



EL
COLECCIONISMO
DE ARTE
EN ESPAÑA UNA
APROXIMACIÓN
DESDE SU
HISTORIA Y SU
CONTEXTO



02

CUADERNOS
 ARTE Y MECENAZGO
 EL COLECCIONISMO
 DE ARTE EN ESPAÑA.
*Una aproximación desde su historia
 y su contexto.*

María Dolores Jiménez-Blanco

Edita *Fundación Arte y Mecenazgo*
 Av. Diagonal, 621 - 08028 Barcelona

Edición digital www.fundacionarteymecenazgo.org

Patronato de la Fundación
 Arte y Mecenazgo

Leopoldo Rodés Castañé
 Presidente

Isidro Fainé Casas
Ricard Fornesa Ribó
 Vicepresidentes

Juan Abelló Gallo
Esther Alcocer Koplowitz
Luis Bassat Coen
Arcadi Calzada Salavedra
Carmen Cervera, Baronesa Thyssen-Bornemisza
Josep F. de Conrado y Villalonga
Miguel Ángel Cortés Martín
Elisa Durán Montolio
Carlos Fitz-James Stuart, Duque de Huéscar

Jaume Gil Aluja
Carmen Godia Bull
Liliana Godia Guardiola
Felipa Jove Santos
Alicia Koplowitz Romero de Juseu, Marquesa de Bellavista

Jaume Lanaspá Gatnau
Maria Reig Moles
Álvaro Saieh Bendeck
Joan Uriach Marsal
Juan Várez Benegas
Antoni Vila Casas
 Patronos

Marta Casals Viroque
 Secretaria

Mercedes Basso Ros
 Directora general

ÍNDICE

PRESENTACIONES		
	<i>Leoploldo Rodés</i>	P.5
	<i>Isidro Fainé</i>	P.7
INTRODUCCIÓN		P.8
1	RETRATOS	P.13
	<i>Antecedentes históricos del coleccionismo en España: de las colecciones reales al coleccionismo del siglo XX.</i>	
	Sobre la tradición del coleccionismo de arte en España.	P.14
	Un texto de 1633 y algunas ideas sobre el coleccionismo.	P.14
	Del coleccionismo del Antiguo Régimen a la creación del Museo del Prado.	P.16
	Los orígenes del coleccionismo contemporáneo.	P.25
	Del coleccionismo ilustrado al coleccionismo burgués.	P.25
	España en la Edad de oro del coleccionismo internacional. Luces y sombras.	P.28
	¿Punto y aparte?	P.42
2	PAISAJES	P.45
	<i>La institucionalización del arte contemporáneo en España y el lugar del coleccionismo.</i>	
	Coleccionismo público y arte contemporáneo: Algunas consideraciones generales.	P.45
	Coleccionismo público en España. El vacío institucional del siglo XIX: consecuencias y alternativas.	P.48
	Museos, arte contemporáneo y coleccionismo entre 1888 y 1980.	P.51
	Los museos de Madrid, Barcelona y Bilbao en su contexto. Diferencias, carencias y suplencias.	P.53
	Otros museos y colecciones públicas.	P.70
	Un caso aparte: el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.	P.73
	El complejo panorama de los setenta.	P.75

Entre la década de los ochenta y la crisis de 2008.	P.79
La llegada de Guernica como indicio.	P.80
Los museos de Madrid, Barcelona y Bilbao, otra vez.	P.80
Un nuevo mapa de museos y colecciones públicas.	P.85
Algunas valoraciones generales de un proceso complejo.	P.89
De lo privado a lo público: el papel institucional de la llamada sociedad civil y el coleccionismo corporativo.	P.91
¿Hacia la institucionalización del coleccionismo privado?	P.100
La visibilización del coleccionista singular en los ochenta. De Zóbel a Thyssen y más.	P.101
Ferias, exposiciones y otros foros públicos como estímulo y caja de resonancia.	P.105
Coleccionistas construyendo paisaje.	P.115
La década de 2010. Nuevas estructuras y balances en un marco de reflexión.	P.124

3. INTERIORES	P.131
El coleccionismo particular en España desde la perspectiva de 2013.	
Una asignatura pendiente.	P.131
¿Un nuevo perfil?: Pasión y proyecto, atesorar y compartir.	P.133
Notas sobre el coleccionismo privado en España desde la perspectiva de 2013.	P.138

COLOFÓN	P.146
---------	-------

PRESENTACIÓN

Leopoldo Rodés
Presidente
de la Fundación
Arte y Mecenazgo

La implicación y participación privada en proyectos de interés general caracteriza a la sociedad que busca el bien de la colectividad. Nos referimos al mecenazgo, que encarna en sus muchas facetas la voluntad personal de apoyar un proyecto que beneficia a la comunidad, sea éste educativo, social, cultural o científico. Cuando el mecenas se orienta a la conservación y creación del patrimonio artístico, cuya aportación social es evidente y definitiva, nos referimos a la figura del coleccionista de arte.

La Fundación Arte y Mecenazgo busca impulsar el compromiso de la sociedad en la construcción de nuestro patrimonio y para ello se centra en este perfil de mecenas. Promover el coleccionismo de arte exige un profundo conocimiento de su historia con especial énfasis en las causas que lo favorecen, por ello generar un corpus de conocimiento especializado y de referencia desde una perspectiva económica y cultural es uno de nuestros objetivos. La colaboración de los mejores especialistas de cada ámbito favorece la investigación que desde el Observatorio del Coleccionismo orienta nuestros programas de estímulo y favorece su difusión.

Hasta ahora en España se han realizado estudios sobre las grandes colecciones reales y de la nobleza formadas en siglos anteriores -especialmente por su relación con las colecciones de los grandes museos. Pero el coleccionismo contemporáneo, tanto de arte del pasado como del presente, no ha sido objeto de atención o estudio en la misma medida. Como tampoco se ha analizado su línea de continuidad ni el contexto que lo ha propiciado o bien, como es nuestro caso desde el siglo XIX, que ha provocado su escaso desarrollo.

Sin embargo, en la comunidad académica y museística de ámbito internacional, el estudio de las colecciones de arte creadas en la época contemporánea ha sido objeto de gran interés como lo demuestra la creación de instituciones, publicaciones, exposiciones y otros proyectos de investigación, colaborando de este modo en el fomento del estudio del coleccionismo desde la óptica de la historia del arte.

El Coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto quiere ayudar a poner en valor el fenómeno del coleccionismo y sus enriquecedoras consecuencias, contribuyendo al prestigio de la actividad coleccionista en nuestro país. Esperamos que esta nueva aportación propicie una mejor definición y un mayor reconocimiento del coleccionismo. Mi más sincero agradecimiento a su autora, María Dolores Jiménez-Blanco, por haber aceptado el reto de dibujar esa línea continua que da sentido a la contemporaneidad y mi reconocimiento por la calidad de su investigación.

Pero nuestro trabajo no podría realizarse con las condiciones adecuadas sin la colaboración de tantos profesionales y coleccionistas comprometidos que con su experiencia y conocimiento nos permiten avanzar en este proyecto. Esperemos que este libro les anime a continuar esforzándose por construir nuestra cultura.

PRESENTACIÓN

Isidro Fainé
Presidente de “la Caixa”
Presidente de la
Fundación “la Caixa”

La Fundación Arte y Mecenazgo nace del firme compromiso de la Obra Social “la Caixa” con el coleccionismo de arte, y de la implicación de importantes mecenas y coleccionistas en la vocación de reconocimiento e impulso del coleccionismo como exponente de la participación de la sociedad en la construcción del patrimonio artístico.

La labor puesta en marcha desde el inicio ya ha dado los primeros resultados positivos que se ven reflejados en el mayor interés y conocimiento público del coleccionista como figura fundamental del proceso de creación artística. Sin embargo, tenemos por delante retos clave para alcanzar nuestro objetivo, como la promoción de cambios estructurales –legales y fiscales– que mejoren y faciliten la actividad de los agentes que participan en la conservación de patrimonio y la creación artística: pese a los esfuerzos de las últimas décadas por la formación de la sociedad en el arte, es todavía una asignatura pendiente.

Este estudio de riguroso análisis de la historia del coleccionismo legitima aún más nuestra defensa del coleccionismo y evidencia que la creación artística de nuestro país merece un mejor tratamiento y una acción coordinada que lo estimule. Apostar por la cultura y permitir a la población acceder a su riqueza fomenta el crecimiento social, construye identidad y constituye además un potencial económico con un alto índice de creación de empleo. El apoyo que “la Caixa” ha supuesto para la cultura a lo largo de más de 30 años, es un claro signo de nuestro firme empeño por lograr la difusión del arte y la cultura entre la ciudadanía con especial interés en los segmentos de la sociedad que necesitan de mayor atención.

Desde nuestras primeras exposiciones en la década de los 70 hasta la actualidad, innumerables muestras han acercado el arte a la sociedad en todas sus disciplinas y expresiones por toda la geografía española. En esta tarea hemos contado siempre con el apoyo de numerosos coleccionistas privados que han cedido sin condiciones sus obras temporalmente para que el público pudiera disfrutar de ellas. Desde aquí, mi más sincero agradecimiento por el enorme aportación de un gesto tan generoso de relevantes figuras del coleccionismo que nos ayudan a cumplir este objetivo común.

INTRODUCCIÓN

El coleccionismo de arte tiene una estrecha relación con la historia y con el estatus político, cultural y económico del país en el que se produce. Es un fenómeno complejo y, como tal, presenta numerosas posibilidades de interpretación. Pero fuese cual fuese el punto de vista elegido, cualquier acercamiento a la historia del coleccionismo en nuestro país serviría para acercarse a su “personalidad colectiva” y hasta para “señalar aciertos y desaciertos de la acción cultural”.¹

A partir de las décadas finales del siglo XX el coleccionismo ha ganado relevancia como objeto de investigación académica y de atención social en España. Desde la perspectiva de la historia del arte, este interés se ha desarrollado en dos grandes líneas: una relacionada con la creciente sensibilidad hacia el acervo artístico nacional como símbolo de una identidad colectiva, y otra provocada por la curiosidad hacia comportamientos individuales que, a lo largo de la historia, han incidido en la formación de patrimonios y en el apoyo a la creación plástica.

Las investigaciones realizadas desde la universidad y los museos españoles podrían corresponder en cierto modo al consenso existente sobre el despertar de la práctica del coleccionismo —privado y, sobre todo, público— registrado en las últimas décadas. Pero al mismo tiempo el interés comparativamente mayor por las colecciones pretéritas frente a las contemporáneas apunta a la diferencia entre los antecedentes históricos ya lejanos y la realidad reciente, y revela también la paradójica dificultad existente para el acercamiento a lo más próximo.

El relativo ruido de las últimas décadas —profusión de exposiciones y publicaciones sobre coleccionistas, entrevistas en diarios y revistas, fundaciones privadas con colecciones abiertas al público— podría entenderse, en alguna medida, como un eco de la evolución del coleccionismo en nuestro país. Sin embargo, el coleccionismo privado español sigue siendo escaso y, sobre

¹ Javier Portús, prólogo a Immaculada Socías y Dimitra Gkozgekou (ed.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, p. 11.

todo, silencioso. La dificultad que aún hoy presenta su estudio constituye, junto a su escaso desarrollo, uno de sus principales problemas: una y otro son inseparables, y ambos lo son a su vez de un marco fiscal adverso. Este último rasgo es compartido con países de la Unión Europea que no han dejado de mostrar una mayor inclinación por el coleccionismo privado, amparado por el prestigio de una tradición cultural ininterrumpida. Por el contrario, el coleccionismo público ha vivido desde la Transición democrática un auge absolutamente desconocido en la historia anterior del país, y este coleccionismo ha estado en buena medida marcado por objetivos de imagen o publicitarios, lo cual no significa que estuviese necesariamente acompañado de transparencia. No hay duda de que, durante un tiempo, el fenómeno del coleccionismo público consiguió dinamizar el mercado, creó un nuevo ambiente social que favoreció el incremento de los fondos artísticos de museos y centros públicos, y animó también a corporaciones a participar en la fiesta. Pasada la euforia, tampoco parece haber duda de que, a lo largo y ancho de la geografía nacional, primó en muchos casos el objetivo cuantitativo sobre el cualitativo: con honrosas excepciones, su resultado no ha sido siempre el de la creación de colecciones de calidad, coherentes y representativas, sino más bien la formación de incontables conjuntos, a veces muy abultados, de propiedad pública, semipública o privada de acceso público, en los que otros intereses pesaron tanto o más que los puramente artísticos.

El ritmo de crecimiento, en todo caso, bajó hasta casi detenerse en el segundo decenio del siglo XXI. La perspectiva actual aconseja valorar críticamente la situación, y pone de manifiesto que cualquier reflexión sobre el coleccionismo de arte en España deberá tener en cuenta, más allá de sus aspectos económicos —ya estudiados por la Dra. Clare McAndrew para la Fundación Arte y Mecenazgo—, sus antecedentes remotos y recientes.

Teniendo todo ello en cuenta, y partiendo de aportaciones previas y bien establecidas en el ámbito académico, este estudio se propone trazar una genealogía del coleccionismo español. Para ello es imprescindible subrayar la relación existente entre el coleccionismo actual y su historia, y también entre el coleccionismo privado y el público. Las peculiaridades de estas relaciones cruzadas, con sus continuidades e interrupciones, han marcado la sensibilidad social y el desarrollo real del coleccionismo de arte en España, que debe conectarse también con un complicado y discutido proceso de normalización del arte moderno y contemporáneo.

Es importante recordar que, como en otros países europeos, nuestros museos conservan parte de las colecciones reunidas a través de varios siglos por la realeza, la aristocracia o la Iglesia

y que, en algunos casos, son depositarios de colecciones formadas por industriales, burgueses, artistas y aficionados. Pero también que, por contra, el siglo XIX y buena parte del XX pasaron en España con más pena que gloria en este sentido, porque ni el Estado a través de los museos, ni la llamada sociedad civil, llegaron a responsabilizarse de la misión cultural asumida por las clases superiores durante el Antiguo Régimen. Esta omisión creó una situación de vacío difícil de remontar en cuanto a la apreciación y promoción del arte moderno. Algo que no favoreció al coleccionismo. Las consecuencias de este hecho se dejaron sentir hasta finales del siglo XX no sólo en su ámbito estricto, sino en el de todo el sector de la cultura, que encontró serias dificultades para su modernización. Por ello cuando observamos que entre 1980 y 2010 los museos ya existentes y los de nueva creación, junto con parlamentos autonómicos, diputaciones provinciales y ayuntamientos, se lanzaron a competir en la compra de obras de arte; y que algunas corporaciones y coleccionistas particulares comenzaron a adquirir, e incluso a ganar visibilidad y capacidad de incidencia en el tejido artístico del país; y cuando llegamos a la conclusión de que, a pesar de todo, el supuesto *boom* del cambio de siglo XX al XXI no logró situar al coleccionismo español en el nivel de otros países europeos, parece lícito preguntarse cuánto hubo de impostura en todo aquello. Y también cuánto hay de necesidad o de llamamiento público en recientes manifestaciones acerca de la trascendencia del coleccionismo y de su proyección cultural y social. Quizá podría pensarse que, igual que ha ocurrido en otros terrenos de la actividad nacional, el nuevo coleccionismo tuvo más de apariencia de prosperidad que de prosperidad real, y que su rápido y fugaz brillo, como de bengala, era la otra cara de la moneda de su fragilidad, marcada por la falta de una solidez que sólo se consigue con la continuidad. A efectos de su narración y evaluación, a la dificultad de la transitoriedad se suma, insistimos, la opacidad: buena parte de la actividad relacionada con el coleccionismo español ha ocurrido y sigue ocurriendo fuera del alcance de los focos de la historia documentable. Algo que no sólo impide su adecuada cuantificación y valoración crítica, sino que también ampara una imagen de rasgos algo borrosos.

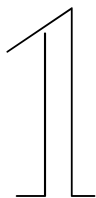
En las próximas páginas de este estudio se dibuja algo así como un mapa para la comprensión del coleccionismo español. Para ello se combina la revisión histórica con la aproximación crítica. En el primer bloque (*Retratos*) se realiza un recorrido por algunos de los hitos que han marcado la historia del coleccionismo en España, partiendo de las Colecciones Reales y haciendo referencia a algunos de sus más destacados protagonistas hasta mediados del siglo XX. En el segundo

bloque (*Paisajes*) se traza una visión panorámica del contexto que, a lo largo de la historia, han ido construyendo las instituciones culturales del país, prestando atención a cómo se fueron formando sus colecciones y al papel jugado por los coleccionistas en ese proceso. El objetivo es explicar, en conexión con aquellos antecedentes y con este contexto, la especificidad de la situación del coleccionismo de arte en la España moderna y contemporánea. Por último, en el tercer bloque (*Interiores*) se realiza una valoración del coleccionismo actual, atendiendo a algunos de los rasgos que definen los perfiles del (aún escaso y velado)² coleccionismo de arte en España.

² Dr. Clare McAndrew, “Coleccionismo de arte en España”, en *El mercado español del arte en 2012*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2012, p. 61-68. Disponible en línea en: <http://fundacionarteymecenazgo.org/cuaderno/el-mercado-espanol-del-arte-2012>.



David Teniers, *El Archiduque Leopoldo Guillermo y su Galería de pinturas en Bruselas, 1651-53.*
© Madrid, Museo Nacional del Prado.



RETRATOS

Antecedentes históricos del coleccionismo de arte en España: de las Colecciones Reales al coleccionismo del siglo XX.

La creación artística y el coleccionismo están íntimamente ligados a la actividad económica y son extraordinariamente sensibles al estatus político que en cada momento tiene el respectivo país. España, cuando fue poderosa, acumuló patrimonio, y cuando dejó de serlo lo perdió, en un proceso inexorable que sólo puede ser contrarrestado (pero nunca parado) por una legislación protectora y por un estímulo a los museos.³

Estas palabras de Javier Portús, jefe del Departamento de Pintura Española (hasta 1700) del Museo del Prado, sirven para explicar la íntima conexión de la historia económica, política y cultural de un país con el fenómeno del coleccionismo. En la Edad Moderna, especialmente en los siglos XVI y XVII, existieron en nuestro país importantes coleccionistas cuya apreciación del arte que entonces se producía, tanto nacional como internacionalmente, atrajo piezas procedentes de toda Europa. Después, tras un largo paréntesis histórico, España pasó de ser importador a ser exportador y la dispersión de su patrimonio representó la otra cara de la moneda de su apreciación internacional. Así lo ha señalado recientemente el mismo Portús con una perspectiva que matiza cualquier dogmatismo y que refuerza el nexo existente entre el coleccionismo privado y la formación de grandes patrimonios de uso y disfrute público. O entre coleccionismo, musealización y fortuna crítica:

La mayor parte de las obras importantes, después de pasar por manos de particulares, han acabado en museos públicos. Velázquez, Goya, el Greco, Murillo, Zurbarán, Ribera [...] pueden ser hoy admirados, comprendidos y estudiados cabalmente mediante las obras que se exponen públicamente [...]. Al mismo tiempo, este proceso de dispersión primero y “musealización” después ha hecho que en las colecciones públicas de Londres, San Petersburgo, Budapest, París, Dresde, Chicago o Nueva York exista una sólida representación del arte español, y que este pueda integrarse con voz propia en muchos de los lugares donde tienen lugar los principales discursos expositivos sobre el arte occidental.⁴

Esta idea no es sólo aplicable al caso español, sino también de otros países europeos con grandes patrimonios artísticos como Italia o Grecia, al menos desde que los viajeros del Grand Tour en el siglo XVIII comenzaron a admirar y adquirir piezas de arte en los diversos puntos de destino de sus viajes. Pero más allá del asunto de las fortunas críticas, el nexo entre coleccionismo privado y colecciones públicas se resume también en las siguientes palabras de Alfonso E. Pérez Sánchez, director del Museo del Prado de 1983 a 1991:

[...] no debe olvidarse que en esa pasión del coleccionista, con su riesgo y su grandeza, su vanidad probable y su, en tantos casos evidente, riqueza espiritual, está el punto de partida de mucho de lo que hoy atesoran los museos, que no son otra cosa, como en términos precisos suele definírselos, que “colecciones públicas”.⁵

³ Javier Portús, prólogo a Immaculada Socías y Dimitra Gkozkou (ed.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2012, p. 9.

⁴ Javier Portús, *ibidem*.
⁵ Alfonso E. Pérez Sánchez, introducción a *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid, Fundación Banco Hispanoamericano, 1990, p. 14.

Así, el coleccionismo interesa no sólo como adquisición de piezas para usos privados, sino también en cuanto a la recuperación o preservación de importantes conjuntos artísticos que, al menos potencialmente, podría pasar a disfrute público.⁶ Los museos, por su parte, deben entenderse como instituciones fundamentales para definir la cultura desde el punto de vista ilustrado y occidental, al menos en los dos últimos siglos.⁷ En este contexto, estudiar los papeles jugados en el mundo moderno y contemporáneo tanto por el coleccionismo como por los museos significa aproximarse tanto a la conceptualización crítica y comercial de escuelas, artistas y obras de arte como al nivel cultural y al poder económico y político de una nación.

Para entender mejor los caminos entrecruzados de lo que un día fueron colecciones privadas y lo que hoy conocemos como colecciones públicas, en las páginas siguientes realizaremos un recorrido histórico que retratará algunas de las colecciones y coleccionistas más importantes de nuestra historia, muchas de las cuales desembocaron en instituciones. Al hilo del recorrido haremos también algunas reflexiones de carácter general.

SOBRE LA TRADICIÓN DEL COLECCIONISMO DE ARTE EN ESPAÑA

Cuando Joan Triadó afirmó en 1987 que “el estudio del coleccionismo en España es tarea por hacer”,⁸ ponía de manifiesto no sólo la ausencia de publicaciones, sino también la dificultad para acceder a información documental acerca de las circunstancias en que se ha desarrollado el coleccionismo español, y acerca del papel jugado por el coleccionismo en la formación de importantes conjuntos patrimoniales y, por tanto, en la historia del arte de nuestro país. Antes y, sobre todo, después de aquel año diversas instituciones y estudiosos se han esforzado en poner de manifiesto la intensidad y brillantez de determinados episodios coleccionistas españoles y su incidencia en la cultura nacional. Pero persiste una sensación de desconocimiento del fenómeno del coleccionismo, demasiadas veces imaginado como oscuro y misterioso. Este desconocimiento ampara malentendidos como el que habla de la supuesta ausencia de antecedentes históricos de coleccionismo en nuestro país, y permite la tozuda ausencia del nombre de algunos de nuestros más importantes coleccionistas en la historia del arte pasado y presente. Por ello, aun siendo conscientes de que los términos *privado* y *público* resultan problemáticos cuando se aplican al pasado, y conociendo las salvedades y diferencias que es necesario establecer entre el coleccionismo del Antiguo Régimen y el contemporáneo, en las páginas siguientes trataremos de dibujar la trayectoria histórica del coleccionismo privado en nuestro país, aunque con inevitables referencias a lo público, pues a partir del siglo XIX los dos ámbitos se trenzan hasta devenir hasta cierto punto inseparables.

Un texto de 1633 y algunas ideas sobre el coleccionismo

En el Diálogo octavo del libro *Diálogos de la pintura*, Vicente Carducho describe algunas de las colecciones de arte que podían visitarse en Madrid en 1633, cuando se hallaba en el trono el rey Felipe IV, patrón de Velázquez y legendario coleccionista de arte.⁹ Siguiendo el método socrático de la conversación entre maestro y discípulo que vertebra todo el tratado, Carducho hace un pormenorizado y admirativo recuento de la colección del marqués de Leganés, de la del conde de Benavente, de la

⁶ Ver, en este sentido, el libro de Alfonso E. Pérez Sánchez con Benito Navarrete, *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla, Focus, 1996; entre otros.

⁷ Germain Bazin, *Le temps des musées*, Lieja-Bruselas, Desoer, 1967.

⁸ Joan Triadó, “El arte en la casa de Alba. La colección de pintura de la Casa de Alba”, en el catálogo de la exposición comisariada por María Corral y Pablo Beltrán de Heredia Castaño,

El arte en las colecciones de la Casa de Alba, Madrid, Fundación Caixa de Pensions, 1987, p. 57.

⁹ Diálogo octavo, titulado “De lo práctico del Arte, con sus materiales, voces y términos, principios de fisonomía y simetría, y la estimación, y estado que oi tiene en la Corte de España”, recogido en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 320 y s.

del príncipe de Esquilache, de la del marqués de la Torre, de la de D. Jerónimo de Villafuerte Zapata, de la de D. Antonio Moscoso, marqués de Villanueva del Fresno, y de la de D. Rodrigo de Tapia. El tratadista explica que fueron visitadas y contempladas gracias a la generosidad de sus propietarios, que, orgullosos de sus posesiones y de la cuidada presentación que se les había dado en sus palacios, no dudaban en ponerlas a disposición de quien estuviese interesado en verlas. En esta conversación, y después de mencionar algunas otras colecciones que no pudieron ser visitadas por diversas razones, como la del noble florentino Rutilio Gaxi o la del conde Montreyy, que incluía “aquellos grandiosos dibujos de nadadores de lápiz colorado, de mano de Miguel Ángel”, el maestro estimula al discípulo a visitar algunas más:

Las de D. Suero de Quiñones, Caballero de la Orden de Santiago y Alférez Mayor de León; la de D. Francisco Miracles, la de D. Francisco Aguilar, las del Contador Jerónimo de Alviz, las del licenciado Francisco Manuel, las de Francisco Antonio Calamaza, las de Mateo Montañés, y otras muchas que hallarás en poder de Señores y Caballeros, que con particular cuidado las examinan y buscan: adornando con este afecto (en mi opinión) más su ser, que con ningún otro que pudiera tener, pues en él se halla gusto, adorno, historia, grandeza y enseñanza nobilísima y esciente.

Este texto de Carducho no sólo aporta valiosa información sobre las numerosas colecciones de arte existentes en la Corte madrileña, sino también una reflexión acerca del sentido y valor del coleccionismo. Después de afirmar, mediante la voz del maestro, que esta actividad es la que más eleva a quien la cultiva, aporta otra idea crucial: el efecto positivo del coleccionismo trasciende al propietario de las piezas, porque beneficia también a quienes, en su entorno, están preparados para aprovecharlo. Hablando de lo que había podido ver y disfrutar en contacto con la colección del marqués de Leganés, y señalando la conexión de aquel conjunto patrimonial con mitificados centros de estudio del pasado, dice esta vez a través del discípulo:

Lleváronme otro día a la Casa del Marqués de Leganés, General de Artillería de la Cámara de su Majestad, de los Consejos de Estado, y Guerra, y Presidente de Flandes, donde la vista y el entendimiento se deleitó en ver (además de la muchedumbre de ricos escritorios y bufetes, relojes extraordinarios, espejos singulares) tantas y tan buenas Pinturas [sic] antiguas, y modernas, tan estimadas de su excelencia, como alabadas de todos los que tienen voto en esta materia; admiré ver puesto todo con tanto acuerdo y orden, con tanta variedad, que bien pudiera servir de acertado y sabio estudio, como lo son en la misma casa las cuerdas, adonde como Atenas en las Escuelas de Arquímedes sobre espaciosas mesas se veían globos, esferas, cuerpos regulares, y otros instrumentos matemáticos y geométricos: con los cuales, como otro Euclides, el docto Julio Cesar Ferrufino, Catedrático de su Majestad de aquellas ciencias, leía y enseñaba las Matemáticas, la Artillería y otras cosas tocantes a aquella materia, de que tiene compuestos libros de mucho servicio a su majestad para las cosas de mar y tierra, con grandes secretos de fuegos artificiales y máquinas de guerra, algunos ya impresos, y otros que presto saldrán a la estampa con aplauso y provecho general. Desta [sic] escuela salen cada día lúcidos discípulos, que favorecidos y ocupados por su Majestad, harán mucho fruto en la Geografía, Cosmografía y Astronomía...

Insistiendo en las posibilidades que el coleccionismo podía aportar para el avance del conocimiento, Carducho explica que la casa de D. Jerónimo Villafuente y Zapata, gentilhomme de la Casa de su Majestad, y su guardajoyas, es

admirable en todo, y en haber juntado tanta Pintura, y tan escogida, digno empleo de su ingenio, efecto del dibujo que tan cuidadoso estudió algunos años, que como norte de todas las Artes, le inclina y da luz a hacer con sus manos cosas científicas, y superiores, particularmente relojes con tanta excelencia que Tolomeo y Vitrubio pudieran adelantar su ciencia, a haber sido tan dichosos, que se hallasen a esta vista. Alentábame en ver que en la Corte había quien supiese estimar las cosas que lo merecen, cuando ignorándolas tantos, las menosprecian, y sólo se emplean en vanidades y escándalos.¹⁰

De este modo, junto a la nota luminosa de su admiración por la calidad de las colecciones del Madrid de la época y de sus posibilidades de incidencia en el desarrollo

¹⁰ *Óp. cit.*, p. 323.

general del país, Carducho introduce también otras dos apreciaciones: la primera, más sombría: que no todos saben apreciar las piezas que forman los conjuntos que estos coleccionistas han venido formando con talento y perseverancia a lo largo de años. La segunda, con algo de diagnóstico: que el desprecio por el arte y por el coleccionismo que siente una parte de la sociedad se funda, en buena medida, en su ignorancia.

Carducho vuelve a hacer que el discípulo plantee al maestro otra idea, en cierta medida relacionada con lo anterior, que merece la pena citar también, la diferencia entre la apreciación del arte de distintas épocas y procedencias, es decir, la existencia de modas y gustos coleccionistas:

Mucho envidia estas estaciones, y no me embarazaría haber visto tantas veces estas cosas para volverlas a ver. Mas he notado que no has nombrado ninguna pintura en particular, si bien las has celebrado a todas, y haces bien de no señalar, por excusar ocasiones y celos, que suelen ser odiosas, acciones semejantes. Y así está bien el alabarlas todas, pues todas lo merecen. Mayormente que yo me lastimo de no poder alabar ni ponderar lo que merecen algunas de la mano de los que hoy viven, y tratamos familiarmente (que no son pocos), por estar vivos y presentes, no admiten alabanzas según la opinión que hoy vale, y corre entre los señores, ni las pinturas han de tener estimación, ni nombre mientras viven los que las hicieron, como si la fatal guadaña de la muerte fuera el me fecit estimativo del Artífice: o por lo menos han de estar muy lejos, tanto que sólo llegue acá el eco de su nombre, como si el ver las personas, borrara la eminencia de sus obras.¹¹

Resumamos. Junto al notable desarrollo del coleccionismo en determinados círculos de la Corte, el Diálogo octavo de Carducho apunta las siguientes ideas:

- Los beneficios del coleccionismo afectan no sólo a quien lo cultiva, sino también a quienes le rodean.
- El coleccionismo estimula el avance del conocimiento.
- La ignorancia es un factor desfavorable, incluso hostil al coleccionismo.
- Obras de autores de diferentes épocas o lugares obtienen distintas apreciaciones por parte de los coleccionistas.

Es evidente que algunas de estas líneas apuntan aspectos clave para todo análisis del coleccionismo, no sólo en España. De momento, y en lo que respecta a este estudio, es relevante recordar que los *Diálogos de la pintura* se escriben en la España de 1633, cuando las complicadas circunstancias políticas y económicas del país no impiden que nobleza y Corona rivalicen en el terreno del coleccionismo en un contexto de indudable florecimiento cultural: el llamado Siglo de Oro.

Del coleccionismo del Antiguo Régimen a la creación del Museo del Prado

Las colecciones de la Corte madrileña que describía Carducho a mediados del siglo XVII tenían aún elementos de la antigua *Wunderkammer* renacentista (cámara de maravillas o gabinete de curiosidades)¹² en la que se mezclaban los criterios de selección de objetos naturales y de atracción estética heredados de la cultura del humanismo.¹³ Pero al mismo tiempo revelaban un cambio que resultaría determinante para la aparición del coleccionismo contemporáneo: un creciente predominio de la pintura. Así han explicado este fenómeno Fernando Checa y Miguel Morán:

¹¹ *Óp. cit.*, p.324

¹² Sobre las cámaras de maravillas como origen del coleccionismo moderno, ver, entre otros, Julius von Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. *Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Akal, 1988; Oliver R. Impey y Arthur McGregor (ed.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*, British Museum Publications, 2000; respecto al contexto español, Fernando Checa Cremades y Miguel Morán Turina, *El coleccionismo en España. De la cámara*

de maravillas a la galería de pinturas, Madrid, Cátedra, 1985; sobre las colecciones renacentistas en España, ver también, como estudio de caso, Antonio Urquizar: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.

¹³ Fernando Checa Cremades, "Sobre distintas maneras de ver y de poseer (la situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen)", en *El coleccionar y las cosas. Revista de Occidente* (coordinado por Estrella de Diego), febrero 1993, p. 51 y s.

Durante el reinado de Felipe IV tuvo lugar en la corte madrileña uno de los momentos más brillantes del coleccionismo europeo del Antiguo Régimen.

De [los] primeros años [del siglo XVII] data el planteamiento de un nuevo personaje que pronto será conocido como «aficionado al arte de la pintura», y que sienta las bases para el desarrollo de las grandes galerías de pintura que empiezan a proliferar.¹⁴

Una de aquellas galerías de pintura aparece en el lienzo *El Archiduque Leopoldo Guillermo y su Galería de pinturas en Bruselas*, pintada por David Teniers en 1651-53 y conservada en el Museo del Prado. De esta imagen cabe hacer varios comentarios: el archiduque había sido educado en Madrid, en contacto con las colecciones de Carlos V y Felipe II, en un ambiente que estimuló una pasión por el arte compartida con su primo Felipe IV. Aparece acompañado por el pintor, Teniers, y por el conde de Fuensaldaña, otro importante coleccionista del momento, que había encargado al mismo pintor varias obras para su colección de Londres, y que había impulsado la realización de tres grandes lienzos para el monasterio de Fuensaldaña en Valladolid. Estos datos indican que el interés por el coleccionismo de pintura y, por extensión, la promoción del arte que entendemos por mecenazgo, formaban parte del panorama de la Corte madrileña durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), uno de los momentos más brillantes de la historia del coleccionismo del Antiguo Régimen no sólo en nuestro país, sino en toda Europa.

Las dimensiones e importancia de las colecciones aristocráticas españolas del siglo XVII, cada vez más centradas en la pintura, fueron reseñadas como novedad importante por diversos visitantes ilustres, que apuntaron igualmente el liderazgo jugado por el rey. En la década de 1620, el humanista italiano Cassiano dal Pozzo, que acompañó al cardenal Barberini, y el pintor Pedro Pablo Rubens en sus sucesivas misiones diplomáticas a Madrid, se muestran impresionados ante el refinado ambiente artístico de la Corte que relacionan con la personalidad del rey, en el que perciben a un cultivado mecenas. Los títulos de dos textos publicados recientemente por Jonathan Brown resultan especialmente elocuentes en este sentido: “Felipe IV como mecenas y coleccionista” y “El Palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes”.¹⁵

Es verdad que el coleccionismo y la protección de las artes por parte de un monarca no eran exactamente una novedad en Europa, pues responden a un modelo establecido desde el Renacimiento italiano. Durante los siglos XVI, XVII, e incluso XVIII, aquel modelo se convierte en algo así como una costumbre cuyas estrategias y preferencias iban variando para adaptarse a las necesidades y situaciones de cada momento y, de modo notable también, a las personalidades de cada uno de los reyes coleccionistas.¹⁶ Lo que sí constituye una novedad es el sentido y la importancia que adquirió la tarea coleccionista para Felipe IV, sobrepasando los ilustres antecedentes de otros miembros de la Casa de Austria¹⁷ y convirtiéndose en un estímulo para el arte y la cultura del momento en España.

¹⁴ Miguel Morán y Fernando Checa, “El gusto por la pintura en la primera mitad del siglo XVII. De la cámara de maravillas a la galería de pintura”, en *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 231 y s.

¹⁵ Jonathan Brown, “Felipe IV como mecenas y coleccionista” (p. 45-62) y “El Palacio del Buen Retiro. Un teatro de las artes” (p. 62-71), en *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (ed. a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos), Madrid, Museo del Prado, 2005.

¹⁶ Francis Haskell, *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, Alianza, 1984; Michael Levey, *Painting at Court*, Nueva York, Weidenfeld and Nicolson, 1971; A. G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, Londres, McGraw-Hill, 1977; Hugh Trevor-Roper, *Príncipes y artistas. Mecenazgo e ideología en cuatro cortes de los Habsburgo 1517-1623*, Madrid, Celeste, 1992.

¹⁷ Ver, entre otros, Fernando Checa Cremades (dir.), Bob C. van den Boogert, Friedrich Edelmayr, Dagmar Euchberger, Annemarie

Jordan Gschwend, Jorgen Hein, María José Redondo Cantera, Miguel Ángel Zalama Rodríguez, Juan Luis González García (ed.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial / The Inventories of Charles V and the Imperial Family*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010. Ver también José Manuel Pita Andrade, “Las Colecciones Reales de pintura hasta llegar al trono Felipe IV”, en José Manuel Pita Andrade y Ángel Rodríguez Rebollo (ed.), *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2006, p. 59-94; Fernando Checa, *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998; y *Carlos V, la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999. Incluso antes que Carlos V y Felipe II, su antepasada de la Casa de Trastámara, Isabel I de Castilla, la Reina Católica, “formó un almacén de cuatrocientas sesenta pinturas entre tablas, lienzos y pergaminos” (María Bolaños, *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 1997, p. 45).

Felipe IV emprendió proyectos constructivos de diversa envergadura y significado —el Palacio del Buen Retiro, la Torre de la Parada e importantes reformas en el Alcázar— que supusieron grandes campañas coleccionistas. Estas campañas, y la labor del rey a medio camino entre el coleccionismo y el mecenazgo, tuvieron consecuencias claras como el desarrollo comparativamente mayor que registró la pintura, frente a otras formas artísticas, durante su reinado. Pero, como se ha señalado tantas veces, la característica diferencial de sus adquisiciones o encargos consiste en que, más allá de responder estrictamente a las necesidades decorativas o de prestigio político —funciones que también cubrieron—, en muchos casos estuvieron motivados sobre todo por criterios estéticos, situando la pasión coleccionista por encima de las razones de Estado. En relación con esta idea debe entenderse que “la cualidad más distintiva de la colección real fue su exhibición con criterios museológicos, ideada por el monarca de acuerdo con su pintor Velázquez [...]”.¹⁸ En efecto, Felipe IV creó “galerías de obras maestras” en sus dos residencias principales, el Alcázar y El Escorial, un esfuerzo al que dedicó veinticinco años y cuyo objetivo principal era, en palabras de Jonathan Brown,

lucir las pinturas y señalar correspondencias entre ellas, a menudo sutiles. Claro está que había un subtexto, a saber, que la mera cantidad de obras de arte soberbias era atributo de un gran rey. Todavía hoy las grandes colecciones, públicas y privadas por igual, actúan sobre esa reciprocidad: apelar a los ojos y a la inteligencia y al mismo tiempo recordar al espectador las superiores cualidades del propietario.¹⁹

Los efectos positivos del coleccionismo no afectan sólo al coleccionista.

Como señalaba el texto de Carducho con el que se iniciaba este capítulo, los efectos positivos del coleccionismo no afectan sólo al coleccionista. En este caso, los gustos de Felipe IV en materia de pintura, muy cosmopolitas y refinados —su preferencia, por ejemplo, por Tiziano y la pintura veneciana—, influyeron decisivamente en su época, afectando a figuras como Rubens y Velázquez, que a su vez contribuyeron de diferentes formas a la formación de los criterios estéticos del rey y a la configuración de sus colecciones.²⁰ Además, como venimos diciendo, la pasión coleccionista de Felipe IV actuó como estímulo para la formación y desarrollo de otras colecciones capaces de sorprender a sus contemporáneos. Morán y Checa han señalado que “la llegada masiva de paisajes, floreros y bodegones para el Palacio del Buen Retiro en la década de los 30 [sic] tuvo unas repercusiones importantísimas en el desarrollo de [la pintura de estos géneros]”,²¹ alentando la formación de una verdadera red comercial y de intercambios de la que participarían una veintena de grandes coleccionistas en la capital española.²² Hay que recordar que en 1633, el momento en el que Carducho escribe sus *Diálogos de la pintura* y en plena crisis económica y política, estos coleccionistas (los mencionados Leganés, Monterrey, Carpio,²³ a cuyos nombres habría que sumar el de Luis de Haro, sobrino del conde Duque de Olivares; el duque del Infantado; o el duque de Medina de las Torres, entre otros) invertían grandes sumas de dinero en

joyas, cuadros y tapices [...] porque la falta de alicientes para la inversión de la economía castellana y las continuas fluctuaciones de la moneda hacían aconsejable [...] gastar en este tipo de productos los excedentes de capital para asegurarlos contra la continua depreciación de la moneda.

