalán asentado en Madrid, dispuso en el suyo dos efigies grandes de él y su mujer y otras dos más pequeñas.⁷² En el de Antonio Vinent y Vives (1809-1887), empresario enriquecido con el comercio de esclavos y ennoblecido por Isabel II con el título de I marqués de Vinent, se disponían los «cuadros de familia»: 5 retratos con marco dorado de él, su esposa, su hija y de sus suegros.⁷³ Los nobles, sobre todo los de menor rango, a veces imitaron esta práctica

68. AMP, caja 106, leg. 13.1, exp. 46.

69. JUAN JOSÉ LUNA: «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y las actas de corrección del mismo inventario en 1873», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1974, t. CLXXI, pp. 322-405. Cfr. AGP. Administración, leg. 776, exp. 50: *Cuadros, muebles y efectos remitidos a S.M. el rey Don Francisco de Asís y Cuadros, muebles y efectos remitidos a S.M. la Reina*.

70. AGP. Administración, leg. 1159: Inventario B. Cuadros hallados y restaurados, n. 36, 37, 42, 44 y 46.

71. Valga como ejemplo la colección del II duque de Ahumada. AHPM: t. 31517, fol. 999r.

72. AHPM, t. 29328, fols. 2025v y 2026r.

73. AHPM, t. 36175, fol. 4978v.

y convirtieron sus despachos de trabajo en auténticos repositorios de memoria: Joaquín Bon Crespi (fallecido en 1867), conde de Castrillo y Orgaz, casado con Margarita Caro, hija del III marqués de la Romana, dispuso en el suyo miniaturas y fotografías de retratos, y las grandes efigies de las casas de Orgaz y Romana.⁷⁴

En muchas familias burguesas la ascendencia ilustre difícilmente podía remontarse más allá de dos generaciones. Por ello muchos de estos despachos incluyeron imágenes de personajes históricos, hasta incluso desplazar por completo a las efigies familiares. Así, en el despacho de Juan Manuel Manzanedo, I marqués de Manzanedo, ubicado en el Palacio que lleva su nombre, el despacho o escritorio tenía «cinco cuadros pintados en cobre con marcos dorados [...], representando Ticiano, Rafael, Poncin [sic] y otros personajes históricos».⁷⁵ En el que Francisco de Asís de Narváez, I conde de Yumuri, poseía en su casa de Madrid (la parte importante de su escogida colección estaba en su quinta de Carabanchel) se acumulaban unos pocos retratos reales al óleo junto con otros grabados de personajes históricos, como Diego de León o Napoleón (este último en dos láminas diferentes)⁷⁶.

No obstante, este uso del retrato histórico no fue el más extendido. En *Los españoles pintados por sí mismos* Illaraza imaginaba al anticuario haciendo pasar un «retrato de torero» por uno de «Felipe II vestido de majo», un «fraile benito anciano y achacoso» como Garcilaso de la Vega y un «moro tuerto» como el retrato de Tarif.⁷⁷ A pesar del tono marcadamente irónico del relato, su arquetipo describe a un coleccionista muy particular, mayoritariamente burgués y no siempre con una holgada posición económica, que en la mayoría de las ocasiones comparte su gusto por las antigüedades con su afición por acumular efigies de todos los personajes históricos, creando verdaderas iconotecas.

Quizá el mejor ejemplo de ello fuera el militar Romualdo Nogués (1824-1899): a su pasión por la arqueología y la numismática sumó la de los retratos históricos, que a su muerte llegaban a los 149,⁷⁸ muchos más de los reunidos en esos años por el Museo Iconográfico. Esta galería iconográfica se completaba con el enorme número de medallas que poseía. La parte pictórica recogía a personajes del pasado y del presente y esta es su principal diferencia con otros coleccionistas similares, pues los segundos suponen un tercio del total. Así, en la del artista Nicolás Gato de Lema (1820-1883), que también

74. AHPM, t. 34592, fol. 4r.

75. AHPM: t. 37041, fol. 3304v, n.º 213.

76. AHPM; t. 28532, fols. 349r-350r.

77. MANUEL DE ILLARAZA: «El anticuario», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, 1843, pp. 406-413, p. 411.