¹⁸ Jonathan Brown en “Felipe IV como mecenas y coleccionista”, *óp. cit.*, p. 46.

¹⁹ *Óp. cit.*, p. 54.

²⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Las colecciones españolas de pintura italiana”, en *Pintura italiana en España*, Madrid, 1965, y “La pintura napolitana del seiscientos y España”, en *Pintura napolitana, de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985.

²¹ Morán y Checa, “Las colecciones de la nobleza”, en *óp. cit.*, p. 283.

²² Hay que recordar, en todo caso, que el coleccionismo tuvo también objetivos diferentes

de la pintura, destacando especialmente las antigüedades, como explica Miguel Morán Turina en *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos, y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*. Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2010.

²³ Ver Enriqueta Harris, “El marqués de Carpio y sus cuadros de Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, 1957, p. 136-139.

Pero también “para afirmar su posición y seguir los dictados de la moda emanados del propio palacio”.²⁴ Carducho aludía también a la disposición de las piezas en los palacios de aristócratas como el marqués de Villanueva del Fresno diciendo que no se sabe si admirar más “la grandeza y singularidad de sus muchas pinturas” o “la hermosa compostura y aseó con que están repartidas”, aludiendo a una disposición que emularía las galerías de obras maestras formadas con las piezas de la colección real. El suntuoso ambiente de aquellas galerías mostraba que la recoleta intimidad de las viejas cámaras de maravillas había quedado atrás, para dejar paso a una nueva versión del coleccionismo en la que ganaba peso el prestigio social. En todo caso, el impulso coleccionista en la época de Felipe IV ha permitido decir que

el entusiasmo por la pintura entre los miembros de la nobleza, en la España del siglo XVII, fue tal que parecían deslustrar sus blasones quienes no formaban en sus casas galerías de pintura. En la corte de los Austrias, en el siglo XVII, llegó a haber más coleccionistas que en ninguna otra ciudad de la Europa de entonces.²⁵

De lo anterior podrían desprenderse, al menos, dos consideraciones: la primera es la reflexión sobre la seguridad de la inversión en arte en tiempos de crisis, que puede resultar interesante desde el punto de vista actual. La segunda, la relación entre la pasión coleccionista del rey y el desarrollo del coleccionismo en la época, que revela lo decisivo del ejemplo de los líderes políticos o sociales en este campo.

Después de aquel momento álgido del coleccionismo en España en el Siglo de Oro, probablemente ningún otro rey igualó ni la pasión de Felipe IV ni su incidencia en el coleccionismo nacional. Sin embargo, la tradición de coleccionismo real continuó existiendo, y algunos de sus sucesores mostraron diferentes intereses e hicieron importantes aportaciones en este terreno. Sabemos, por ejemplo, que la llegada al trono español de Felipe V y, con él, de la dinastía de los Borbones, supuso incontables y en ocasiones traumáticos cambios en la vida del país. Algunos de aquellos cambios tuvieron también consecuencias en el terreno estético, y por consiguiente en el coleccionismo no sólo regio sino también aristocrático. Con este rey se introduce el gusto francés en la pintura, y tanto él como, sobre todo, su segunda mujer, Isabel de Farnesio, intensificaron la presencia de la escultura clásica en las colecciones reales.²⁶ Esta nueva etapa de relación de la Corona con las artes tendría como escenario el Palacio de la Granja, después de que el incendio del Alcázar en la Navidad de 1734, en el que se perdieron cientos de obras, cerrase definitivamente el ciclo anterior. Fernando VI, hijo de Felipe V y de su primera mujer, María Luisa Gabriela de Saboya, fue un gran protector de las ciencias y las artes y a él se debe la puesta en marcha de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752.²⁷ Más interesado por la música que por las artes plásticas, no puede decirse que fuese un coleccionista de pintura comparable a sus predecesores, aunque sí aficionado como su mujer, Bárbara de Braganza, a lujosos objetos artísticos, que encargaban en París. Aun así, durante su reinado la proximidad a las colecciones reales continuó estimulando el coleccionismo entre la nobleza. El primer ministro de Fernando VI, Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, reunió una importante colección de pinturas, que de hecho ha sido considerada superior a la formada por su rey. De la colección del marqués de la Ensenada proceden algunas piezas tan destacadas como el retrato ecuestre del *Conde Duque de Olivares* de Velázquez, o la *Artemisa* de Rembrandt, actualmente conservadas en el Museo del Prado por haberle sido adquiridas posteriormente por el rey Carlos III con el asesoramiento del pintor Antón Rafael Mengs.

Por su parte, el propio Carlos III, llegado al trono de España al morir su hermano Fernando VI sin descendencia, jugó un papel importante en la vertebración de las

²⁴ Morán y Checa, p. 285.

²⁵ Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, p. 23.

²⁶ Ver José María Luzón Nogué, “Isabel de Farnesio y la galería de esculturas de San

Ildefonso”, en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso, retrato y escena del rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, p. 204-219, y Lucia Fornari Schianchi, *I farnese. Arte e collezionismo*, Milano, Electa, 1995.

²⁷ La Real Academia de Bellas Artes se fundó por Real decreto de 12 de abril de 1752.

colecciones reales. Durante sus años de reinado en Nápoles —desde donde impulsó las excavaciones de Pompeya y Herculano, de inmensa transcendencia para el conocimiento de la cultura antigua, pero también para el desarrollo de la cultura moderna— ya había enviado a su madre, Isabel de Farnesio, un significativo conjunto de pintura napolitana contemporánea. Una vez en España, Carlos III se propuso inventariar, reordenar y conservar lo que encontró en las colecciones reales, y además realizó importantes encargos y adquisiciones para decorar el Palacio Nuevo madrileño, que hoy conocemos como Palacio Real. Bajo su reinado se afianzó la visión del arte como símbolo de poder y como vehículo de transmisión de ideas, en este caso las ilustradas. Fueron precisamente estas ideas, junto a la riqueza de las colecciones reales, glosadas por Antonio Ponz en su *Viaje de España*,²⁸ las que hicieron al pintor de cámara Anton Raphael Mengs, muy próximo intelectualmente a Ponz, proponer al rey Carlos III una reorganización de las colecciones en el Palacio Real que permitiese trazar una historia de la pintura. De este modo se adelantaba al discurso de carácter didáctico que pronto desarrollarían los museos ilustrados,²⁹ y sugería la posibilidad de que el aprovechamiento de las colecciones fuese más allá de los límites del deleite del rey y sus cortesanos.

Otros coleccionistas de la España del siglo XVIII dentro y fuera de la Corte participaron de los ideales ilustrados, desde el infortunado Infante D. Luis,³⁰ hasta el sofisticado duque de Osuna.³¹ Ambos compartieron su admiración por Goya y mostraron un sentido del coleccionismo muy relacionado con el mecenazgo y el avance del conocimiento según los parámetros propios del Siglo de las Luces.³² Junto a estas, otras colecciones aristocráticas formadas anteriormente seguían existiendo a finales del XVIII, como la del duque de San Esteban, el duque de Oñate o el marqués de Santa Cruz. Otras se habían reestructurado, dividido o agrupado a través de herencias y testamentarias. Así, como ha explicado recientemente María Dolores Antigüedad,

el Duque de Medinaceli había heredado los restos de la colección de pintura antigua llegada de Italia en el siglo XVII, además de poseer obras del Marqués de Leganés. El duque de Alba reunió las colecciones del marqués del Carpio, conde de Monterrey, del conde-duque de Olivares, de Terín, Berwick, Lemos, Andrade, Gelves y Ayala [...]. El marqués de Santiago conservaba los Murillos que le dieron fama de la colección del Marqués de Villamanrique.³³

Respecto a la citada colección de la Casa de Alba, cuyas colecciones han sido objeto de varias publicaciones y exposiciones,³⁴ es innecesario recordar que fue durante

²⁸ Después de la expulsión de los jesuitas por Carlos III en 1767, Antonio Ponz recibió de Campomanes el encargo de inspeccionar los bienes artísticos en Andalucía que habían pertenecido a la Compañía de Jesús. Para ello realizó una gira cuyos resultados publicó, a partir de 1772, en 28 volúmenes bajo el título general de *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, que recoge un viaje que sobrepasó, con mucho, el ámbito andaluz. Las Colecciones Reales son tratadas en el tomo VI, que corresponde a “Madrid y sitios reales inmediatos”.

²⁹ Ver, entre otros, A. S. Blum, *Le Louvre, du palais au musée*, París, Editions du Milieu du Monde, 1946, y C. Gould, *Trophy and Conquest. The Musée Napoléon and the Création of the Louvre*, Londres, Faber and Faber, 1965.

³⁰ Francisco Calvo Serraller, *Goya y el infante don Luis: el exilio y el reino*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012.

³¹ Jesusa Vega, “Goya, los Caprichos y el final del sueño ilustrado”, en *La España del siglo XVIII y la filosofía de la felicidad y el orden*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2002, p. 416-440.

³² Pierre Géral, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

³³ María Dolores Antigüedad, “Coleccionismo, museos y mercado artístico, un debate actual”, en *Colecciones, expoñó, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces y Biblioteca del Museo del Romanticismo, Madrid, 2011, p. 19.

³⁴ Entre los catálogos de exposiciones recientes, ver AA. VV., *El arte en las colecciones de la Casa de Alba*, Madrid, Fundación Caixa de Pensions, 1987, y *El legado Casa de Alba. Mecenazgo al servicio del arte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2012. Entre las publicaciones de referencia, ver Ángel M. de Barcia, *Catálogo de la colección de estampas y vasos pintados perteneciente al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, 1890, y *Catálogo de la colección de pinturas del Excelentísimo Sr. Duque de Berwick y de Alba*, 1911; [Francisco Javier Sánchez Cantón], *Guía de las colecciones artísticas de la Casa de Alba*, Madrid, 1947; José Manuel Pita Andrade, “El palacio de Liria reconstruido. La colección de cuadros de la casa de Alba”, en *Goya*, núm. 12, 1956; *El palacio de Liria*, 1959, entre otras. De la importancia de la colección da cuenta el hecho de que dos de sus principales estudiosos fueron directores del Museo del Prado: Sánchez Cantón entre 1960 y 1968 y Pita Andrade entre 1978 y 1981.

siglos, y aún hoy es, una de las más importantes colecciones en manos privadas existentes en España, así como la de mayor tradición histórica aparte de las colecciones reales que actualmente pueden verse en el Museo del Prado. Merece la pena, por tanto, hacer un breve inciso sobre ella. Iniciada en el siglo XVI por D. Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III Duque de Alba, fue continuada con desigual intensidad por sus sucesores hasta nuestros días, y en la actualidad se encuentra dividida fundamentalmente en tres sedes: el Palacio de Liria en Madrid, el Palacio de Dueñas en Sevilla, y el Palacio de Monterrey en Salamanca. Su calidad, amplitud cronológica y diversidad, bien conocidas, se resumen diciendo, con Joan Triadó, que “a través de [ella] podríamos perfectamente explicar la evolución del arte, desde el Renacimiento hasta nuestros días”.³⁵ Con todo, la colección tal como hoy se conoce es fruto de varias divisiones y pasó también por momentos de incertidumbre. Uno de ellos, el ocurrido al morir sin descendencia la XIII Duquesa de Alba, María Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, retratada por Goya en 1795. Aquella duquesa había recibido de su padre, el XII Duque de Alba, un legado algo mermado cuantitativamente, pero de enorme calidad, como muestra el hecho de que entre sus piezas se encontrase *La venus del espejo*, de Velázquez, *la Madonna de la Casa de Alba*, de Rafael, y *La Escuela del Amor*, de Correggio. Estas piezas, “usurpadas por Godoy, hoy son admiradas las dos primeras en la National Gallery de Londres y la tercera en Washington”.³⁶ El legado de la Casa de Alba pasó al sobrino segundo de la duquesa, Don Carlos Miguel, duque de Berwick y de Liria, y XIV Duque de Alba. Encarnando el prototipo de mecenas y coleccionista ilustrado, el duque de Berwick “engrandeció sobremanera el patrimonio ducal, aunque lo empujé en sus aspectos económicos”.³⁷ Otros momentos de incertidumbre para aquel conjunto patrimonial serían, como es sabido, la Guerra de la Independencia a comienzos del siglo XIX y, ya en el siglo XX, la Guerra Civil Española, en la que se destruyó una parte del Palacio de Liria y se trasladaron algunos de los bienes muebles que contenía.³⁸

A comienzos del siglo XIX el coleccionismo seguía siendo una característica distintiva y de prestigio entre las élites aristocráticas próximas al poder político.

Como supieron mostrar tanto Don Carlos Miguel como los sucesivos duques de Alba, a comienzos del siglo XIX la actividad coleccionista seguía siendo una característica distintiva y de prestigio entre las élites aristocráticas más o menos próximas al poder político. Así lo demuestra el caso de Manuel Godoy, príncipe de la Paz. Su colección ha sido calificada como “el broche de oro del coleccionismo del Antiguo Régimen”³⁹ porque podría verse como puente entre dos épocas diferentes y dos modos distintos de concebir el coleccionismo. En efecto, algunos de sus comportamientos anunciaban aspectos que en la actualidad se señalan como polémicos cuando se estudian las trayectorias de coleccionistas, españoles o no, del XIX y comienzos del XX. Por ejemplo, el de valerse “sin escrúpulos” de una posición privilegiada para conseguir en muy pocos años obras que antes pertenecieron a la antigua aristocracia o a la Iglesia española. Estudiada por Isadora Rose-De Viejo, la colección de Godoy muestra, sin embargo, una contrapartida indirectamente positiva para este estudio: a través de su composición podemos intuir “la riqueza de los fondos de pintura flamenca, italiana y española entre los siglos XVI al XVII que había en España hacia 1800”.⁴⁰

En todo caso, y más allá de Godoy, el paso del siglo XVIII al XIX confirma en el terreno del coleccionismo su obvio carácter bifronte al registrar, junto a la pervivencia residual de rasgos del coleccionismo real y aristocrático propio del Antiguo Régimen (en el que habría que incluir también el realizado por las instituciones eclesiásticas), el

³⁵ Joan Ramon Triadó, “El arte en la Casa de Alba. La colección de pintura en la Casa de Alba”, en *El arte en las colecciones de la Casa de Alba*, Madrid, Fundación Caixa de Pensions, 1987, p. 54.

³⁶ Joan Ramon Triadó, *ibidem*.

³⁷ Joan Ramon Triadó, *op. cit.*, p. 63.

³⁸ Ver, por ejemplo, las fotografías documentales publicadas en el catálogo *La maleta mexicana*,

Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2012, que acompañó a la exposición del mismo título celebrada sucesivamente en Barcelona (MNAC, 2011-2012), Bilbao (Museo de Bellas Artes, 2012) y Madrid (Círculo de Bellas Artes, 2012).

³⁹ María Dolores Antigüedad, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ Isadora Rose-De Viejo, “Colección de Manuel Godoy”, *Enciclopedia del Museo del Prado*, tomo III, p. 791.

surgimiento de un nuevo tipo de coleccionista, no aristócrata sino de carácter burgués, de gustos más variados y personales. En el siguiente apartado analizaremos algunos ejemplos de este nuevo perfil coleccionista, pero antes continuaremos aquí nuestro breve repaso histórico del coleccionismo regio recordando la figura de Carlos IV, el rey al que sirvió Godoy, pues con él se iniciaría el camino hacia la institución que marcaría una nueva era en la historia del coleccionismo en España: el museo de arte.⁴¹

Del interés de Carlos IV por el arte solía destacarse tradicionalmente su relación con la figura de Goya. Exposiciones y estudios recientes han puesto de manifiesto la mayor amplitud de su decidido afán coleccionista, que le llevó por ejemplo a tener agentes y asesores en distintos centros artísticos europeos.⁴² Durante su reinado comenzó a plantearse formalmente el proyecto de crear un museo de pinturas “que mostrara la grandeza del arte español”⁴³ quizá como resultado de la combinación de varios factores, como el deseo de culminar los trabajos sistematizadores llevados a cabo por Carlos III, la disponibilidad de una gran riqueza de piezas obtenidas en las primeras iniciativas desamortizadoras del XIX, y la creciente presencia de un ambiente cultural ilustrado, del que ya se había hecho eco la propuesta “museológica” de Mengs a la que antes nos hemos referido.

Durante los años de la Guerra de la Independencia (1808-1814), y con la presencia de José Bonaparte en Madrid, se piensa en la creación de un Museo de Pinturas⁴⁴ con obras representativas del arte español, al que irían a parar las obras de las comunidades monásticas suprimidas junto a otras procedentes de los palacios y casas reales. Cincuenta de ellas se escogieron⁴⁵ para viajar al Museo Napoleón de París con el objeto publicitario de dar a conocer en la capital francesa el arte español, pero también como tributo al emperador.⁴⁶ Con todo, el llamado “Museo Josefino” no pasó de ser un proyecto para el que entre 1810 y 1813 se almacenaron ingentes cantidades de cuadros en distintos edificios de Madrid (en el Palacio de Buenavista, en antiguos conventos como el dominico del Rosario de la calle de San Bernardo, el de San Felipe el Real, el de Doña María de Aragón y el de San Francisco el Grande, además de en las casas de Manuel de Godoy y la duquesa de Alba en la calle de Barquillo). Cuando los franceses dejaron Madrid en 1813, el proyecto josefino se deshizo y se encargó a la Academia la misión de recuperar e inventariar las piezas almacenadas. Pero con la llegada de Fernando VII se decidió que aquellos cuadros volviesen a sus antiguos propietarios. Buena parte de las obras de propiedad real volvieron también a sus antiguos emplazamientos, a la espera de que se formase una gran galería de pintura de la colección real bajo el control de la Academia, que debería ubicarse en el Palacio de Buenavista y sería conocida como “Museo Fernandino”.⁴⁷

⁴¹ Sobre este proceso, ver Pierre Géal, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005.

⁴² Ver el catálogo de la exposición *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009.

⁴³ Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, *op. cit.*

⁴⁴ Decreto de 21 de diciembre de 1809. Ver José Mercader Riba, *José Bonaparte rey de España 1808-1813. Estructura del Estado bonapartista*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

⁴⁵ En la selección de aquella cincuenta de piezas intervino un coleccionista recientemente investigado por Bonaventura Bassegoda y cuyo inventario fechado en 1810 arroja la cantidad de 464 pinturas: el canónigo D. Pablo Recio, que desarrolló una “breve actividad en la Real Academia de San Fernando durante el último año y medio del gobierno intruso y los primeros meses de la restauración borbónica. Fue nombrado académico de honor en la junta del 26 de septiembre de 1812, participó en las tareas de inventario y traslado a la Academia de los cuadros acumulados en los depósitos

del convento del Rosario en mayo de 1813 y también en la selección y envío de los cincuenta cuadros de la escuela española que el rey José regaló a su hermano, el emperador, para figurar en el museo de París y que salieron de Madrid —tras diversos retrasos— el 26 de mayo de 1813. Su actividad más significativa, de las hasta ahora conocidas, tiene que ver con la frustrada propuesta de establecer un museo bajo el control de la Academia en el palacio de Buenavista con la denominación de Museo Fernandino” (Bonaventura Bassegoda, “La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello [Yunqueira de Henares 1765-Madrid 1815]”, *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, p. 233-264).

⁴⁶ Sobre los cuadros para Napoleón, ver María Dolores Antigüedad del Castillo, *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999, p. 191-207.

⁴⁷ Ver Joaquín Martínez Freira, *Un museo de pinturas en el Palacio de Buenavista: proyecto de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1942, y Valentín Sambricio, “El Museo Fernandino”, *Archivo Español de Arte*, 1942, p. 132-146.

Durante el reinado de Fernando VII se modifica la relación de la corona, y también de la Corte, con el coleccionismo de arte.

Abandonada la idea de aquel museo en 1814, todo aquel movimiento de piezas artísticas desde 1810 había supuesto, en buena medida, la desorganización de las colecciones artísticas del país, en una “coyuntura histórica tan compleja políticamente y, al mismo tiempo, tan funesta para el patrimonio artístico y monumental como próspera para los mercaderes y coleccionistas de pintura”.⁴⁸ Pero además de las desastrosas consecuencias de la guerra napoleónica para el patrimonio artístico español en términos de colecciones tradicionales, que se sumaba a un trágico balance de destrucción y saqueos de obras por todo el país,⁴⁹ en las primeras décadas del siglo XIX se produciría otro hecho importante para nuestro estudio que, más que con lo material, tiene que ver con posicionamientos personales, entendiendo en ellos desde apreciaciones políticas hasta afectos.

Con el reinado de Fernando VII la relación de la Corte con el coleccionismo de arte se modifica sustancialmente: a partir de entonces refleja una actitud que, si en ocasiones ha sido tildada de ambigua,⁵⁰ en otras ha sido directamente calificada de “quiebra” del mecenazgo regio hacia el arte.⁵¹ Estas apreciaciones pueden parecer exageradas teniendo en cuenta, sobre todo, que este rey fue el fundador del Museo del Prado en 1819, la institución que ha conservado las Colecciones Reales hasta nuestros días y, sin duda, la que mejor ha representado históricamente a la tradición artística española. Quizá porque resulta difícil de compatibilizar con la imagen abrumadoramente negativa de este monarca en nuestra historiografía, su decisión de crear el Museo del Prado ha sido frecuentemente atribuida a su segunda esposa, Isabel de Braganza. En su propio tiempo corrió el rumor, que recogió el viajero inglés Richard Ford, que el traslado de las colecciones reales de pintura al museo recién creado y con sede en el edificio originalmente diseñado por Villanueva como Gabinete de Ciencias del Prado, respondían al deseo de modernizar las paredes del Palacio Real con papel pintado, según la moda francesa. Contra ese rumor puede aducirse que el propio rey adquirió piezas dirigidas al nuevo museo y se ocupó de parte de la remodelación del edificio y de su mantenimiento posterior a expensas de su propio patrimonio.⁵²

Sin embargo, al hecho incuestionable de la creación del museo bajo su reinado, una aportación extraordinaria que contribuyó a la modernización de las instituciones culturales españolas, a la concienciación posterior sobre la importancia patrimonial de las colecciones reales, al reconocimiento internacional de la llamada Escuela Española de pintura a mediados del XIX y, sobre todo, a la democratización del disfrute de las colecciones, se han opuesto otros hechos menos positivos de este rey como la “desidia selectiva a la hora de actuar frente al expolio sufrido por las colecciones reales durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)”. En este contexto suele repetirse que, mientras reclamaba piezas a Francia, como *La perla* de Rafael, Fernando VII no dudó en regalar al Duque de Wellington los tesoros artísticos extraídos por José de Bonaparte del Palacio Real de Madrid, que el militar inglés había recuperado en la batalla de Vitoria con la que acabó la ocupación francesa de la Península. Entre aquellos tesoros, que Wellington quiso devolver, se encontraba, por ejemplo, *El aguador de Sevilla*, de Velázquez, que ahora puede contemplarse en Aspley House, en Londres.

Es claro que Fernando VII reconocía el valor de la colección real y de la institución que debía albergarla, y así lo muestra la iniciativa de imprimir la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, que incluía tanto las pinturas del Prado como las presentes en todos los Reales Sitios. Pero también parece que en

48 Bonaventura Bassegoda, *ibídem*, p. 234.

49 Ilse Hempel Lipschutz, “El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia”, en *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, año XLIV, vol. XXII, Madrid, 1961, p. 215-279.

50 Ángel Aterido, “Colección de Fernando VII”, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid,

Fundación Amigos del Museo del Prado y Museo del Prado, 2006, tomo III, p. 778.

51 José Luis Barrio Moya, “Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma”, en *Goya*, núm. 267, Madrid, 1998, p. 364.

52 Sobre los orígenes del Museo del Prado, ver Francisco Calvo Serraller, *Breve historia del Museo del Prado*, Madrid, Alianza Cien, 1994.

el reconocimiento de aquel valor pesaban más los factores propagandísticos —y en definitiva, políticos— que la pasión estética o la responsabilidad del mecenazgo que habíamos señalado como rasgos propios de algunos de sus antecesores. Quizá el alejamiento físico de aquellas pinturas, una vez confinadas en el museo, trajera consigo algo así como un extrañamiento afectivo de la corona respecto a sus antiguas colecciones artísticas y, en general, respecto a las obras de arte. El hecho es que, en las décadas centrales del siglo XIX, también Isabel II llegó a “regalar cuadros de la colección real para premiar con ellos favores o adhesiones”,⁵³ lo que no hizo sino confirmar la tendencia a una cada vez más escasa sensibilidad personal hacia el patrimonio artístico heredado, ya estuviese físicamente distante, en el museo, o cerca, en palacio.

El trasiego de piezas artísticas que marcó al siglo XIX europeo en su conjunto, tuvo una manifestación de gran transcendencia en nuestro país en las disposiciones desamortizadoras decretadas por Mendizábal en 1835 y 1836, que darían paso a la creación de un museo nacional: el llamado Museo de la Trinidad, por el edificio en que se situó originalmente, en el que se acumularían inicialmente las piezas incautadas a conventos de Madrid, Toledo, Ávila y Segovia, y a las que se sumarían posteriormente las procedentes de la colección del infante D. Sebastián de Borbón, desposeído de ellas por su adhesión a la causa carlista.⁵⁴

Cuando el museo de la Trinidad abrió al público en 1838, un ilustre testigo presencial, D. José de Madrazo, recién nombrado director del Museo Real,⁵⁵ comentó las malas condiciones de conservación y exhibición en que se encontraban tanto las piezas como las instalaciones, por no haber “ni tiempo ni dinero”.⁵⁶ Poco después, al cerrarse en 1842 por tener que alojar aquel edificio el Ministerio de Fomento, las condiciones serían aún peores. Las piezas se amontonaron durante décadas en una situación cercana al abandono, y la colección fue apresuradamente catalogada por Gregorio Cruzada Villamil ya en la década de los sesenta, cuando se sumaron a ella algunas obras procedentes de los premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas desde 1856. Una vez pasada “La Gloriosa”, la revolución liberal de 1868 que destronó a Isabel II, y una vez convertido el Museo Real (del Prado) en Museo Nacional, se resolvió la fusión de las colecciones del Museo de la Trinidad con las del Prado. Como ha explicado Javier Portús,

en principio todo respondía a una lógica progresista y modernizadora: la supresión de conventos a los que se suponía una rémora para el avance económico del país; el cambio de contexto expositivo y utilitario de numerosas pinturas, que dejaban de ser objetos de culto confinados a oscuras iglesias y capillas para convertirse en obras de arte destinadas a ser clasificadas y mostradas en museos; y por último, su incorporación a un gran museo nacional a través de cuyas salas era posible asistir pedagógicamente al desarrollo de la historia del arte. La realidad fue un poco diferente. Es cierto que la incorporación al Prado de los fondos de la Trinidad permitió exponer obras de artistas como Berruguete, El Greco y Maíno, hasta entonces deficientemente representados; pero también es verdad que la mayor parte de las pinturas que llegaron al museo acabaron en los almacenes, o fueron dispersas por todo tipo de instituciones oficiales de toda España, algunas de las cuales eran museos, y muchas otras, no.

En efecto, pocas de las obras procedentes del Museo de la Trinidad pasaron a poder contemplarse en el Museo del Prado.⁵⁷ Muchas de las piezas incautadas al infante le fueron devueltas, y otras muchas se distribuyeron por diversos lugares del país, dando lugar a lo que ha venido a llamarse “El Prado disperso”. Inventarios muy

⁵³ José Luis Barrio Moya, *óp. cit.*

⁵⁴ Juan Antonio Gaya Nuño, “El Museo Nacional de la Trinidad. Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IV, Madrid, 1947, p. 19-78.

⁵⁵ José de Madrazo (1781-1859) fue director del Museo Real, actual Museo del Prado, entre 1838 y 1857.

⁵⁶ Alfonso Pérez Sánchez, *Colecciones del Museo de la Trinidad*, Enciclopedia del Museo del Prado, vol. III, p. 817.

⁵⁷ Ver José Álvarez Lopera, “Arte y nación. Apuntes para la historia del Museo Nacional de la Trinidad (1838-1972)”, en *El Museo de la Trinidad en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 9-110.

posteriores han mostrado que el resto se almacenó en el edificio de Villanueva en condiciones penosas, y que a lo largo de todo el proceso se perdieron o destruyeron, por diversas razones, varios cientos de obras.

Por tanto, el enorme valor positivo de la transferencia de las colecciones reales a museos públicos en términos de incorporación a las tendencias democratizadoras de la cultura propias del momento, que tendría su principal manifestación en la creación del Museo del Prado 1819, tuvo como reverso el inicio de un proceso de desapego hacia el coleccionismo de arte primero por parte de la monarquía, y después por parte de aquellos que, desde las instituciones, deberían haberla suplido en su tarea protectora de las artes. Este distanciamiento abrió un largo paréntesis en la historia del coleccionismo de arte en España y sus consecuencias tendrían un enorme peso en la cultura española moderna y contemporánea.

LOS ORÍGENES DEL COLECCIONISMO CONTEMPORÁNEO

A lo largo del siglo XIX el proceso —material y emocional— de distanciamiento regio frente a la conservación, promoción y disfrute del arte provocó importantes cambios en las estructuras de coleccionismo y mecenazgo en el país. En 1819, el definitivo paso de la colección real al llamado Museo Real hizo que esta se desvinculase del rey, dejando de ser considerada su propiedad personal aunque siguiese aún ligada a las posesiones de la Corona. En 1869, con la nacionalización del museo tras la revolución liberal, la colección se desvincularía también de la Corona. Como ya se ha dicho, este hecho tendría como principal reverso positivo la progresiva democratización del acceso a las obras de arte en consonancia con las ideas ilustradas europeas. Pero en España el abandono del lugar central del escenario del coleccionismo por parte de los reyes a partir de la fundación del Museo del Prado sugiere también otras lecturas y produce otros efectos.

Del coleccionismo ilustrado al coleccionismo burgués

Como en el resto de Europa, también en el caso español la retirada de los reyes de sus antiguos roles coleccionistas se inscribe en el marco general de las transformaciones propias del paso del Antiguo al Nuevo Régimen. En Europa la Revolución Francesa y la Revolución Industrial habían provocado cambios sociales que, entre finales del siglo XVIII y durante el XIX, habían hecho tambalear a las monarquías, llegando a retar su propia existencia. Anticipándose a la nueva situación, la protección de las artes había comenzado ya a ser transferida en alguna medida a instituciones especializadas que precedieron a los museos: las academias, surgidas en la Francia del siglo XVII y en España a mediados del siglo XVIII. En Madrid, la Real Academia de San Fernando, que se sumaría a la ya existente Real Academia de la Historia, se creó con la misión de velar por la correcta conservación del patrimonio, refiriéndose no sólo a los bienes de la Corona y la Iglesia, sino a la herencia histórico-artística de la nación en general.⁵⁸ Estas academias formarían, como es lógico, sus propias colecciones además de tener la responsabilidad de velar por las ajenas.

Pero desde mediados del siglo XVIII se venía produciendo además en toda Europa otra transferencia progresiva que afectaría decisivamente a las estructuras sociales de lo artístico. Con el inicio del capitalismo, el coleccionismo de arte, inicialmente un privilegio reservado a los reyes y, por extensión, a la nobleza que les rodeaba, había comenzado a ser practicado por la nueva clase social emergente: la burguesía. Podemos situar el inicio del acceso directo de la burguesía a las obras de arte en la fecha simbólica de 1725, cuando la Academia de Bellas Artes de París

⁵⁸ *Novísima Recopilación de las leyes de España... en la que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año 1667, reimpresa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas... cédulas... hasta el 1804*, Madrid,

Boletín Oficial del Estado, 1975, tomo IV, libro VIII, título XX y XXII, p. 168 y s., p. 173 y s. (citado en María Dolores Antigüedad, *óp. cit.*, p. 22).

abrió por primera vez al público los llamados *salons*, las exposiciones en las que los alumnos seleccionados mostraban periódicamente sus piezas.⁵⁹ La recién inaugurada posibilidad de contacto entre artista y potencial comprador a través de los salones cambia radicalmente la forma de entender el coleccionismo, dejando atrás el tiempo en que la obra se producía no tanto por la iniciativa del artista, sino por la del comitente y protector destinado a poseerla. Es cierto que ya antes, y como prefigurando las posibilidades que daría la disponibilidad económica a los burgueses en el marco de la ilustración, había comenzado a surgir muy cerca de la nobleza un sector de coleccionistas formado por altos funcionarios, cultivados y poderosos, que en el caso español podríamos identificar con personajes como “Don Pedro de Arce, primer poseedor de *Las hilanderas*, o Alfonso Portero, que fue mecenas de algunos pintores madrileños a mediados del siglo XVII”.⁶⁰ Con todo, aquellos casos eran aún inseparables de las condiciones generales del Antiguo Régimen. Unas condiciones que cambian sobre todo a partir de mediados del siglo XVIII, cuando comienza a dibujarse una nueva estructura social en la que el artista se independiza definitivamente de sus viejos protectores aristocráticos.

En toda Europa se produce un nuevo contexto en el que el artista gana libertad pero también riesgo. Se trata, en definitiva, de la aparición del mercado, que trae consigo la aparición de varias figuras cruciales: la del marchante que actúa de puente comercial entre el artista y la sociedad, la del crítico de arte, cuya misión es guiar a los nuevos compradores, inicialmente inexpertos, y la del coleccionista burgués, que puede escoger entre las obras una vez realizadas y presentadas en los salones, para adquirirlas y confinarlas al territorio de su disfrute privado. Es a partir de entonces cuando comienzan a aparecer los nombres de grandes coleccionistas, personajes a veces compulsivos y heroicos, neuróticos y refinados, que encarnan ya la figura del coleccionista contemporáneo. Ya desde la perspectiva del siglo XX, y por lo atractivo de su perfil psicológico y vital, así como por lo aventurado de sus trayectorias, algunos de ellos han sido objeto no sólo de recuentos biográficos narrados más o menos en paralelo al progreso de sus respectivas colecciones,⁶¹ sino también de evocadoras recreaciones literarias.⁶² Los coleccionistas, o mejor, el coleccionista como individuo, ha sido estudiado también desde el punto de vista histórico, antropológico y filosófico,⁶³ destacando especialmente en este sentido el texto que Walter Benjamin dedica a su amigo el historiador y coleccionista Eduard Fuchs ya en 1937.⁶⁴ Quizá el marco cronológico algo más tardío en el que se publicaría este texto, en pleno contexto de tráfico internacional de obras de arte, así como de expolio nazi de las grandes colecciones en manos de judíos alemanes,⁶⁵ explique que Benjamin describiese al coleccionista como alguien que salva a las piezas de los vaivenes de la historia. Para

⁵⁹ Ver Gérard-Georges Lemaire, *Le Salon, de Diderot à Apollinaire. Esquisses en vue d'une histoire du Salon*, París, H. Veyrier, 1986, y Thomas Crow, *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, Nerea, 1989.

⁶⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Introducción” a *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid, Fundación Banco Hispano Americano, 1990, p. 14.

⁶¹ Entre las publicaciones de referencia en este sentido, destacan Aline B. Saarinen, *The Proud Possesors*, Nueva York, Random House, 1958, y Pierre Cabanne, *The Great Collectors*, Londres, Cassel, 1961.

⁶² A modo de ejemplos, Sir William Hamilton, el diplomático y coleccionista ilustrado de origen escocés y residente en el Nápoles desde de 1800, es retratado como el mítico *amante del Volcán* que protagoniza el libro homónimo de Susan Sontag. Otros conocidos coleccionistas del momento álgido del coleccionismo, en este caso americano, de finales del XIX, como J. P. Morgan, parecen estar tras los personajes que

compone Henry James en *The Outcry*.

Igualmente en *La copa dorada* James parece haberse inspirado en rasgos de algunos coleccionistas de los refinados y cosmopolitas, círculos que él mismo frecuentó a finales del XIX en Inglaterra y Estados Unidos.

⁶³ Ver, entre otros, Maurice Rheims, *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, París, Plon, 1959, y *Les Collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, París, Ramsay, 1981, así como Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, París, Gallimard, 1987.

⁶⁴ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos interrumpidos* (traducción, prólogo y notas de Jesús Aguirre), Barcelona, Planeta, 1994, p. 87-135.

⁶⁵ Lynn H. Nicholas, *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros artísticos europeos durante el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Ariel, 2007.

En parte por razones económicas y en parte por razones culturales, el tipo de coleccionista burgués alcanza en España una dimensión comparativamente menor que en otros países europeos.

Benjamin, el coleccionista es un personaje que se caracteriza principalmente por extraer la pieza de su contexto, por retirarla del mundo y, por tanto, de la circulación mercantil, y separándola así del devenir colectivo al incorporarla al suyo propio: su valor a partir del momento de su adquisición será inseparable del que le otorgue la propia biografía del coleccionista. Frente a él, el especulador reintroduce en el mercado la pieza que el coleccionista una vez retiró, y de este modo la despoja de todo valor emotivo para reducirla a mercancía inerte.

Es precisamente aquel coleccionista burgués que surge con la era contemporánea, y que tan bien analiza Benjamin, el que marca el prototipo de coleccionista privado que se consolidó en el imaginario popular. Entonces, como ahora, su actividad respondería a un nuevo sentido de la libertad individual y supone una forma de expresarse a través de los objetos. Para ello se basaría en gustos estrictamente personales, incluso en pasiones privadas, y sus objetivos podrían ser tan variados como lo fuesen las distintas personalidades y circunstancias de sus protagonistas.

Es sabido que, en parte por razones económicas y en parte por razones culturales, este tipo de coleccionista alcanza en España una dimensión comparativamente menor que en otros países europeos, pero aun así ya en el siglo XVIII existieron algunos ejemplos realmente sobresalientes. En consonancia con las ideas ilustradas, y como recogiendo el eco de lo escrito por Carducho en el siglo anterior, algunos de los primeros coleccionistas burgueses entendieron esta actividad como una forma de conocimiento, pero no sólo en términos individuales sino también asociada con la educación de la comunidad. En ese grupo habría que situar a personajes como Gaspar Melchor de Jovellanos, que dona al Instituto de Gijón su colección de dibujos para ser utilizados en el ámbito de la enseñanza. Otras colecciones menores aunque del mismo tipo, que se forman y se deshacen a lo largo del siglo, acaban por confluír en las academias, adquiriendo carácter de patrimonio público. Diferente sería el caso de Sebastián Martínez, establecido en Cádiz como Tesorero de Finanzas y buen amigo de Goya, que le retrató en 1792. Sebastián Martínez supo aprovechar los contactos exteriores que le brindaba la ciudad portuaria, y reunió un conjunto excepcional, que incluía no sólo una gran biblioteca de autores internacionales antiguos y modernos, sino también pinturas de artistas tan destacados como Velázquez, Murillo y el propio Goya entre los españoles, y Giulio Romano, Rubens y Mengs entre los internacionales. También grabados de Piranesi y Hogarth, y dibujos de Flaxman —que probablemente Goya conociese allí— y un conjunto de esculturas antiguas procedentes de los yacimientos de Sancti Petri.

Las piezas de la colección de Sebastián Martínez, como las procedentes de otras colecciones reunidas por el arquitecto Teodoro Ardemans o el escritor Bernardo Iriarte, se vendieron en el XIX, en muchos casos a compradores internacionales, pero aún en 1844 Ramón de Mesonero Romanos habla de la existencia de colecciones artísticas formadas entre los siglos XVIII y XIX en Madrid que contaban con obras de artistas italianos, flamencos, alemanes y holandeses, además de españoles.⁶⁶ Ahora bien, en la medida en que las revoluciones que inician el mundo contemporáneo tuvieron en España un peso diferente al de otros países occidentales, el desarrollo del estado democrático a lo largo del siglo XIX no corrió en España paralelo al de sus vecinos: ni el Estado —mediante los museos— ni la nueva clase burguesa alcanzaron la fuerza necesaria en el remplazo de los poderes del Antiguo Régimen, y el relevo en las tareas de mecenazgo, coleccionismo y custodia de las obras de arte no llegó a hacerse de forma tan efectiva como en otros países de Europa.

El papel de mecenas de las artes, y sobre todo el de impulsor del coleccionismo que habían ejercido en épocas anteriores los reyes y, por emulación, la aristocracia, asumido gradualmente en otros países occidentales por el poder público

⁶⁶ Ramón de Mesonero Romanos, *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Antonio Jenes, 1844.

—por las instituciones culturales de los estados democráticos recién constituidos— o por el poder privado —la emergente burguesía—, en España quedó en cierto modo vacante desde la fecha simbólica de 1819, en que se abrió el Museo del Prado. A partir de entonces, y a lo largo de todo el siglo XIX, la posición oficial hacia lo artístico en general y hacia el coleccionismo en particular acusó la actitud displicente de las nuevas élites políticas españolas y, como veremos, esta actitud se hará extensible, salvo honrosas excepciones, a buena parte del siglo XX. De este modo, durante casi doscientos años los poderes públicos parecieron tomar la simple existencia de instituciones museísticas como una señal para inhibirse del apoyo al arte y a su coleccionismo, utilizando las circunstancias económicas o políticas como coartada.

La falta de sensibilidad en este terreno acabaría por minar la comprensión social de los valores patrimoniales y simbólicos del coleccionismo de arte tanto público como privado en la España contemporánea. Esta situación lastraría considerablemente el desarrollo del tejido artístico y cultural a lo largo de los siglos XIX y XX, lo que dificultaría la formación tanto de los artistas como de sus potenciales espectadores, que no encontrarían ni en los museos ni en las —escasas— colecciones privadas de su propio país las necesarias referencias de excelencia artística del arte de su tiempo. Ya desde mediados del siglo XIX y hasta finales del siglo XX, la carencia de colecciones artísticas de arte contemporáneo se convertiría en uno de los argumentos fundamentales y recurrentes de las reivindicaciones del sector cultural ante los poderes públicos, fuesen estos del signo que fuesen, pues los constantes sobresaltos políticos vividos durante este período no trajeron consigo cambios de actitud en este sentido. El resultado sería, como se verá en la segunda parte de este libro, la creación de unos museos de arte moderno y contemporáneo oficiales que no llegarían a colmar el vacío dejado por los antiguos protectores de las artes.⁶⁷

España en la Edad de oro del coleccionismo internacional. Luces y sombras

Como reacción ante los trastornos ocasionados en el patrimonio español por las guerras napoleónicas, y quizá también como estrategia compensatoria de la inhibición efectiva del mecenazgo y promoción de las artes por parte de los poderes públicos, ya desde comienzos del siglo XIX comenzaron a aparecer leyes destinadas a la preservación del patrimonio artístico español. Como en los casos de otros países como Italia o Grecia, el proceso de pérdida de patrimonio artístico nacional en favor de coleccionistas extranjeros, que Portús calificaba de inexorable, podría ser quizá “contrarrestado (pero nunca parado) por una legislación protectora y por un estímulo a los museos”.⁶⁸

Deteniéndonos momentáneamente en esa “legislación protectora”, hay que recordar que las sucesivas Constituciones españolas del siglo XIX establecieron políticas de conservación y de gestión de los bienes culturales, sumando a las colecciones reales los bienes de la iglesia o de la nobleza. Ya en 1802 dictó Carlos IV una “Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos, que se descubran en el Reyno, baxo la inspección de la Real Academia de la Historia”, y en esta tarea se implicaría a la Academia de Nobles Artes de San Fernando, las Academias Provinciales o las Comisiones de Monumentos histórico-artísticos.⁶⁹ Sin embargo, como demostró José Álvarez Lopera, en las décadas finales del XIX y comienzos del XX era evidente que la laxitud de la conciencia tanto pública como privada acerca de la enajenación y exportación de bienes patrimoniales estaba res-

⁶⁷ María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX* (prólogo de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Alianza, 1989.

⁶⁸ Javier Portús en su prólogo a *Nuevas Contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, *óp. cit.*, p. 9.

⁶⁹ Magdalena Barril Vicente, “El coleccionismo en el museo arqueológico nacional”, y Ángela Franco Mata, “Comisiones Científicas en España de 1868 a 1875”, p. 300-318, en *De gabinete a museo. Tres siglos de historia*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 171-188.

En el siglo XIX y a comienzos del XX España se convirtió en centro de atención del coleccionismo internacional: muchas piezas salieron de sus colecciones originales para incorporarse a otras que se formaban fuera de nuestras fronteras.

paldada, en cierto modo, por la ineficacia de las leyes sobre salvaguarda y protección del patrimonio nacional.⁷⁰

Nada verdaderamente imperativo impidió que, desde comienzos del siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, España se convirtiese en centro de atención del coleccionismo internacional. Comenzaría así un ciclo de enajenación de obras respecto de sus colecciones originales para incorporarse a otras que, en muchos casos, comenzaban a formarse fuera de nuestras fronteras.

Para entender este proceso hay que referirse aunque sea de forma sumaria al marco cultural en que se produce, señalando como factor esencial la afición internacional por lo español que se origina en las primeras décadas del siglo XIX al amparo del Romanticismo, cuando la cultura peninsular aparece como un exótico contrapunto a la del resto de Europa. El arte español, convenientemente repertoriado y publicado por las academias y otras instituciones locales, y presentado con un discurso histórico en el Museo del Prado y en los museos provinciales que se iban creando, alcanzaría entonces un enorme atractivo para artistas de todo el mundo. Algo después, desde mediados del XIX, pintores franceses como Manet y americanos como Whistler y Sargent, verían en la peculiaridad de artistas como Velázquez, Goya y El Greco un brillante modelo liberador frente a la norma académica. Y lo mismo ocurriría con el nuevo coleccionista burgués que aparece en Europa y Estados Unidos, en muchas ocasiones directamente relacionado con las nuevas fortunas económicas. Se produce entonces en Norteamérica lo que Richard Kagan ha llamado “the Spanish Craze”,⁷¹ una verdadera obsesión por las formas artísticas españolas. Pero además del atractivo estético que pudiese tener nuestro arte para los coleccionistas internacionales (que invierten así la tendencia del siglo XVII, cuando en las colecciones españolas se atesoraban obras procedentes de Italia o Flandes), el arte español ofrecería otra característica que lo hacía especialmente seductor: la de ser “una riqueza desconocida y no apreciada por sus propietarios”.⁷² Una actitud que explicaría, junto con evidentes necesidades económicas, su facilidad para desprenderse de sus obras de arte. Pero que también desvelaba, como apuntaba el texto de Carducho en 1633, sobre todo su ignorancia.

Así, entre mediados del siglo XIX y la Guerra Civil de 1936, en la misma medida en que algunos coleccionistas españoles parecen sentir cada vez más indiferencia hacia las obras de la llamada Escuela Española que colgaban en sus propias casas, aquellas piezas comienzan a despertar un interés creciente por parte de coleccionistas extranjeros.⁷³ Lo mismo, y en mayor grado, ocurriría con las piezas de artes decorativas, fáciles de transportar, e incluso con pesadas piezas arquitectónicas, que serían cuidadosamente despiezadas para su transporte. Esta situación ha sido valorada, no sólo entonces, con criterios dispares: en términos positivos podría entenderse como inseparable del descubrimiento y la apreciación internacional del arte español, algo largamente ansiado después de siglos de cerrazón e incluso desprecio. En términos negativos, supuso una salida indiscriminada de objetos y piezas artísticas que mermó considerablemente el patrimonio nacional. Enteros conjuntos monumentales ligados a la Iglesia o a otras instituciones desaparecieron como tales, y muchas de las colecciones históricas —que, como ya sabemos, incluían obras no sólo de artistas españoles— comenzaron un proceso de desintegración cuyos principales beneficiarios serían los museos y colecciones que se estaban desarrollando en Europa y en Estados Unidos.

De este modo nos encontramos con algo así como una situación opuesta a la de aquella cumbre del coleccionismo español del Siglo de Oro, en la que piezas de

⁷⁰ José Álvarez Lopera estudió las numerosas leyes que se promulgaron así como su inutilidad práctica a la hora de frenar delitos patrimoniales relacionados con la exportación de obras de arte en “Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): una aproximación”, *Fragmentos*, núm. 11, 1987, p. 33-47.

⁷¹ Richard Kagan, “The Spanish Craze in the

United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain’s Cultural Patrimony, ca. 1890-ca. 1930”, *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 36, Madrid, 2010, p. 37-58.

⁷² María Dolores Antigüedad, *op. cit.*, p. 24.

⁷³ María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991.

todo el mundo conocido confluían en España para ser coleccionadas por la corona y la nobleza: cuando en Europa y Estados Unidos se produce lo que ha venido a llamarse la edad de oro del coleccionismo burgués, entre 1850-1930, en nuestro país no existe un fenómeno paralelo en términos ni cuantitativos ni cualitativos, e incluso se produce el inverso: una llamativa facilidad para desprenderse de las piezas que se conservaban en el país, como parte o bien de colecciones privadas o bien de conjuntos monumentales.

Además de la ineficacia de la legislación de protección del patrimonio nacional, la decadencia económica y cultural de los antiguos coleccionistas aristocráticos o la desamortización de las órdenes religiosas propietarias de grandes conjuntos patrimoniales, que pusieron en circulación una gran cantidad de piezas artísticas de un modo incontrolado, se han señalado otros factores que explican aquella situación, como la ausencia de un verdadero mercado profesional y reglado en el país o la existencia de un código ético distinto al que hoy entenderíamos como correcto. Todos ellos se combinaban para hacer que en algunas ocasiones actuaran como guías y agentes de aquellos compradores foráneos quienes tenían responsabilidades en el deber de conservar y custodiar el patrimonio español. En este sentido, destaca el caso de José de Madrazo, director del Museo Real (del Prado) y del Real Establecimiento Litográfico, que tuvo un papel muy activo en la Real Academia de San Fernando, y fundó una de las dinastías artísticas de mayor poder en arte español del XIX. Reputado coleccionista él mismo, José de Madrazo medió para que algunos coleccionistas internacionales realizaran compras en conventos desamortizados en Sevilla o Toledo, y en 1835 asesoró al barón Taylor para la adquisición del conjunto de pintura española que llegaría a exponerse en la llamada “Galerie Espagnole” del Louvre. Esta galería, inaugurada por el rey Luis Felipe en 1838, a la sazón resultó una inspiración crucial para el desarrollo del realismo francés a mediados del siglo. Después, ya en la segunda mitad del XIX, su nieto Ricardo de Madrazo estaría entre los más activos proveedores de piezas de arte español de coleccionistas americanos como Henry O. y Louisine Havemeyer, Oliver Hazard Payne, y Benjamin Altmann, que adquirieron a través suyo algunas piezas de Goya y Velázquez.⁷⁴

Pero los Madrazo no fueron un caso excepcional en estas prácticas. La frecuencia con que la figura del coleccionista se funde con la del agente o el marchante en el siglo XIX indica hasta qué punto la proyección de los parámetros deontológicos actuales sobre otra época puede pecar de anacrónica. Publicaciones recientes⁷⁵ han mostrado que las biografías de muchos de los coleccionistas españoles de mediados del siglo XIX al primer tercio del XX, tradicionalmente consideradas loables y monolíticos ejemplos de dedicación a la preservación del patrimonio artístico y cultural español, fueron en realidad algo más complejas. Y tampoco la doble condición de coleccionista-marchante es un rasgo exclusivo del caso español. Por el contrario, define en general al protagonista del coleccionismo de una época en la que la conjunción del deseo coleccionista de las nuevas élites burguesas con las necesidades económicas de los antiguos propietarios aristocráticos o eclesiásticos empobrecidos dio lugar a un ingente tráfico internacional de piezas, en el que era relativamente fácil verse inmerso si se tenía interés por lo artístico. Situado indistintamente a un lado u otro de la transacción, el coleccionista y el marchante llegan entonces a mezclarse tanto en España como en otros lugares, haciéndose tan inseparables como las dos caras de la misma moneda: no pocos coleccionistas del momento sufragaron sus compras o sus iniciativas culturales precisamente con la venta de piezas. En nuestro país, algunos de ellos contribuyeron a la salida de obras importantes al mismo tiempo que realizaban una labor de rescate, restauración y revalorización del patrimonio nacional, que simultaneaban a su vez con la creación de una colección personal. No

⁷⁴ Sobre el interés americano por el arte español, ver AA. VV., *Collecting Spanish Art*, Nueva York y Madrid, Frick Collection y Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2012.

⁷⁵ Immaculada Socas y Dimitra Gkozgekou, *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*. Gijón, Trea, 2012, p. 33.

pocos, en definitiva, parecían empeñados en la doble tarea de construir una historia colectiva —la que proyectaba una determinada visión de España y su cultura, para un público situado dentro o fuera del país— al tiempo que construían una historia privada: la suya particular, más limitada y modelada atesorando objetos que formaban conjuntos más abarcables pero igualmente capaces de representar un mundo.⁷⁶

Acerca de este contexto histórico resulta muy revelador el libro significativamente titulado *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas*,⁷⁷ publicado en Madrid en 1890 por *Un Soldado Viejo Natural de Borja* (pseudónimo de un autor en ocasiones identificado con el nombre de Romualdo Nogués). Resulta revelador, en primer lugar, por hacer una clasificación casi taxonómica de los diversos tipos de coleccionistas del momento así como una serie de interesantes, curiosas e irónicas reflexiones sobre la actividad coleccionista, y por sugerir que el coleccionismo en España se mezclaba entonces con los otros dos oficios que aparecen en el título del libro. En segundo lugar, por dejar ver, a través de una larga sucesión de anécdotas, la existencia de una verdadera “moda” coleccionista en el país.⁷⁸ El autor equipara el coleccionismo con un “furor de adquirir” imposible de alterar ni siquiera por las circunstancias más adversas, por lo que entiende que “durante la guerra los coleccionistas no prescinden de serlo, ni se curan de la pasión o enfermedad que les aqueja”.⁷⁹ En tercer lugar, y sobre todo, este libro interesa por realizar algo así como un censo de los coleccionistas más importantes de la España del momento (“coleccionistas vivos”), a los que desea situar en la estela del coleccionismo histórico, incluyendo a continuación un listado de sus antecesores (“coleccionistas difuntos”).⁸⁰ La primera relación, comparativamente más breve que la segunda, anota a los siguientes coleccionistas, que por su interés reproducimos aquí en el mismo orden en que aparecen:

Infanta de España, Doña Paz de Borbón; Duquesa de Fernán Nuñez; Duquesa de Alba; Duquesa Viuda de Bailén; Condesa de Valencia de Don Juan; Condesa de Santiago; Doña Emilia Gayanzos de Riaño; Marqués de Viana; Marqués de la Puente; Conde de Valencia de Don Juan; Don Isidoro de Urzai; Don Guillermo de Osma; Conde de Superunda; Marqués de Arcicollar; D. Rafael Ferraz, D. Emilio Castelar; D. Antonio Cánovas; Marqués de la Coquilla; Marqués de Casa Mena; D. Mariano Díaz; Marqués de Flores Dávila; Marqués de Heredia; D. Isidoro Fernández Florez; Marqués de San Carlos; D. Manuel Rico y Sinovas; Marqués de Castrillo; General D. José de Arteché; Marqués de Cerralbo; D. Francisco de Uhagón; D. Francisco Codera; Dr. D. Rafael Cervera; D. Pablo Bosch y Barrau; Vizconde de Aliatar; Capitán de Navío D. Cesareo Fernández Duro; D. Antonio Rodríguez Villa; D. José Esperanza; Maestro Barbieri; D. Cristóbal Ferriz; Contador de navío D. Adolfo Herrera; D. Luis García Martín; D. Celestino Pujol; Coronel de caballería D. Luis de Ezpeleta; D. Miguel Tenorio, coronel retirado; D. Enrique de Leguina; Capitán de Infantería de Marina D. Teodoro Nogués.

Junto a los nombres de los coleccionistas, aparecen enunciados brevemente los contenidos de las colecciones, en las que los objetos diversos y las artes decorativas (abánicos, porcelanas, armas, monedas...) ocupan un lugar más o menos equiparable a las artes plásticas (grabados, pinturas, esculturas...). Contra lo que podía pensarse, la pintura en exclusiva no es, ni mucho menos, dominante, y en un sólo caso, el de la Duquesa Viuda de Bailén, se hace mención a “cuadros españoles contemporáneos”.

En varios momentos del libro se hace explícita la preferencia de los coleccionistas españoles por lo procedente de tiempos remotos, como cuando se dice que “en la época actual todos hablan de antigüedades”⁸¹ o cuando se descalifica a quienes piensan que “todo lo viejo fastidia”.⁸² Esta preferencia por artistas y objetos antiguos, junto a la mayoritaria presencia de aristócratas en la lista de “coleccionistas vivos” —y ciertamente en la de “difuntos”, que se remontan hasta el siglo XV, con

⁷⁶ Ver Estrella de Diego, “Historia de unas cosas sin historia. A modo de presentación”, en *El coleccionar y las cosas. Revista de Occidente*, Madrid, febrero 1993, p. 5 y s.

⁷⁷ *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, por un soldado viejo natural de Borja* [Madrid, 1890], ed. facsimilar, Valladolid, Maxtor, 2006.

⁷⁸ *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas...*, p. 153.

⁷⁹ *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas...*, p. 165

⁸⁰ *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas...*, capítulo XI, “Coleccionistas vivos y difuntos”, p. 183-199.

⁸¹ *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas...*, p. 153.

⁸² *Ropavejeros...*, p. 145.

Alfonso V de Aragón y el Marqués de Santillana—, sugiere que a finales del XIX el coleccionismo español seguía teniendo mucho de arcaico, y que era un pálido, decadente residuo del brillante coleccionismo descrito por Carducho en 1633. Algo que explica en cierto modo que aquellas colecciones, heredadas sin gran entusiasmo y, sobre todo, sin la base económica que las acompañaba en épocas anteriores, fuesen deshaciéndose ante la presión de los nuevos marchantes, agentes y coleccionistas internacionales que acudían a España en busca de tesoros escondidos.⁸³

Curiosamente, el listado omite al que probablemente fuese uno de los más destacados coleccionistas del Madrid de mediados del siglo XIX, el marqués de Salamanca, que parece encarnar a la perfección el prototipo de burgués enriquecido cuya fortuna rápidamente amasada necesitaba del ennoblecimiento que proporcionaba la cercanía de las obras de arte. Como ha explicado Alfonso Pérez Sánchez, la colección del Marqués de Salamanca fue varias veces reunida y varias veces deshecha, y tuvo el valor de reserva económica para su propietario, que vendió parte de ella en momentos de dificultades.⁸⁴ D. José de Salamanca (que no obtuvo el título de marqués hasta 1866) probablemente inició su colección en la década de los cuarenta, al mismo tiempo que encargaba su palacio a Narciso Pascual y Colomer,⁸⁵ arquitecto de uno de los proyectos más importantes del Madrid de la época: el Congreso de los Diputados. Salamanca adquirió algunas de las piezas de su colección en subastas internacionales. Pero actuó también probablemente con el asesoramiento del mencionado José de Madrazo, así como de Valentín Cardedera y Gregorio Cruzada Villamil. A lo largo de su accidentada historia, la colección del marqués de Salamanca llegaría a nutrirse de piezas procedentes de otras antiguas colecciones de la nobleza tan importantes como la del infante D. Luis, hijo menor de Felipe V e Isabel de Farnesio,⁸⁶ la de la condesa de Chinchón, la del conde de Altamira (fundada por el marqués de Leganés en el siglo XVII), y también de otras de carácter burgués como la de su asesor, Madrazo, o las de los coleccionistas ilustrados Sebastián Martínez y Bernardo Iriarte. También tuvo relación con colecciones del ámbito directo de los artistas, como la de los descendientes de Goya. Pero si había asumido lo que él consideraba comportamientos aristocráticos ejemplificados en el coleccionismo, en el momento de su ruina de 1848 no dudaría en asumir comportamientos típicamente capitalistas al ofrecer a la Reina Isabel II un lote de cuadros adquiridos a la duquesa de San Fernando, a cambio de acciones del ferrocarril Madrid-Aranjuez. Finalmente, en 1867, la crisis económica y financiera provocada por la agitación política de mediados de la década de los sesenta supuso un duro golpe para los negocios del marqués, que se vio obligado a vender parte de su colección, de más de mil piezas, en subasta pública en París. En los artículos que hablaban de ella se mencionaba a Goya, Murillo, Rubens, Van Dyck, Bellini y Poussin entre los artistas incluidos.⁸⁷

Frente a la llamativa ausencia del marqués de Salamanca (a la que podrían sumarse otras, como la de D. Manuel Montesinos⁸⁸ entre los “difuntos”, o las de los banqueros Bartolomé Santamarca o el marqués de Remisa, así como la del conde de Adanero), en la enumeración de los nombres de coleccionistas vivos del libro *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas* destaca la presencia de algunos personajes promi-

⁸³ Ver, en este sentido, el capítulo titulado “Visit to Spain”, en Louisine Havemeyer, *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector*, Nueva York, Ursus Press, 1993, p. 130-179.

⁸⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, introducción a *Colección Banco Hispanoamericano*, Madrid, Fundación Banco Hispanoamericano, 1990, p. 14.

⁸⁵ Pedro Navascués Palacio, *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*, Madrid, Ediciones el Viso, 1983.

⁸⁶ Sobre la colección del infante Don Luis, ver el catálogo de la exposición *Goya y el Infante Don Luis. El exilio y el reino, óp. cit.* Ver también Sophie Fuentes, “Pinturas que poseyó el infante

Don Luis en la colección de Patrimonio Nacional (1848-1850)”, *Goya*, núm. 304, enero-febrero 2005, p. 48.

⁸⁷ Eva María Ramos Frendo, “El marqués de Salamanca, un apasionado coleccionista”. Conferencia pronunciada en la Universidad de Málaga el 14 diciembre 2012. Disponible en <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/5169> (consulta: 10 marzo 2013).

⁸⁸ Sobre la colección de Manuel Montesinos, ver Rafael Gil Salinas, “Manuel Montesinos y su colección artística en la Valencia del siglo XIX”, *Goya*, núm. 267, 1998, p. 345 y s.

Algunos coleccionistas del cambio de siglo reunieron colecciones muy personales pero esencialmente similares en su fin último: conocer y preservar el legado cultural nacional.

nentes de la política de la época, como Castelar (“libros y obras de arte”) y Cánovas (“objetos artísticos y libros”), cuya afición al coleccionismo puede entenderse, dada su vocación política, en relación con algo más. Ambos podrían encarnar un tipo de coleccionista que, además de dar rienda suelta a sus pasiones privadas (satisfacer su propio placer estético o su deseo de conocer en profundidad la historia del arte y la cultura de su país), se propone actuar en un sentido patriótico, contribuyendo a salvaguardar y engrandecer el patrimonio del país.

Como Castelar y Cánovas, otros importantes políticos españoles mostrarían especial interés por el coleccionismo, situándose igual que ellos en la estela de lo emprendido por Jovellanos ya en el siglo XVIII. Más adelante nos referiremos a alguno de ellos. Pero también a la inversa, grandes figuras del coleccionismo español de finales del siglo XIX y comienzos del XX entendieron en cierto modo sus tareas de coleccionistas con un sentido patriótico. Me refiero a José Lázaro Galdiano, al marqués de Cerralbo, y a Don Guillermo Joaquín de Osma, conde de Valencia de Don Juan,⁸⁹ cuyas colecciones están hoy a la vista del público general, donadas al Estado y conservadas en las instituciones que ellos mismos crearon para disfrute público. Todos ellos reunieron colecciones muy personales en cuanto a gustos y orientaciones concretas, pero esencialmente similares en su sentido último: componer un conjunto patrimonial que respondiese al deseo de conocer y preservar el legado de la cultura española —en un sentido muy amplio, en algunos casos más cercano a la antropología que a la historia del arte— ligado al objetivo de consolidar y visibilizar su propia posición de prestigio social. También en este sentido se orientaba la colección de D. Manuel González Martí, que fundó con sus propias colecciones el Museo de Cerámica de Valencia. Y un caso similar, aunque bastante más complejo, es el del marqués de Vega-Inclán, que creó varios museos en distintos puntos de la geografía española.

El análisis de las trayectorias del primero y el último de ellos, José Lázaro Galdiano y el marqués de la Vega-Inclán, puede dar una idea de los matices propios de la figura del coleccionista en la España del momento. Ambos quisieron realizar una labor cultural que superaba el mero ámbito del coleccionismo. Lázaro tuteló al menos dos importantes iniciativas editoriales: la editorial La España Moderna y la revista del mismo nombre. Su objetivo era contribuir a elevar el nivel cultural del país, partiendo de la consciencia de su aislamiento y de la necesidad de regenerar la vida nacional, que consideraba en decadencia. En ese escenario, quiso reivindicar la tradición artística española no sólo mediante la adquisición más o menos sistemática de piezas de grandes maestros españoles plenamente incorporados ya al gusto del coleccionismo internacional del momento, como Goya, Murillo, Zurbarán y El Greco, sino también mediante su incursión en campos prácticamente inexplorados, como el de las tablas medievales españolas, con el deseo de reivindicar su calidad y relevancia en la historia del arte.⁹⁰ Lázaro recibió, en este sentido, las alabanzas de otro gran coleccionista y asesor-marchante del momento: el prestigioso Bernard Berenson, cuyos consejos comerciales contribuirían decisivamente a la presencia de tablas italianas en las colecciones americanas. Pero además de por sus contactos con otros importantes coleccionistas internacionales, por su sentido omniabarcante del coleccionismo —desde muebles hasta joyas, desde manuscritos hasta pintura y escultura—, y por su apertura de nuevos territorios, Lázaro interesa también por su deseo expreso de defender el patrimonio español. Nombrado miembro del Patronato del Museo del Prado en 1912, fue muy beligerante ante lo que él consideraba la

⁸⁹ Don Guillermo Joaquín de Osma y su esposa, Doña Adelaida Crooke, hija de los condes de Valencia de Don Juan, crearían “una de las mejores colecciones de artes suntuarias que pueden verse en un museo de las características del Instituto Valencia de Don Juan” (José Luis Barrio Moya, “Un coleccionista atípico: don

Guillermo Joaquín de Osma”, *Goya*, núm. 267, Madrid, 1998, p. 367).

⁹⁰ Ver María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, “Lázaro Galdiano, un coleccionista (casi) desconocido”, en *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 203-222.

pasiva actuación de este organismo. Sin embargo, antes de aquel año, había tenido una polémica participación pública en el debate sobre la salida de España del retablo de *La Adoración de los Reyes*, de Van der Goes, a instancias de un comprador alemán que actuaba en nombre de un museo de Berlín. Lázaro propuso desde la prensa, afortunadamente sin éxito, el intercambio de este retablo por uno de los bufones de Velázquez —“un Velázquez de segunda fila”—, ante lo cual fue acusado de actuar por motivos espurios y como intermediario del comprador alemán.⁹¹

Por su parte, D. Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, segundo Marqués de Vega-Inclán, uniría su pulsión coleccionista a su cruzada en favor de la difusión de la cultura española en el extranjero. Convertido, como Lázaro, Cerralbo y tantos otros coleccionistas del momento, en estudioso y promotor del conocimiento del arte y la cultura española, Vega-Inclán publicó libros como *Itinerarios populares y El arte en España*, que le otorgaron cierto prestigio académico. Asimismo, llevó a cabo diversas iniciativas de carácter social y pedagógico en consonancia con los planteamientos de la Institución Libre de Enseñanza, destinados a mejorar la vida de sus compatriotas elevando su educación artística y su conciencia patrimonial. Con este fin creó instituciones como La Casa del Greco en Toledo en 1911, para la que adquirió de su bolsillo algunos edificios de la judería de Toledo y contribuyó a su restauración. Este nuevo museo cumpliría, además, la misión de revalorizar la figura del artista cretense. Para ello contó con ayuda de su amigo y primer especialista en el Greco, el institucionista Manuel Bartolomé Cossío, así como de artistas como Rusiñol, Martín Rico y Zuloaga, que protagonizaron en los primeros años del siglo XX la recuperación de la figura del artista cretense como emblema de la libertad creativa moderna.⁹² Vega-Inclán creó muchas otras instituciones, como el Museo del Romanticismo en Madrid, en 1924, cuyas colecciones e instalaciones sufragó él mismo para donarlas posteriormente al Estado. Simultáneamente, y como parte de la misma sensibilidad de fomento y promoción de la cultura española, lanzó una pionera campaña en favor del turismo cultural especialmente enfocada hacia el público adinerado americano. Este planteamiento, implícito ya en el proyecto de la Casa del Greco, alcanzaría su pleno desarrollo desde su puesto al frente de la Comisaría Regia de Turismo entre 1911 y 1928. Desde esta posición, su trabajo incluyó iniciativas muy variadas: la creación de la red de paradores nacionales, la recreación del urbanismo tradicional andaluz en el barrio de Santa Cruz de Sevilla y campañas de restauración de monumentos que pudiesen acrecentar la peculiaridad española como atractivo turístico, como la Sinagoga del Tránsito en Toledo, la Alhambra de Granada y los Alcázares de Sevilla. Y por último, basándose en todo lo anterior, la formulación de una determinada y ecléctica imagen de lo español que acabaría por crear una moda en la arquitectura e interiorismo en lugares de Estados Unidos de clima similar al de algunas zonas de España, como California y Texas: el llamado *Spanish Style*.

El celo en la promoción de la cultura y el arte españoles en Estados Unidos puso a Vega-Inclán en contacto con importantes coleccionistas americanos como Archer Milton Huntington. También hispanista y promotor de grandes proyectos culturales, Huntington creó en 1904 *The Hispanic Society of America*,⁹³ y contribuyó a muchos de los proyectos de Vega-Inclán. Del mismo modo, Vega-Inclán prestó ayudas decisivas al americano. Además de su iniciativa para restaurar grandes con-

⁹¹ José Álvarez Lopera, “Don José Lázaro y el arte”. *Goya*, núm. 261. Madrid, 1997, p. 569-574.

⁹² Este es el sentido que tenía la figura del Greco también para los mencionados coleccionistas americanos Henry O. y Louise Havemeyer, que mencionan sus contactos con Cossío y con Vega-Inclán, así como el proyecto de la Casa del Greco en Toledo, a propósito de sus adquisiciones del artista cretense. (*From sixteen to sixty, Óp. cit.*)

⁹³ María Dolores Jiménez-Blanco, “Archer Milton Huntington y el Viaje del Arte Español”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (ed.), *El arte y el viaje*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Grupo de Investigación Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico. Línea de investigación: cultura visual. Instituto de Historia, 2011, p. 673-682.

juntos patrimoniales en suelo español —en el caso de Huntington, la ciudad romana de Itálica—, y para crear instituciones museísticas —cada uno de ellos creó una Casa de Cervantes, Huntington en Alcalá de Henares, y Vega-Inclán en Valladolid—, Huntington y Vega-Inclán compartieron también el amparo del rey, Alfonso XIII, con quien les unía una amistad personal.

El apoyo y la cercanía personal del rey respecto a estos dos coleccionistas vuelve a plantearnos la posición de la Corona en el terreno del coleccionismo de arte en España, pues es sabido que tanto Vega-Inclán como Huntington, además de difundir la cultura española en América, o bien propiciaron la salida de importantes piezas del patrimonio español o bien las recibieron al otro lado del Atlántico. En defensa de Huntington suele decirse que ni compraba en España aprovechando las ventajosas ocasiones que se presentaban, ni contribuyó directamente a la salida de piezas del patrimonio español en la medida de otros grandes coleccionistas americanos del momento —de los cuales el caso más conocido y denostado es el de William Randolph Hearst—,⁹⁴ pues limitaba sus adquisiciones a lo que ya se encontraba en el mercado secundario de Londres y París.⁹⁵ Vega-Inclán, por su parte, llegó a adquirir gran fama internacional como marchante, pues sus contactos y su conocimiento del terreno le permitían proporcionar a los grandes coleccionistas estadounidenses importantes piezas de Velázquez, El Greco y Goya. En 1928, el año en que cesa en su puesto de la Comisaría Regia de Turismo, “el anticuario parisino René Gimpel lo considera el principal marchante de cuadros de España”.⁹⁶

Desde la sensibilidad actual resulta probablemente difícil de entender, si no es como parte de su campaña de visibilización del arte español dentro y fuera del país, que para conseguir su objetivo, y para crear él mismo una buena colección de arte y artefactos que explicasen la historia de la cultura española, Vega-Inclán vendiese importantes piezas de esa misma cultura. Así, recientemente se ha dicho que su actuación había dado lugar a

la disminución del legado artístico español (porque) excelentes piezas españolas se marcharon a las colecciones de ricos estadounidenses como la de los Havemeyer, Morgan, Frick, Huntington y Payne o las galerías de marchantes europeos como Heinemann en Múnich, Harris en Londres y Seldmayer en París, entre muchos otros.⁹⁷

Hoy percibido como un personaje contradictorio, quizá convenga recordar que además de colaborar con otros coleccionistas internacionales a crear sus propios museos y centros culturales o a incrementar sus fondos, participó también en el desarrollo de otras instituciones, por ejemplo contribuyendo a la formación de la colección de cerámica del Museo Sorolla o ayudando en las obras de mejora del Museo del Prado, de cuyo Patronato fue miembro durante quince años. Asimismo, en los años de la Guerra Civil y en los inmediatamente siguientes, Vega-Inclán

continúa interesado en defender y salvaguardar el tesoro artístico español. Él mismo se paga el viaje a Francia con el fin de vigilar de cerca el éxodo de obras de arte. En 1940, un año antes de su muerte, vuelve a Francia y dirige al Patronato del Museo del Prado una comunicación describiendo sus trabajos. Llega incluso a publicar publicidad en la prensa internacional para evitar el despojo.⁹⁸

El artículo de Richard Kagan titulado “El marqués de la Vega-Inclán y el patrimonio artístico español. ¿Protector o expoliador?”, puede ser un buen punto de partida para entender el carácter poliédrico del coleccionismo en el primer tercio del siglo

Algunos coleccionistas de comienzos del siglo XX actuaban al mismo tiempo como agentes de coleccionistas internacionales en busca de tesoros artísticos españoles.

⁹⁴ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español: W.R. Hearst, el gran acaparador*, Madrid, Cátedra, 2012.

⁹⁵ Salvo el conocido caso de la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros, que Huntington adquirió en 1904.

⁹⁶ Socias y Gkozkou, *óp. cit.*, p. 32.

⁹⁷ Socias y Gkozkou, *óp. cit.*, p. 32

⁹⁸ Begoña Torres, “El marqués de la Vega-Inclán, coleccionista”, *Goya*, núm. 267, Madrid.

XX, no sólo en el caso del marqués, y no sólo en España. Kagan señala una clave para enjuiciar a este y a otros coleccionistas similares del mismo momento, y muestra hasta qué punto muchas de las cuestiones entonces planteadas siguen en buena medida sin resolver. Kagan señala al marqués como

una persona emblemática de una época dentro de la cual España todavía no había desarrollado una política firme respecto a la protección del patrimonio histórico-artístico nacional. España en este sentido no fue la única. Al auge del siglo XX pocos países, por lo menos europeos, habían formulado una política clara y rigurosa respecto a la protección de sus bienes culturales. En todas partes el problema fue más o menos el mismo: ¿a quién pertenece el pasado? ¿A sus propietarios? ¿O a aquella abstracción, todavía en construcción, de la nación?

Y continúa:

En España las respuestas a estas preguntas se diferenciaban tanto que revelan un país dividido, [...] que todavía no había decidido si los derechos de la nación tenían precedencia sobre el concepto, casi consagrado, de la propiedad privada, junto al derecho del propietario de disponer de sus bienes de la manera que quisiera. Así, ocurrió un debate en casi todas las ocasiones cuando un propietario elegía exportar al extranjero un objeto —ya fueran libros raros, una biblioteca entera, un cuadro, un patio como el de Miranda, que su propietario burgalés intentó llevar a París en 1910, un retablo o una pieza de escultura— al que se le consideraba un cierto valor artístico o cultural.⁹⁹

Otro elocuente ejemplo de las diferencias existentes entre la sensibilidad actual y la de comienzos de siglo XX, y de los riesgos que entraña analizar los comportamientos tanto de individuos como de instituciones de otras épocas según las pautas del historiador y no de lo historiado, es el caso de la Sociedad Española de Amigos del Arte, integrada por destacados coleccionistas, generalmente procedentes de la aristocracia, pero también por artistas como Moreno Carbonero, Joaquín Sorolla y José Benlliure. Fundada en 1910, esta Sociedad dedicó buena parte de su actividad a realizar exposiciones con el objetivo de promocionar dentro y fuera del país las excelencias de las artes españolas —incluyendo las artes decorativas— y se sitúa en el origen de la fundación de museos como el Museo Municipal de Madrid o el Museo del Traje. Para todo ello contó con la colaboración de numerosas instituciones, incluyendo al Ministerio de Instrucción Pública. Muchas de sus muestras, celebradas tanto en Madrid como en otras capitales internacionales, se basaron en préstamos procedentes de las colecciones privadas de muchos de sus miembros, que contribuyeron decisivamente a la difusión y promoción del patrimonio artístico nacional cuando las instituciones que debían haberlo hecho no asumían esa tarea. Sin embargo, recientemente se ha manifestado que “extraña que piezas dirigidas a sensibilizar sobre la importancia del patrimonio nacional se encuentren posteriormente deslocalizadas en colecciones públicas o privadas fuera de nuestras fronteras”, sugiriendo la posibilidad de que la finalidad de aquellas actividades fuese, al menos en alguna medida, comercial.¹⁰⁰

Sin embargo, basta contemplar el listado de los miembros de aquella sociedad (que siguió activa hasta 1969 y publicó, además de numerosos catálogos, las revistas *Arte Español* y *Revista Española de Arte*) para encontrar entre ellos nombres que sugieren otras interpretaciones, como el de D. Pablo Bosch i Barrau (al que nuestro Soldado Viejo de Borja consigna acertadamente como coleccionista de medallas). En 1915 Bosch donó al Museo del Prado su colección de monedas, una de las más importantes del país, y declaraba haber tomado la decisión de hacer al museo heredero de su colección “no de pueril vanidad, sino porque sirva de ejemplo y estímulo”. Gracias a su legado, que incluía también la entrega al museo de una suma

⁹⁹ Richard Kagan, “El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español. ¿Protector o expoliador?”, en Immaculada Socías y Dimitra Gkozygkou (ed.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, p. 193-203.

¹⁰⁰ Dimitra Gkozygkou, “Los amigos del arte: ¿una sociedad de ambiguos intereses?” en Immaculada Socías y Dimitra Gkozygkou (ed.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, p. 113.

que permitió instalar la colección en las salas del museo, ingresaron en la institución importantes obras de El Greco, Morales, Cano y Goya, lo que vuelve a recordarnos la dificultad de juzgar a los coleccionistas de la España de comienzos del siglo XX según parámetros simples.

Junto a Pablo Bosch i Barrau, otro gran coleccionista catalán, el político Francesc Cambó, debe ser destacado en este relato. Cambó sobresale en cualquier relato sobre el coleccionismo en España como un caso único por sus donaciones a la mayor colección artística del país, el Museo del Prado, y también por contribuir a la formación de las colecciones del actual Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es un caso insólito por sus objetivos, por la planificación y racionalidad con los que se llevaron a cabo, y por la brillantez de sus resultados.

Como Lázaro, también Cambó se había propuesto ensanchar el horizonte cultural de sus compatriotas mediante iniciativas editoriales: la Fundación Bernat Metge y la Fundación Bíblica Catalana. Pero, a diferencia de Lázaro —y de los demás coleccionistas mencionados anteriormente—, Cambó no pensó en realizar una colección propia para una institución propia que pudiera representarle ante el mundo, sino que decidió contribuir con el mayor nivel de exigencia a instituciones públicas ya existentes. Este sentido estratégico otorga a la figura de Cambó una posición absolutamente excepcional en el contexto del coleccionismo español de la época. Así, partiendo de un conocimiento sistemático de lo conservado en las dos colecciones públicas mencionadas, se propuso reunir un conjunto expresamente concebido para colmar sus lagunas en un esfuerzo que anticipaba en muchos sentidos al concepto de mecenazgo institucional actual. Pero mostraba además su información sobre lo que empezaba a ocurrir en lugares como Estados Unidos, donde los propietarios de grandes fortunas toman la filantropía como un ineludible deber social y político hacia su nación, llegando a convertirse en los verdaderos motores de sus instituciones museísticas y culturales.