78. JOSÉ RAMÓN URQUIJO GOITIA Y PEDRO RÚJULA LÓPEZ (COOR.): *Memorias y reflexiones de un general erudito de Romualdo Nogués*, Madrid, 2013, p. XXIV y 751-760.

acumuló diferentes objetos arqueológicos y de artes decorativas, las 37 pinturas y 20 miniaturas recogían tres tipos de personajes históricos: monarcas –Isabel la Católica, Felipe V y Carlos II–, artistas y escritores –Quevedo y Velázquez– y otros de especial relevancia, como Francisco de los Cobos y El Empecinado, el único del siglo XIX.

Las iconotecas más nutridas tuvieron sobre todo un carácter acumulativo, y su mérito artístico resultaba secundario, o incluso inexistente, supeditado siempre a la construcción de un discurso meramente iconográfico. Así lo fue la del ya mencionado Lesmes Hernando (1807-1880), la primera que alcanzó verdadera relevancia pública y una de las más numerosas de todo el siglo, con más de 2600 retratos, todos ellos grabados y enmarcados. El valor artístico se encontraba relegado por el interés representativo de cada imagen y el deseo de sumar el mayor número de efigies posibles. Hernando dibuja un perfil de coleccionista de retratos muy diferente al de otros contemporáneos, como los ya citados. La existencia de un catálogo desde 1857, su exhibición pública en diferentes ocasiones y el hecho de que fuera conocida «por la mayoría de nuestros artistas y dibujantes esta Galería»,⁷⁹ la convirtieron en la iconoteca de referencia para otros coleccionistas, por encima incluso de la de Carderera, cuyo catálogo se publicaría veinte años después.

El conjunto de Hernando apenas tiene parangón, y tan solo Félix Boix Merino atesoró también un buen número de retratos grabados,⁸⁰ aunque como parte de una colección de estampas más numerosa. En otras ocasiones, la acumulación de efigies se hizo a través de miniaturas y de medallas y monedas (en ambos casos, sobre todo históricas) y fotografías. En todos estos soportes la presencia del personaje era, por su tamaño, menos ostensible, y muchas veces las imágenes eran reunidas en monetarios o álbumes. Entre las primeras, destacan el general Luis Ezpeleta y Contreras (doc. 1890-1907), la de Isabel Falguera Moreno (1875-1968), condesa viuda de Santiago, y la de los duques de Alba, aquilatada desde finales del siglo XVIII.⁸¹ Entre los numismatas resulta relevante Pablo Bosch (1841-1915), cuya intención era reunir una selección de medallas y monedas lo más completa posible con la que escribir una «Historia de España», en la que su propia colección hiciera de hilo conductor.⁸² Entre las imágenes fotográficas debe reseñarse el caso

79. AGP. Administración. Leg. 39. Exp. 48 (carta de 19-11-1851). AGA. Educación. Leg. 31/6789: oferta de venta de Lesmes Hernando, 26 de marzo de 1876.

80. GUILLERMO BAS ORDÓÑEZ: «El ingeniero humanista Félix Boix y Merino, coleccionista de arte», en MARÍA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES y AMAYA ALZAGA RUIZ (coord.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011, pp. 381-391.

81. JOAQUÍN EZQUERRA DEL BAYO: *Catálogo de las miniaturas y pequeños retratos pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1924.

82. ANÓNIMO, «Don Pablo Bosch en el Ateneo. El arte de la medalla» en *La Época*, 1 de marzo de 1915.

de Manuel Castellano, cuyos 22 álbumes de retratos pasaron a la Biblioteca Nacional.⁸³

En este ámbito erudito, sobre todo en lo que afecta a las imágenes pictóricas, el interés por los retratos es principalmente iconográfico, hasta el punto de que el carácter artístico resulta intrascendente, como subrayó Carderera.⁸⁴ Estos coleccionistas normalmente ni siquiera descendían a cuestiones artísticas y estilísticas aunque estas pudieran resultar claves en la correcta identificación del personaje. Téngase en cuenta que manejaban sobre todo reproducciones grabadas o incluso fotográficas, y solo a veces obras pictóricas. Así, en el debate establecido en el entorno del infante Sebastián hacia 1862 sobre un supuesto retrato de Cervantes,⁸⁵ Carderera basó su rechazo únicamente en el análisis de su fisonomía e indumentaria a través de una fotografía, sin atender a razones estilísticas o artísticas que, en este caso, hubieran servido para descartar de forma rotunda la autoría, pues era una obra francesa.