Los legados procedentes de la colección de Cambó no llegarían a sus museos de destino hasta después de la Guerra Civil, en la que, a pesar de la protección de Joaquim Folch i Torres, director del Museo de Barcelona, sufrieron daños físicos y llegaron a correr peligro de desaparecer. Cambó formalizó sus donaciones ya desde el exilio, lo que habla de su determinación y de su sentido del deber hacia el patrimonio público por encima de apreciaciones circunstanciales.¹⁰¹

El caso de Cambó favorece una lectura positiva del coleccionismo de finales del siglo XIX y comienzos del XX, que reflejaba una realidad escindida según el modelo dispersión-musealización al que nos referíamos al inicio de este capítulo. E interesa recordar que, aunque sí fue el de mayor trascendencia, Cambó no fue el único coleccionista en aportar al menos parte de sus colecciones al museo de mayor significación en la historia artística nacional: el Museo del Prado. Aunque comparativamente menores que las recibidas en algunos importantes museos del ámbito anglosajón, quizá sorprenda saber que “en la actualidad, la colección del Museo del Prado supera los 28.000 objetos artísticos, de los cuales aproximadamente un 20 % procede de la generosidad de numerosas personas físicas y jurídicas”.¹⁰² De la importancia de las donaciones realizadas por coleccionistas de finales del XIX y del primer tercio del siglo XX al Museo del Prado, además de las ya mencionadas de Bosch y Cambó, dan cuenta ejemplos como la de las llamadas *Pinturas negras* de Goya, en la actualidad consideradas una de las señas de identidad de la colección del museo, que fueron entregadas por el Barón de Erlanger en 1881; la de pintura española y dibujos de Rubens para la Torre de la Parada, por la duquesa de Pastrana en 1889; y la

A lo largo de su historia el Museo del Prado ha recibido importantes donaciones artísticas por parte de personas físicas y jurídicas.

¹⁰¹ Sobre el contenido de la colección de Cambó y su formación, ver María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, “Francesc Cambó, entre coleccionista y mecenas”, en *Buscadores de belleza. Historias de los coleccionistas de arte*, Barcelona, Ariel, 2007, 223-240.

¹⁰² <http://www.museodelprado.es/coleccion/donacion-varez-fisa/donaciones-y-legados-en-el-museo-del-prado> (consulta: 10 junio 2013).

de pintura española del XIX por Ramón de Errazu en 1905. Ya en los años treinta, el Prado recibiría otra donación importante, la de Fernández Durán: una extensa y desigual colección de dibujos que supuso la entrada de artistas no españoles en la colección de obras sobre papel. En 1934, y por tanto en plena República, la duquesa viuda de Tarifa entregaría al museo algunas piezas singulares, como *El cambista y su mujer*, de Marinus Claeszoon van Reymerswaele, los retratos de Felipe III y Margarita de Austria de Pantoja de la Cruz, y un retrato de María Luisa de Parma, de Mengs. Declarada la guerra, se recibe la donación del XIV duque de Lerma y, como ya se ha explicado, inmediatamente después de la contienda, en 1941, se produce la donación Cambó, a la que seguirían muchas otras en las décadas siguientes y hasta la actualidad.¹⁰³

Las disparidades entre el coleccionismo privado que se practicaba en Barcelona y Madrid respondían a sociedades e ideales diferenciados.

Cuando se habla de coleccionismo —como cuando se habla de su trayectoria política— la figura de Cambó es tan inseparable de la vida madrileña como de la catalana de la época. Sin embargo, el tipo de coleccionismo y de coleccionista que ambas ciudades produjeron presenta paralelos y diferencias que se manifiestan en el gusto y en la manera de entender la relación entre coleccionismo privado y patrimonio público. Así, retomando nuestro recorrido después de la breve incursión en las donaciones al Museo del Prado, debemos recordar que entre 1880 y 1930, en las mismas décadas en que desarrollan en Madrid la mayor parte de su actividad coleccionistas como Lázaro, Cerralbo y Vega-Inclán, y coincidiendo por tanto también con una parte de la vida de Cambó, se produce en Cataluña un importante desarrollo del coleccionismo privado, alcanzando quizá uno de sus momentos históricos más florecientes. En estrecha relación con lo anterior, se produce también una importante vida artística con características propias.

La mayor parte de las colecciones del momento, tanto las madrileñas como las catalanas, participan del mismo sentido patriótico más o menos difuso que describíamos más arriba, y que se manifestaba en un deseo de contribuir a prestigiar y visibilizar las escuelas locales, crear conjuntos patrimoniales destinados idealmente al servicio público, etc., aunque todo ello fuese en ocasiones acompañado de otras prácticas hoy consideradas menos altruistas. Pero existen algunas disparidades entre el coleccionismo privado que se practicaba en Barcelona y Madrid, que respondían a sociedades con características e ideales diferenciados. Si en Madrid el coleccionismo estaba de alguna forma ligado a figuras de *notables* en muchos casos con pedigrí aristocrático o con cierto perfil público, en Cataluña el coleccionismo suele tener un perfil más nítidamente burgués, como corresponde a un lugar cuyo desarrollo económico y cultural estaba más cercano al del resto de la Europa industrializada.

De la importancia del coleccionismo catalán de entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX dan cuenta numerosos ejemplos, como los de Matías Muntadas, Amatller, Espona, Deu Font, Barbey, Bertrand, Fontana, el ya mencionado “caso atípico, pero igualmente ilustre de D. Pablo Bosch, cuyo legado fue para

¹⁰³ Entre ellas deben mencionarse las donaciones de historiadores del arte como Juan Allende Salazar, Enrique Lafuente Ferrari, Pedro Beroqui, Manuel Gómez Moreno y Thomas Harris. También las realizadas por la viuda de Mariano Fortuny i Madrazo. Ya en plena etapa democrática, además del destacadísimo legado Picasso, que se expuso en el museo entre 1981 y 1992, hay que citar las donaciones realizadas por Douglas Cooper y por la viuda de Joan Miró, todas ellas actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Asimismo, el museo ha recibido en las últimas décadas algunas importantes donaciones y legados de carácter

exclusivamente económico, como el de Manuel Villaescusa en los años noventa. En cuanto a donaciones de artistas y críticos relacionados con el arte moderno, deben señalarse la donación de un grupo de esculturas egipcias y copias grecorromanas, realizada por Marius de Zayas en 1944, o las más recientes de dibujos, por el pintor Fernando Zóbel, o la de veinte esculturas grecorromanas por el pintor Claudio Bravo. En 2013, el Museo del Prado ha recibido una importante donación de piezas de arte medieval procedentes de la colección Várez Fisa, de la que se hablará más adelante.

el Museo del Prado”,¹⁰⁴ o los algo posteriores Víctor Balaguer, cuya multifacética colección —formada por tesoros bibliográficos y artísticos— fue al museo que lleva su nombre en Vilanova i la Geltrú. Todas ellas, junto a otras como la colección de vidrios antiguos de Alfonso Macaya, la de piezas visigóticas de Damián Mateu, o la de pintura y escultura románica, gótica y barroca de Bosch i Catarineu —una de las más importantes del contexto catalán de la época—,¹⁰⁵ apuntan al desarrollo de un verdadero tejido coleccionista típicamente burgués. Aunque con objetivos centrados fundamentalmente en el disfrute privado, esta visión se conjugaba, llegado el momento, con un deseo de apoyo a la comunidad y, sobre todo, a la afirmación de la cultura nacional mediante donaciones o depósitos en museos catalanes de referencia.

En Cataluña, no sólo los comerciantes e industriales enriquecidos formaron importantes colecciones que llegaron a engrosar los fondos de los museos locales y a fomentar la sensibilidad hacia una cultura artística propia,¹⁰⁶ sino que a lo largo del siglo XIX y ya a comienzos del siglo XX también otros personajes del mundo del arte, la cultura y la ciencia reunieron conjuntos artísticos que cubrían campos e intereses muy variados. Esta idea de toda una trama social sensible al coleccionismo se refleja en el hecho de que de la propia sociedad civil surgiesen iniciativas como la serie de álbumes puesta en marcha en la década de 1880 por la Asociación Artístico Arqueológica de Barcelona, que catalogó, fotografió y publicó algunas colecciones de la ciudad, como la de objetos artísticos de José Ferrer i Soler, la de grabados de Jerónimo Farauo, o la de mobiliario y objetos de arte de Francisco Miquel i Badía.¹⁰⁷

En pleno contexto modernista, algunas colecciones dejaron huella en la cultura catalana de la época, contribuyendo a su modernización. Así ocurre con la del artista Santiago Rusiñol, pionera en su apreciación estética del hierro, que combinó con obras de Zuloaga, Llimona, Nonell, Regoyos, Anglada Camarasa y Picasso. Asimismo, otros influyentes personajes de la cultura catalana, como el crítico, literato y teórico del arte Raimon Casellas,¹⁰⁸ o de Joaquim Folch i Torres y sus familiares,¹⁰⁹ donarían sus colecciones a los museos de la ciudad de Barcelona e incidirían poderosamente en la formulación de un determinado perfil del coleccionista local y en un

¹⁰⁴ Immaculada Socías, “La colección de Josep Sala en el Museo de Montserrat”, *Goya*, núm. 267, 1998, p. 375.

¹⁰⁵ Todas ellas son comentadas por Joaquim Folch i Torres en los artículos “Museos y colecciones. La colección de vidrios de don Alfonso Macaya”, “Por esos mundos. Nuevos ingresos en los museos de Barcelona” y “La colección Damián Mateu”, publicados en *La Vanguardia*, 26 de septiembre de 1935, p. 9. En estos artículos se da cuenta de la presencia de piezas de estas y otras colecciones en museos de Barcelona.

¹⁰⁶ Alfonso Macaya era descrito por Folch i Torres como “conocido hombre de negocios”; Damián Mateu, por su parte, fue uno de los fundadores de la industria automovilística Hispano-Suiza, además de participar en otras iniciativas empresariales y políticas; Ròmul Bosch i Catarineu era empresario textil y navegante, y reunió una fabulosa colección de más de 2.000 piezas en la que destacaba una *Asunción* de El Greco. Bosch llegó a aportar su colección a la Unió Industrial Cotonera “para evitar el cierre de las fábricas en un momento de crisis de trabajo”, según su necrológica firmada por Folch i Torres en 1936. En el mencionado artículo de *La Vanguardia* de 1935, Folch menciona que la colección, “pasada a ser propiedad de la Unión Algodonera S.A., fue puesta en depósito de garantía en nuestros museos por el Institut contra el Paro Forzoso, de la Generalitat de Catalunya. Por ello, se explica también en el artículo, “hallarán definitiva instalación

en el Museo de Arte de Cataluña”. Una parte de la colección Bosch i Catarineu sería adquirida por Julio Muñoz Ramonet en 1950.

¹⁰⁷ *Álbum heliográfico del gabinete de obetos artísticos de José Ferrer y Soler, socio numérico de la presente asociación*. Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa. Imprenta Luis Tasso y Serra, 1884; Josep Puiggarí i Llobet, *Álbum de grabados escogidos en el orden de su filiación histórica: colección de D Jerónimo Farauo*. Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, Imprenta Jaime Jepús, 1887; Josep Puiggarí i Llobet, *Álbum de la colección de Francisco Miquel y Badía principalmente de mobiliario, cerámica y vidriería*. Asociación Artístico Arqueológica Barcelonesa, Imprenta Jaime Jepús, 1887.

¹⁰⁸ Ver Bonaventura Bassegoda, “Casellas coleccionista. Pequeña historia de una colección”, en *La Colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del barroco al modernismo del Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Madrid, Museo del Prado, 1993, p. 76-84.

¹⁰⁹ Noemí Calonge, “La Colecció Folch i Torres al Museu de la Música”. *Catalunya música: Revista musical catalana*, N.º. 287, 2008, p. 11-12. Este artículo hace referencia fundamentalmente a otras importantes incorporaciones de colección artísticas a instituciones culturales barcelonesas por parte de otros miembros de la familia Folch i Torres: la realizada por Orsina Baget de Folch, a la Junta del Museu de la Música en 1930 y, la adquisición del depósito que ella misma hizo en 1932.

Las donaciones de coleccionistas catalanes a museos e instituciones locales incidieron en la formulación de un determinado canon de arte catalán.

determinado canon del arte catalán. Todas las colecciones mencionadas merecerían un análisis pormenorizado que, por cuestiones de espacio, no podemos realizar aquí. Pero sí debemos detenernos en las dos colecciones de pintura catalana probablemente más conocidas de aquel momento: las de Lluís Plandiura y Josep Sala.

Josep Plandiura ha sido calificado como “el coleccionista más grande de su tiempo, capaz de crear no una sino varias colecciones, tanto de arte clásico como moderno”.¹¹⁰ De carácter expansivo en todos los sentidos, no limitó su actividad coleccionista al silencioso ámbito de lo doméstico. Por el contrario, ya en la década de los veinte, Plandiura llevaría a cabo importantes iniciativas públicas que le situaron en el epicentro del panorama artístico catalán del momento. Una de ellas fue el famoso Concurso Plandiura, que dio lugar a una exposición en las Galerías Layetanas en 1923: “Una de las exposiciones más importantes de la década [en la que] el coleccionista convocó a los jóvenes pintores catalanes [...] con la voluntad de comprar obra a los mejores talentos y estimular la joven plástica contemporánea”, y cuyo catálogo contó con un polémico prólogo de Eugenio d’Ors.¹¹¹ En 1932 y “por un momentáneo revés de fortuna”, Plandiura se vio obligado a vender a los museos de Barcelona su gran colección: nada menos que 1.869 obras de arte medieval y clásico (que pasarían al Museo de Montjuïc), y de arte moderno (al Museo de Arte Moderno entonces situado en la Ciutadella). Desde aquellas dos instituciones, cuyos fondos se unirían en el actual Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC)¹¹² la Colección Plandiura alcanzó una notable visibilidad y contribuyó, en buena medida, a crear una imagen del arte catalán que ha perdurado durante décadas.

Desde una localización de acceso más restringido pero de gran valor simbólico, el Museo de Montserrat, la colección de arte moderno catalán reunida por Josep Sala Ardiz,¹¹³ cuyo perfil personal fue siempre mucho más discreto, alcanzaría también una notable dimensión pública. Frente a la extensión cronológica y cuantitativa que llegó a alcanzar la Colección Plandiura, la de Sala tuvo un carácter selectivo, y se centró en la pintura catalana moderna, desde el modernismo hasta las vanguardias. Josep C. de Laplana explica que la colección tiene cuatro pilares fundamentales: Rusiñol, Casas, Nonell y Mir, “que constituyen lo mejor y más sólido de la pintura catalana moderna”.¹¹⁴ Pero también cuenta con piezas del primer Picasso y el joven Dalí. El acento monográfico de la colección no le impidió contar también con escogidos ejemplos de pintura antigua, entre los que destacan una *Magdalena penitente* del Greco —no por casualidad, un artista pioneramente reivindicado por los modernistas, y especialmente por Rusiñol— y un dibujo de una *Virgen con el Niño* de Alonso Cano.

Plandiura y Sala “mantuvieron abundantes conversaciones artísticas” y, con el tiempo, tanto sus colecciones como los museos que las acogieron han venido a constituir y a considerarse visiones complementarias del arte catalán, aportando importantes ejemplos de excelencia en los que sustentar su prestigio y permitiendo idealmente reconstruir la mayor parte de su trayectoria histórica.

Herederos de aquel tipo de coleccionismo burgués de finales del siglo XIX y comienzos del XX, aunque extendiendo su trayectoria a un tiempo posterior, pue-

¹¹⁰ Ver Immaculada Socías, “La colección de Josep Sala en el Museo de Montserrat”, *Goya*, núm. 267, 1998, p. 375, y Josep de C. Laplana, “La colección de arte moderno catalán de Josep Sala Ardiz”, en *Las colecciones de pintura de la Abadía de Montserrat*, Barcelona, Publicaciones de l’Abadía de Montserrat, 1999, p. 71 y-92.

¹¹¹ Albert Mercadé Ciutat, *Francesc d’Assís Galí (1880-1965), Vida, obra i pensament*. Tesis doctoral presentada en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2013, p. 314-315 (Traducción de la autora).

¹¹² Ver, entre otros, Andrea A. García i Sastre, *Els museus d’art de Barcelona. Antecedents, gènesi*

i desenvolupament, fins a l’any 1915, Barcelona, Publicacions de l’Abadía de Montserrat, 1997.

¹¹³ Sobre la colección de arte moderno catalán de Josep Sala Ardiz, ver el artículo de Joan Cortés “Quince cuadros de la colección Sala”, *Destino*, núm. 1002, 20 octubre 1956, p. 40, con motivo de la presentación de una quincena de sus cuadros en la Sala Parés.

¹¹⁴ Josep C. de Laplana, “La colección de arte moderno catalán de Josep Sala Ardiz”, en *Las colecciones de pintura de la Abadía de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l’Abadía de Montserrat, 1999, p. 82.

de considerarse al escultor Frederic Marès, que a lo largo de su larga vida creó pacientemente una colección pensada para ser entregada al público. En su libro *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades*,¹¹⁵ publicado ya en 1977, Marès traza toda una historia del coleccionismo y una reivindicación de esta actividad como una “apasionante aventura” que lleva después al terreno autobiográfico. En el prólogo de aquel libro, el marqués de Lozoya reconocería y ensalzaría en Marès al “tipo humano del ‘buen coleccionista’ [...], que al adquirir objetos preciosos pensaban, más que en su goce particular y egoísta, en entregarlos un día al deleite de los artistas y a la elevación cultural del pueblo”.¹¹⁶ Siguiendo ese modelo, Marès donaría a la ciudad de Barcelona sus colecciones de piezas de escultura hispánica y objetos varios fechados entre la época antigua y finales del siglo XIX, que pasaron a constituir el fondo del Museu Frederic Marès, abierto al público desde 1948. En su apasionado relato, Marès recuerda deslumbrado cómo conoció a anticuarios de París en el contexto de la Primera Guerra Mundial y cómo entró en contacto con Berenson, “los Wildenstein, los Seligmann” o el célebre marchante Duveen, “el más poderoso de todos los tiempos”.¹¹⁷ Pero, cambiando dramáticamente de tono, narra los problemas y dificultades que debió afrontar el coleccionismo y la conservación del patrimonio artístico en Cataluña durante los años de la Guerra Civil. A propósito de aquel período “demasiado triste, desolador, tremendamente trágico”, Marès explica que

la vida del coleccionista, como la del científico, del artista, del comerciante, del obrero, tenía, a sabiendas o no, su parte en el transcurrir de los hechos, en el acontecer del gran drama de la vida humana.

Y pensé más aún, pensé que el coleccionista por la misma condición de ser un recopilador por excelencia de la obra del espíritu del hombre, no podía eludir su vivencia en el transcurrir de los acontecimientos más decisivos de la vida nacional.

[...] Uno procuró poner su grano de arena, hacer bienamente cuanto estaba a su alcance, esforzándose en dar a comprender que había que poner a salvo nuestro patrimonio espiritual.¹¹⁸

El ya mencionado texto de Walter Benjamin acerca de su amigo el coleccionista Eduard Fuchs,¹¹⁹ escrito en los mismos años a los que se refieren las palabras de Marès, en el que el filósofo alemán explicaba que el coleccionista se caracterizaba por extraer la obra de arte del transcurso de la historia, adquiriría así un significado trágico: no se trataba sólo de apartar las piezas de los potencialmente devoradores efectos de las modas o del mercado, sino de salvaguardarlas físicamente del devenir de la historia y de sus peligros más ciertos. En la visión de Marès, pues, la colección adquiere el carácter, tanto metafórico como real, de refugio, lo que convierte al coleccionista en guardián y garante de la supervivencia del arte frente a la adversidad.

Ni la vida se detiene ni el mercado desaparece durante las guerras. Algunas colecciones históricas, públicas como las del Museo del Prado o el Museo de Arte Moderno de Madrid y como la del Museo de Montjuïc en Barcelona, o privadas como la de la de Cambó o la de la Casa de Alba,¹²⁰ debieron ser trasladadas durante la Guerra Civil. En algunos casos sufrieron daños o pérdidas, como ha estudiado José Álvarez Lopera¹²¹ en el contexto de las políticas de incautación y salvamento de bienes cultu-

¹¹⁵ Frederic Marès Deulovol, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2006 (reimpresión de la edición de 1977).

¹¹⁶ Marqués de Lozoya, prólogo a *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades*, p. XI.

¹¹⁷ Frederic Marès, *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades*, p. 49.

¹¹⁸ Marès, *op. cit.*, p. 87-88.

¹¹⁹ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” [1937], en *Discursos interrumpidos*, p. 87-135.

¹²⁰ Pueden verse imágenes de los sucesos ocurridos en el Palacio de Liria, sede de una parte de la colección de la Casa de Alba, en AA. VV., *La maleta mexicana*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias y La Fábrica, 2011.

rales llevados a cabo por el gobierno de la República. Pero los efectos de la guerra no sólo se dejan sentir sobre las colecciones históricas ya existentes. También afectan, como en el reverso de una misma moneda, a las colecciones en formación. Es sabido que algunos coleccionistas no sólo no disminuyen el ritmo de sus adquisiciones en el escenario bélico, sino que, por el contrario, las aceleran, dando la razón al Soldado Viejo Natural de Borja cuando decía, en 1890, que la pulsión coleccionadora no se detiene.¹²² En muchos casos se ha hablado de este hecho como demostración del supuesto carácter fanático, deshumanizado de algunos coleccionistas. Frente a ello, Marés defiende la labor del coleccionista como responsable de poner “a salvo nuestro patrimonio espiritual”.

Algo de ese sentido de la colección como santuario, incluso como paraíso remoto y a salvo de toda vicisitud histórica, puede intuirse en una colección excepcional entre las que se formaron en la España de finales del siglo XIX, esta vez en Asturias: la Colección Selgas-Fagalde, que reúne dos centenares de pinturas, además de tapices y piezas de artes decorativas de diferentes períodos y de las escuelas italiana, francesa, flamenca y española. En ella destacan varias piezas de El Greco, Murillo, Carducci, Tiziano, Lucas Jordán, y Goya, uno de cuyos óleos, *Anibal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes*, de 1777, fue identificado como tal en la década de 1990 y se encuentra actualmente en préstamo en el Museo del Prado. Aunque sus propietarios desarrollaron sus carreras profesionales en el Madrid de mediados del siglo XIX en contacto con otros importantes coleccionistas del momento como el marqués de Salamanca, concibieron su colección de arte, construida cuidadosamente a través de varias décadas, como un espacio “al margen de las actividades mundanas, fuera de su entorno habitual”. Para instalarla pensaron en su lugar de origen, Cudillero, un paraje idílico y lejano desde la perspectiva del Madrid de la época, donde crearon “un espacio privilegiado, con edificios de armoniosa belleza e interiores repletos de obras de arte, envueltos además en un marco vegetal de minucioso trazado [...] Un mundo creado por los hermanos Selgas según sus propios ideales estéticos...”.¹²³ Abierta al público en 2002, este espacio concebido para lo privado se mantiene en la actualidad sin modificaciones sustanciales. Al parecer, de la Guerra Civil sólo quedó un disparo en un espejo y la desaparición de un Greco, *La Asunción de la Virgen*, que fue recuperado décadas más tarde.

¿Punto y aparte?

En los años que siguieron a la guerra, cuando el país se enfrentaba destrozado económica y políticamente a la postguerra, afloran pocas noticias sobre colecciones y coleccionismo privado —tan pocas como sobre coleccionismo público—. Con todo, es interesante adelantar que ya en la década de los cuarenta, aparecen algunas galerías en Madrid, Barcelona y Bilbao, y que nombres de coleccionistas como Juan Valero en Madrid o como Víctor María Imbert y Joan Prats en Barcelona, empiezan a surgir como impulsores de algunas de las iniciativas destinadas a retomar el pulso de la actividad artística. Poco a poco comenzarían a aparecer algunos otros coleccionis-

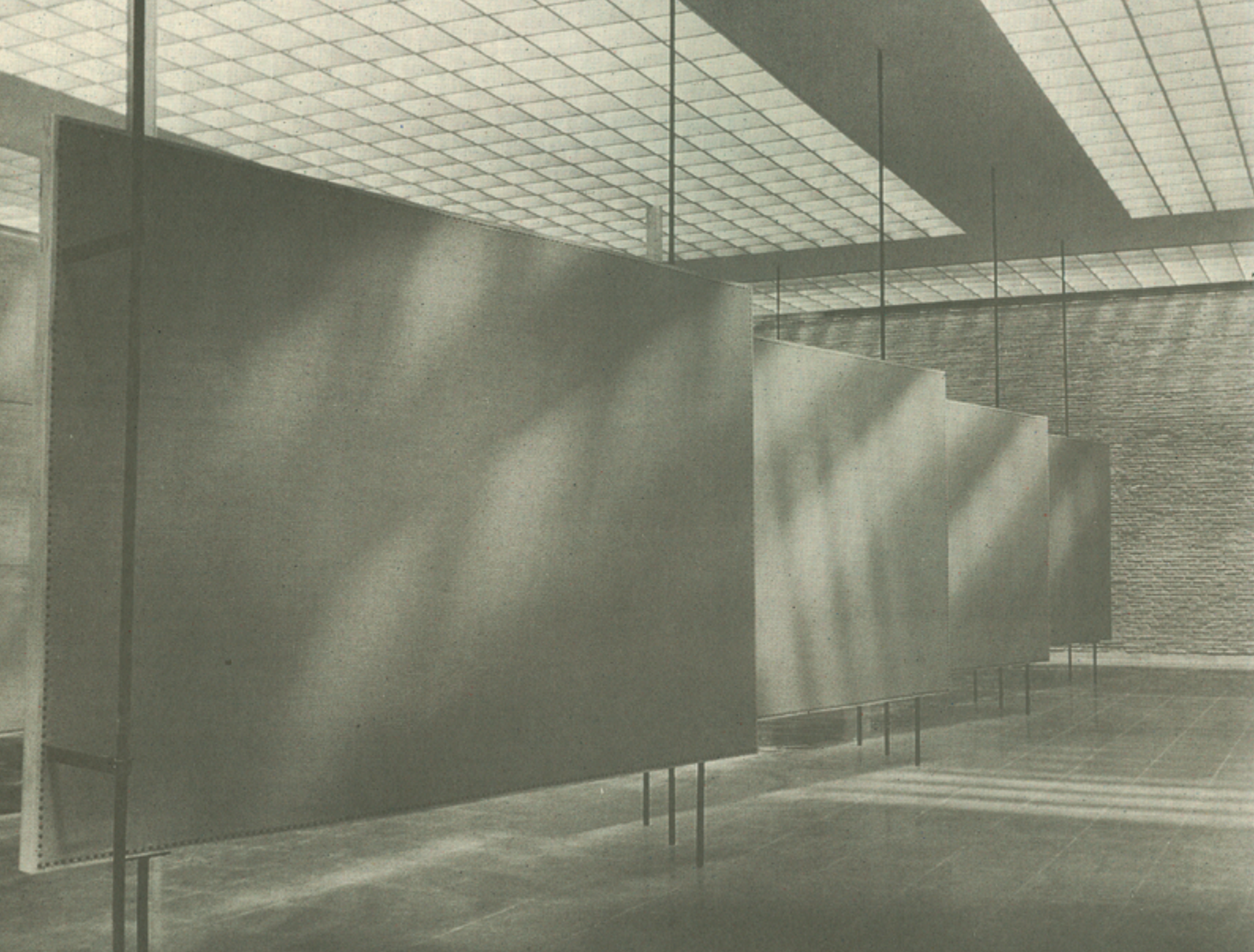
¹²¹ José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. Ver también María Dolores Jiménez-Blanco, “Juan de la Encina, director del museo de arte moderno”, en *Juan de la Encina (1881-1963) y el arte de su tiempo*, Madrid-Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes, 1998, p. 43-72, así como los testimonios *Josep Renau. Arte en peligro. 1936-1939*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1980, y María Teresa León, *La historia tiene la palabra (Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Histórico-Artístico)*, Madrid, Ed. Hispanoamericana, 1977.

¹²² Es muy conocido el caso de Peggy Guggenheim, quien, durante la Segunda Guerra Mundial y encontrándose aún en París, se propuso comprar “un cuadro al día” y, como ella misma confesaría después, “lo seguí al pie de la letra”. Ver María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, *Buscadores de Belleza*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 343.

¹²³ Lucía González Meléndez, “La colección Selgas-Fagalde: un ejemplo del coleccionismo español a finales del siglo XIX”, *Goya*, núm. 267, Madrid, 1998, p. 253-363.

tas, como los Huarte en Madrid y Pamplona, o Tusquets y Folch en Barcelona, que anunciaban otra época. Aunque en ocasiones contribuían a exposiciones o promovían publicaciones y actividades relacionadas con el arte contemporáneo, en términos generales la actividad coleccionista seguiría desarrollándose en España de forma cauta, silenciosa. Ya en los sesenta, un artista procedente de Filipinas y formado en Estados Unidos, Fernando Zóbel, aportaría una visión diferente del coleccionismo, inseparable de la visibilidad y el prestigio social asociados a la filantropía en el ámbito anglosajón, al abrir su propio museo en Cuenca.

Este nuevo tipo de coleccionista, escaso pero imprescindible como cómplice de importantes acontecimientos en el contexto cultural, llegaría a ser percibido como aliado por artistas e instituciones y contribuiría a crear un nuevo paisaje institucional que, a su vez, fertilizaría un tímido crecimiento del coleccionismo privado. Pero esa es ya otra historia que, en el capítulo siguiente y cambiando un poco la perspectiva, intentaremos explicar desde el principio.



Salas del Museo de Arte
Contemporáneo de Madrid
remodeladas por José Luis
Fernández del Amo. Madrid,
1956. Centro de Documentación
del Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.
© Fotografía, Kindel, Claudia Caso.

2

PAISAJES

La institucionalización del arte contemporáneo en España y el lugar del coleccionismo

Desde las décadas finales del siglo XX el coleccionismo privado español ha experimentado cambios que pueden relacionarse con la evolución general del país.¹²⁴ El crecimiento reciente del coleccionismo puede conectarse en términos generales no sólo con la euforia política de las décadas finales del siglo XX o con la situación económica anterior a la crisis de 2008, sino también, con una mayor presencia de la cultura en la vida española, considerada como síntoma clave de la homologación democrática del país al contexto internacional. El recién estrenado protagonismo de la cultura dio lugar, durante los años de la llamada Transición y los inmediatamente posteriores, al fortalecimiento de las colecciones artísticas de carácter público, entendiéndose por tales no sólo las llevadas a cabo desde la administración, sino también las colecciones de acceso público pero de propiedad privada. Y también incidió, aunque de distinto modo, en el coleccionismo particular.

Pero la evolución del coleccionismo, público o privado, no ha seguido una línea estrictamente continua. En ese sentido, muchas de las luces y sombras que se proyectan sobre el presente y el futuro del coleccionismo en España vienen determinadas, en buena medida, por su pasado. Por ello, y para entender el coleccionismo actual en su marco adecuado, es imprescindible reconstruir el azaroso proceso de la institucionalización del arte moderno y contemporáneo en nuestro país desde mucho antes, concretamente desde el siglo XIX, prestando especial atención al lugar que ocupan en ese recorrido las colecciones públicas, corporativas o privadas. A estudiar la formación de ese paisaje, y sus consecuencias, dedicaremos las próximas páginas.

COLECCIONISMO
PÚBLICO Y ARTE
CONTEMPORÁNEO;
ALGUNAS
CONSIDERACIONES
GENERALES

El contraste entre la escasez de colecciones públicas de arte contemporáneo existentes en España durante el siglo XIX o a comienzos del XX y el *boom* de las últimas décadas, con su incidencia en el coleccionismo individual, es el resultado de un recorrido complejo. La desigual historia de las instituciones dedicadas al arte contemporáneo refleja el lugar concedido al arte y a su coleccionismo en los diferentes períodos de nuestra historia contemporánea y en los diferentes lugares de nuestra geografía.

Es sabido que en los países desarrollados la presencia de colecciones de arte contemporáneo de acceso público, donde artistas y público general puedan familiarizarse con las grandes referencias de la creación contemporánea, se considera un factor crucial para el desarrollo cultural de la población, y por consiguiente, para el

¹²⁴ Como resume la Dra. McAndrew en la revista *Tendencias del mercado del arte*, “el crecimiento del sector en España, que en los últimos diez años había sido del 87 %, se ha estancado en los últimos tiempos mientras que el mercado mundial prosigue su recuperación”. McAndrew señala asimismo que “España es un mercado para obras de arte de valor modesto, y lamentablemente, mientras que la parte superior del mercado se recuperó bien durante 2010

y 2011, los mercados medio y bajo siguen enfrentándose globalmente a una demanda más retraída”. Interesa destacar también que, según McAndrew, el mercado más fluido para grandes obras de arte español se encuentra fuera de España. Algo que recuerda a la situación finales del XIX y comienzos del XX descrita en el capítulo anterior de este libro. <http://www.tendenciasdelarte.com/pdf/noviembre12/mercado-arte.pdf> (consulta: 1 julio 2013).

progreso general de la nación. Desde finales del siglo XIX y, sobre todo, en el siglo XX, en Estados Unidos y en Europa comenzaron a materializarse proyectos de museos que, mediante aportaciones privadas, con un apoyo público variable y en ocasiones al amparo de universidades, sirvieron al propósito de “enriquecer esa esfera por la que se mide la salud de la cultura: la esfera pública”.¹²⁵ Este era originalmente el objetivo declarado por las fundadoras de uno de los centros más emblemáticos en este sentido: el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), creado justamente en el año de la gran crisis bursátil de 1929 con el deseo de modernizar el ambiente artístico neoyorquino. Se trataba de crear, a partir de una colección de arte moderno, el ambiente adecuado para generar conocimiento y promover un espacio para el disfrute y la discusión de la creación contemporánea. Cuando Alfred H. Barr Jr., su mítico primer director, emprendió su tarea al frente de la institución, se enfrentaba a una ciudad culturalmente provinciana. Con los años, sin embargo, lo logrado por aquel museo sobrepasó con mucho sus objetivos inmediatos (crear un público, una crítica y un mercado más sofisticados en la ciudad de Nueva York, capaz de conocer y apreciar el arte moderno y contemporáneo en competencia con los grandes núcleos europeos). Los efectos de su tarea se extendieron, de hecho, a todo el mundo occidental porque aquel museo acabó por formular un canon, y lo propuesto por sus colecciones y exposiciones llegó a asimilarse a lo que el propio Barr llamó “la definición del arte moderno”¹²⁶. Pero no hay que olvidar que el esfuerzo de Barr, inspirado en lo que él mismo había experimentado al visitar museos europeos, especialmente alemanes, en 1927, partía de la idea de que la contemplación de ejemplos excelentes de arte contemporáneo tenía la capacidad de transformar y, sobre todo, de formar al espectador.¹²⁷

Se ha señalado que la propuesta de Barr, por hacerse en determinadas condiciones —el llamado *White Cube*— y con determinados objetivos —proponer una visión desideologizada y parcial del arte moderno—¹²⁸, acabaría siendo tan normativa como la de los museos dedicados al arte tradicional, y por lo tanto tan discutible como ellos desde la óptica de una modernidad que pretendía significar la liberación de antiguos prejuicios. Aquella apreciación crítica, sin embargo, confirmaba el éxito de Barr, pues una de las misiones del museo que él trazó era dotar al arte moderno de la misma respetabilidad social de que gozaba el arte anterior al impresionismo, estableciendo y normalizando su presencia institucionalizada en la cultura contemporánea.

Llegados a este punto, lo que interesa destacar es que Barr era consciente de la capacidad que tenía el museo, mediante su colección y sus exposiciones, de incidir en el espectador para moldear su gusto en favor del arte moderno. Algo que era inseparable de la capacidad que tenía igualmente el museo para influir sobre la obra de arte, a la que confería un nuevo estatus. Hoy nadie discute que incluir una obra en el espacio sacralizado del museo, tanto en sus exposiciones como en su colección, incide sobre la fortuna crítica de la pieza, del artista o del movimiento en que ambos se inscriben. La constatación de esta obviedad ha generado y genera

¹²⁴ Como resume la Dra. McAndrew en la revista *Tendencias del Mercado del Arte*, “el crecimiento del sector en España, que en los últimos diez años había sido del 87 %, se ha estancado en los últimos tiempos mientras que el mercado mundial prosigue su recuperación”. McAndrew señala asimismo que “España es un mercado para obras de arte de valor modesto, y lamentablemente, mientras que la parte superior del mercado se recuperó bien durante 2010 y 2011, los mercados medio y bajo siguen enfrentándose globalmente a una demanda más retraída”. Interesa destacar también que, según McAndrew, el mercado más fluido para grandes obras de arte español se encuentra fuera de España. Algo que recuerda a la situación finales del XIX y comienzos del XX descrita en el capítulo anterior de este libro. <http://www.tenden->

[ciasdelarte.com/pdf/noviembre12/mercado-arte.pdf](http://www.tendenciasdelarte.com/pdf/noviembre12/mercado-arte.pdf) (consulta: 1 julio 2013).

¹²⁵ Bartomeu Mari, “La colección hace al coleccionista”, en *Barcelona colecciona*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2011, p. 10.

¹²⁶ Alfred H. Barr Jr., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986.

¹²⁷ Ver Sybil Gordon Cantor, *Alfred H. Barr and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge (Massachusetts) y Londres, MIT Press, 2002.

¹²⁸ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, 1999.

controversias de todo tipo,¹²⁹ no sólo en el caso del MoMA —donde los artistas de la propia escuela de Nueva York tardaron en sentirse reconocidos y, por tanto, apoyados— sino en los de todos los museos de arte contemporáneo. Si el coleccionismo público de arte contemporáneo implica, per se, un carácter polémico es por la enorme responsabilidad que supone su trabajo, dada su cercanía y, sobre todo, su capacidad de influencia respecto a una realidad en proceso de ser construida. Bajo el revelador título de “El derecho a equivocarse”, Howard N. Fox, conservador de arte moderno y contemporáneo de Los Angeles County Museum of Art, explica que “al tomar unas piezas y rechazar otras”, los conservadores de museos de arte moderno y contemporáneo —y podríamos extendernos a sus órganos directivos, que acaban teniendo la última palabra en el asunto— “están decidiendo qué obras son estética o históricamente importantes”,¹³⁰ y por consiguiente, están dando carta de naturaleza a una determinada forma de entender lo artístico sobre otras.

Con ello, el acto de coleccionar modifica siempre no sólo a sus protagonistas directos —tanto al museo o al coleccionista como a la obra de arte y a su autor—, sino también a quienes los rodean. Si en el caso del coleccionista privado la incorporación de una nueva pieza a la colección opera una transformación que se resuelve inicialmente en un ámbito estrictamente íntimo, en el caso del coleccionismo de acceso público esa transformación trasciende los límites circunstanciales en los que se produce —la sala del museo o de la institución— para proyectarse en toda la comunidad. En este sentido, no es casual que los países con mayores colecciones públicas de arte moderno sean también los países en los que la sensibilidad artística hacia la creación contemporánea —con todo lo que ello implica en el terreno de la sensibilidad plástica, el conocimiento, la investigación, y también el coleccionismo—, haya alcanzado un mayor desarrollo.

En suma, si el coleccionismo privado define a su propietario como autor de una determinada visión del mundo, proyectando así una suerte de autorretrato, el estado del coleccionismo público diagnostica la sensibilidad cultural de una comunidad, y modula el paisaje social en el que se inscribe en varios sentidos:

- Incide en el desarrollo del arte contemporáneo: posibilitando la creación y su discusión, construyendo la reputación de los artistas, modificando su lugar en el mercado, influyendo en la definición de líneas en la historiografía artística, hablando de sus identidades culturales, etc.
- Moldea —o forma, si entendemos esta capacidad con un sentido educativo positivo, como hacía Barr— la sensibilidad del público.
- Y fortalece todo un tejido económico, laboral, social y académico del que forman parte programas de estudios, profesionales de museos y exposiciones, críticos, galerías, casas de subastas, ferias... que a su vez fertilizan la creación artística y estimulan el coleccionismo privado.

De todo ello se desprende la incuestionable transcendencia social del coleccionismo público, y el sentido estratégico que adquiere el apoyo político al desarrollo de colecciones artísticas en instituciones públicas o en corporaciones.

Cada colección
privada es un
autorretrato
de su propietario,
y el estado
del coleccionismo
público diagnostica
la sensibilidad cultural
de la comunidad.

¹³⁰ Howard N. Fox, “The Right to be Wrong”, en Bruce Altshuler (ed.), *Collecting the New. Museums and Contemporary Art*, Princeton and Oxford, Princeton University Press. 2004, p. 15. Ver también Adam Lindeman, *Coleccionar arte contemporáneo*, Taschen, 2011, y Michael Findlay, *The Value of Art. Money, Power, Beauty*. Munic, Londres y Nueva York, Prestel, 2012.