Valentín Carderera (1796-1880) es la figura de mayor relevancia para el conocimiento del coleccionismo de retratos de la centuria antepasada: sus numerosas investigaciones y publicaciones lo convirtieron en una autoridad en la materia –como tal fue consultado para la formación de algunas iconotecas–,⁸⁶ y este interés marca su propia colección. Aunque llegó a poseer más de 34.000 estampas, en su vivienda del palacio de Villahermosa colgaban solo las pinturas (de las 450, 350 eran retratos), si bien lo hacían sin ningún orden.⁸⁷ Sí existió un «cuarto de la iconografía», que él mismo recogió en un croquis.⁸⁸ Si se la compara con la de Nogués y la de Hernando, su mayor especificidad la convertía en la más singular de todas: fundamentada en personajes españoles, especialmente miembros de la monarquía y de la nobleza, los artistas y escritores fueron muy escasos. A su muerte la colección fue vendida, beneficiándose otras iconotecas, en las que llegó incluso a marcar su configuración, como sucedió con la de Nogués.

Otras iconotecas fueron mucho más selectas y específicas, pues estaban marcadas por la personalidad o dedicación profesional de su propietario. De algunas solo tenemos referencias documentales. Así, el general Luis Fernández de Córdoba comunicó a su amigo Manuel López Cepero su inten-

83. STÉPHANY ONFRAY: «Cartas y autógrafos de la colección de Manuel Castellano (1826-1880): transcripción y análisis», *Locus amoenus*, 2019, vol. 17, pp. 87-107, con bibliografía anterior.

84. CARDERERA Y SOLANO: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos*, p. VII.

85. REYES UTRERA GÓMEZ: «La huella de Cervantes en la Real Colección de Fotografía», *Estudios de Historia de España*, 2018, n.º 20, pp. 85-110, aquí 91-96.

86. LANZAROTE GUIRAL: *Valentín Carderera*, p. 210.

87. Así se deduce de un inventario manuscrito titulado «Retratos de cuerpo entero y tamaño natural»: AMP. AP. 1/4. Otro inventario en AP 1/9.

88. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 140.

ción de crear una colección de retratos pictóricos sobre guerreros ilustres.⁸⁹ El escritor Juan José Jiménez Delgado había formado una colección de 14 efigies de escritores y artistas que su viuda ofreció al Ministerio.⁹⁰ Esta especialización se observa con mayor frecuencia entre los artistas, como en los casos de José Gutiérrez de la Vega y Federico de Madrazo.⁹¹

Otras muchas iconotecas –entre ellas algunas de las principales– estaban integradas dentro de colecciones estricta o principalmente pictóricas: el interés por el contenido histórico del objeto resulta mucho más difuso, y casi nunca era la parte más relevante. Y si era un conjunto, no siempre se encontraba singularizado. Entre donde sí lo estuvo destaca, como la primera del siglo, la de Bernardo Iriarte (1735-1814). En la prolija descripción de su galería, Nicolás de la Cruz señaló que en dos gabinetes había «muchos retratos de profesores»: esta indicación, la posterior enumeración de los efigiados (entre ellos, los autorretratos de Velázquez y Murillo) y el hecho de que, junto con todos los originales destaque la existencia de «una copia mediana del retrato de Miguel Ángel» parecen indicar que se trataba de una auténtica iconoteca.⁹²

Estrictamente contemporánea fue la formada por Manuel Godoy (1767-1851), cuya utilización de la imagen a través de sus propios retratos y de la alegoría ya ha sido estudiada.⁹³ Creemos que también la disposición de las efigies de reyes y de otros personajes implicó lecturas de especial carga simbólica. Del inventario que Quilliet levantó de su colección no puede deducirse la presencia de grandes conjuntos iconográficos.⁹⁴ No obstante, por los versos de Casiano Pellicer (*Breve descripción de la Biblioteca del Excmo. Señor Príncipe de la Paz*) podemos inferir la existencia de una serie completa de los doce Césares en mármol.⁹⁵ Además, Nicolás de la Cruz, en la descripción del interior señala que «la tercera sala contiene retratos y otras pinturas»:⁹⁶ la secuencia de las obras que cita en las otras dos salas coincide con la que ofrece el inventario de incautación de sus bienes en 1815, por lo que parece que este se hizo respetando la ubicación de las obras. De ser cierta esta hipótesis, las últimas obras estarían en aquella sala, y en efecto en

89. Archivo del Deán López Cepero, Espartinas. Sig. 1/80, carta de 4 de diciembre (sin año), dirigida a Cepero por Luis Fernández de Córdoba.