¹²⁹ Ver, por ejemplo, Rocío de la Villa, Hélène Meisel, Eugenio Viola, Martí Manen, “Colecciones: expuestas a la polémica. Entrevistas con Manuel Borja Vilel, Alfred Paquement, Frances Morris, Anna Mattiolo”, *EXIT Express*, núm. 49, 2010, p. 18-45.

COLECCIONISMO PÚBLICO EN ESPAÑA: EL VACÍO INSTITUCIONAL DEL SIGLO XIX, CONSECUENCIAS Y ALTERNATIVAS

El desarrollo del coleccionismo público ha sido uno de los factores clave en la normalización de la presencia del arte contemporáneo en la vida española en las últimas décadas y, por tanto, en el desarrollo del coleccionismo privado. Sin embargo, hay que recordar sin triunfalismos que el auge reciente del coleccionismo público —tanto en museos y centros de arte como en instituciones y corporaciones de diversos tipos— a menudo ha respondido a intereses lejanos a los recién expuestos a propósito del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aunque en los últimos años la institucionalización del arte contemporáneo y del coleccionismo público se han dado muchas veces por afianzados en nuestro país, la ambigua situación actual es fruto de una trayectoria histórica difícilmente homologable a la de otros países occidentales: por su discontinuidad e incluso artificialidad, presenta claros indicios de fragilidad. Por eso es necesario examinar el recorrido histórico que desemboca en la situación actual.

Como se explica en el capítulo anterior de este estudio, el coleccionismo de arte en España tuvo un momento de gran esplendor en la Edad Moderna, cuando las colecciones de los reyes españoles destacaron entre las de las casas reales del contexto europeo e hicieron surgir, por efecto de imitación, grandes colecciones entre la aristocracia local, que compraban y encargaban piezas a artistas de su propio tiempo (se trataba, por tanto, de coleccionismo de arte contemporáneo), tanto nacionales como internacionales. Siguiendo el modelo del Louvre revolucionario y de los museos vaticanos creados a finales del siglo XVIII al amparo de las ideas ilustradas, las colecciones reales españolas se hicieron públicas con la creación del museo que hoy conocemos como Museo del Prado en 1819. También en el siglo XIX surgieron otros museos, como los de Bellas Artes provinciales, en los que se depositarían algunas piezas procedentes de colecciones locales, de campañas de excavaciones, etc. Del mismo modo, algunas de las viejas colecciones aristocráticas o eclesíásticas se deshicieron progresivamente durante el lento y turbulento proceso que fue el paso del Antiguo al Nuevo Régimen en España, pasando en parte al Estado, pero también a colecciones extranjeras. De este modo, a partir de 1819 y durante el siglo XIX, el concepto de coleccionismo de arte experimentó importantes cambios tanto en su significado como en sus procedimientos. Lo ocurrido (o lo que dejó de ocurrir) entonces marcaría en muchos sentidos la forma en que se acometería el coleccionismo y la protección del arte contemporáneo durante buena parte del siglo XX por parte de las instituciones.

En términos generales, puede decirse que a partir del siglo XIX los objetivos del coleccionismo tradicional, esencialmente aristocrático y privado (placer personal, decoración de interiores palaciegos, incremento de riqueza, y también capacidad de transmitir un mensaje sobre el poder del poseedor: en definitiva, satisfacción propia o instrumento de comunicación) fueron sustituidos por valores públicos como instrucción, creación y conservación de patrimonios, definición y afirmación de identidades culturales nacionales, etc. Todo lo anterior podría ser aplicable al caso español: también aquí desaparecieron en retirada los principales actores del coleccionismo tradicional —la monarquía, la aristocracia o la iglesia—, pero en nuestro caso la burguesía que podía haber tomado el relevo del coleccionismo no era, salvo excepciones, lo suficientemente fuerte ni económica ni culturalmente como para hacerlo de forma satisfactoria. A partir de este hecho, nuestra peculiaridad histórica radica sobre todo en que durante buena parte del siglo XIX no se contó con ningún museo específico de arte contemporáneo comparable a los que empezaban a surgir en esta época en Europa, y también en Estados Unidos:¹³¹ desde la creación del Museo del Prado en 1819, que con el tiempo llegaría a convertirse en algo tan emblemático de la cultura histórica nacional como para ser llamado “corazón de España”,¹³² hasta la inaugura-

¹³¹ Jesús Pedro Lorente, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

¹³² Javier Portús, “Corazón de España”, en *Museo del Prado, memoria escrita*, Madrid, Museo del Prado, 194, p. 13.

A falta de museos de arte moderno, en el siglo XIX algunas instituciones públicas formaron patrimonios propios con obras de artistas de su tiempo, creando algo así como alternativas al coleccionismo de museo.

ción del Museo de Arte Moderno de Madrid en 1898, cuya calidad, representatividad y cosmopolitismo era menor del que cabría esperar de su ilustre antecesor.¹³³

Es decir, en nuestro caso no se trató tanto (o no se trató sólo) de que la institucionalización del arte contemporáneo mediante el museo cambiase el tipo de coleccionismo, dejando de depender de gustos personales para responder a decisiones y presupuestos oficiales, y por tanto alejados del impulso de una experiencia estética. Lo que ocurrió se explica más bien diciendo que el coleccionismo de arte contemporáneo quedó casi desierto durante prácticamente un siglo: replegados los antiguos coleccionistas, tampoco fue objetivo prioritario para aquellos a quienes competía ahora tomar las grandes decisiones. Las instituciones a las que en el nuevo contexto podría haber correspondido el papel de liderazgo en cuanto a la relación del poder con lo artístico y en cuanto a la sensibilización social hacia el arte de su tiempo, los museos de arte moderno y contemporáneo, tardarían mucho en aparecer y aún más en ejercer la función a la que en teoría estaban destinados.

Con todo, a lo largo del XIX —e incluso algo antes—, a falta de museos de arte moderno y ante la desaparición del coleccionismo y mecenazgo tradicionales, algunas otras instituciones públicas íntimamente ligadas con las estructuras de un estado democrático se implicaron en la creación de patrimonios propios con obras de artistas de su tiempo, creando algo así como alternativas al coleccionismo de museo. Sin ánimo de hacer un recuento pormenorizado, merece la pena recordar entre ellas las que hoy conocemos como Banco de España, Senado y Congreso de los Diputados.

La colección del Banco de España es fruto de la suma de varias colecciones, y tiene su arranque histórico en la colección del que fue Banco de San Carlos, fundado en 1782, “que ya quiso ornar con decoro artístico típicamente ilustrado la finalidad política modernizadora de la institución”.¹³⁴ Posteriormente, los otros dos bancos que se fusionaron con él en 1856 para formar el Banco de España, los de San Fernando y de Isabel II, continuaron su labor de coleccionismo y mecenazgo. Con mayor o menor fortuna en la elección de los artistas, y con diferentes criterios en cuanto al sentido de la colección,¹³⁵ ésta cumplió con el objetivo decimonónico de la creación de una galería de retratos y con el de adornar los espacios más señalados del banco y, sólo posteriormente —pues no se trata de un museo en sentido estricto—, con el de crear un conjunto representativo del arte español. Baste decir que entre los autores de sus varios centenares de pinturas figuran los nombres de Goya —cuya galería de retratos es probablemente lo más significativo de la colección—, Vicente López y Madrazo, a los que con el tiempo se añadirían Fortuny, Beruete, Sorolla, Zuloaga y Mir, hasta llegar a artistas de nuestros días y, en sentido cronológico contrario, hasta artistas del Siglo de Oro. Interesa dejar apuntado aquí que, como estimulando el mismo efecto emulador que el del coleccionismo de corona ejerció sobre el de la aristocracia, esta colección se convertiría en un modelo a seguir por otros bancos españoles ya en el siglo XX. Más adelante volveremos sobre este tema.

Las colecciones del Senado¹³⁶ y del Congreso de los Diputados, por su parte, también jugarían el papel de modelo para las que formarían los parlamentos autonómicos ya en la etapa democrática de finales del siglo XX. Ambas cobraron especial significado por su asociación al concepto de democracia y, en ambas colecciones, como en el Banco de España, las galerías de retratos ocupan un lugar destacado para la glorificación de biografías ejemplares al servicio de la causa pública. Tanto en el

¹³¹ Jesús Pedro Lorente, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

¹³² Javier Portús, “Corazón de España”, en *Museo del Prado, memoria escrita*, Madrid, Museo del Prado, 194, p. 13.

¹³³ María Bolaños, “Los museos españoles a comienzos de siglo”, en *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 1997, p. 316 y s.

¹³⁴ Francisco Calvo Serraller, “Los frutos del mecenazgo artístico”, en *Obras maestras de la colección del Banco de España*, Santander, Museo Municipal, 1993, s.p.

¹³⁵ Ver, entre otros, José María Viñuela (ed.), *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid, Banco de España, 1988.

¹³⁶ Ver Pilar de Miguel et. al., *El arte en el Senado*, Madrid, Senado, 1999.

Congreso como en el Senado destaca también la pintura de historia, de cuya iconografía se pretendían extraer significados y enseñanzas extrapolables al presente.¹³⁷

Detengámonos momentáneamente en el Congreso de los Diputados, ya que, por su sentido programático, la construcción y decoración del palacio llegó a convertirse en uno de los proyectos más importantes de la España de la época.¹³⁸ Más allá de las razones puramente prácticas de dar cobijo a la actividad parlamentaria, aquella empresa se entendió como una forma de mecenazgo que debía fomentar y ejemplificar la calidad de los artistas españoles, que se convertirían en emblema del nivel general del país. Así se expresaba en 1856, en la Memoria Histórico-Descriptiva publicada por la institución para dar cuenta de todo el proceso:

La construcción de los edificios públicos, particularmente los palacios, que en su interior deben estar ricamente decorados, se considera siempre como el más fausto acontecimiento que puede ocurrir a una nación, así en beneficio de las nobles artes como en las mecánicas. Las sumas que en esta clase de obras se invierten, redundan en provecho y honor del mismo país que las suministra, ofrecen ocasión de mostrar su habilidad a los artistas, contribuyen al fomento de las artes, y en realidad son una semilla fecunda de prosperidad e impulso para la industria.¹³⁹

Inaugurado el edificio en 1850, la formación del núcleo principal de la colección ocupó la segunda mitad del siglo XIX. En el Congreso cristalizó el gusto oficial de la época en todos los terrenos de la creación artística, por lo que contó con obras de artistas muy reputados. Pero hay que tener en cuenta que tampoco en este caso la selección temática y estilística de las piezas de la colección respondía a criterios museográficos como representatividad y calidad artísticas, sino a criterios de simbología política. Por ello, a pesar de su declarada intención de promoción del arte del momento, y a pesar de la importancia de su colección en el contexto del arte español del siglo XIX, lo cierto es que su capacidad de incidencia en la educación plástica del país hacia el arte moderno y contemporáneo fue obviamente mucho más limitada que la que podría haber tenido un museo de acceso público y con una colección dedicada a las grandes tendencias del arte de su tiempo.¹⁴⁰ En todo caso, interesa dejar aquí apuntada la conexión entre las instituciones parlamentarias, como centros de representación de la soberanía, de una parte, y la cultura artística del país, de otra. Se iniciaba así una tradición que se renovaría a partir de la Transición democrática no sólo en los propios Congreso de los Diputados y Senado de Madrid, como ya hemos dicho, sino también en otros organismos de representación de la soberanía popular de ámbito autonómico, provincial y local, probablemente conscientes de los significados simbólicos e identitarios que podían desarrollarse mediante las colecciones artísticas.

Fuese cual fuese la incidencia que pudiesen tener proyectos coleccionistas como el del Banco de España o los del Senado y el Congreso de los Diputados en el desarrollo artístico de su propia época, en ningún caso llenarían el vacío institucional existente en siglo XIX en torno a la promoción y coleccionismo oficial del arte contemporáneo. En este terreno, la única referencia —muy reveladora en cuanto a gustos y en cuanto a políticas institucionalizadoras de lo contemporáneo— eran las llamadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Instauradas también en época isabelina, concretamente en 1856, aquellos certámenes eran algo así como una copia

¹³⁷ Ver, entre otros, Carlos Reyero, *Imagen histórica de España. 1850-1900*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, y José Luis Díez (ed.), *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado y Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

¹³⁸ Antonio Bonet Correa y Ana Arias de Cossío, “El arte como metáfora política”, en AA. VV., *El Congreso de los Diputados*, Madrid, Congreso de los Diputados, 1998, p. 262 y s.

¹³⁹ *Palacio del Congreso de los Diputados. Memoria histórico-descriptiva del nuevo Palacio*

del Congreso de los Diputados publicada por la Comisión de Gobierno Interior del mismo, Madrid, Aguado Editores, 1956 (edición facsimilar: Departamento de Publicaciones del Congreso de los Diputados, 2002).

¹⁴⁰ María Dolores Jiménez-Blanco e Inés Vallejo, *El patrimonio histórico-artístico del Congreso de los Diputados*, Madrid, Departamento de Publicaciones del Congreso de los Diputados, 2011. Esta colección tuvo un segundo impulso a partir de la Transición democrática, y más concretamente a partir de la década de 1980.

MUSEOS, ARTE CONTEMPORÁNEO Y COLECCIONISMO ENTRE 1888 Y 1980

tardía y desvirtuada del modelo de los salones franceses.¹⁴¹ Los criterios seguidos en la selección de artistas premiados, muy discutidos en su propio tiempo por su alejamiento de la modernidad, tendrían su trasunto en la formación de la colección del Museo de Arte Moderno de Madrid inaugurado en 1898. Otros museos, como los surgidos algo antes en Barcelona y algo después en Bilbao, tendrían también relación con importantes certámenes artísticos, pero su signo sería diferente.

La ausencia de museos de arte moderno o contemporáneo a lo largo de casi todo el siglo XIX reflejaba una actitud de negligencia de los poderes públicos hacia el arte que ni los esfuerzos realizados por el Banco de España, el Congreso o el Senado, ni mucho menos las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, lograban desmentir. Esa actitud se prolongó durante la primera mitad del siglo XX y fue al mismo tiempo causa y consecuencia del escaso desarrollo del tejido artístico y cultural de la España del período y, por consiguiente, del limitado desarrollo del coleccionismo.

El abandono oficial se convirtió en un tópico recurrente para explicar las dificultades que encontrarían los artistas modernos en nuestro país y su necesidad de emigrar a grandes centros artísticos internacionales. A lo largo de todo el siglo, en situaciones geográficas distantes y bajo regímenes políticos distintos, muchas voces denunciaron públicamente la ausencia de estructuras públicas para la recepción colectiva de la modernidad como uno de los principales síntomas de debilidad del arte contemporáneo en España. Del carácter obsesivo y recurrente que llegó a tener la lamentación por la ausencia de colecciones dan cuenta las protestas de personalidades tan diferenciadas entre sí como Moreno Villa y Pío Baroja,¹⁴² así como las composiciones literarias de Gabriel García Maroto y Juan Larrea,¹⁴³ que en los años veinte y treinta dieron un carácter utópico, incluso visionario a la creación de una colección ideal para el Museo de Arte Moderno de Madrid. Como veremos, aún a finales de los cincuenta el airado manifiesto del grupo informalista El Paso seguiría señalando la falta de colecciones como uno de los principales problemas del arte español.¹⁴⁴ Y todavía en el contexto de finales del siglo XX, las vicisitudes políticas, los problemas de definición y las polémicas públicas que rodearon a la creación de los nuevos museos y colecciones que en Madrid y Barcelona debían dedicarse al arte contemporáneo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el MACBA respectivamente, seguirían mostrando la ambigüedad con que se afrontaba el arte contemporáneo tanto por parte de los poderes oficiales como por parte de la sociedad a la que ellos representaban.

La idea general de ausencia de colecciones públicas de arte contemporáneo en España, sin embargo, debe ser matizada y puede complementarse con otras nociones básicas aplicables a los primeros tres cuartos del siglo XX, que podemos resumir así:

- El número de instituciones dedicadas al arte contemporáneo (estatales, municipales o de cualquier otra titularidad pública) era comparativamente menor que en otras naciones occidentales, y por tanto también lo fue su capacidad de irradiación en el ámbito cultural general del país.

¹⁴¹ Ver Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, García Rama, 1980; AA. VV., *Un siglo de arte español (1856-1956)*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, 1955, y Jesús Gutiérrez Burón, *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, Historia 16, 1992.

¹⁴² Pío Baroja, "Los Viejos", citado por J. C. Mainier, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 20.; José Moreno Villa,

Vida en claro. Autobiografía, México, Madrid y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 162-163.

¹⁴³ Gabriel García Maroto, *La nueva España 1930. Resumen de la vida española desde 1927 hasta hoy*, Madrid, Ediciones Biblos, 1927; Juan Larrea, *El Guernica de Picasso*, Nueva York, Arno Press, 1969. En ambos casos se describen colecciones de arte contemporáneo ideales, que debían ubicarse en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y que tendrían todo aquello de lo que aquel carecía: obras de Picasso, Matisse, etc.

- El número de museos estatales dedicados al arte contemporáneo se reducía a uno: el Museo de Arte Moderno inaugurado en Madrid en 1898 (creado por Real decreto en 1894 como Museo de Arte Contemporáneo y antecedente remoto del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), instaurado en respuesta a reivindicaciones de tipo gremial por parte de los artistas y sin un objetivo de colección predefinida más allá de la conservación de las obras de artistas vivos premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.

- Ciudades como Barcelona y Bilbao, que contribuyeron poderosamente al desarrollo de la modernidad cultural desde finales del siglo XIX según el modelo burgués, contaron con instituciones propias dedicadas al arte contemporáneo: en Barcelona, por iniciativa de los poderes oficiales locales a los que se sumaría de diversos modos la sociedad civil, y en Bilbao, por iniciativa de la sociedad civil a la que se sumarían los poderes oficiales locales. Ambos casos están relacionados con el deseo de crear un conjunto patrimonial capaz de representar una cultura nacional.

- En las capitales de provincias existían museos provinciales en los que, en ocasiones, se abarcaba un arco cronológico amplio con criterios en ocasiones más cercanos a lo antropológico que a lo estético. En algunos de ellos podían verse obras de artistas de los siglos XIX y XX, muchas veces como depósito del Prado o del Museo de Arte Moderno, más justificadas por el arraigo local de sus autores que por su excelencia artística.

- Durante buena parte del siglo XX, en la mayoría de las ciudades españolas las estructuras permanentes para exposiciones o con colecciones de arte contemporáneo de acceso público fueron inexistentes.

- Desde la década de 1960 y en ciudades alejadas de los grandes centros urbanos comenzaron a surgir museos e instituciones ligadas a artistas, críticos y coleccionistas de arte moderno y contemporáneo. La relación de estas instituciones con las instancias políticas variaría desde el apoyo hasta el enfrentamiento, pasando por la indiferencia. También la calidad de sus colecciones y su capacidad de transcendencia en el escenario cultural fueron desiguales.

Esta última información indica que el paisaje cultural español empezó a modificarse paulatinamente ya antes de 1975¹⁴⁵ y aconseja manejar con precaución las afirmaciones demasiado rotundas sobre la escasez de colecciones públicas de arte moderno y contemporáneo en España para el período que comienza con el llamado “desarrollismo”. Pero no desmiente la situación general de anomalía respecto a otros países de la Europa continental. Porque, aunque Juan Antonio Gaya Nuño registra algo menos de una decena en la segunda edición de su libro *Historia y guía de los museos de España*, de 1968,¹⁴⁶ puede seguirse afirmando que desde finales del siglo XIX y durante los tres primeros cuartos del XX sólo tres museos de carácter oficial¹⁴⁷ dedicaron su actividad de forma continuada al arte moderno y contemporáneo:

- El Museo de Arte Moderno de Madrid, inaugurado en los bajos del Palacio de Bibliotecas y Museos en 1898.¹⁴⁸

- El Museo de Arte Moderno de Barcelona, cuyo origen se remonta al marco político de la Exposición Universal de 1888.

- El Museo de Bellas Artes de Bilbao, surgido por iniciativa ciudadana algo más tarde, en 1908.

Este mapa triangular correspondería, en buena medida, al que en 1917 describiría el crítico bilbaíno Juan de la Encina, que llegaría a ser director del Museo de Arte

¹⁴⁴ El Paso, *Manifiesto*, verano de 1957. Reproducido en Laurence Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 194.

¹⁴⁵ Jesús Pedro Lorente, “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo durante el franquismo”, *Artígrama*, núm. 13, Zaragoza, 1998, p. 295-313.

¹⁴⁶ Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y guía de los Museos en España*. Segunda edición ampliada y puesta al día, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

¹⁴⁷ Aunque Jaume Morera había fundado en 1912 el Museo de Arte Moderno de Lérida, no tuvo sede propia durante casi todo el siglo y su proyección fue muy limitada.

¹⁴⁸ Ver María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.

Moderno de Madrid en los años treinta:

Puede afirmarse sin pecado de inexactitud que el arte español contemporáneo tiene tres núcleos principales de elaboración. Madrid, Barcelona y Bilbao. A cada grupo, tomado de un modo general, puede asignársele una función particular y un género de influencias, de acciones y reacciones relativamente bien definido [...] Madrid representa el papel más retardatario, conservador en el sentido no vital de esta palabra, porque en ese núcleo parece como si se paralizaran casi instantáneamente todas las tendencias innovadoras, si alguna vez se generaron en él [...]. Una vuelta por las salas del museo de arte moderno de Madrid basta para formarse una idea clara de lo que ha sido el arte de esos artistas-políticos de campanario.

[...] El núcleo catalán es lo contrario del madrileño. Porque alcanza el máximo de vibraciones que en España da el arte. Tomado en su conjunto puede ser más o menos original, más o menos profundo, pero la verdad es que representa en el momento actual el punto más intenso de la cultura artística nacional [...].

El tercer núcleo es, como decimos, el bilbaíno. No posee el ímpetu del catalán, ni su cultura estética, pero tiene un sabor más nacional. [...] Sus impulsos son a la vez conservadores y revolucionarios.¹⁴⁹

De este diagnóstico de Juan de la Encina, además de la configuración tripartita del contexto del arte contemporáneo en la España de la primera mitad del siglo XX, interesa destacar otros aspectos:

- El tono general conservador de la realidad madrileña es inseparable del carácter retardatario de su museo.
- En el núcleo catalán el museo no forma parte del impulso modernizador de la ciudad, aludiendo sin mencionarlo expresamente al hecho de que la actividad más significativa se desarrollara en galerías u otros círculos de titularidad privada.
- El panorama artístico vasco tiene una profunda conexión con sus raíces culturales, y una capacidad de unir sentido histórico y modernidad que se convertirían en rasgos clave del museo que se fundaría poco después en Bilbao.

Teniendo todo ello en cuenta, a continuación describiremos la historia de los museos de Madrid, Barcelona y Bilbao en relación con la formación de sus colecciones.

Los Museos de Madrid, Barcelona y Bilbao en su contexto.

Diferencias, carencias y suplencias

De los tres museos citados sólo el primero tenía una relación directa con el Estado.¹⁵⁰ Ello no significó que, en el período cronológico que hemos delimitado en este apartado, entre 1888 y 1980, la administración desarrollase a través de él un plan coleccionista sistemático, y menos aún equiparable al de otros museos de arte moderno o contemporáneo internacionales.

El Museo de Arte Moderno de Madrid se inauguró en 1898, ocho años más tarde que la Sección de Arte Moderno en el Museo creado en 1891 en Barcelona por iniciativa municipal, pero también treinta años antes que el Museo de Arte Moderno de Nueva York. No respondió a una iniciativa política de sentido identitario como ocurrió en Barcelona, ni al deseo de un grupo de notables de crear una estructura cultural propia, como pasaría después en Bilbao. Tampoco al impulso filántropo de un grupo de coleccionistas privados como ocurriría en Nueva York. El Museo de Arte Moderno de Madrid respondía, con mucho retraso, a una petición realizada por un grupo de artistas a la reina Isabel II: la de una institución que siguiese el modelo del Musée du Luxembourg de París creando un museo específico para albergar la obra de artistas vivos.¹⁵¹ Se trataba, en definitiva, de segregar la obra de artistas del siglo XIX de las colecciones del Museo del Prado, cuyos problemas

El Museo de Arte Moderno de Madrid se inauguró en 1898 (treinta años antes que el Museo de Arte Moderno de Nueva York) con la finalidad de segregar la obra de artistas del siglo XIX de las colecciones del Museo del Prado.

¹⁴⁹ Juan de la Encina, "Las tendencias del arte español contemporáneo", *Hermes*, núm. 6, Bilbao, VI-1917.

¹⁵⁰ Para una historia más detallada del museo, ver María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989 (prólogo de Francisco Calvo Serraller).

¹⁵¹ *Exposición que elevan a S. M. varios artistas para la fundación de un Museo Histórico Nacional de Autores Contemporáneos*, documento firmado por Vicente López, Antonio María Esquivel, Genaro Pérez Villamil, Rafael Tejeo, Vicente Jimeno y Alejandro Ferrant y fechado el 15 de diciembre de 1847.

de espacio amenazaban con desembocar en “la dispersión de sus obras por museos e instituciones de toda España”.¹⁵² El tiempo transcurrido entre aquella petición, fechada en 1847, y la inauguración del museo, en 1898, revela por sí sólo la actitud oficial de desidia hacia el arte moderno.

La falta de entusiasmo del Estado hacia la institución que debía servir de instrumento central para la promoción del coleccionismo público de arte contemporáneo¹⁵³ pudo percibirse muy pronto, por ejemplo, en el hecho de que en 1905 el legado de Ramón de Errazu, formado por un conjunto de obras de Fortuny, Martín Rico y Raimundo de Madrazo, quedase instalado en el Museo del Prado y no en el Museo de Arte Moderno, al que por cronología habría correspondido. Especialmente cuando habría mejorado sustancialmente la representación de aquellos artistas (de Fortuny, por ejemplo, no existía ninguna pieza en el Museo de Arte Moderno)¹⁵⁴. Pero la desatención oficial se hizo visible sobre todo en el hecho de que durante gran parte del siglo XX este museo¹⁵⁵ careció en la práctica de un presupuesto de adquisiciones adecuado a esa función y, sobre todo, del criterio y la autonomía para realizarlas. Sus fondos se fueron acumulando a lo largo de las décadas sin plan preconcebido y sin que mediase decisión por parte de la dirección del centro. Este se limitaba a recibir en sus salas o en sus almacenes piezas procedentes bien de los premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes —y elegidas, por tanto, por los jurados de aquellas muestras y no por la dirección del museo—, o bien de legados o donaciones —elegidas, por tanto, por los legatarios o donantes y no por la dirección del museo—. Las adquisiciones fuera de esos canales fueron relativamente escasas antes de 1975 y debían ser aprobadas por el correspondiente ministerio.

Desde finales del siglo XIX y a lo largo de los primeros tres cuartos del siglo XX, la institución, y con ella su colección del siglo XX, sufrió varios procesos de partición y reunificación respecto a la colección de pinturas del siglo XIX de la que originalmente se partió. Esta última, por su parte, no quedaría definitivamente adscrita al Museo del Prado hasta 1971. Aquellos vaivenes aumentaban la precariedad del museo y afianzaban la tradición de desapego del Estado hacia el arte contemporáneo y hacia su coleccionismo. Una tradición que, a pesar de todo, tuvo algunas excepciones: en los años treinta, bajo la dirección de Juan de la Encina,¹⁵⁶ y en los años cincuenta, bajo la de José Luis Fernández del Amo¹⁵⁷ el Museo pareció ser el vehículo apropiado para una política de Bellas Artes algo más definida y ligada en ambos casos a un objetivo más amplio de modernización del país, aunque con matices obviamente diferentes tanto por el marco histórico como por la personalidad de ambos directores.

Pero en términos generales, y puesto que aquellas excepciones confirmaban la regla de la inactividad de aquel museo y del insuficiente compromiso de las instituciones hacia lo moderno, algunas asociaciones privadas promovieron actividades alternativas destinadas a suplir las carencias de la política oficial (y, en algunos casos, como veremos, también a crear interesantes colecciones que acabaron por constituirse en verdaderas alternativas a las oficiales). En ese objetivo de suplencia

A lo largo de todo el siglo XX algunas asociaciones privadas promovieron actividades para suplir las carencias de la política oficial respecto al arte moderno.

¹⁵² Miguel Zugaza en *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 14.

¹⁵³ Para más información ver María Dolores Jiménez-Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989 (prólogo de Francisco Calvo Serraller).

¹⁵⁴ Javier Barón, “Ramón de Errazu y su legado (1840-1904)”, en *El legado Ramón de Errazu*, Madrid, Museo del Prado, 2005, p. 69.

¹⁵⁵ Sucesivamente llamado Museo de Arte Contemporáneo entre 1894 y 1898, Museo de Arte Moderno entre 1898 y 1951, Museo Nacional de Arte Contemporáneo entre 1951 y 1968, y Museo Español de Arte Contemporáneo

desde 1968 hasta 1988, cuando sus fondos se integraron en el recién creado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹⁵⁶ María Dolores Jiménez-Blanco, “Juan de la Encina, director del Museo de Arte Moderno”, en Miriam Alzuri Milanés y María Dolores Jiménez-Blanco, *Juan de la Encina y el arte de su tiempo*, Madrid y Bilbao, Ministerio de Cultura, MNCARS y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, p. 43-72.

¹⁵⁷ AA. VV., *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, MNCARS, 1995.

coincidieron las exposiciones e iniciativas de la Sociedad de Artistas Vascos (Bilbao, 1910), la Sociedad de Artistas Ibéricos (Madrid, 1925),¹⁵⁸ y ADLAN (Barcelona, 1932), entre otras, que tuvieron la capacidad de poner en marcha proyectos de gran impacto en el panorama cultural del país, como la Exposición Internacional de Bilbao, en 1919, la Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid 1925, o la Exposición Picasso organizada por ADLAN y celebrada en Barcelona y Madrid poco antes del comienzo de la guerra Civil, en 1936.¹⁵⁹ Es significativo que en esta última exposición Picasso fuese precisamente un objetivo que el propio Museo de Arte Moderno, entonces dirigido por Juan de la Encina, no lograra alcanzar a pesar de haberlo intentado. Ni siquiera cuando, finalmente en el marco de la nueva política de Bellas Artes de la II República, parecía que el museo iba a poder responder a las esperanzas de los artistas españoles.

En efecto, ya en los primeros días de la II República, sectores representativos del arte moderno habían calificado de “problema de instrucción pública [y de] decoro nacional” la carencia de una verdadera colección nacional de arte contemporáneo:

[...] centenares de maestros consagrados de todas partes del mundo —españoles varios de ellos, que entraron ya en los museos europeos y americanos, no han conseguido aquí entrar en los museos ni ser jamás exhibidos ante el público de España. Esto es criminal para un pueblo, y también más criminal cuanto ya no podrán ni ustedes ni otros, ni nadie, subsanar parte del daño. El Museo Moderno de España no podrá jamás en la vida tener ya una presentación, ni aún modesta, de ese siglo representativo [...], porque hoy costaría millones adquirir unos cuantos cuadros, que hubieran podido ser adquiridos a su tiempo por poquísimo dinero. Ese crimen de abandono es el único responsable de que el público español —incluso el que presume de ilustrado— se encuentre en esta cuestión del arte vivo en la más total barbarie [...]. No se trata, por tanto, de una cuestión de arte sólo, se trata, además, de instrucción pública: se trata de decoro nacional.¹⁶⁰

A partir de este fragmento se puede deducir el fatalismo con que ya entonces se planteaba esta cuestión, pero también el reconocimiento de la importancia que una colección pública de arte contemporáneo tiene en la educación de un país, y la consciencia de la responsabilidad política en este campo. Ninguna obra de Pablo Picasso —el nombre que parece estar detrás de las primeras frases del texto y que, junto a otros como Joan Miró y Juan Gris, bastaría durante las décadas posteriores para señalar el fracaso del museo— entró entonces en las colecciones a pesar de las proclamas públicas de artistas y críticos en ese sentido. La soñada e imposible renovación de las colecciones del museo, a la que ya nos hemos referido al hablar de las idealizadas propuestas de García Maroto y Juan Larrea, comenzó tímidamente con la incorporación de obras de algunos artistas de la vanguardia española, como Ferrant y Gargallo, así como con la de otros de menor implicación con la experimentación artística pero de gran presencia en los organismos del propio museo, como Zuloaga, y generalmente en conexión con el programa de exposiciones del centro.¹⁶¹ La reforma de la presentación de la colección permanente en las salas del museo fue alabada por la crítica Margarita Nelken en 1932, pero su artículo revela que el museo y su colección seguían atrapados en su propia historia:

¹⁵⁸ Ver Jaime Brihuega, *La Sociedad de Artistas Ibéricos*, Madrid y Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Àmbit, 1995, y Javier Pérez Segura, *Arte moderno, vanguardia y estado: La Sociedad de Artistas Ibéricos y la república (1931-1936)*, Madrid, CSIC, 2002.

¹⁵⁹ Ver Sílvia Domènech (ed.), *Picasso 1936. Huellas de una exposición*, Barcelona, Museu Picasso, 2011.

¹⁶⁰ “Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director General de Bellas Artes”, *Arte*, núm. 2, Madrid, septiembre 1932, p. 2-4.

¹⁶¹ “Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y a los Poderes Oficiales”, *La Tierra*, Madrid, 29 de abril de 1931 (firmado por E. Barral, Winthuysen, Planes, Mateos, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateo, J. Renau, Masriera, Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Isaías Díaz, Pelegrín, Badia, Botí, Servando del Pilar, R. Dieste, S. Almela, Cristino Gómez [Mallo], E. Valiente y R. Puyol).

Necesario es que se vaya pensando seriamente en establecer un régimen de adquisiciones, y unas posibilidades para este régimen, que permitan ordenar cronológicamente, sin lagunas sensibles, el estudio de nuestra pintura a partir de Goya [y...] un edificio que permita tener un museo conforme a los deseos expuestos [...] por el número y la cantidad de las obras que han de integrarlo, y por el mismo papel que ha de desempeñar en la cultura nacional.¹⁶²

El esfuerzo renovador de los treinta —en el que brillaría con luz propia el proyecto arquitectónico de un museo de arte moderno diseñado por Fernando García Mercadal en 1933, que no llegó a construirse a pesar de haber ganado el concurso nacional de arquitectura convocado al efecto— quedó truncado por la Guerra Civil. A finales de 1936 la colección del museo se trasladó a Valencia junto con obras procedentes de otras colecciones públicas y privadas que habían sido depositadas en el museo por la Junta de Incautación y protección del tesoro artístico.

Ya en 1941, y a partir de la constatación de que el museo existente no contaba ni con una colección de arte moderno o contemporáneo, ni con posibilidades de conseguirla, ni con un plan de exposiciones que pudiera cubrir temporalmente esa ausencia, apareció la Academia Breve de Crítica de Arte fundada por Eugenio d'Ors. Concebida como una asociación privada de corte claramente elitista, agrupó a coleccionistas, críticos de arte, artistas, arquitectos, diplomáticos, galeristas, y profesionales liberales. Entre los primeros estaban Juan Valero, el coleccionista y protector de José Gutiérrez Solana; Emilio Peña, el director de la galería Estilo; la condesa de Campo Alange, autora de una pionera monografía sobre María Blanchard, y Jakishiro Suma, embajador de Japón que llegó a adquirir obra de artistas españoles que después conservó y expuso en Japón. También formaban parte del grupo Luis Felipe Vivanco, Angel Ferrant, José Camón Aznar, Manuel Sánchez Camargo, Juan Antonio Gaya Nuño, Rafael Santos Torroella, Josep Llorens Artigas, Ricardo Gullón, Pablo Beltrán de Heredia, Cesáreo Rodríguez-Aguilera y Conchita Montes, algunos de los cuales estarían también detrás de otras iniciativas de estímulo al arte contemporáneo y su coleccionismo en la Barcelona de los cincuenta y sesenta.

La Academia Breve tuvo su sede en la Galería Biosca de Madrid, confirmando el papel señero jugado por las galerías en el apoyo al arte moderno en esta ciudad que ha sido señalado en varios estudios.¹⁶³ Sin embargo, algunas de sus actividades se desarrollaron en las salas del Museo de Arte Moderno, con el que mantuvo una constante vinculación entre otras razones por ser el propio Eugenio d'Ors presidente del patronato del museo,¹⁶⁴ mientras que su director, Eduardo Lloset, era uno de los integrantes de la Academia. Pero la relación entre el museo y la academia era algo más que circunstancial o personal. Según consta en sus estatutos, los objetivos de la Academia eran:

- A) Orientar y difundir en España el arte moderno, por cuantos medios estén a su alcance.
- B) Favorecer la publicación y edición de los trabajos concernientes al arte moderno, dentro del criterio sustentado por la propia Academia Breve.
- C) Celebrar exposiciones y conferencias.¹⁶⁵

Todos ellos eran objetivos que podría asumir un museo de arte contemporáneo. Pero, sintomáticamente, entre ellos no figuraba reunir una colección.

En su deseo de contribuir a dinamizar el panorama artístico, en su composición marcadamente elitista, en su énfasis en el arte nacional y en su dedicación fundamental a la organización de exposiciones, podría pensarse que la Academia Breve venía a continuar o a complementar en cierto modo a la Sociedad de Amigos del Arte, de la que hemos hablado en el capítulo anterior, y que seguiría en activo,

¹⁶² Margarina Nelken, *Revista Española de Arte*, núm. 4, diciembre 1932.

¹⁶³ Ver Aurora Fernández Polanco, "Las galerías de arte en el Madrid de la postguerra.

Su labor en la transformación del panorama artístico nacional", *Revista Villa de Madrid*, núm. 97-98, III y IV trimestres de 1988, p. 5-27.

¹⁶⁴ Manuel Sánchez Camargo, *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, Langa y Cia., 1963, p. 13.

¹⁶⁵ Manuel Sánchez Camargo, *óp. cit.*, p. 22.

aunque languideciente, hasta 1969. Pero la separaría de ella un distintivo (y moderado) carácter modernizador. Por ello su lugar en el relato de la historia del arte es distinto: con todas sus limitaciones, la importancia relativa de esta Academia Breve radica en su capacidad de estimular la posibilidad de una modernidad templada en el Madrid más conservador, iniciando la recuperación de algunas de las figuras capitales de la vanguardia histórica española, de Nonell a Miró, para abrirse ya en los años cincuenta a artistas que ocuparían un lugar clave en las llamadas neovanguardias de la postguerra, como Oteiza, Tàpies, Cuixart, Saura y Millares. El papel de suplencia de lo oficial que quiso asumir la academia, en todo caso, se hace patente cuando en 1954, considerando recuperada la iniciativa expositiva por parte de los organismos oficiales con las Bienales Hispanoamericanas,¹⁶⁶ y ante el creciente protagonismo de una abstracción que no todos los miembros de la Academia aceptaban, esta sociedad dejó de existir declarando cumplidos los fines para los que había sido creada.

La Academia Breve, como sabemos, no logró cambiar la situación: a diferencia de lo que ocurría en otras capitales europeas del momento, en Madrid la recepción del arte contemporáneo siguió siendo muy minoritaria, siguieron siendo escasas las exposiciones y aún más raras las colecciones de arte moderno. Pero a comienzos de los cincuenta y de nuevo en el contexto de un objetivo modernizador del país que esta vez se enmarcaba en la guerra fría, se planteó como objetivo prioritario superar el vacío político respecto al arte moderno que se identificaba con una autarquía que se deseaba dejar atrás. Con la intención de acercar la realidad española a la internacional en el momento del deshielo diplomático, tres años antes de la disolución de la Academia y coincidiendo con la Primera Bienal Hispanoamericana de 1951 se había fundado en Madrid un Museo Nacional de Arte Contemporáneo que debía ser la insignia de una nueva política cultural.

Sin embargo, más que en aquel museo, la nueva imagen de la política cultural se manifestaría en la estrategia de promoción de las nuevas vanguardias españolas en los foros internacionales. Visible ya en la brillante representación española en la IX Triennale de Milán del mismo 1951, con un pabellón diseñado por José Antonio Coderch y con una selección de piezas a cargo de Rafael Santos Torroella, la política de (re)presentación artística internacional se consolidaría algo más tarde, orquestada por Luis González Robles y, significativamente, en conexión con el Ministerio de Asuntos Exteriores. El museo, por su parte, a pesar de contar con el apoyo teórico del ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, durante la década de los cincuenta siguió careciendo del presupuesto y, sobre todo, de la autonomía para realizar su programa de adquisiciones. Porque ahora sí contaba con tal programa, trazado por su director con un carácter sorprendentemente internacional y actualizado.¹⁶⁷

En relación con la persistente resistencia oficial para realizar una colección de arte contemporáneo, se produjo un hecho insólito en la historia de la institución, quizá el que revela de forma más radical la consciencia de la relevancia de una colección no sólo para la vida del museo, sino también para el desarrollo cultural del país: con una actitud y una firmeza sorprendentes en aquel contexto, el director del centro, el arquitecto José Luis Fernández del Amo, decidió no abrir oficialmente las puertas del Museo Nacional de Arte Contemporáneo hasta que no contase con una colección digna de su nombre. Una posición que mantuvo hasta su cese en 1958. Fernández del Amo había conseguido reunir, en calidad de depósito voluntario con una promesa de adquisición, piezas de artistas de la joven generación emergente, como Saura, Millares, Tàpies y Equipo 57, algunas de las cuales se conservan hoy en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Pero los grandes de

Durante los años cincuenta la política cultural de presentar una imagen renovada del régimen se manifestó más en la representaciones oficiales en foros internacionales que en el coleccionismo institucional de arte contemporáneo.

¹⁶⁶ Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996.

¹⁶⁷ Ver José Luis Fernández del Amo, "Museo de Arte Contemporáneo. Memoria para su instauración, 1955", en AA. VV., *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura y MNCARS, 1995, p. 61-78.

la vanguardia histórica, como Miró y Picasso, abordados de forma más o menos extraoficial, se mostraron reacios a colaborar —a colaborar desinteresadamente, porque la compra de sus obras a precio de mercado estaba descartada— con una institución que identificaban con el régimen franquista.

La negativa de Fernández del Amo a abrir el centro, cuyos espacios remodeló él mismo según los estándares de la museografía internacional del momento para recibir la colección que nunca llegó, creó una paradójica situación que colocaba al museo, a su colección y a su director incómodamente entre la oficialidad y la oposición. Sin desmentir su difícil posición, Fernández del Amo consiguió realizar fuera del museo toda una campaña por la revitalización del panorama artístico nacional, con exposiciones de carácter casi clandestino en locales de Madrid —en la célebre Sala Negra de la calle de Recoletos, cedida sin cargo por el constructor y coleccionista Huarte—, y con cursos de carácter oficial en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander o en el Círculo Mercantil de Valencia. Algunos de aquellos actos supusieron un estímulo para la consolidación de algunos grupos de vanguardia, como *El Paso y Equipo 57*, pero seguían enfrentándose a un contexto social poco favorable al arte contemporáneo que el museo cerrado no ayudó a cambiar.

El esfuerzo de Fernández del Amo al frente del museo, sin embargo, sí estuvo acompañado —y en algunas ocasiones precedido— por el trabajo de algunas galerías de Madrid como Estilo, Buchholz, Clan, Alfil, Palma, Fernando Fe y la ya mencionada Biosca, entre otras.¹⁶⁸ Aunque el mercado era prácticamente inexistente, estas galerías dieron continuidad a la presencia de artistas con una trayectoria anterior a la Guerra Civil, y expusieron obras de las nuevas generaciones, publicando catálogos y libros de arte contemporáneo de gran interés aunque de tirada forzosamente limitada.¹⁶⁹ En la lluvia fina que significó aquella tímida tarea modernizadora no deben olvidarse, además de lo ocurrido en Barcelona y Bilbao y a lo que más adelante nos referiremos, algunas exposiciones celebradas en instituciones o locales comerciales de puntos alejados de Madrid, como la Librería Pórtico de Zaragoza, el Casino Mercantil de Valencia, o la Asociación de Prensa en Granada, la galería Sur de Santander, algunos de cuyos protagonistas participaron también en las actividades organizadas por Fernández del Amo. En este sentido sorprende siempre, desde la perspectiva actual, el reducido número de nombres propios que había en aquella época detrás del arte moderno en España, así como su tenacidad.

Ya en los sesenta y bajo la dirección de Fernando Chueca Goitia, el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid oficializó —y en ese sentido podríamos decir que normalizó— su presencia en el panorama cultural madrileño abriendo sus puertas al público. Seguía careciendo de una colección representativa del arte contemporáneo siquiera español, a pesar de que para la inauguración oficial se hizo una campaña de adquisiciones de piezas de artistas españoles de las últimas generaciones. Por ello, más que por su colección, la visibilidad del museo en el ambiente artístico local se logró a partir de una exposición. Se trataba, sorprendentemente esta vez sí, de una exposición de Picasso.

Aquella exposición, que llevó las primeras colas a la puerta de un museo de arte contemporáneo en Madrid,¹⁷⁰ fue realizada en enero de 1961 sin el apoyo pero sin el impedimento del Ministerio de Educación, y estuvo compuesta por grabados de Picasso cedidos por el marchante Daniel-Henry Kahnweiler. Los preparativos

¹⁶⁸ Ver Aurora Fernández Polanco, *óp. cit.*

¹⁶⁹ Ver Julián Díaz Sánchez, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española. El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos*, Madrid, Universidad Autónoma, 1997; Juan Ángel López Manzanares, *Madrid antes del Paso. La renovación artística en la postguerra madrileña (1945-1957)*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.

¹⁷⁰ No era la primera muestra del artista malagueño, conocido antifranquista, en el país. En 1949, las Galerías Layetanas de Barcelona expusieron 16 obras de comienzos de siglo junto con 26 litografías de 1946-1947, entre las que se encontraba la *Paloma de la Paz*. Ya en octubre de 1957 la Sala Gaspar de Barcelona expuso pinturas, esculturas, dibujos, mosaicos y cerámicas en una muestra organizada por el Club 49 con gran resonancia ciudadana.

Habría que esperar hasta 1966 para que llegasen a las salas del museo de Madrid tres lienzos de Picasso, fruto de una adquisición realizada en función de sus posibilidades propagandísticas en el exterior.

de aquella muestra se remontaban a 1959 y tenían relación con las ausencias de la colección del museo. Kahnweiler prestó entonces una obra de Picasso, *Primavera*, de 1956, para la inauguración oficial del museo, lo que significó la apertura de relaciones del artista malagueño con el museo, aunque fuese de forma vicaria. El museo contaba en aquellas fechas sólo con *La mujer en azul*, de 1901, el único Picasso en una colección pública española. Su pertenencia al centro no era fruto de una adquisición por parte del Estado, ni tampoco de una donación del artista: fue encontrado en un almacén en los años cincuenta por Enrique Lafuente Ferrari, director del Museo de Arte del siglo XIX, por no haber sido recogido por su autor tras su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901.

Habría que esperar hasta 1966 para que llegasen a las salas del museo otros tres lienzos de Picasso, de nuevo por una adquisición realizada en conexión con un acontecimiento público y con sus posibilidades propagandísticas en el exterior: la Feria Internacional de Nueva York de 1965. Eran tres lienzos de la serie *El pintor y la modelo* que, desde el pabellón nacional de aquella feria, debían dar cuenta de la apertura de España a la modernidad y de la tolerancia política de su gobierno, en un momento en que el turismo se abría paso entre las primeras industrias del país. Clausurada la feria, las palabras de Chueca al recibir estas piezas en el museo no dejaban duda ni acerca del sentido publicitario de la operación, ni de la incompreensión que aún existía en el país —tanto en las instancias oficiales como en la población— frente al arte del siglo XX:

Hoy es un día grande para este pequeño museo. La transcendencia del acto que celebramos me parece que excede del exiguo local que cierran sus muros y que tiene un alcance que bien podíamos llamar nacional [...] Después de muchos años de ausencia de España, el español más significativo del momento actual vuelve, en cierto modo, a incorporarse al mundo patrio. [...] No es el temperamento artístico español el que falla: es el entorno social, que no está a la altura de contenerlo. Sería vano tratar de cambiar de golpe este estado de cosas y equilibrar el desequilibrado binomio entre potencia artística e incompreensión social: pero sí [...] nos compete a los hombres de la España de hoy empezar a poner los medios para lograrlo, paso a paso pero con firmeza y constancia.¹⁷¹

Aquel acto tuvo una cierta resonancia en la prensa y en los círculos artísticos nacionales. Pero a pesar de la presencia que, con actos como aquel, comenzaba a tener en la vida cultural local, o quién sabe si precisamente por ello, el museo fue cerrado en 1968 sin haber llegado a conformar una colección mínimamente representativa de arte contemporáneo. Sus fondos fueron almacenados, redistribuidos y cambiados de localización para ser finalmente instalados en 1975 en una nueva sede para el museo en la Ciudad Universitaria: por primera vez se había construido expresamente un edificio para este fin. Como ha señalado Francisco Calvo Serraller, en el marco de la crisis de las instituciones de los últimos años de la dictadura todo aquello significaba también el último episodio de la “reserva o desconfianza ante el arte vanguardista por parte del régimen franquista”, que había llevado a un “aislamiento internacional [...] que en el terreno cultural duró mucho más tiempo que en el diplomático o el económico”.¹⁷²

Como si quisiera borrarse de golpe casi un siglo de desencuentros con el arte contemporáneo, y después de sorprendentes e infructuosas gestiones para conseguir la presencia de *Guernica* de Picasso que evidenciaban el desconcierto del momento y la persistencia en el error de las décadas anteriores,¹⁷³ en julio de 1975 el general Franco inauguraría personalmente el nuevo museo, ahora llamado Museo

¹⁷¹ Fernando Chueca Goitia, palabras pronunciadas el 25 de octubre de 1966 (aniversario del nacimiento de Picasso), en el acto de recepción de los tres lienzos de la serie *El pintor y la modelo*. Transcripción en el antiguo archivo MEAC, recogido en *Arte y Estado en la España del siglo XX*, *óp. cit.*, p. 131.

¹⁷² Francisco Calvo Serraller, “La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995”, *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Cuadernos ICO, 1996, p. 67.

¹⁷³ Pierre Cabanne, *El siglo de Picasso*, vol. IV, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 226.

Español de Arte Contemporáneo. Lejos de contentar al sector artístico, este centro daría lugar a una sonada polémica y haría definitivamente palpable la inexistencia de una colección estatal de arte contemporáneo que pudiera reflejar al menos el arte español del siglo XX, a pesar del elevado número de piezas que almacenaba. Un ejemplo sintomático del peregrino criterio manejado, tanto en la escasez como en la abundancia, fue la adquisición indiscriminada de todas las obras participantes en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de 1972,¹⁷⁴ algo así como una secuela de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Una frase atribuida al pintor Eusebio Sempere sentenció el estado de aquella colección: “Sobra y falta casi todo”. Pero el edificio mostraba que, además, se renunciaba a cambiar la situación: sólo una planta, de un total de once —en su mayoría dedicadas a oficinas—, se dedicaba a la presentación de las colecciones, y esta además debía ser desalojada cuando hubiese que disponer exposiciones temporales. En 1975, y en medio de un ambiente de fuerte contestación, y en el que tanto las prácticas artísticas convencionales como las instituciones que debían albergarlas estaban siendo cuestionadas desde presupuestos artísticos, sociales y políticos,¹⁷⁵ la cuestión de la colección nacional de arte contemporáneo seguía sin resolverse.

A diferencia del carácter estatal del Museo Español de Arte Contemporáneo y sus antecesores, los museos de Barcelona y Bilbao fueron mantenidos por fondos municipales y provinciales, y contaron con apoyo del coleccionismo burgués local.

A diferencia del carácter estatal del Museo Español de Arte Contemporáneo y sus antecesores, los otros dos museos a los que nos referiremos a continuación, los de Barcelona y Bilbao, en la época que nos ocupa fueron mantenidos conjuntamente por fondos municipales y provinciales, y contaron con un importante apoyo del coleccionismo burgués local.

Los de Barcelona son el antecedente del hoy llamado Museo Nacional d'Art de Catalunya, y su historia interesa por lo que afecta a sus colecciones y por lo que significa en relación con el contexto cultural en el que se desarrolla, en el que el coleccionismo privado y la conciencia cívica de la importancia de un patrimonio cultural propio alcanzó un desarrollo acorde con el nivel económico y social propio de una comunidad industrializada.¹⁷⁶

Con motivo de la Exposición Universal de 1888 se había creado en Barcelona una Comisión Técnica de Museos, Bibliotecas y Exposiciones de la que surgió la iniciativa de poner en marcha una Galería Pública de Arte Contemporáneo, y ya en 1891 se creó un Museo Municipal de Bellas Artes con una sección dedicada al arte moderno.¹⁷⁷ Desde 1907, la Junta de Museus, auspiciada por la Diputación y el Ayuntamiento, y presidida por Josep Puig i Cadafalch, estimuló compras y legados

¹⁷⁴ Ver catálogo *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1972. Dibujo, escultura, pintura, grabado y demás artes de estampación y nuevas tendencias*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972. Esta exposición tuvo varias sedes: Barcelona, Bilbao, Granada, La Coruña, Las Palmas, Madrid, Palma de Mallorca, Salamanca, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza.

¹⁷⁵ Ver, entre otros, Francisco Calvo Serraller, “Nulla aethetica sine ethica: vanguardia artística y vanguardia política en la década de los sesenta” y “La purga de los setenta”, en *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985; José Luis Brea, *Antes y después del entusiasmo. Arte español. 1972-1992*, Amsterdam, SPU Publishers / Contemporary Art Foundation, 1989; Juan Vicente Aliaga, *El conceptualismo en España y su significación. La década de los setenta*, Valencia, Universidad de Valencia, 1989; AA. VV., *De la resistencia al consumo. Un cuarto de siglo de arte español*, Madrid, Revista de Occidente, 2004;

Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s). Poético, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007; Juan Albarrán Diego, “Del ‘desarrollismo’ al ‘entusiasmo’: notas sobre el arte español en tiempos de transición”, *Foro de Educación*, núm. 10, 2008, p. 167-184.

¹⁷⁶ Ver Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, Universitat Autònoma, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida y Museu Nacional d'Art de Catalunya, colección *Memoria Artium*, núm. 5, 2007. Ver también Francesc Fontbona, “Associacionisme, mecenatge y col·leccionisme d'art entre els burgesos catalans del segle XIX”, en *Revista de Catalunya*, núm. 160, març de 2001, p. 59-77.

¹⁷⁷ El origen de los museos de Barcelona se analiza, entre otros, en Andrea A. García i Sastre, *Els museus d'art de Barcelona. Antecedents, gènesi i desenvolupament, fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

que configuraron una primera colección pública de arte catalán. Esta colección se ubicó en 1915 en el edificio principal del parque de la Ciudadela, el Arsenal, sede del Parlamento catalán, formulando una nueva relación, ahora de contigüidad, entre las instituciones de representación de la soberanía popular y coleccionismo de arte contemporáneo.¹⁷⁸

Gracias a la actuación de la mencionada Junta de Museus, junto al Ayuntamiento y a la Diputación de Barcelona, y con el apoyo de la Mancomunitat primero y de la Generalitat después, se realizó una campaña de recuperación y adquisición patrimonial de arte románico y gótico, a partir de la cual se formarían unas colecciones de arte medieval que aspiraban a ser “referencia ineludible”.¹⁷⁹ En 1934 ambas colecciones (arte contemporáneo y arte medieval) se trasladaron al Palau Nacional de Montjuïc con el objetivo de trazar una visión general de la historia del arte catalán desde el románico hasta el presente.¹⁸⁰ Para ello se contaría con el trabajo de Joaquim M. Folch i Torres,¹⁸¹ primer director del museo, que había participado en la citada campaña de rescate de las pinturas románicas y que, becado por la Junta de Ampliación de Estudios, había viajado por Europa para estudiar ejemplos de museos europeos con obras de épocas y técnicas similares a las del museo de Barcelona, como los de Cluny y Bruselas.

Frente a las capitales que contaban con museos públicos heredados de las colecciones reales, incluyendo a Madrid, la Barcelona del Noucentisme, con su voluntad expresa de construir un país según el modelo europeo, hizo de la formación de colecciones y museos propios un objetivo prioritario. Un fragmento de *glossa* de Eugenio d’Ors fechada en 1915¹⁸² resume bien esta idea:

Detrás de la Academia, la Biblioteca. Detrás de la Biblioteca, el Museo. Esto va tomando forma [...]. De la confusión de las aguas emerge una isla nueva —delimitada, ordenada— una isla que es un museo.

No era casualidad que, de acuerdo con esta *glossa* de d’Ors, las Reials Acadèmies aportasen sus colecciones al Museo. Pero el proyecto ordenador, civilizador del Noucentisme sería interrumpido por la guerra.¹⁸³ En 1936, y en su calidad de director general de los Museos de Arte de Barcelona, Folch i Torres volvería a tener un papel relevante, ahora en el traslado de las obras de arte desde el museo hasta Olot, Darnius y París para protegerlas de la Guerra Civil. Después, entre 1940 y 1942, las colecciones del museo se reabrirían al público en el Palacio Nacional de Montjuïc, abarcando el arco temporal comprendido entre el Románico y el Barroco. Por su parte, en 1945 la parte de la colección correspondiente al arte de los siglos XIX y XX volvió a exponerse en el edificio de la Ciudadela, en el llamado Museo de Arte Moderno. También en el edificio de la Ciudadela se inauguraría desde entonces un Gabinete de Numismática de Cataluña.

En contra de lo sucedido en el Museo de Arte Moderno de Madrid —en desventaja por la clara preferencia de los coleccionistas hacia el Museo del Prado—, el museo de la Ciudadela y el de Montjuïc recibirían a lo largo de toda su historia

¹⁷⁸ Ver Maria Josep Boronat i Trill, *La política d’adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1999; Milagros Guardia, “La junta de museus i el debat a l’entorn de les prioritats de l’art i l’arqueologia”, en Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus*, p. 153-190.

¹⁷⁹ Eduard Carbonell i Esteller, MNAC. *Guía*, Barcelona, 2004, p. 11.

¹⁸⁰ Joaquim Folch i Torres, en “El museu d’art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc” (*Bulletí dels Museus d’Art de Barcelona*, vol. IV, núm. 37, Barcelona, juny 1934, p. 171-191), explica con todo detalle esta idea y la manera en que se llevaría a cabo en las salas del Palau Nacional.

¹⁸¹ Mercè Vidal i Jansà, “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic”, en Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus*, p. 191-222.

¹⁸² Eugeni d’Ors, *Glossari 1915*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990, p. 305 (citado por Mercè Vidal, *op. cit.*, p. 191). Ver también, en este sentido, Alexandre Galí, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, libros XIII y XIV, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1985 (original en catalán, traducción de la autora).

¹⁸³ Martí Peran, Alicia Suárez, Mercè Vidal *et. al.*, *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Enciclopèdia Catalana y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.

De carácter diverso y complementario, los museos de Barcelona y el Museu de Montserrat recibieron importantes donaciones de coleccionistas catalanes.

numerosos e importantes legados o adquirirían colecciones ya formadas, lo que crearía un importante vínculo entre estas instituciones (que con el tiempo se fundirían en el actual MNAC [Museu Nacional d'Art de Catalunya]) y el coleccionismo privado catalán.¹⁸⁴ Este, no debemos olvidarlo, tendría otro destinatario clave en Montserrat. Por ello, antes de continuar con nuestro relato de las colecciones públicas de arte moderno de Barcelona, e introduciendo una relación de complementariedad con ellas, merece la pena detenerse aunque sea someramente en la historia de una colección de colecciones privadas que alcanza una fuerte significación colectiva: la que conforma el Museu del Monestir de Montserrat.

Teniendo en cuenta que buena parte de la colección original del monasterio se perdió en la Guerra de la Independencia, que las desamortizaciones de la década de los años treinta del siglo XIX llegaron a suprimir la congregación montserratina en 1835, y que en la actualidad esta institución cuenta con un conjunto artístico de unas mil quinientas obras, resulta evidente que se trata de un patrimonio de formación relativamente reciente. En este rápido proceso ha sido crucial la aportación de diversos coleccionistas privados, aunque también hay un “importante contingente que la abadía adquirió directamente, a menudo con la ayuda económica de algún mecenas”.¹⁸⁵ Efectivamente, además de la donación realizada en 1827 por el canónigo Iglesias y de la colección reunida más tarde por el abad Marcet al monasterio, han llegado a lo largo del siglo XX muchas otras obras de artistas internacionales así como catalanes modernos, generalmente donadas por coleccionistas privados. El interés por la pintura moderna se manifestaría en Montserrat, quizá por primera vez, en 1931, cuando se celebra el primero de los dos célebres concursos de pintura “Montserrat visto por los artistas catalanes”. En 1947, pasados los estragos de la Guerra Civil, el monasterio volvió a convocar otro concurso ligado a las llamadas Fiestas de Entronización, que adquirieron un gran significado “ante la conciencia colectiva del pueblo catalán”.¹⁸⁶ Aunque este segundo concurso de pintura resultó artísticamente menos afortunado que el primero, contribuyó a afianzar “la vinculación espiritual y afectiva” de algunos importantes coleccionistas catalanes hacia aquella comunidad benedictina. Así, los legados sucesivos y diversos de muchos de ellos, como el hostelero Miquel Regàs i Ardèvol, el matrimonio Sensat, el notario Noguera de Guzmán, el farmacéutico Joaquim Cusí (cuya familia donó al monasterio el célebre lienzo de Dalí *El marinero. O Composición con tres figuras, academia neocubista*, de 1926), el historiador del arte americano Mark Moloney, entre muchos otros, además de las cruciales donaciones de José Sala Ardiz, a la que nos hemos referido en el capítulo anterior y, más recientemente, del arquitecto Xavier Busquets Sindreu, han dado al museo de Montserrat una personalidad propia y un indudable arraigo, convirtiéndolo en cierto modo en una institución complementaria a los museos públicos de Cataluña. Su fondo comprende, de una parte, grandes nombres de la historia del arte europeo, desde El Greco al Caravaggio, desde Berruguete a Jan Brueghel de Velours, desde Sisley a Sargent, de Monet a Degas, desde Rouault a Poliakov, y de otra, los grandes hitos de la pintura catalana de los siglos XIX y XX, con obras destacadas de Vayreda a Meifrén, de Gimeno a Llimona, de Ramón Casas a Rusiñol y Mir, de Regoyos a Nonell, de Sorolla a Romero de Torres, de Anglada a Canals, de Torres García a Sunyer, de Feliu Elías a Jaume Mercadé y de Picasso a Dalí. Aplicando a los fondos de Montserrat en general las palabras dedicadas en 1956 por Joan Cortés a la Colección Sala en particular, en cierto modo podría decirse que aquellos coleccionistas contribuyeron con sus donaciones a la construcción del

¹⁸⁴ Maria Lluïsa Borràs (ed.), *Col·leccionistes d'art a Catalunya*, Barcelona, Fundació Privada Conde de Barcelona / *La Vanguardia* [1987].

¹⁸⁵ Josep C. de Laplana, *Las colecciones artísticas de la Abadía de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1999.

¹⁸⁶ Josep C. de Laplana, *Las colecciones artísticas de la Abadía de Montserrat*, p. 57.

¹⁸⁷ Joan Cortés, “Quince cuadros de la Colección Sala”, *Destino*, núm. 1.002, 20 de octubre de 1956, p. 40.

paisaje cultural y patrimonial catalán porque, “centrándose en su estricto contenido se podría construir, casi, la historia de nuestra pintura”.¹⁸⁷

Volviendo ahora a los museos de Montjuïc y la Ciudadela, hay que recordar que antes de la Guerra Civil de 1936 enriquecerían sus fondos mediante adquisiciones como la de la Colección Casellas (1911), que proporcionaría una sólida base al gabinete de dibujos y grabados, así como las sucesivas adquisiciones de la Colección Plandiura: por la transacción realizada en 1903 entraría a formar parte de los fondos del museo un conjunto de carteles, y por la de 1932 un importantísimo núcleo de piezas de arte medieval, renacentista y barroco. El museo recibiría también otras donaciones cruciales, como las del pintor Ramon Casas (1909), consistente en una galería iconográfica de las personalidades que configuraron el entorno cultural de la Barcelona del cambio del siglo; o la de Enric Batlló (1914), que proporcionó al museo “una de les obres més emblemàtiques de la seva col·lecció d’art romànic”: *la Majestat Batlló*.¹⁸⁸ También en este listado deben figurar los depósitos, que en algunos casos han dado lugar a adquisiciones, de instituciones como la Reial Acadèmia de les Bones Lletres (1879), la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1902) y de las colecciones Gil (1922) y Bosch i Catarineu (1935).

En relación con lo anterior pueden subrayarse dos ideas:

- En primer lugar, las aportaciones de coleccionistas, críticos y artistas realizadas a los museos de Montserrat, y a los museos de Barcelona dedicados a las bellas artes, que se suman a las recibidas por el Museo del Prado, vendrían a confirmar el patrón descrito por Javier Portús al comienzo del capítulo anterior: al movimiento centrífugo de la dispersión inicial del patrimonio artístico que podría asociarse con el coleccionismo privado sigue la “musealización”, un movimiento centrípeto de concentración de las piezas que facilita su disfrute colectivo.
- En segundo lugar, tanto en el caso de Montserrat como en el de los museos que antecedieron al actual MNAC, la mayor parte de estas adquisiciones, donaciones y depósitos retrataban los gustos de un coleccionismo típicamente burgués, más proclive al bien asentado arte del pasado que al más experimental del presente.

Desde comienzos del siglo XX en Barcelona existía un mercado artístico y el coleccionismo significaba prestigio social.

Pero las colecciones del Museo de Arte Moderno de Barcelona tuvieron además otras fuentes de adquisición. De forma análoga a lo ocurrido en el museo de Madrid, el de Barcelona recibió piezas premiadas de las Exposiciones Generales de Bellas Artes organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona entre 1891 y 1911, así como en las realizadas por el Ayuntamiento de la ciudad en los años veinte y en las exposiciones de Primavera de los treinta. De un modo u otro, la colección del Museo de Arte Moderno acumuló primero, y proyectó al público después, una visión de la modernidad cercana al contexto del Modernisme y el Noucentisme en el que surgió. A lo largo de los años tanto los concursos públicos como el museo siguieron favoreciendo el gusto cercano a una modernidad templada que durante décadas primó en los circuitos académicos y comerciales de la ciudad, o al menos en una parte de ellos sociológicamente significativa.¹⁸⁹ Con un desarrollo económico, una tradición cultural más asentada y unos gustos más sofisticados que Madrid —una diferencia que Juan de la Encina subrayó entre ambas ciudades: villa burguesa frente a villa cortesana—, en Barcelona las galerías tuvieron un papel muy activo en la configuración del ambiente artístico desde comienzos del siglo XX. Existía un mercado artístico en el que el coleccionismo significaba prestigio social. Así, no es extraño que en la década de 1930 los hermanos Maragall, propietarios de la Sala Parés, propusieran a sus clientes lo que podríamos considerar “modelos ejemplares”:

¹⁸⁸ Eduard Carbonell i Esteller, *MNAC. Guia Museu Nacional d’Art de Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 13.

¹⁸⁹ Sobre la pervivencia del Noucentisme ver Jordi Ibáñez, “Un Noucentisme llarg”, en Antoni Marí (ed.), *La imaginació noucentista*, Barcelona, Angle Editorial, 2009, p. 295 y s.

Seguramente para fomentar el coleccionismo [los Maragall] abrían la temporada de otoño con la exposición de alguna colección privada, naturalmente fuera de mercado: la Colección Barbey, en 1930; la Niubó, en 1931; la de Santiago Juliá, en 1932; la de Joan Valentí, en 1933; la de Francesc Uriach, en 1934; o la de Ramon Graupera, en 1935. Todas ellas eran colecciones de pintura y escultura catalana de los mismos artistas que exponían habitualmente en la galería, elenco que se extendía desde Martí Alsina, Casas, Rusiñol, Mir o Nonell, hasta los componentes de Les Arts i els Artistes, representantes del naturalismo, el realismo y el Noucentisme, comprendiendo incluso, al Dalí surrealista.¹⁹⁰

Pero ese contexto también propone otras lecturas. Los ejemplos pioneros de la Sala Parés, abierta ya en 1877 y orientada a una clientela conservadora,¹⁹¹ el más identitario Faianç Catalá, de 1909, o las Galeries Dalmau,¹⁹² activas entre las décadas de 1910 y 1920 e imprescindibles como enlace con el arte de la vanguardia internacional y como escaparate de la vanguardia local,¹⁹³ describen un panorama múltiple. En el marco de aquel panorama, señalar el carácter de Dalmau como un “canal abierto a todas aquellas manifestaciones que no pueden acceder a los circuitos de exposición y comercialización consolidados”,¹⁹⁴ equivale a afirmar que el arte de vanguardia (cubismo, surrealismo, etc.) estuvo durante mucho tiempo lejos de ser la prioridad tanto del coleccionismo privado como del llevado a cabo desde el Museo de Arte Moderno, que no parecía tenerlo muy en cuenta en sus exposiciones o colecciones. Esta situación, que revelaba dos vías o dos velocidades diferentes en la recepción de la modernidad artística, mostraba la ambivalencia “de la sociedad catalana en general, y barcelonesa en concreto, hacia el arte contemporáneo”.¹⁹⁵

Aquella divergencia tendría sucesivas manifestaciones a lo largo de todo el siglo XX, y explica que en los años treinta emergiesen en Barcelona asociaciones de carácter privado como ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), con el propósito de promover y ayudar al arte inequívocamente vanguardista como contrapunto a lo que consideraban un excesivo conservadurismo institucional. Ya hemos mencionado a ADLAN en relación con el Museo de Arte Moderno de Madrid, en aquel caso como la organizadora de una exposición de Picasso que ninguna institución oficial supo o pudo realizar, y que fue finalmente celebrada en 1936 en los locales de dicha asociación en Barcelona y Madrid.¹⁹⁶ Creada en plena República, ADLAN aglutinó a artistas, críticos, arquitectos y coleccionistas como Joan Prats, Joaquim Gomis y Josep Lluís Sert, con la ambición de promover el arte de vanguardia y partiendo de la constatación de que la responsabilidad de promover el arte contemporáneo seguía sin ser asumida por las instituciones.

La posición del Museo de Arte Moderno de Barcelona, más decantada hacia el historicismo que hacia la actualidad, mantuvo a la institución alejada de la primera línea del debate artístico contemporáneo a lo largo de las décadas de los cuarenta, cincuenta e incluso sesenta, cuando se registraron en Barcelona movimientos

¹⁹⁰ Maria Lluïsa Borràs, “A propósito del coleccionismo”, en *De Fortuny a Barceló. Coleccionismo generación Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Godia y Bancaja, 2007, p. 18.

¹⁹¹ Joan A. Maragall, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Selecta, 1975.

¹⁹² Jaume Vidal i Oliveras, *Galerisme a Barcelona. 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona y Art Barcelona - Associació de Galeries de Barcelona, 2012.

¹⁹³ William Robinson, Jordi Falgàs, Carmen Bellon Lord, Robert Hughes, *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró and Dalí*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2007.

¹⁹⁴ Jaume Vidal i Oliveras, *Galerisme a Barcelona*, p. 34. Ver también, del mismo autor, *Josep Dalmau, l'aventura per l'art modern*, Manresa, Angle, 1993.

¹⁹⁵ Aunque estas palabras se referían, en realidad, a un momento posterior,

son igualmente aplicables a este contexto.

Ver Daniel Giralt-Miracle, “Gestació i creació d'un projecte: el MACBA. Un somni que va costar fer realitat: un museu per a l'art contemporani”, en Bonaventura Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus*, p. 275.

¹⁹⁶ En este sentido, resulta revelador el siguiente fragmento del *Manifiesto de ADLAN, Amigos de las Artes Nuevas. Barcelona-Madrid-Tenerife*: “ADLAN frente al abandono de los más o a la atención condescendiente y confusionista que otros condescienden a prestar al arte nuevo, se propone tributarle una atención constante, entusiasta, especializada.” Este documento apareció firmado por Luis Blanco Soler, Norah Borges de Torre, Àngel Ferrant, José Moreno Villa, Gustavo Pittaluga, Guillermo de Torre, aparecido en *Gaceta de Arte, Tenerife*, núm. 37, marzo de 1936, p. 75. Recogido en Jaime Brihuega, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1982, p. 94.

En la primera mitad del siglo XX el coleccionismo público y privado en Barcelona mostraban una clara ambivalencia hacia el arte contemporáneo.

tendientes inicialmente a la recuperación del pulso de la modernidad y después a incorporarse plenamente a ella. Por eso, de forma cauta pero clara, y con un indisoluble deseo de continuar la tarea inacabada de ADLAN, en los años posteriores a la guerra se renovarían en la Ciudad Condal las alternativas privadas al vacío oficial en el terreno del coleccionismo y la sensibilización hacia el arte contemporáneo. En ocasiones aparecen incluso los mismos nombres propios antes y después de la guerra: los casos de Joan Prats o Joaquim Gomis son un buen ejemplo. Una de aquellas iniciativas serían los Salones de Octubre, alentados por el coleccionista Víctor María Imbert y el pintor, escritor y crítico Josep Maria Sucre, cuya primera convocatoria tuvo lugar en 1948 en las Galerías Layetanas. Más tardíos que los salones de los Once madrileños, con los que en alguna ocasión se han comparado, tendrían un afán de suplencia similar pero un carácter más abierto en varios sentidos: se ofrecían al público general y fueron también más proclives a lo experimental, al tiempo que más específicamente orientados al arte joven catalán del momento. Tàpies, por ejemplo, expondría en ellos por primera vez antes de acudir a las últimas ediciones de los Salones madrileños invitado por Eugenio d'Ors.

Si entre ADLAN, los Salones de los Once y los Salones de Octubre encontramos coincidencias de nombres, como en una cadena histórica construida con eslabones siempre parecidos, esa sensación de complicidades continuadas se refuerza con datos como que en las mismas Galerías Layetanas y aún en 1948, se celebraría la primera exposición de Picasso en España desde la organizada por ADLAN en 1936. Adelantaremos ahora que después de aquella muestra de Picasso vendrían otras ya en los años cincuenta, ahora en la Sala Gaspar, que tendrían importantes consecuencias en el ambiente cultural de Barcelona. Igualmente encontraríamos coincidencias entre los nombres relacionados con aquellos Salones de Octubre y los que aparecen en torno al Cercle Maillol, que, impulsado por el Instituto Francés de Barcelona y con la intervención del coleccionista Josep María de Sucre, entre otros, becó a artistas como Eudald Serra, Leandre Cristòfol, Jordi Surós, J. M. Tharrats, Arnau Puig, Ramón Rogent, María Girona y Albert Ràfols-Casamada para viajar a París, y organizó exposiciones y conferencias en torno a artistas de las vanguardias internacionales amparado en su calidad de territorio extranjero, dependiente de la embajada francesa.

El ambiente cultural de Barcelona distaba de ser monolítico. El gusto de los coleccionistas y las inquietudes de los artistas, junto a las líneas generales que hemos descrito, presentaban también interesantes contrapuntos. De ello dan fe las aportaciones del escultor Eudald Serra, recién mencionado, y su amigo y protector Albert Folch, industrial y coleccionista, centradas respectivamente en proporcionar una vía de aproximación pública a algo mucho más alejado de la corriente principal: el arte japonés, y al arte asiático y de Nueva Guinea. En ello puede intuirse el mismo sentido de servicio público de las donaciones de otros coleccionistas realizadas a los museos de Montjuïc o de la Ciudadela, o al de Montserrat, aunque esta vez se destinasen a un museo menos visitado: el entonces llamado Museo Etnológico y Colonial.

Por su excepcionalidad, la colección de Albert Folch merece un pequeño inciso aun a costa de alterar nuestro recorrido cronológico: Folch había iniciado a mediados de la década de los cuarenta una colección de arte africano, cuando descubrió la cultura fang del Sahara durante su servicio militar en Canarias.¹⁹⁷ Después, en los cincuenta, a través del director del Museo Etnológico entra en contacto con Eudald Serra, que había pasado años en Japón. A partir de entonces se interesó también por el arte asiático y, en general, por el arte no occidental. Hasta su muerte, en 1988, Folch llegó a reunir 2.000 obras del Tíbet, Indonesia, Sri Lanka, Filipinas, China, Nueva Caledonia, Costa de Marfil, Burkina Faso, Mali y Nueva Guinea y Papúa,

¹⁹⁷ Sobre la trayectoria vital y coleccionista de Folch, ver Anaxu Zabalbeascoa, *Miradas. El mundo abierto de la Fundación Folch*, Barcelona, Fundación Folch, 1998.

entre otras muchas procedencias, que se conservaron durante años en “uno de los museos semisecretos de Barcelona”, visitable previa cita, en la avenida Pearson. En virtud del acuerdo firmado en 2011 entre Estela Folch Corachán, hija del creador de la colección, y el Ayuntamiento de Barcelona, estas piezas habían de pasar al Museu Etnològic de Barcelona. Sin embargo, a partir de 2012 el destino final del conjunto cambió, al promover el Ayuntamiento de la ciudad un nuevo espacio, el Museu de les Cultures del Món, cuyo discurso sobre la diversidad cultural a través de la experiencia artística de los pueblos no occidentales estará fundamentado, en parte, por la cesión de los 2.300 objetos que componen la Colección Folch. Esta cesión, en régimen de comodato, se ha previsto para un período de 20 años prorrogable. El museo nace también con la voluntad de trabajar conjuntamente con otras colecciones privadas del país, asumiendo la función de plataforma de difusión del patrimonio y el conocimiento de otras culturas del mundo que se puedan encontrar en estas colecciones. Así, el museo desarrollará una línea de trabajo para la concreción de otros acuerdos de colaboración con otros coleccionistas, con el objetivo de completar el discurso científico. En estos momentos el museo ya cuenta con la participación de la Fundació Arqueològica Jordi Clos, la Colección Duran Vall-Llosera y la Colección Lentini, las cuales cederán objetos por un período no inferior a los cinco años. La colección permanente del museo incluirá unas 600 piezas de arte de África, Asia, América y Oceanía.

Retomando nuestro recorrido histórico, interesa destacar que en la postguerra —incluso, y hasta especialmente, en la llamada “época del estraperlo”—, existió una importante actividad comercial en Barcelona. Además de las citadas Layetanas, hay que mencionar otras galerías como la Sala Caralt, donde expuso Dau al Set en 1951, las Galerías El Jardín —con sus ciclos experimentales de arte nuevo—; la elegante Syra, con importantes exposiciones que recuperaban nombres de artistas de las vanguardias históricas, la citada Sala Gaspar, de gran transcendencia tanto por su promoción del informalismo como por su relación con Picasso, así como la cosmopolita René Metrás. De distintas formas, todas ellas contribuyeron a la progresiva visibilización del arte contemporáneo (es decir, a su normalización) no sólo en Barcelona, sino en el Estado español en las décadas centrales del siglo, y contribuyeron al coleccionismo local.¹⁹⁸

Pero no era suficiente. Reconociendo la necesidad de dar un paso más hacia la anhelada institucionalización de la modernidad artística, y con el objetivo explícito de proporcionar una estructura estable capaz de conseguirlo, en junio de 1960 se inauguró en la Cúpula del Coliseum de Barcelona el llamado Museo de Arte Contemporáneo, con una exposición que se proponía presentar un panorama general de la vanguardia catalana y española del momento. El nuevo museo fue concebido bajo la fórmula jurídica de Sociedad Anónima,¹⁹⁹ y contó con un espacio cedido provisionalmente por otra organización de carácter privado: el Fomento de Artes Decorativas.

La necesidad de un centro permanente abierto a la experimentación y con un funcionamiento moderno había sido ya planteada a comienzos de los cincuenta por miembros del Club 49, una sociedad fundada en Barcelona en 1949 por Sebastià Gasch, Joaquim Gomis, Sixte Illescas, Joan Prats, Eudald Serra, María Teresa Bermejo y Rafael Santos Torroella (algunos de los cuales habían sido integrantes de ADLAN) con la finalidad de restaurar el clima de apoyo civil hacia la modernidad existente en la ciudad antes de la guerra.²⁰⁰ Más tarde, ya en 1959, pasado el

¹⁹⁸ Ver Jaume Vidal i Oliveras, *Galerisme a Barcelona 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament y Art Barcelona - Associació de Galeries de Barcelona, 2012.

¹⁹⁹ La entidad Museo de Arte Contemporáneo S.A. quedó constituida el 12 de mayo de 1959. El director del museo sería Alexandre Cirici Pellicer y el secretario sería Cesáreo Rodríguez Aguilera.