90. AGA. Educación. 31/6788. Oferta de venta.

91. MARTÍNEZ PLAZA: *Coleccionismo de pintura*, p. 143.

92. CRUZ: *Viaje de España, Francia e Italia*, libro XIX, cap. IV, p. 569. Véase también JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA: «El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte», en *Goya*, n° 319-320, 2007, pp. 259-280, p. 264.

93. ISADORA ROSE DE VIEJO: «Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy», en VV.AA.: *La imagen de Manuel Godoy*, Badajoz, 2001, pp. 119-183.

94. ISADORA ROSE DE VIEJO: *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983, vol. II, p. III, vol. I, p. 432.

95. ROSE DE VIEJO: *Manuel Godoy*, vol. I, p. 328.

96. CRUZ: *Viaje de España, Francia e Italia*, libro XXI, cap. III, p. 117.

los últimos siete registros se encuentran retratos de los reyes, de él mismo y de lejanos antepasados de su familia, así como su propio árbol genealógico.⁹⁷ Es bastante probable que todas estas obras formasen un mismo conjunto iconográfico.

Otra de las colecciones más destacadas del siglo XIX fue la formada por José de Salamanca (1811-1883), marqués de Salamanca. En la testamentaria de su esposa, Petronila Livermore (de 1866), aparecen las efigies de los militares y maestros de campo (hoy en el Senado de España) –procedentes de la galería que compró en su totalidad a los herederos de José de Madrazo– y otros 58 retratos en la parte adquirida por el marqués.⁹⁸ 29 de estos están identificados como «Retratos históricos de maestros de varias escuelas»: resulta un grupo muy unitario (sobre todo de reyes y reinas desde Carlos V a Felipe IV, y también algunos nobles) pero nada tienen de singular. Los otros 29 están distribuidos por escuelas y autores, donde destacan los pintados por Goya y Velázquez; es decir, su consideración es eminentemente artística, aunque muchos sean personajes de especial relevancia histórica, como Hernán Cortés. Resulta imposible conocer si en su Palacio de Recoletos estas obras tuvieron una ubicación específica, si bien, la unidad del primero de estos conjuntos y el hecho de que se les identificara así parece indicarlo. Los inventarios levantados por la testamentaria del marqués en Aranjuez, Los Llanos y Vista Alegre muestran que el principal conjunto iconográfico se encontraba en esta última posesión. La primera planta del palacio nuevo contaba con espacios de mayor amplitud que la parte inferior, y en las cuatro galerías se dispuso la serie completa de los retratos de militares y Maestros de Campo, que procedían de Madrazo.⁹⁹ No se deduce que permaneciera unido el conjunto de «Retratos históricos»: pudo disgregarse ya antes mediante las diferentes ventas (en especial las de 1867 y 1875) y su redistribución, pues en Aranjuez figuran algunas efigies que podían tener esta procedencia.¹⁰⁰ En Los Llanos se conservó otro conjunto singular, formado por 4 retratos de sultanes (dos de los cuales pasaron luego al Senado) dispuestos en la galería baja.¹⁰¹

Contemporáneo de Salamanca fue Francisco García Chico (fallecido en 1854). Aunque carecemos de un inventario o catálogo de las obras que poseía, la descripción que hace Madoz de su colección revela el protagonismo de dos conjuntos iconográficos: el formado por 18 retratos de los reyes y