²⁰⁰ Ainaud de Lasarte y los miembros del Club Cobalto 49 plantearon la instalación de un museo de arte contemporáneo en el Palacio de la Virreina. Algunos de los miembros del Club Cobalto 49 estarían entre los socios fundadores del Museo de Arte Contemporáneo en 1960.

gran momento publicitario de la III Bienal Hispanoamericana celebrada en 1955 en Barcelona, el crítico de arte Alexandre Cirici Pellicer y el jurista Cesáreo Rodríguez-Aguilera, junto a otras personalidades y con el apoyo de la Agrupació d'Artistes Actuals, pusieron en marcha la formación de una colección con vistas a un futuro museo de arte contemporáneo, cuya apertura se preveía próxima y cuyos referentes debían ser los grandes museos de arte contemporáneo internacionales.

Alexandre Cirici, que sería su director, no dejaría duda respecto a la contraposición del proyecto del nuevo centro con el viejo Museo de Arte Moderno de la Ciudadela:

El museo de arte contemporáneo de Barcelona no aspira a ser un cementerio de obras pasadas, sino una colección activa para dar a las creaciones más valiosas de nuestra época la plataforma irradiante que merecen.²⁰¹

Por su parte, Cesáreo Rodríguez Aguilera hacía referencia al proceso de formación de aquella colección —que, como la de Fernández del Amo en el museo de Madrid, descansaba sobre la generosidad de los artistas— y manifestaba la esperanza de todo el grupo por conseguir “un mecenas, público o privado”, que pudiera respaldar el proyecto dándole una sede propia:

Los artistas y coleccionistas respondieron generosamente. Su aportación —nuestro depósito de hoy— puede llenar sugestivamente, para regalo de barceloneses y visitantes, cualquiera de nuestros amplios palacios o locales públicos vacíos o sin finalidad real.²⁰²

A pesar del significado que alcanzó el museo en la vida cultural de la ciudad, y del amplio respaldo conseguido por parte de artistas (J. J. Tharrats y Santi Surós actuarían como conservadores), galeristas, críticos y profesores, el proyecto de museo acabó de forma más o menos abrupta en 1963 sin que se hubiese conseguido un emplazamiento permanente. En febrero de aquel año la exposición *L'art i la pau*, de carácter políticamente comprometido, puso fin a la vida del centro y una parte de sus colecciones pasó al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. Por su importancia simbólica, el museo de la Cúpula del Coliseum ha sido considerado el antecedente del actual Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), que no se inauguraría hasta 1995.

Como la elitista Academia Breve de Crítica de Arte que realizó exposiciones en Madrid entre 1941 y 1954, y como el más abierto y ambicioso museo de arte contemporáneo establecido en la cúpula del Coliseum en Barcelona entre 1960 y 1963, también el museo de Bilbao surgió como un proyecto planteado desde la sociedad civil. A diferencia de los dos casos anteriores, en este se partiría de la existencia de colecciones y se lograría la continuidad deseada y, con ella, una conexión entre sociedad civil y administración que otorgaría al museo estabilidad institucional, de una parte, y gran arraigo en la cultura local, de otra. Así ha explicado Javier González de Durana el contexto sociológico que precedió a la creación de aquel museo:

Tras vivir un desarrollo económico espectacular, Bilbao se encontraba a finales del siglo XIX en condiciones de poder sostener un mercado artístico de importancia —sin duda, el más pujante de toda su historia—. La evolución industrial, financiera y urbana había concentrado la fuerza y la intensidad suficientes como para hacer surgir un conjunto de actividades y actores artísticos capaces de sostenerse con la demanda local.

²⁰¹ Citado por Daniel Giralt-Miracle, “El primer Museu d'Art Contemporani de Barcelona i altres experiències primerenques”, en Bonaventura Bassegoda, *op. cit.*, p. 280 (original en catalán, traducción de la autora).

²⁰² Recogido en Francisco Calvo Serraller (ed.), *España, medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, vol. 1, p. 493.

[...] Las compras de pinturas y esculturas por parte de elementos significados de nuevos ricos (de la Sota, Echevarrieta, Anitua, Aznar, etc.), e incluso el mecenazgo ejercido por alguno de ellos con algún artista; la construcción del enorme Palacio de la Diputación de Vizcaya y de otros muchos palacetes familiares [...]. Estos signos y algunos otros hacían conjeturar que el futuro artístico se presentaba optimista. Ramiro de Maeztu, además, lo había profetizado en 1899: “sobre las chimeneas de las fábricas [...] brillará el arte, fase última y suprema de toda civilización”.²⁰³

A comienzos de siglo XX el impulso modernizador de la sociedad vasca dio lugar a la creación de infraestructuras culturales en la ciudad de Bilbao, a iniciativa de intelectuales, artistas y coleccionistas.

Como en la Cataluña del Noucentisme, también en el País Vasco el deseo de modernizar el país y de dotarlo de una nueva sensibilidad artística estaba en buena parte alentado por intelectuales que pensaban que su proyecto civilizador, capaz de equiparar a la comunidad vasca con los modelos europeos, pasaba por la creación de instituciones que fomentasen la consciencia de la cultura nacional. No es extraño que las glosas de Eugenio d'Ors apareciesen puntualmente traducidas en las páginas de *Hermes*, la revista de sentido nacionalista burgués en la que estaban implicados muchos de los intelectuales y financieros vascos más importantes del momento.²⁰⁴

En los primeros años del siglo la sensación de progreso económico y el impulso modernizador comenzarían a dar lugar, efectivamente, a algunas infraestructuras culturales, la mayoría de ellas centradas en la ciudad de Bilbao. Aun así, los artistas, junto con algunos galeristas, críticos y coleccionistas constataban la persistente “carencia de intermediación expositiva y comercial; es decir, la ausencia, por un lado, de galerías de arte y, por el otro, de museos o centros de presentación temporal de obras artísticas”.²⁰⁵ Y, puesto que las instituciones públicas no parecían dispuestas a remediarlo de forma más o menos inmediata, algunos de ellos decidieron asumir esa responsabilidad, iniciando una serie de exposiciones: las llamadas Exposiciones de Arte Moderno de Bilbao, celebradas entre 1900 y 1910, a las que seguirían otras como la célebre Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en Bilbao en 1919. Todas ellas facilitarían el contacto entre artistas y público, y fomentarían el mercado local, además de crear las condiciones propicias para una estructura más estable: un museo en el que tanto los artistas vascos como la burguesía bilbaína se sintiesen representados.²⁰⁶

El museo que hoy conocemos surgió en 1945 de la fusión de los museos de Bellas Artes y de Arte Moderno. El primero, creado en 1908, abrió sus puertas al público en 1914 en respuesta a las inquietudes de un grupo de bilbaínos formado por empresarios, notables y artistas. De sus donaciones partieron las colecciones originales, destinadas a proporcionar modelos históricos a la formación de la comunidad artística vasca. A la aportación, vía legado, del extenso fondo artístico del empresario y filántropo Laureano de Jado,²⁰⁷ siguieron otras donaciones particulares, como la de Antonio Plasencia, y públicas, como la de la Casa de Juntas de Guernica. Pero interesa destacar que, además de reunir una colección de pinturas, esculturas, obras sobre papel y artes aplicadas de arte antiguo, moderno y contemporáneo, con especial presencia de la pintura de las escuelas española y flamenca, el museo contaría también con una colección de obras de arte vasco que lo convertiría en máxima referencia en este campo. Se trataba, en definitiva, de una institución que respondía a las aspiraciones de “sofisticación y ‘buen gusto’” de una “sociedad muy avanzada en los campos industriales, navieros y financieros (liberalmente avanzada), pero muy neotradicionalista en cuestiones artísticas”.²⁰⁸

²⁰³ Javier González de Durana, *Las exposiciones de arte moderno de Bilbao, 1900-1910*, Vitoria, Bassarai-Arte, 2007, p. 10.

²⁰⁴ Ver, entre otros, Ismael Manterola Ispuzúa, *Hermes y los artistas vascos de su tiempo*, Diputación Foral de Bizkaia, s. a.

²⁰⁵ González de Durana, *op. cit.*

²⁰⁶ Eloína Vélez López, “La creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en *Anuario-Urtekarria*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993, p. 9-20.

²⁰⁷ La participación coleccionista Laureano de Jado en la creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao no se limitó a la donación de más de un centenar de cuadros y otros fondos de su colección. Jado se implicó decisivamente en el proceso de creación de la institución, reuniendo información sobre el funcionamiento de instituciones parecidas y realizando gestiones para facilitar otras donaciones al museo. La labor filantrópica de Jado tampoco se limitó al museo: financió el Hospital de Basurto y el Centro Sanitario de Gorliz.

²⁰⁸ González de Durana, *op. cit.*, p. 9.

Dada su conexión con el ambiente cultural y social de la ciudad, el Museo de Bellas Artes contó siempre con la colaboración del sector artístico local. Como consecuencia de esa sintonía, y estrechamente ligado al Museo de Bellas Artes, surgiría en 1924 el Museo de Arte Moderno. Este contó con piezas de una excepcional calidad y cosmopolitismo en el contexto de las colecciones españolas, como *Lavanderas en Arles*, pintada por Gauguin en 1888, o *Mujer sentada con un niño en brazos*, pintada por Mary Cassatt en 1890. Durante muchas décadas fueron las únicas obras de estos artistas conservadas en museos españoles.

El detonante final para la creación de un Museo de Arte Moderno en Bilbao fue la Exposición Internacional celebrada en las Escuelas de Berastegui en 1919,²⁰⁹ organizada con el apoyo de la recién creada Asociación de Artistas Vascos, y que contó con una inusual presencia de artistas internacionales, mayoritariamente franceses, algunas de cuyas obras fueron adquiridas por la Diputación.²¹⁰ Pero, junto con la apuesta internacional que le distinguía de los museos de Madrid y Barcelona, este nuevo museo mantendría también una estrecha relación con el arte vasco de vanguardia. Dirigido por el pintor Aurelio Arteta hasta la Guerra Civil, se mostraría algo más comprometido con la modernidad que las instituciones equivalentes de Madrid (siempre tachada de excesivamente cerrada),²¹¹ y de Barcelona (de talante más moderado), y asumiría un carácter que podríamos considerar comparativamente experimental tanto en sus actividades y composición de sus colecciones como en su museología.

Durante la Guerra Civil, y a diferencia de lo ocurrido con las obras del Museo de Bellas Artes de Bilbao, las del Museo de Arte Moderno fueron expatriadas y su sede quedó maltrecha. Recuperadas las colecciones, en 1939 la Diputación y el Ayuntamiento sufragaron conjuntamente la construcción de un nuevo edificio de formas neoclásicas que, a partir de 1945, albergaría el denominado Museo de Bellas Artes y de Arte Moderno de Bilbao. Aunque durante un tiempo los dos museos conservaron su particular denominación, el alojamiento en un mismo espacio provocaría finalmente la fusión de las dos instituciones. Con todo, la especificidad de lo moderno se enfatizaría a partir de 1970, cuando una ampliación influida por la arquitectura de Mies van der Rohe pasaría a alojar la colección de arte contemporáneo.

Sintetizando, podemos decir que Madrid, Barcelona y Bilbao, las ciudades que formaban el triángulo del arte moderno según la descripción realizada por Juan de la Encina en 1917, acabaron por tener sus respectivas colecciones públicas de arte contemporáneo. Pero también puede afirmarse que la apreciación social del papel exigible a la administración en relación con la institucionalización del arte moderno, su implicación en el coleccionismo de arte moderno y contemporáneo, y la capacidad real de incidencia de estos tres museos en el arte local y nacional, fue desigual. Por ello, de distinta manera y con distintas consecuencias, entre la década de 1890 y la de 1960 en las tres ciudades surgieron de la sociedad civil proyectos que, según las ocasiones, se adelantaron, complementaron o sustituyeron a una iniciativa pública percibida como insuficiente en relación con el arte contemporáneo: así, en Madrid la Sociedad de Artistas Ibéricos o la Academia Breve, ambas con una dedicación preferente a las exposiciones, que puede verse como un reflejo de la menor sensibilidad local hacia el coleccionismo; en Barcelona ADLAN y Club 49 primero, centrados en actividades de promoción, y luego el Museo de Arte Contemporáneo S.A., que llegó a formular una institución con colección aunque no a consolidarla; y en Bilbao la Sociedad de Artistas Vascos o el propio Museo de Arte Moderno, de las que surgieron respectivamente primero exposiciones y luego colección, describiendo algo que podría entenderse como una sucesión lógica.

Aunque Madrid, Barcelona y Bilbao tuvieron museos de arte moderno durante el siglo XX, tanto el papel jugado por la administración de la sociedad civil en los tres casos fue desigual.

²⁰⁹ Miguel Zugaza, "Bilbao, 1919: la primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura", cuadernillo que acompaña a la edición facsimilar del catálogo de la Primera Exposición Internacional de Pintura y Escultura, publicado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, s.a.

²¹⁰ Pilar Mur, *La Asociación de Artistas Vascos*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1985.

²¹¹ María Bolaños: "El museo de los tiempos modernos", en *Historia de los Museos en España*. Gijón, Trea, 1997, p. 317.

Durante buena parte del siglo XX, y por diversas razones, tanto la insuficiencia institucional como su suplencia ejercida desde determinados sectores de la sociedad reflejaron una ambigua recepción de la modernidad y un insuficiente compromiso público con el coleccionismo de arte contemporáneo. De este modo, las instituciones no llegaron a jugar el deseable papel de estímulo o referencia del coleccionismo privado. Y aunque algunas iniciativas privadas se propusieron aliviar la vacante de las instituciones, no bastaron para crear el paisaje adecuado para la normalización del arte contemporáneo y el desarrollo de su coleccionismo.

Otros museos y colecciones públicas

La protesta acerca de las colecciones del Museo de Arte Moderno de Madrid en 1975 o, más concretamente, acerca de su escasa representatividad, ponía en evidencia que las iniciativas privadas sustitutorias y más o menos puntuales a las que hemos venido haciendo referencia no habían conseguido paliar el problema de fondo: el país seguía sin contar con colecciones de arte moderno y contemporáneo dignas de ese nombre.

Los textos y manifiestos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta habían venido denunciando sistemáticamente la ausencia de verdaderas colecciones públicas y privadas de arte contemporáneo en el país. Como ejemplo paradigmático del lugar central que ocupaba esta cuestión entre las preocupaciones de los artistas y críticos más avanzados, merece la pena citar el *Manifiesto* del grupo informalista El Paso, de 1957:

El Paso pretende crear un ambiente que permita el libre desenvolvimiento del arte y del artista, y luchará por superar la aguda crisis que atraviesa España en el campo de las artes visuales (sus causas: la falta de museos y de coleccionistas, la ausencia de una crítica responsable, la radical separación entre las diferentes actividades artísticas, la artificial solución de la emigración artística, etc.).²¹²

Sin embargo, y sin contradecir del todo a los firmantes de este manifiesto, a mediados del siglo XX comienza a observarse cierta tendencia a la apertura de museos y centros dedicados al arte contemporáneo en diferentes lugares del país, de localizaciones a veces remotas. Uno de los casos más tempranos sería el excepcional Museo de Arte Abstracto de Tenerife, inaugurado en el Puerto de la Cruz en 1953 y cuyo carácter insular distaba de ser sólo geográfico. Organizado por el crítico Eduardo Westerdahl con los fondos de su propia colección donados en 1952 al Instituto Hispanoamericano, contaba con un centenar de obras de artistas como Arp, Baumeister, Domínguez, Ernst, Penrose, Picasso, Tanguy, Miró, Millares y Torres-García, entre otros, y venía a ser una muestra más del deseo de recuperar el pulso de la modernidad de la preguerra y de la especial relación de Tenerife con el surrealismo internacional durante los años treinta, en la que Westerdahl había ocupado un papel destacado. La presencia de Westerdahl tanto en esta como en otras iniciativas modernizadoras clave, como las reuniones de la Escuela de Altamira celebradas en 1948 y 1949, demuestran una vez más la interconexión entre los distintos impulsos modernizadores de carácter privado que se registraron en el siglo XX español, bien complementando o bien sustituyendo a la iniciativa pública.

Muchos de los proyectos de museo impulsados en aquellos años eran claramente menores: no tuvieron ni la continuidad, ni la envergadura, ni la calidad suficiente como para que pudiera hablarse entonces de una verdadera red de museos locales. Deben ser tenidos en cuenta para entender que el inicio del proceso de normalización e institucionalización del arte contemporáneo comienza en España antes

²¹² *Manifiesto*, El Paso, verano de 1957.

Reproducido en Laurence Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 194.

de 1975.²¹³ Pero, de hecho, más que con la miríada de pequeños museos periféricos de los que enseguida hablaremos, puede decirse que el adormecido panorama de museos de arte contemporáneo comienza a alterarse en la pujante Barcelona de los primeros sesenta.

Algunos indicios apuntaban entonces a un tímido cambio de ciclo en cuanto a la relación del arte contemporáneo con las instituciones públicas. Así, justamente en la Barcelona de 1960, en el mismo año y en la misma ciudad en la que se inauguraba el Museo de Arte Contemporáneo S.A. puesto en marcha por artistas, críticos y profesores sin ayuda oficial, empezó a gestarse la creación del actual Museo Picasso. Suele repetirse que, por razones de eufemismo político, se denominaría Colección Sabartés en su invitación inaugural. Pero, como ha puesto de manifiesto el estudio realizado por Silvia Domènech, en el acuerdo alcanzado en el pleno del Ayuntamiento de Barcelona el 27 de julio de 1960 se aprobó la creación de un “Museo Monográfico Pablo Ruiz Picasso” y tanto en el cartel de la remodelación del palacio como en la placa de su fachada aparecía ya públicamente el nombre de Museo Picasso.²¹⁴ El proceso, inicialmente centrado en una donación de obras picassianas a la ciudad de Barcelona por parte de Jaume Sabartés, secretario y amigo de Picasso, fue respaldado por el propio artista y pronto contó con el apoyo del Ayuntamiento, culminando con la firma de los pactos de donación el 25 de abril de 1962.

No parece una coincidencia que fuese precisamente en 1963, el año en que cerró el Museo de Arte Contemporáneo S.A. sin haber conseguido tener su sede definitiva en algún espacio vacío de titularidad oficial, cuando se inaugurase el Museo Picasso en un local cedido por el Ayuntamiento de Barcelona. En este sentido, es interesante recordar que en el mismo pleno de julio de 1960 en que se aprobó la creación del Museo Picasso se acordó también destinar para sede del mismo el Palacio Berenguer d’Aguilar, un espacio como el que sólo un mes antes había pedido Cesáreo Rodríguez Aguilera para el Museo de Arte Contemporáneo S.A. con motivo de su apertura al público. Da la impresión de que este último museo, con una colección de sentido coral, no pudo competir con las posibilidades publicitarias de otro centrado en un sólo y rotundo nombre, el de Picasso (unas posibilidades publicitarias paradójicamente aumentadas, además, en el contexto del régimen franquista).²¹⁵ Pero probablemente sea un error pensar en ambos proyectos como contrapuestos. Algunas de las personas que estaban detrás del Museo de la Cúpula del Coliseum y de otras iniciativas renovadoras del paisaje artístico catalán de la época (Rodríguez Aguilera, Gustavo Gili, los Gaspar, Joan Ainaud, etc.) estaban también en la inauguración del museo dedicado a Picasso en 1963, simbolizando una suerte de cómplice continuidad entre todas aquellas iniciativas que tenían en el fondo un mismo fin: la normalización institucional del arte contemporáneo.

Aquel era, en todo caso, una apuesta audaz por parte del Ayuntamiento, que debió valorar el indiscutible prestigio internacional de Picasso cuando su figura encarnaba aún en España el mito —negativo— del comunismo.²¹⁶ Y aunque sus consecuencias tardasen en hacerse visibles, puede decirse que el Museo Picasso, con

A comienzos de los sesenta se inauguran en Barcelona el Museo de Arte Contemporáneo, S.A., de efímera vida, y el Museo Picasso, que acaba de cumplir 50 años.

²¹³ Francisco Calvo Serraller hace el siguiente recuento “aleatorio, y por consiguiente nada exhaustivo” de algunos de los museos creados en España entre finales de los años sesenta y primeros setenta: “Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (1976), Museo de Albacete (1977), Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza (1969), Museo de Arte Contemporáneo de Palma de Mallorca (1974), Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (1970), Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (1972), Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (1972), Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón (1975), Museo de Arte Contemporáneo de Arrecife de Lanzarote (1975), Museo de Arte Contemporáneo de Tarragona (1976), Museo

de l’Empordà - Museo Municipal de Figueras (1970), Museo Vostell de Malpartida (1974), etc.”, en Ángeles Villalba (ed.), *Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Fundación ICO [1996], p. 76.

²¹⁴ Silvia Domènech: “La constitución del museo”, en *Museu Picasso. 50 años en Barcelona. Los orígenes*, Barcelona, Museu Picasso, 2013, p. 18-23.

²¹⁵ Genoveva Tusell, “Picasso, a political enemy of Francoist Spain”, en *Burlington Magazine*, CLV, marzo de 2013, p. 167-172.

²¹⁶ Sobre la gestación del Museo Picasso, ver AA. VV., *El Museo Picasso. 50 anys a Barcelona. Els orígens*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2013.

su flamante colección inicial, actuó en cierto modo como un factor desencadenante. En la Cataluña de los años finales de la dictadura, al de Picasso le seguirían otros dos centros ligados a grandes artistas de vanguardia catalana y al surrealismo, aunque de muy distinto calado político: Dalí y Miró. El primero, que abriría en el teatro municipal de Figueras en 1974, fue análogamente creado por el Ayuntamiento de la ciudad para alojar una donación, en este caso realizada por el propio pintor. En cuanto al segundo, el Ayuntamiento de Barcelona cedió en 1971 el terreno en el que se construiría el edificio de la Fundación Miró, diseñado por el arquitecto Josep Lluís Sert. Esta contaría con la colección del propio artista y se inauguraría en 1975 como un centro abierto a la investigación de la creación contemporánea con vocación de estimular la formación del público y los artistas jóvenes. Detrás de estos tres museos se percibe un deseo de asociar las nuevas instituciones de la cultura catalana a nombres estelares de la modernidad, Picasso, Dalí y Miró, con todo lo que ello implicaba.

La inauguración de la Fundación Miró en 1975 ha sido señalada, en efecto, como “intelectualmente, estéticamente, socialmente y políticamente, un punto de arranque hacia un diálogo normalizado con el arte contemporáneo”, a partir del cual se abriría una situación cualitativamente distinta,²¹⁷ en la que se inscribirían escalonadamente otros centros e iniciativas como Metrònom, la colección de la Fundación “la Caixa”, la Fundación Tàpies, la Fundació Espai Poblenou o que constituirían importantes plataformas de normalización del diálogo entre arte contemporáneo y sociedad en la Barcelona de finales del siglo XX antes de la creación del MACBA, ya en 1995.

Pero antes de todo eso, como ya se ha dicho, en los años setenta y con un nivel de impacto social mucho menor que los centros que acabamos de mencionar, el acercamiento al arte contemporáneo y a su normalización había empezado a producirse también en lugares apartados de las grandes ciudades. En la España del desarrollismo y del primer turismo había comenzado a verse una tendencia a la aparición de pequeños museos con colecciones de arte contemporáneo,²¹⁸ generalmente ligadas a artistas, coleccionistas o tradiciones locales. Algunos de los nuevos museos, de titularidad municipal, eran en cierto modo herederos de viejos museos locales o de los Museos Provinciales de Bellas Artes, que comenzaron a asumir nuevos retos aunque, hasta las décadas centrales del siglo, se hubiesen caracterizado más bien por su escasa conexión con la estricta contemporaneidad. Así, por ejemplo, el Museo de Olot —precursor del actual Museu de la Garrotxa— era continuador del museo que se había inaugurado en 1905, y que presentaba unas colecciones que abarcaban desde obras de la escuela de paisajismo olotino del siglo XIX hasta pintura modernista y noucentista, con especial énfasis en artistas relacionados con la ciudad en mayor o menor medida.²¹⁹ Un ejemplo bastante diferente es el del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, que llegó a desarrollar una notable actividad expositiva en relación con la actualidad. Inaugurado en 1970 e inscrito en el Patronato Nacional de Museos, también formó sus colecciones a partir de los fondos de arte contemporáneo del Museo Provincial de Bellas Artes. Otros, aunque acabaron por ser de gestión municipal, surgieron por distintas vías: es el caso del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, inaugurado igualmente en 1970 con la idea de formar un museo de las obras premiadas en la Biennial d’Eivissa celebradas ya en los sesenta. La cercanía a la costa, obviamente relacionada con el posible reclamo turístico, se combinaría con el arraigo local de los fundadores de aquellos museos. Además del de Ibiza, es el caso del Museu d’Art Contemporani de Villafamés, Castellón, impulsado por el crítico

En las décadas de los sesenta y setenta aparecieron pequeños museos de arte contemporáneo en lugares alejados de las grandes ciudades.

²¹⁷ Daniel Giralt-Miracle, *óp. cit.*, p. 280.

²¹⁸ Jesús Pedro Lorente, “Los nuevos museos de arte contemporáneo bajo el franquismo”, *óp. cit.*

²¹⁹ Carles Santacana, “Muera la inteligencia. Política educativa i cultural”, en Antoni Segura, Andreu Mayayo i Teresa Abelló (dir.), *La dictadura franquista: la institucionalització*

d’un règim, p. 105. Ver también G. Alcalde, M. Bassols, “Significados ideológicos de la creación de museos locales en Cataluña a finales del XIX y principios del XX. Los casos de Olot y Manresa”, *Revista de Museologia*, núm. 45. 2009, p. 57-63.

Vicente Aguilera Cerni en 1970, o del Museo de la Asegurada, creado en Alicante ya en 1977 a partir de la colección formada por Eusebio Sempere.²²⁰ Otras poblaciones fueron escogidas por el atractivo de su carácter remoto, como Malpartida, Cáceres, donde se instaló a partir de 1976 el Museo Vostell, con la colección de este conocido artista del grupo Fluxus.

Esta línea de museos de iniciativa privada y ligados a una personalidad artística con arraigo local tendría una larga continuidad en España: en la década de los noventa se crearían dos destacadas instituciones ligadas al nombre y a la colección de un artista, y ya sobrepasando aquella primera función dinamizadora de la esfera local para convertirse en lugares de desarrollo de actividades y de conservación de un legado de prestigio internacional, pero también en centros de investigación que en buena medida trascendían al propio artista de referencia para propiciar proyectos de estudio del arte contemporáneo en general: entre ellos, la Fundación Museo Jorge Oteiza, financiada por el Gobierno de Navarra y “destinada a conservar y difundir el extenso legado creativo de Jorge Oteiza, donado a Navarra en 1992”. Esta fundación fue encargada de “velar por el patrimonio de Oteiza, conservarlo y catalogarlo, así como de facilitar los instrumentos necesarios para su difusión y la puesta en marcha de los proyectos de investigación”,²²¹ para lo que cuenta también con un importante centro de estudios. Y en segundo lugar, pero no menos importante, la Fundación César Manrique creada en Lanzarote en 1992 alrededor de la casa y colección del artista, y cuyo distintivo programa sobre arte público ha abierto toda una vía de reflexión sobre el compromiso ético de la cultura frente a la esfera pública en sus más variadas acepciones.

Un caso aparte: el Museo de Arte Abstracto de Cuenca

Entre todos los nuevos centros que habían venido apareciendo en torno a colecciones de arte contemporáneo en la España del tardofranquismo, sobresale el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que adquiere además un especial relieve en este relato por su relación con la figura y con el prestigio de un coleccionista: el pintor Fernando Zóbel.

Inaugurado en 1966, todavía hoy conserva y exhibe la colección de obras que Zóbel comenzó a adquirir sistemáticamente desde 1952 a los artistas españoles de su generación. Esta colección encarnaba probablemente el ideal de todo aquello que en 1957 reclamaba como inexistente el *Manifiesto* de El Paso (cuyos miembros estarían después representados en ella). En efecto, la colección de Zóbel era algo insólito en el panorama español del momento por muchas razones. En primer lugar, respondía a iniciativa de un coleccionista, contribuyendo a la progresiva visibilidad de esta figura en el terreno cultural y social del país. En segundo lugar, era insólita por cumplir un plan para “el cabal entendimiento de la historia que se trataba de reconstruir”, y en tercer lugar, por el objeto al que se refería el plan: en 1966 “no existía ningún lugar donde ver en condiciones la obra de los abstractos. Algunos estaban representados, sí, en las colecciones del Estado, pero no en la medida de su real importancia, y desde luego no siempre con sus obras más significativas”.²²²

De nuevo con la colaboración del Ayuntamiento, que cedió una parte de las Casas Colgadas, uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad, el museo abrió sus puertas con un montaje realizado por dos artistas cercanos a Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda. A partir de entonces el museo de Cuenca se consolidó

²²⁰ La colección del Museo de la Asegurada pasó a integrarse en el MACA (Museo de Arte Contemporáneo de Alicante), de titularidad municipal e inaugurado en 2011. A la colección de Sempere se sumaron la donada por Juana Francés en 1990 y la formada por las adquisiciones de otras obras del propio Sempere realizadas por el Ayuntamiento de Alicante.

²²¹ <http://www.museooteiza.org/la-fundacion> (consulta: 3 julio 2013).

²²² Juan Manuel Bonet, *El museo en su paisaje*, Cuenca y Madrid, Museo de Arte Abstracto Español y Fundación Juan March, 1991, p. 11-12.



Fernando Zóbel rodeado de artistas, galeristas y coleccionistas en la inauguración del Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgadas. Cuenca, 1966. Colección Fundación Juan March. © Fotografía, Fernando Nuño.

como institución abierta al público, pero ni la colección de Zóbel ni la dimensión del museo quedaron detenidas en aquel momento. Después de haber ampliado sus espacios en 1978, y para asegurar su permanencia, en 1980 Zóbel donó su colección a la Fundación Juan March, en lo que Javier Gomá ha calificado como “un hecho singular en la historia del coleccionismo español: era la primera vez que una colección privada no pasaba a ser patrimonio del Estado, sino que era donada a una institución privada del ámbito de la cultura, que daba continuidad e intensificaba la vocación de servicio público que había tenido la colección desde que su hasta entonces propietario había empezado a imaginarla”.²²³ Quizá sea conveniente incluir aquí dos recordatorios: el primero, el antecedente de las donaciones de coleccionistas catalanes al Museu de Montserrat, propiedad de la orden benedictina y, como tal, otra institución privada. El segundo, la donación realizada por el mismo Zóbel, en 1978, de una serie de “dibujos españoles e italianos de los siglos XVII, XVIII y XIX”²²⁴ al Mu-

²²³ “Desde y para los museos. El coleccionismo en la Fundación Juan March”, reflexión institucional con motivo de la aceptación del premio al coleccionismo concedido a la Fundación Juan March por la Fundación Arte y Mecenazgo, 2013. En él se cita a Ángeles Villalba Salvador, “Enseñar a ‘ver’, aprender a ‘ver’. Fernando

Zóbel antes y después de 1966”, en *La ciudad abstracta. 1966: el nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*, Madrid, Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia, 2006, p. 79.

²²⁴ L.V.G., entrada de Fernando Zóbel Ayala, en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 2006, tomo VI, p. 2.236.

seo del Prado, por medio de su director, Alfonso E. Pérez Sánchez, que contribuirá a disipar la sospecha de una posible desconfianza de Zóbel respecto a los museos españoles en general, matizándola más bien como el recelo (compartido con otros coleccionistas españoles) hacia una institución en particular: el precario museo de arte contemporáneo de Madrid en los años sesenta y setenta.

Se ha dicho a menudo que el museo de Cuenca era un proyecto generacional, y no puede negarse su capacidad de representar a toda una comunidad de artistas unidos por cierta forma de entender el arte en un lugar y un momento determinados. Pero al mismo tiempo, paradójicamente, debe entenderse sobre todo como una excepción en lo que se refiere a coleccionismo e institucionalización del arte contemporáneo con un proyecto definido, estándares de calidad elevados, estabilidad y capacidad de proyección nacional e internacional.²²⁵ Lo es especialmente en el contexto de lo que se ha llamado, quizá exageradamente, “proliferación de museos de arte contemporáneo en el tardofranquismo”,²²⁶ pues debe insistirse en que en la mayoría de los casos aquellas instituciones tenían una envergadura, un ámbito geográfico y una capacidad de incidencia real muy limitados. Tampoco debe olvidarse que en un momento en el que, como ya se ha dicho, la cuestión del coleccionismo estatal de arte estrictamente contemporáneo seguía sin ser abordada adecuadamente, el museo de Zóbel era contemplado por artistas y críticos, salvando su dimensión doméstica y su sentido deliberadamente monográfico, como un caso aparte. En efecto, ya desde sus inicios su excepcionalidad le convirtió en un modelo para importantes coleccionistas futuros como Pilar Citoler y Helga de Alvear, que así lo han reconocido expresamente. Años después aquel museo sería también el punto de partida de afinadas reflexiones sobre la institucionalización del arte contemporáneo en España, que lo consideraron el único museo de arte contemporáneo existente en el país durante décadas.²²⁷

El complejo panorama de los setenta

Aunque durante décadas se ha dado un carácter mágico, casi taumatúrgico, a la fecha de 1975, es evidente que el proceso hacia la normalización e institucionalización del arte contemporáneo no empieza justo entonces. Como estamos viendo, antes de aquel año habían empezado a surgir iniciativas e instituciones que apuntaban en esa dirección. Al mismo tiempo, y haciendo nuestra esquemática síntesis algo más compleja, debe recordarse que el camino hacia la normalización institucional del arte contemporáneo en nuestro país coincidió cronológicamente con actitudes que se proponían precisamente cuestionar el marco institucional.

Acontecimientos como los Encuentros de Pamplona, celebrados en la capital navarra en 1972, habían puesto sobre la mesa la necesidad de revisar el concepto mismo de lo artístico, pero también de los comportamientos de todos los agentes asociados a él.²²⁸ las nociones tradicionales de público, galerías, colecciones o museos eran directamente cuestionados por aquellas propuestas, así como por las realizadas en el ámbito de los conceptualismos en otros lugares del Estado.²²⁹ En Cataluña, por ejemplo, la presencia del Grup de Treball o acontecimientos como Informació d'Art

²²⁵ Después de una visita a Cuenca en 1967, Alfred H. Barr Jr., el mítico primer director del MoMA, describió aquel museo como “*the most beautiful small museum in the world*”, y “*surely one of the most admirable, indeed brilliant works of art, a remarkable balance of painting, sculpture and architecture*” en una carta a Zóbel recogida en el catálogo *La ciudad abstracta*, 2006.

²²⁶ Jesús Pedro Lorente, “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”, óp. cit., p. 296. Lorente afirma que “ningún otro país de Europa dio a luz en los años de la Guerra Fría tantos nuevos museos de arte contemporáneo”.

²²⁷ Rafael Doctor (ed.), *Arte español contemporáneo*

1992-2013, Madrid, La Fábrica, 2013.

²²⁸ Ver, en este sentido, el seminal libro de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto* [Madrid, Akal, 2012], cuya primera edición, en Editorial Comunicación, data precisamente de 1972.

²²⁹ José Díaz Cuyás, “Literalismo y carnavalización en la última vanguardia”, en *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; del mismo autor, “La rarefacta fragancia del arte experimental en España”, en *De la revuelta a la postmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

En las décadas de los sesenta y setenta el deseo de recuperar el tiempo perdido en la institucionalización del arte moderno comenzó a verse reflejado en estructuras dedicadas a artistas de las vanguardias internacionalmente reconocidos: Picasso, Miró y Dalí.

Concepte, en Banyoles, abrían caminos completamente diferentes de los tradicionalmente transitados por el arte, con un sentido de compromiso ideológico que debe encuadrarse en la estela de movimientos como el Mayo del 68 francés, pero también en las problemáticas específicas de la situación española del momento.²³⁰ Y esto no sólo ocurría en Cataluña: las prácticas del grupo ZAJ, Nacho Criado, Valcárcel Medina, Concha Jerez, José Iges, Esther Ferrer, o episodios clave en el desarrollo de las vanguardias experimentales como el Centro de Cálculo de Madrid, así lo muestran.²³¹

Simplificando quizá excesivamente, podría decirse que aquellas actitudes sintonizaban con movimientos internacionales en los que se daba por supuestamente disuelto el ciclo histórico de la modernidad y de sus instituciones que, como los museos y el comercio artístico, se identificaban con una era de cultura predominantemente burguesa que se creía, o se quería, periclitada. Pero, puesto que ni la modernidad ni la cultura burguesa habían llegado a gozar en España del mismo nivel de normalización institucional que en Europa o en Estados Unidos, en los años setenta en nuestro país se produjeron simultáneamente dos movimientos contrapuestos: de una parte, el rechazo de ciertas instituciones artísticas y de ciertas formas del arte moderno entendido como clásico por grupos cercanos al conceptualismo, y de otra, el impulso de políticas públicas para recuperar el tiempo perdido en una institucionalización de lo moderno que nunca había llegado a producirse del todo. Paradójicamente, en ambos casos se buscaba sincronizar el ritmo cultural nacional con el de las corrientes internacionales.

En términos de museos con colecciones propias ya hemos visto cómo este deseo de recuperar el tiempo perdido en cuanto a institucionalización del arte moderno comenzó a plasmarse, ya desde los sesenta, con la aparición de centros dedicados monográficamente a artistas homologables internacionalmente: así ocurría con los dedicados respectivamente a los artistas de la trilogía de la vanguardia histórica española más universal (Picasso primero, Miró y Dalí después) en Cataluña, y así ocurría también con la afirmación de la generación informalista, alabada en su momento por haber marcado la incorporación del arte español a la actualidad internacional, en el Museo de Cuenca. En todos ellos se había combinado una iniciativa privada, incluso personal, con distintas formas de apoyo oficial.

Junto a estos centros, todos ellos localizados fuera de la capital del Estado, el progresivo cambio de situación se haría visible también en el papel jugado por algunas fundaciones privadas, que dedicaron un gran esfuerzo a generar colecciones y programas de exposiciones que contribuyeran a familiarizar al público general con el arte del siglo XX y a fomentar el arte contemporáneo mediante su coleccionismo. Entre ellas merece ser destacada la Fundación Juan March, con sede en Madrid, y ya mencionada a propósito del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Esta fundación había iniciado en 1957 un programa de becas para artistas españoles, a partir del cual formó una colección de arte español que, mediante exposiciones itinerantes, puso “al servicio de un público que carecía de oportunidades para conocer la creación contemporánea española”.²³² Recordemos que no existía una colección oficial que pudiese representar la actualidad artística nacional, pues el polémico Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) no se inauguraría hasta 1975, y su sucesor, el Museo

²³⁰ Pilar Parcerisas (ed.), *Ideas i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1992; de la misma autora, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007.

²³¹ Ver, entre otros, Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado, *Fuera de formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1983; AA. VV., *Madrid: el arte de los sesenta*, Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura. Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990; Jesús Carrillo, “Recuerdos y desacuerdos: a

propósito de las narraciones del arte español de los sesenta y setenta”, en *De la revuelta a la postmodernidad*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 51-77, y “Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo”, en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición*, Madrid, Brumaria, 2012. ²³² “Desde y para los museos. El coleccionismo en la Fundación Juan March”, reflexión institucional con motivo de la aceptación del premio al coleccionismo concedido a la Fundación Juan March por la Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.

Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) no abriría al público su colección permanente hasta 1992.²³³ Por su parte, la colección de arte español que venía formando la Fundación March a través de sus becas recibió dos grandes impulsos: el primero en 1980 con la donación de la Colección Zóbel, y el segundo en 1987, al adquirir ochenta piezas de la colección de arte contemporáneo español reunida por el médico norteamericano Amos Cahan, que la Fundación mostró en sus salas de Madrid.²³⁴ Además, la actividad coleccionista de la Fundación fue acompañada, desde 1975, de una labor pionera en el Madrid de los setenta y aún desacostumbrada en los primeros ochenta, y por la que se hizo más conocida entre el público general: la difusión del arte moderno y contemporáneo mediante un programa sistemático de exposiciones que presentó la obra de grandes artistas y movimientos internacionales del siglo XX entonces inéditos en Madrid, con un claro impacto en toda una generación del público.