97. ROSE DE VIEJO: *Manuel Godoy*, vol. I, p. 465 y 466.

98. AHPM; t. 29015, fols. 289r y 338v.

99. AHPM; t. 35056, fols. 1197r-1204v.

100. AHPM; t. 35056, fols. 1248 ss: números 38, 39, 73.

101. AHPM; t. 35056, fols. 1313r (nº 230 y 231) y 1314r (nº 239 y 240).

reinas de España y otro con medio centenar de personajes históricos.¹⁰² Su prestigio por tanto dependía en buena medida de esta parte de la colección y, como en el caso de Salamanca, parece evidente que hubo una clara necesidad de legitimación a través de estas obras. Esta estrategia apenas tuvo eco en las grandes colecciones burguesas de ese momento: las de Lorenzo Calvo García, Ramón Gil de la Cuadra¹⁰³ y Gaspar Remisa, I marqués de Remisa. El peso de los retratos históricos en estas tres es irrelevante, y aunque solo de Remisa poseemos inventario topográfico, de la ubicación de los doce retratos que figuran en su catálogo de 1846 –todos de pintura antigua– resulta posible inferir lectura iconográfica alguna.¹⁰⁴

CONCLUSIONES

Las diferentes opciones estudiadas en las numerosas colecciones nobiliarias para la disposición de los retratos familiares demuestran que estos mantuvieron su capacidad de transmitir y asegurar la memoria del linaje, como también evidencia la política artística de los duques de Osuna, por ejemplo. A pesar de ello, este hecho no siempre implicó un despliegue particular de esta parte de la colección. Baste comparar los duques de Villahermosa con los de Medinaceli, cuyos palacios se encontraban uno en frente del otro, pero cuya distribución de sus pinturas era muy distinta.

Las familias burguesas, en cambio, carecían de aquella legitimación secular y solo en ocasiones –como el marqués de Salamanca– se apropiaron de este modelo cultural, aprovechando la dispersión de algunas de estas colecciones, pues los retratos que la decadencia nobiliaria había dejado huérfanos mantenían inalterable su carácter egregio. Otros muchos burgueses recurrieron con frecuencia a los retratos de personajes de la Historia. Estos, reunidos las más de las veces en verdaderas iconotecas o galerías de hombres y mujeres ilustres, encontraron en los ámbitos eruditos e intelectuales a sus principales valedores, en una forma de coleccionismo en la cual, como en la aristocracia, cualquier ponderación artística normalmente resultaba secundaria. La fortuna alcanzada por todas estas narrativas contrasta con el fracaso de las iniciativas institucionales y pone de manifiesto que, gracias al retrato, el coleccionismo privado radicado en Madrid ocupó un lugar fundamental como depositario de la memoria del pasado a lo largo del siglo XIX.

102. PASCUAL MADDOZ: *Madrid: audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (tomo X), Madrid, 1848; ed. facsímil, Madrid, 1981, vol. 10, p. 351.

103. El inventario de las pinturas y estampas en: AHPM: t. 27101, fols. 1871r-1895v.

104. CEFERINO ARAUJO: *Catálogo de la Galería de Cuadros del Em. S.M. de C.R.*, Madrid, 1846. Ejemplar manuscrito.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CABEZAS, MARÍA VICTORIA: «Una galería de retratos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1833)», en *Archivo Español de Arte*, 2019, vol. XCII, n.º 366, pp. 191-202.
- ANÓNIMO: «Don Pablo Bosch en el Ateneo. El arte de la medalla», en *La Época*, 1 de marzo de 1915.
- ANÓNIMO: *Catálogo de las pinturas, estatuas y vasos etruscos que existen en la Galería del Excmo. Señor Duque de Berwick y Alba*, 1831. Archivo Ducal de Alba.
- ANÓNIMO: *Catálogo de los cuadros existentes en el palacio de los Excmos. Sres. Duques de Medinaceli en Madrid*, 1877, Archivo Ducal de Medinaceli.
- ARAUJO, CEFERINO: *Catálogo de la Galería de Cuadros del Em. S.M. de C.R.*, Madrid, 1846.
- ARTEAGA, CRISTINA DE LA CRUZ DE: *La casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940.
- BARÓN, JAVIER: «El arte del retrato en la España del siglo XIX», en JAVIER BARÓN y LETICIA RUIZ (COOR.): *El retrato español en el Prado*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2010.
- BAS ORDÓÑEZ, GUILLERMO: «El ingeniero humanista Félix Boix y Merino, coleccionista de arte», en MARÍA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES y AMAYA ALZAGA RUIZ (COOR.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011, pp. 381-391.
- CARDERERA Y SOLANO, VALENTÍN: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles...*, Madrid, 1877.
- CASAÚS BALLESTER, MARÍA JOSÉ: *La pinacoteca de la casa ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Zaragoza, 2006.
- Catálogo de la Exposición Histórico-Europea. 1892 a 1893*, Madrid, 1892.
- CRUZ, NICOLÁS DE LA: *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1812.
- DÍEZ GARCÍA, JOSÉ LUIS: *La pintura isabelina: arte y política; discurso leído por José Luis Díez García y contestación por Carmen Iglesias, el día 6 de junio de 2010 en el acto de recepción*, Madrid, 2010.
- ILLARAZA, MANUEL DE: «El anticuario», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, 1843, pp. 406-413.
- LANZAROTE GUIRAL, JOSÉ MARÍA: *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, CEEH, Madrid, 2019.
- LUNA, JUAN JOSÉ: «Inventario de las pinturas del Palacio Real de Madrid en 1870 y las actas de corrección del mismo inventario en 1873», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1974, t. CLXXI, pp. 322-405.
- MADOZ, PASCUAL: *Madrid: audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, en *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (tomo X), Madrid, 1848; ed. facsímil, Madrid, 1981.
- MARTÍNEZ PLAZA, PEDRO J.: «La colección de retratos del Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente», en VV.AA.: *Catálogo de Pintura y Escultura. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente*, Ministerio de Agricultura-Secretaría General Técnica, Madrid, 2018, pp. 143-163.
- : *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, CEEH, Madrid, 2018.
- : *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*, cat. exp., Museo del Prado, Madrid, 2019.
- MÉLIDA, JOSÉ RAMÓN: «Visita de la sociedad al Palacio de Villahermosa», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1921, tomo XXIX, pp. 64-71.
- MOYA, MIGUEL: *Puntos de vista. Colección de artículos*, Madrid, 1881.
- ONFRAY, STÉPHANY: «Cartas y autógrafos de la colección de Manuel Castellano (1826-1880): transcripción y análisis», *Locus amoenus*, 2019, vol. 17, pp. 87-107.

- PÉREZ PRECIADO, JOSÉ JUAN: *El marqués de Leganés y las artes*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- POLERO, VICENTE: *Catálogo de los cuadros del Excmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzmán, marqués de Santa Marta*, Madrid, 1875.
- : *Tratado de la pintura en general. Comprende las reglas más importantes para el ejercicio*, Madrid, 1886.
- : «El retrato en España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1896, t. 3, pp. 58-63.
- R. DE BERLANGA, MANUEL: *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903.
- RICHARD y QUETIN: *Guide du voyageur en Espagne*, París, 1853.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA: «La Junta de Iconografía Nacional (1876-1861) y el retrato del poder», en VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (coord.): *Las artes y la arquitectura del poder*, Universitat Jaume I, Castellón, 2013, pp. 271-296.
- ROSE DE VIEJO, ISADORA: *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- : «Una imagen real para el favorito: Galería retratística de Manuel Godoy», en VV.AA.: *La imagen de Manuel Godoy*, Badajoz, 2001.
- ROSWAG, ALPHONSE: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, París, 1879.
- RUEDA HERNANZ, GERMÁN (coord.): *Los salones de Madrid de Monte-Cristo*, Madrid, 2013.
- SENTENACH NARCISO: «Exposición Nacional de Retratos», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1902, junio, año 6, pp. 490-495.
- URQUÍZAR HERRERA, ANTONIO y VIGARA ZAFRA, JOSÉ ANTONIO: «La nobleza española y Francia en el cambio de sistema artístico 1700-1850», en LUIS SAZATORNIL y FRÉDÉRIC JIMÉNO (coord.): *El arte español en Roma y París (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, 2014, pp. 257-274.
- URQUIJO GOITIA, JOSÉ RAMÓN y RÚJULA LÓPEZ, PEDRO (coord.): *Memorias y reflexiones de un general erudito de Romualdo Nogués*, Madrid, 2013.
- UTRERA GÓMEZ, REYES: «La huella de Cervantes en la Real Colección de Fotografía», en *Estudios de Historia de España*, 2018, nº 20, pp. 85-110.
- VIGARA ZAFRA, JOSÉ ANTONIO: «New strategies in art collecting amongst the Spanish nobility in the later nineteenth century. The case of the 3rd Duke and Duchess of Fernán Núñez», en *Journal of the History of Collections*, 2018, nº 30, pp. 419-431.