Al mismo tiempo que la Fundación Juan March desarrollaba desde su sede en Madrid su tarea de coleccionismo y mecenazgo, algunas de las galerías aparecidas en prácticamente todas las ciudades españolas, aunque con mayor presencia en Barcelona y Madrid, llevaron su actividad más allá de lo comercial para convertirse en focos de difusión y discusión del arte contemporáneo y de sus antecedentes históricos.²³⁵ Es el caso de galerías como Juana Mordó²³⁶ y Theo, cuyas exposiciones supusieron en Madrid una ventana a la novedad y también una vía de recuperación de algunos de los grandes nombres de la vanguardia histórica internacional y española. Algo que en ocasiones significó riesgos no sólo económicos, sino incluso físicos, como demuestra el tristemente célebre atentado ultra a la exposición de la serie de grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso, en la galería Theo en 1971, que dice mucho del contexto no sólo político sino también cultural en el que se inscribía.

En Barcelona se produce entonces un verdadero “boom de galerías” que, coincidiendo con la apertura de la Fundación Miró en 1975, abrían la puerta a una etapa cualitativamente distinta de la anterior, y sobre la que se edificaría en buena medida el mapa actual. Para un mejor acercamiento a la enorme proliferación de galerías en Barcelona desde los años finales del franquismo y sus consecuencias remitimos al estudio de Vidal i Oliveras *Galerisme a Barcelona, 1877-2012*.²³⁷ Vidal i Oliveras explica el aumento de la oferta galerística de finales de los sesenta y los setenta como un síntoma de los cambios económicos y estructurales ocurridos en la sociedad española, que entonces recogía el fruto de los Planes de Estabilización y Desarrollo, cuyo efecto de crecimiento duraría hasta la crisis del petróleo de 1973. A las causas económicas se sumaría el creciente interés de la sociedad catalana por su

Algunas galerías y fundaciones privadas llevaron a cabo en los setenta una tarea cultural propia de museos.

²³³ Isaac Ait Moreno, “Arte y Estado en la España contemporánea: los orígenes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1979-1988)”, *Anales de Historia de Arte*, Universidad Complutense de Madrid, enero de 2010, p. 9-22.

²³⁴ *Arte español en Nueva York 1950-1970. Colección Amos Cahan*, Madrid, Fundación Juan March, 26 septiembre - 9 noviembre de 1986.

²³⁵ Para el caso de Barcelona, ver Jaume Vidal i Oliveras, “El boom de les galeries”, en *Galerisme a Barcelona 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona y Art Barcelona - Associació de Galeries de Barcelona, 2012, p. 83 y s.

²³⁶ AA. VV., *Juana Mordó por el Arte*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985; AA. VV., *Juana Mordó: su legado*, Madrid, 1997. Muchas piezas de la colección de Juana Mordó pasaron a instituciones públicas. Una parte fue legada al Círculo de Bellas Artes de Madrid. Otra donación (legado Mordó-Alvear) se conserva en la Academia de San Fernando.

²³⁷ Jaume Vidal i Oliveras, “El boom de les galeries”, en *Galerisme a Barcelona, 1877-2012. Descobrir, defensar, difondre l'art*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona y Art Barcelona - Associació de Galeries de Barcelona, 2012, p. 83 y s. Siguiéndolo, y para dar una idea de la efervescencia vivida en aquellos años, citamos aquí algunos nombres que jalonan la década de los setenta con sus respectivas fechas de creación y que forman parte de una lista que se haría desde entonces literalmente interminable: As i Ten (1968), Trece (1970), Aquitània (1970), Nova (1971), Adriá (1971), Da Barra (1971), Matisse (1972), Sala Gaudí (1972), Pecanins (1972), Dau al Set (1973), Galeria 42 (1973), Sala Vinçon (1973), Ciento (1974), Maeght (1974), Nártex (1974), Laietana (1974), Galeria G (1975), Mayte Muñoz (1975), Eude (1976), Joan Prats (1976), Joan de Serrallonga (1976), Mec-Mec (1976), Ignacio de Lasalleta (1977), Rayuela (1978), Dolors Junyent 81978), Galeria 491 (1979), Saloncito Dos i Una (1979) y Sala Dalmau (1979), entre otras.

propia historia cultural, que sobrepasaba el ámbito de lo estrictamente contemporáneo. Este hecho tendría importantes consecuencias en el desarrollo del coleccionismo, permitiendo que entonces “se repatrien obras del arte catalán y español diseminadas en el extranjero, especialmente en América del Sur, buscadas ávidamente por algunos marchantes”.²³⁸ Este fenómeno de recuperación patrimonial, que ha alcanzado un notable desarrollo en los últimos años, ha hecho que algunas galerías, como Artur Ramón, trabajasen sistemáticamente en la recuperación de obras de artistas catalanes y dedicasen una parte de sus actividades a exponerlas y publicarlas, fomentando así su coleccionismo. El interés por la recuperación del patrimonio artístico local, muy ligado a la pulsión identitaria y autorreflexiva propia del momento, tendría también importancia en otros lugares de España, como estudiaría Alfonso Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*.²³⁹ Algo que de nuevo vendría a dar la razón a quienes piensan que una “progresiva toma de conciencia general sobre estos problemas”²⁴⁰ está íntimamente ligada con el estatus político y cultural del país. Así, en Madrid, la tarea de recuperación sistemática del arte de la modernidad histórica española alcanzaría un marcado sentido de reflexión crítica en las actividades de la Galería Multitud,²⁴¹ creada en 1975 y cerrada en 1978. Esta galería se convertiría en referencia ineludible en la recuperación del arte español de la primera mitad del siglo XX, realizando una reflexión sobre la tradición cultural española y sobre su vinculación con el movimiento moderno en la que se implicó un grupo de jóvenes de la primera promoción de historiadores del arte producida por la Universidad Complutense en 1970, entre los que se encontraban Francisco Rocha, Francisco Calvo Serraller y Ángel González. Aquella tarea tendría continuidad en otras galerías posteriores, que en muchos sentidos hicieron durante algunos años lo que no hacían las instituciones. Es el caso de galerías como Theo, donde Fernando Mignoni y Elvira González celebraron exposiciones de Juan Gris antes de la recordada muestra organizada en Madrid por la Subdirección General de Exposiciones en 1985, y de las galerías de Leandro Navarro y Guillermo de Osma, que, a veces adelantándose a los museos, dedicaron (y aún dedican) gran parte de su trabajo a exposiciones y publicaciones sobre artistas de las vanguardias históricas españolas, y en ocasiones también internacionales.

Con todo, y volviendo a los setenta, el *boom* de actividades artísticas y culturales haría de Barcelona y Madrid una fiesta a la que, poco a poco, como venimos viendo, se estaba empezando a sumar la política institucional. Son los llamados “años del entusiasmo”, que se prolongarían en la primera Transición, en los que aumenta exponencialmente la actividad cultural en toda España, espoleada por las inquietudes y esperanzas asociadas al cambio político.²⁴² Unos años en los que, insistimos, conviven el movimiento contracultural, las iniciativas comerciales, y un incipiente apoyo político e institucional, y en el que también participan centros no específicamente dedicados a las artes plásticas, como el Colegio de Arquitectos de Barcelona o el Instituto Alemán en Madrid.

Desde comienzos de los setenta el arte contemporáneo había comenzado a encontrar vías diversas, unas veces complementarias y otras contradictorias, para ha-

En la “primera Transición” la percepción de un cambio de ciclo histórico alentó un aumento exponencial de la actividad cultural en todo el país.

²³⁸ Jaume Vidal i Oliveras, *op. cit.*, p. 83 (traducción de la autora).

²³⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Pintura española recuperada para España”, en *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, Sevilla, Focus, 1997, p. 11-25.

²⁴⁰ Javier Portús, prólogo a Immaculada Socías y Dimitra Gkozkou (ed.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, p. 13.

²⁴¹ Eugenio Carmona, “Introducción a Multitud (o mirando atrás con satisfacción)”, en *Galería Multitud, exposición documental*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

²⁴² Una visión crítica de este proceso puede verse en Narcís Selles, “De transiciones, desplazamientos y reformulaciones. Arte, derogación del franquismo y mutación capitalista”; Guillem Martínez, “CT o 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y un ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura de la Transición”; Fernando Golvano, “Disidencia y creación: un magma heteróclito. Merodeos por el contexto vasco de los años setenta”, y Darío Corbeira, “Arte y militancia en (la) Transición”, todos ellos en la sección “Otras transiciones” en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición. Brumaria*, núm 24, Madrid, 2012, p. 17-103.

cerse presente en la vida española. Después del Rubicón democrático de 1977 y bajo los gobiernos de UCD se iniciaría una nueva fase que visualizaría la importancia política concedida a la cultura como instrumento de la transformación nacional en la creación del Ministerio de Cultura.²⁴³ Antes de que buena parte de sus contenidos pasaran a ser transferidos a los nuevos gobiernos autónomos en un proceso descentralizador sin precedentes, desde el Ministerio se pondría en marcha un programa de actividades, fundamentalmente exposiciones, diseñado desde la Dirección General de Bellas Artes con dos propósitos: uno, educativo: acercar los grandes hitos del arte moderno y contemporáneo a la población; otro, político: proyectar una imagen renovada del país. Es difícil saber en qué orden.

Todo ello abriría las puertas a cambios mayores que tendrían lugar a partir de 1982, y que caracterizarían una etapa distinta en la relación entre arte contemporáneo e instituciones. Algo que tendría importantes consecuencias en el ámbito del coleccionismo, tanto público como privado.

ENTRE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA Y LA CRISIS DE 2008

Con todas las reservas necesarias puede afirmarse que, si el proceso de institucionalización del arte contemporáneo en España había experimentado una notable aceleración ya en la década de los setenta, el impulso sería aún más marcado en los años transcurridos entre la década de 1980 y la crisis económica de 2008. La sensación general durante aquellos años fue la de estar, en efecto, en una fase de transición: de camino a una realidad con características diferentes a la que entonces se dejaba atrás.

Baste indicar, de entrada, que después de la primera victoria socialista en 1982 el programa de exposiciones liderado por el Ministerio de Cultura alcanzaría un carácter más contemporáneo e internacional, ahora organizado desde el Centro Nacional de Exposiciones bajo la dirección de Carmen Giménez y con una vertiente dedicada a grandes colecciones a la que nos referiremos más adelante.²⁴⁴ Como en ocasiones anteriores ya mencionadas (como el proceso que desemboca en la creación del museo de Bilbao), a la fase de grandes exposiciones celebradas en España, que se complementaban con un programa de promoción exterior de artistas españoles, seguiría a partir de los noventa en todo el territorio nacional una fase de creación de estructuras estables, a veces con colecciones propias, con objetivo declarado de hacer explícita la modernización del país.²⁴⁵ El mercado al que parecía atender la aludida proliferación de galerías a partir de los setenta, se visibilizaría algo después también en ferias, entre las cuales destacaría ARCO, celebrada anualmente desde 1982. Todo parecía apuntar efectivamente a la definitiva normalización del arte contemporáneo en la vida del país. Otra cuestión es hasta qué punto pudiera haberse hecho de otro modo o con otros objetivos,²⁴⁶ hasta qué punto se trataba de un

²⁴³ Juan Arturo Rubio Aróstegui, “Génesis, configuración y evolución de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura (1977-2007)”, en *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, núm. 1, 2008, p. 58.

²⁴⁴ Sobre la política de exposiciones, ver Isaac Ait Moreno, “Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989”, *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, p. 223-245.

²⁴⁵ Para una revisión crítica de este proceso ver Giulia Quaggio, “Recomponer el canon estorbado: Pío Cabanillas y la política cultural de UCD”; Noemí de Haro, “La historia del arte español de la Transición: consecuencias políticas de una representación”; Jazmín Beirak Ulanosky, “Política cultural y arte contemporáneo: el Centro Nacional de Exposiciones”; Jesús Carrillo, “Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo”, en la sección “La (re)construcción

de la institución arte”, en Juan Albarrán (ed.), *Arte y Transición*, *óp. cit.*, p. 197-278. Ver también Carlos Acevedo *et. al.*, *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Madrid, Debolsillo, 2012.

Sobre la política de exposiciones, ver Isaac Ait Moreno: “Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989”. *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, p. 223-245.

²⁴⁶ Ver, entre otros, Pilar Bonet, *Arte en democracia*, en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (ed.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Iberoamericana, Madrid, 2009; Juan Antonio Rubio Aróstegui, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Edición Trea, Gijón, 1998. El proyecto crítico *Desacuerdos* (2005) analiza la relación entre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Página web: www.desacuerdos.org.

cambio real o de un espejismo, o hasta qué punto su incidencia en el coleccionismo pudiera haber sido más rotunda y, sobre todo, más definitiva.²⁴⁷

La llegada de *Guernica* como indicio

Ya antes de la etapa socialista, bajo el gobierno de la Unión de Centro Democrático, la llegada de *Guernica* de Picasso en 1981 se presentó públicamente como un punto de inflexión. Uno de los protagonistas de aquella operación²⁴⁸ fue el director general de Bellas Artes y catedrático de historia contemporánea, Javier Tusell, que resumía así el sentido de aquel momento:

La venida del cuadro *Guernica*, pintado por Picasso a partir de mayo de 1937 para el Pabellón español de la feria de París, tiene una significación trascendente para nuestra España en el momento actual. Constituye, desde luego, el final de un larguísimo proceso que va desde la gestación del cuadro hasta la negociación para su vuelta, reviste una trascendental importancia desde el punto de vista de la recuperación del patrimonio artístico español en una de sus parcelas más ignoradas y, finalmente, viene a tener un significado crucial en lo que respecta a la vida pública española al margen de lo estrictamente cultural.²⁴⁹

Muchas visiones coincidían en señalar que aquel acto cerraba finalmente el desencuentro entre las instituciones públicas españolas y la modernidad, tantas veces encarnado por Picasso en las quejas de los artistas y críticos a lo largo del siglo XX. En efecto, la llegada de *Guernica* señala un punto de inflexión para las colecciones nacionales de arte moderno en varios sentidos.

Trascendiendo el terreno específico del coleccionismo público de arte contemporáneo, en la entrega de *Guernica* a España se vio la sanción internacional a una nueva democracia, y el beneplácito del MoMA de Nueva York, depositario del cuadro, a la nueva política artística nacional. Pero aquel momento señaló también aspectos oscuros, que se manifestaron en la necesidad de exponer la colosal pintura detrás de un cristal antibalas para evitar un posible atentado político, o en su instalación con vigilancia de la guardia civil y bajo los frescos de Lucas Jordán en la sala principal del Casón del Buen Retiro, dependiente del Museo del Prado, lo que subrayaba la excepcionalidad del momento político, pero también la inexistencia de un museo de arte contemporáneo que pudiese recibir el cuadro. Era, efectivamente, un paso importante y de gran efecto mediático, pero quedaba mucho por hacer.

La llegada de *Guernica* en 1981 señala un punto de inflexión en la relación del Estado español con el arte moderno.

Los museos de Madrid, Barcelona y Bilbao, otra vez

Desde el Estado central, y como en los años de la Segunda República y la relativa apertura de los años cincuenta en el contexto del deshielo diplomático, también durante la Transición se pensó en la cultura en general, y en el arte contemporáneo en particular, como el mejor emblema de la modernización del país. Por ello se dedicó un especial esfuerzo a refundar primero, y a reforzar después, el único museo con el que había venido contando la administración central para el arte contemporáneo.

El prematuramente viejo y criticado MEAC dejaría paso al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que arrancó como uno de los proyectos clave de la política cultural del primer socialismo, y cuyos inicios polémicos ocultaron en ocasiones los logros de la nueva institución.²⁵⁰ La diferencia entre el viejo y el nuevo museo es incuestionable: el primero era un museo varado en todos los sentidos, con una sede inadecuada y fuera de circuito, sin la colección necesaria, y con un programa

²⁴⁷ Ver Clare McAndrew, *óp. cit.*, p. 61 y s.

²⁴⁸ Para reconstruir la negociación para la llegada de *Guernica* a España, ver el apéndice documental del volumen *Guernica-Legado Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, 1981, p. 149-172.

²⁴⁹ Javier Tusell, “La venida del ‘Guernica’”, *Cuenta y Razón*, núm. 4, otoño de 1981.

²⁵⁰ Isaac Ait Moreno, *La creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Proyectos y actuaciones entre 1979 y 1994*, Editorial Académica Española, 2012.

En la Transición se pensó en el arte contemporáneo como el mejor emblema de la modernización del país. Por ello se dedicó un especial esfuerzo a refundar el museo estatal de arte contemporáneo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

de exposiciones errático, aunque incluyese algunas muestras clave para visualizar la Transición democrática, como las dedicadas a la recuperación de artistas españoles como Picasso, Miró y Dalí, e internacionales como Monet y Cézanne. El segundo, nacido en 1986 como centro de arte, celebró en sus primeros años importantes exposiciones de arte contemporáneo internacional y, convertido en 1988 en Museo Nacional, se convertiría en un instrumento central para la política de modernización cultural del país y para su deseada homologación internacional —términos clave en los textos del momento—.

En el renovado museo estatal se hacía manifiesta la apuesta por el arte contemporáneo en términos de imagen política, pero con él se lograría además finalmente la estructura consolidada, profesionalizada y operativa que se había venido echando en falta a lo largo del siglo XX. La colección de arte contemporáneo estatal pasaría, por fin, a adquirir un estatus prioritario en el marco de la política cultural, aunque su proceso de definición museológica, “carente [...] de un proyecto ministerial único y taxativo, se habría producido por acumulación de propuestas y por la dinámica de funcionamiento de la institución [...] que se mantendría hasta el presente”.²⁵¹ Tomando inicialmente como misión primordial conseguir una representación del arte español del siglo XX, complementada con una creciente presencia internacional, especialmente desde 1992 esta colección tendría como corazón a la figura de Picasso, y más específicamente a *Guernica* y a las obras relacionadas, que se trasladaron entonces desde el Casón del Buen Retiro. Se racionalizaba así la presencia de Picasso en las colecciones del Estado y se reorganizaban los fondos del museo central de arte contemporáneo, en los que el peso negativo de la historia de la institución ha disminuido progresivamente. Desde entonces, y con las sucesivas visiones y aportaciones de sus directores, Tomás Llorens, María de Corral, José Guirao, Juan Manuel Bonet, Ana Martínez de Aguilar y Manuel Borja-Villel, se ha experimentado una importante consolidación como colección nacional de arte contemporáneo —como demuestran, por ejemplo, su recepción de los legados de Dalí y Miró—. Pero también ha experimentado una notable ampliación de objetivos, pues, aún prestando considerable atención al arte de las vanguardias históricas en España, presenta una proporción cada vez mayor de arte internacional —con especial atención a lo latinoamericano—, e incluye todas las técnicas, formatos y posibilidades del arte en la actualidad cuya limitación es, como se sabe, virtualmente inexistente.

En la última etapa del museo, marcada por una nueva lectura de sus colecciones y una revisión profunda de sus programas públicos, la institución ha obtenido un nuevo estatuto similar al ya existente para el Museo del Prado, con el objetivo declarado de operar con un modelo de gestión más flexible, —incorporando la iniciativa privada a un museo de titularidad pública—, y de aumentar su capacidad de autofinanciación y de colaboración con la sociedad civil, para lo cual se contará con una Fundación con la que colaborarán destacados coleccionistas nacionales e internacionales. Así se explica en el apartado correspondiente de la web del museo:

La Fundación Museo Reina Sofía nace en el 2012 con el triple objetivo de impulsar un sistema de trabajo en red —que incluya museos y centros de arte, universidades, centros de estudio y otros espacios de generación de pensamiento—, abrir el museo a una mayor participación de la sociedad, y modernizar los mecanismos de gestión y ampliar el grado de autofinanciación.²⁵²

Estos últimos aspectos —en definitiva, la colaboración privado-público— habían tenido antecedentes de diverso tipo y trascendencia en relación con el museo. Así, por ejemplo, a lo largo de los años el museo ha podido realizar algunas adquisiciones gracias al mecanismo de la dación, inicialmente de particulares y posteriormente también de empresas; también se ha beneficiado del comodato de un grupo de pinturas de Juan Gris procedentes de la colección de Telefónica, temporalmente ex-

²⁵¹ Isaac Ait Moreno, *La creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, *óp. cit.*, p. 13.

²⁵² <http://www.museoreinasofia.es/museo/fundacion> (consulta: 9 octubre 2013).

puestas en la década de los noventa en las salas del museo para cubrir sus carencias; y ha recibido donaciones de obras (Dalí, Motherwell, Arroyo) de la Real Asociación de Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que, desde su creación en 1987 ha contribuido también a sus actividades públicas, con el objetivo de crear una vía de comunicación entre el centro y la sociedad civil. Aquel mismo año 1987 daría comienzo otra iniciativa que podríamos calificar de mecenazgo en relación con el centro, y que adquiere especial relevancia para este estudio por su relación directa con el coleccionismo de arte moderno y contemporáneo.²⁵³ También por su vocación de unir coleccionismo privado y proyección pública, mediante su decidido apoyo a museos ya existentes: la Colección de Arte Contemporáneo. Esta experiencia, excepcional en el contexto español de los ochenta (y aún más en el de hoy, por su continuidad a lo largo de los años), suponía el trabajo conjunto de una serie de empresas españolas,²⁵⁴ reunidas inicialmente bajo el liderazgo de Julián Trincado, consejero director general de Unión Fenosa. Conocida inicialmente como “Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía”, la colección así formada fue expresamente concebida en sus orígenes en relación con las necesidades de este museo, para lo que firmó un documento titulado “Bases de Apoyo”.²⁵⁵ En aquel museo presentó una primera muestra de sus adquisiciones en 1989, cuando el antiguo centro de arte se preparaba para su “reapertura como Museo Nacional en el otoño de 1990”.²⁵⁶ Dada su especial importancia y su independencia real del museo, pues la propiedad de las obras permanece en manos de las empresas asociadas, volveremos a referirnos a ella en el contexto de las colecciones corporativas. Baste dejar mencionado aquí que en la actualidad se conserva en el Museo Patio Herreriano de Valladolid.²⁵⁷

Por su parte, los otros dos museos de larga trayectoria a los que nos hemos referido en apartados anteriores, los de Barcelona y Bilbao, han registrado también importantes cambios. En Barcelona, las colecciones históricas de los museos situados en la Ciudadela y en Montjuïc, con sus respectivos fondos de arte moderno y de arte medieval, se reunirían en el Museu Nacional d’Art de Catalunya, que en 2004 abriría sus puertas en el espacio del Palau Nacional renovado por Gae Aulenti. En virtud de la Llei de Museus de Catalunya, de 1990, se había restablecido la unidad de las colecciones hasta entonces dispersas con el objetivo de restaurar el recorrido histórico por el arte catalán desde el románico hasta el arte moderno tal como había sido concebido en 1934 por Folch i Torres.

Continuando el camino iniciado por los coleccionistas catalanes de la primera mitad del siglo XX que ya hemos comentado con anterioridad, también ahora a las colecciones oficiales del museo se sumarían algunas otras desde la sociedad civil, de procedencias y gustos variados pero coincidentes en cuanto ponían de relieve el significado de la institución para la comunidad catalana. Destaquemos, por ejemplo, los más tempranos legados Beltrán (1970) y Fontana (1976), así como la iniciativa

²⁵³ Sobre las colecciones de pintura cubista de Telefónica, ver Eugenio Carmona (ed.), *Colección Cubista de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012.

²⁵⁴ En el catálogo de la exposición *Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía* (Ministerio de Cultura, 1989, editado con la colaboración de la Fundación para el Apoyo de la Cultura) figuran como empresas asociadas las siguientes: Arthur Andersen y Cía., SRC; Banco Bilbao Vizcaya, S.A.; Banco Pastor, S.A.; Colecciones de Arte, S.A.; Comercial Dorna, S.A.; Constructora Continental, S.A.; Chase Manhattan Bank España, S.A.; Dorna, S.A.; Electra del Jallas, S.A.; Ferraz, 70, S.A.; D. Fernando de la Cámara García Finisterre, S.A.; Genosa (Pechiney); Gil y Carvajal, S.A.; Goasam, S.A.-Zara; Huellas del Coto Cortés, S.A.; Hullera Vasco Leonesa, S.A.; IBM España, S.A.; Leche Pascual, S.A.; Lignitos de Meirama,

S.A.; Navarro, S.A.; Nebrusa; Neyr, S.A.; Ocisa; Sociedad General Azucarera de España, S.A.; Técnicas Reunidas, S.A.; Unión Eléctrica-Fenosa, S.A., y Vega Sicilia, S.A.

²⁵⁵ Reproducido en el catálogo *Colección Amigos del Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura y Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1989, s.p. [p. 10].

²⁵⁶ Tomàs Llorens en su introducción al catálogo *Colección Amigos del Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura y Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1989.

²⁵⁷ Sobre la Colección Arte Contemporáneo, ver *Museo Patio Herreriano. Arte contemporáneo Español*, Valladolid, 2002 (textos de Virginia Torrente, Valeriano Bozal, Olga Fernández, Antonio Bonet Correa y Simón Marchán Fiz); y Eugenio Carmona (ed.), *Experiencias de la Modernidad. Arte español 1916-1956*, Valladolid, 2013.

de la Empresa Girbau, que donó en 1997 la serie de la *Vida de la Mare de Déu*, del pintor dieciochesco Francesc Pla, el Vigatà. Por su parte, artistas como Carlos Fontseré, Oriol Maspons, Toni Catany, Pere Formiguera y Colita han contribuido más recientemente con sus donaciones a formar el departamento de fotografía del museo, y se han añadido a las donaciones de sus propias obras o sus familiares directos que en su momento habían hecho otros artistas como Ramón Casas (1909), que donó al museo su serie de retratos dibujados de los personajes que protagonizaron el panorama cultural de la Barcelona de 1900, o Roberta González (1972), que donaría una importante serie de piezas de su padre, el escultor Julio González. Quizá con una importancia similar a la de la donación Cambó en los años cuarenta, en este nuevo contexto cronológico debe destacarse la presencia de una parte de la colección del barón Thyssen-Bornemisza, de cuyo establecimiento definitivo en España, que marca un antes y un después en la emergencia de la figura del coleccionista de arte en nuestro país, hablaremos más adelante. Baste ahora señalar que a la presencia parcial de la colección del barón en el MNAC se sumaría después la colección Carmen Thyssen, que amplían respectivamente la visión del arte europeo del gótico al rococó, y de la pintura catalana de los siglos XIX y XX.²⁵⁸

La creación del MACBA, concebido en los ochenta e inaugurado en 1995, se inscribía en una política de dinamización cultural de la ciudad de Barcelona.

Sólo a finales de 1995, y después de largas discusiones sobre su contenido y objetivos, así como sobre su configuración en términos administrativos, se inauguraría en Barcelona un museo dedicado expresamente al arte de las últimas décadas: el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA. El itinerario político, social y cultural que culminó en aquella inauguración ha sido ya explicado en diversas publicaciones.²⁵⁹ Basta por tanto recordar aquí que aquel proyecto se inscribiría en una política de dinamización cultural de la ciudad de Barcelona en el entorno de los Juegos Olímpicos, que pasaba por la creación del Centre d'Art Santa Mònica, del Centre de Documentació Alexandre Cirici y del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, y que la gestación del museo necesitó la colaboración, no siempre fácil, de los diversos niveles de la administración catalana: en el célebre Pacte Cultural de 1985, firmado por el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, figuraba ya la constitución del Consorci del Museu d'Art Contemporani, su ubicación en la Casa de la Caritat y la creación de un fondo común de arte contemporáneo que integrase las obras procedentes del Ayuntamiento de Barcelona y del Fondo de Arte de la Generalitat, aunque no un compromiso de asignación económica. Como se explica en la página web del museo, “el relevo del conseller pocos meses después frenó el proyecto. En 1986 el Ayuntamiento de Barcelona, con Pasqual Maragall al frente, encargó al arquitecto norteamericano Richard Meier la construcción de la sede del nuevo museo. Por su lado, los críticos Francesc Miralles y Rosa Queralt redactaron la memoria en la que se definían sus bases conceptuales”.²⁶⁰

Como en el caso de tantos otros museos de la época, aquella operación saltaría de la escala de equipamiento cultural a la de reforma urbana, según la filosofía “regeneradora” del modelo Pompidou. Después de considerar diversos planteamientos en torno a la formulación de sus objetivos de actuación y a la definición de sus colecciones, el MACBA nació oficialmente en 1988 de la mano de un consorcio constituido ahora a tres bandas, por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat de Catalunya y la Fundació Museu d'Art Contemporani creada con la finalidad de incorporar el mundo empresarial catalán a la vida del museo. A estas tres partes se uniría en 2008 el Ministerio de Cultura.

²⁵⁸ Mar Borobia, *Colección Thyssen-Bornemisza en el Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Fundació Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004.

²⁵⁹ Ver, entre otras, Daniel Giralt-Miracle, “Gestació i creació d'un projecte: el MACBA. Un somni que va costar fer realitat: un museu per l'art contemporani”, en Bonaventura

Bassegoda (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida y Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007, p. 275-291.

²⁶⁰ <http://www.macba.cat/es/origenes-y-creacion> (consulta: 2 agosto 2013).

En contraste con el MNAC —con una colección de carácter historicista y de ámbito catalán—, el MACBA es una institución dedicada al arte estrictamente contemporáneo y de corte internacional, y así se refleja en su colección. Se creaba de este modo una complementariedad en cierto modo similar a la que puede observarse en Londres entre la Tate Britain y la Tate Modern. En ese sentido, y en el de la colaboración público-privada especialmente orientada al fomento de una colección digna de un museo de arte contemporáneo, el MACBA fue una novedad en el panorama museístico español. En él se confirmó además como digno sucesor de aquel Museo de Arte Contemporáneo que, desde la Cúpula del Coliseum en la Barcelona de comienzos de los sesenta, quiso superar la categoría de simple depósito de piezas para convertirse en laboratorio y centro de reflexión sobre la creación contemporánea. Aunque la situación actual insiste en recordarnos que nada está garantizado, se había recorrido un largo camino entre aquel museo de los sesenta que, a pesar del entusiasmo depositado en él, no logró ni el apoyo político ni el económico para garantizar su estabilidad, y este otro inaugurado ya a finales del siglo. A lo largo de sus casi veinte años de existencia, y bajo la dirección de Daniel Giralt-Miracle (1988-1994), Miquel Molins (1995-1998), Manuel J. Borja-Villel (1998-2007) y Bartomeu Marí (desde 2008), el MACBA ha desarrollado una línea de trabajo que el propio museo resume de este modo:

Como ente público, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) asume la responsabilidad de transmitir el arte contemporáneo, ofrecer una multiplicidad de visiones y generar debates críticos sobre el arte y la cultura, una misión que aspira a integrar públicos cada vez más amplios. El MACBA debe entenderse, pues, como una institución abierta en la que los ciudadanos encuentren un espacio de representación pública. [A] ello se añade la vocación educativa, su voluntad de innovación y el compromiso de preservar el patrimonio y de trabajar en red con otras instituciones.²⁶¹

La Fundación MACBA en 1987 supuso una forma novedosa de incorporación de la sociedad civil a la esfera del coleccionismo público.

Por su significación sintomática en el proceso de normalización del arte contemporáneo en la vida del país y su incidencia en el coleccionismo local, merece la pena detenerse aquí en la Fundación MACBA. Su creación en 1987 la sitúa en el corazón del proceso de gestación del museo de Barcelona. Esta fecha, que precede a la creación oficial del Consorcio MACBA, presenta también una interesante coincidencia con el momento histórico del nacimiento en Madrid de la asociación de empresas que crearían la mencionada Colección Arte Contemporáneo, inicialmente concebida para enriquecer los fondos del Museo Reina Sofía y actualmente ligada al Museo Patio Herreriano, y se anticipa en más de un cuarto de siglo a la Fundación Museo Reina Sofía, de la que ya hemos hablado.

Como la Asociación Arte Contemporáneo, de la que volveremos a hablar más adelante, la Fundación MACBA contaría con “una amplia representación de la sociedad civil”, en este caso catalana, y se disponía a apoyar un museo público. Aunque, como ella, conserva la propiedad de las piezas coleccionadas, a diferencia de ella tiene una clara vinculación orgánica con un museo concreto, el MACBA, para el que fue creada originalmente. Presidida desde sus inicios por el empresario Leopoldo Rodés, su objetivo de “impulsar la construcción de un museo de arte contemporáneo en Barcelona y de crear su futuro fondo artístico” se concretó en el cometido de crear “un fondo de obras de arte, que se deposita en el MACBA, a partir de la colaboración de empresas, instituciones privadas y particulares”.²⁶²

²⁶¹ <http://www.macba.cat/es/una-mision-publica> (consulta: 10 octubre 2013).

²⁶² <http://www.fmacba.es/es/fundacion/presentacion> (consulta 2 agosto 2013).

Treinta y tres compañías aportaron los fondos necesarios como punto de partida para el proyecto. En la actualidad continúan colaborando con la Fundación las siguientes: Agrolimen,

Fundación Jesús Serra, Catalana Occidente, Comsa Empte, Grupo Agbar, Fundación Abertis, “la Caixa”, El País, Freixenet, Fundació Puig, Gas Natural Fenosa, Fundació Banc Sabadell, Coca-Cola, La Vanguardia y Grupo Planeta (http://www.fmacba.es/es/colaboradores/corporativos/empresas_fundadoras [consulta: 2 agosto 2013]).

El Museo de Bellas Artes de Bilbao ha afirmado, mediante sus colecciones y actividades, su perfil diferencial y su conexión con la cultura vasca

Quizá por el peso específico de la Fundación en la vida del museo, con el consiguiente énfasis en la conjunción de coleccionismo privado y público, este centro ha dedicado una especial atención al coleccionismo privado de arte contemporáneo tanto en su programa de exposiciones temporales como en iniciativas de más largo alcance bajo sus sucesivos directores, y especialmente con Manuel Borja-Villel y Bartomeu Mari. Así lo confirman las muestras dedicadas a las colecciones Onasch (2001), o las de Annick y Anton Herbert (2006) y la de Dorothee y Konrad Fischer (2010). Y también su recepción de donaciones procedentes de colecciones como la de Lady Jinty Latimer (obras de Juan Muñoz), entre otras; o de conjuntos de obras de Miserachs, Brossa, Mestres Jubany; también su constante colaboración con coleccionistas y mecenas como Han Nefkens y, por último, el convenio suscrito en 2010 con la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa”, a la que nos referiremos en extenso más adelante. Esta última alianza (que da continuidad a una relación que ya había permitido al museo contar con los fondos de arte informalista español procedentes de la colección de la Fundación), se propone la gestión coordinada de los fondos de ambas instituciones, de nuevo sumando los ámbitos de lo público y lo privado, con la voluntad declarada de conseguir “sinergias en programas de investigación, difusión, educativos y de impacto social en el ámbito del arte contemporáneo”.²⁶³

Respecto al Museo de Bilbao, debe recordarse que desde 1991 cuenta con la participación del Gobierno Vasco, la del Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación Foral de Bizkaia, mostrando también en este caso el creciente interés de las administraciones en el sector de las instituciones culturales. Desde 1996, el tradicional Museo de Bellas Artes de Bilbao convive con el Museo Guggenheim de Bilbao, que cuenta con un fondo artístico procedente del Museo Solomon R. Guggenheim neoyorquino y con un programa de exposiciones de ambición internacional. En ese nuevo contexto, y bajo la dirección de Miguel Zugaza, el Museo de Bilbao apostó por transformarse para afirmar su personalidad diferencial. Para ello ha puesto en valor su carácter de referencia respecto a la historia del arte vasco, y ha subrayado el enfoque historicista de sus colecciones sin renunciar a lo contemporáneo. De acuerdo con estas ideas, ha renovado sus instalaciones con una reforma inaugurada en 2001 y, desde el 2000, cuenta con una fundación constituida por las instituciones propietarias del museo, el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno Vasco, con la finalidad de promocionar y desarrollar el conjunto de elementos que conforman el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Un nuevo mapa de museos y colecciones públicas

La transformación de las instituciones dedicadas al arte en España ha ido mucho más allá de la renovación de los museos preexistentes o de la creación de los que podrían considerarse sus sucesores en Madrid, Barcelona y Bilbao. Desde la década de los ochenta, gobiernos autónomos, ayuntamientos y diputaciones participaron en el proceso de normalización del arte contemporáneo: no sólo crearon colecciones propias con fines de representación sino que, incluso, implementaron nuevos museos y programas públicos que dinamizaron la vida cultural local, inicialmente dedicándose sobre todo a las exposiciones para, eventualmente, conformar también colecciones.

Como si se retomara el ejemplo decimonónico del Congreso de los Diputados —que también reemprendió a finales del siglo XX su actividad coleccionista, aunque con criterios diferentes—, muchas cámaras parlamentarias autonómicas emprendieron sus propias colecciones. Estas se entendieron como una forma de

²⁶³ Ver nota de prensa: Barcelona, 26 de julio de 2010; Firma del convenio entre la Fundación “la Caixa” y la Fundación MACBA: http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/convenio-macba-cas-t_816-c-7330_.html (consulta: 9 octubre 2013).

mecenazgo y como una vía de afirmación identitaria, y a menudo se relacionaron con exposiciones o concursos públicos destinados a animar la esfera artística local y a formar un patrimonio propio.²⁶⁴

Lo mismo puede decirse de consejerías de Cultura, diputaciones y ayuntamientos. Entre otros muchos posibles ejemplos, resulta paradigmático el de la llamada Colección Norte, formada a partir de 1996 a iniciativa de la Consejería de Cultura de Cantabria. Las palabras del presidente de la Comunidad sobre esta colección ilustran los objetivos y puntos de vista de sus impulsores:

Esta colección es el resultado de la decisión del Gobierno de Cantabria de canalizar la inquietud artística de los cántabros. En ella tienen cabida los grandes talentos contemporáneos nacidos en nuestra tierra, pero también los surgidos más allá de ella, porque si algo define a la sociedad de Cantabria es su pluralidad y su apertura, ese afán permanente de proyectar no sólo lo mejor de sí misma, sino también lo mejor de los demás.

Seguramente esa es la razón por la que se ha consolidado como un referente del coleccionismo público. En ella tienen cabida obras de creadores regionales, nacionales e internacionales, todas las tendencias de expresión, todos los estilos y concepciones que definen el panorama artístico actual y son capaces de conmover, provocar y despertar la sensibilidad de los amantes del Arte con mayúsculas.²⁶⁵

Más matizado era el texto de Francisco Calvo Serraller en el mismo catálogo. Después de referirse a la importancia que tuvo la “dotación de las imprescindibles estructuras [...] que fueron y son los museos” en la “normalización educativa y cultural de nuestro país [...] en el terreno del arte contemporáneo”, alaba el criterio de “haber primado en el proceso el contenido sobre el contenedor, lo que no suele ser habitual en nuestro país”. Este criterio habría dado lugar la Colección Norte de Arte Contemporáneo, que alberga “un importante conjunto de obras, cuyo caudaloso número contiene una calidad media de notable interés”.

Calvo Serraller apunta, además, tres características de la Colección Norte: la primera, el equilibrio entre “obras de artistas cántabros, nacionales e internacionales”; la segunda, “los cauces mediante los que los responsables de la colección han adquirido las obras han estado relacionadas con galerías cántabras o de cántabros, lo cual, aunque no fuera imprescindible, no deja de tener un sentido político”, y tercera: que cuida “la presencia del arte emergente, que no sólo debe de ser interpretado como el arte de los jóvenes [...], sino como el arte actual”.²⁶⁶ Estas tres características resultan especialmente reveladoras porque podrían aplicarse a una buena proporción de colecciones públicas equivalentes, y en muchos casos también a las formadas para dotar a museos y centros de arte en sentido estricto.

En cuanto a estos últimos, aunque se señalan desequilibrios entre centro y periferia, así como entre las diferentes autonomías, uno de los resultados del “crecimiento sin precedentes” con el que “prácticamente se han triplicado las infraestructuras museísticas en todo el Estado” ha sido la tendencia descentralizadora, que ha permitido pasar en términos generales “de la absoluta carencia de centros y colecciones, de la total inexistencia de profesionales especializados en comisariado, conservación y museografía, a una situación casi de sobredosis de museos y exposiciones”.²⁶⁷

A partir de 1986, fecha de la inauguración del Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, se sucedieron iniciativas de naturaleza similar a lo largo y ancho del país. La

²⁶⁴ Como ejemplo representativo, ver José Javier Cano Ramos, “Historia del coleccionismo de arte contemporáneo. Los fondos del Parlamento y del Gobierno de Extremadura”, en María del Mar Bartolozzi (ed.), *Encuentro y diálogo. Colecciones de artes visuales del Parlamento y del Gobierno de Extremadura, Badajoz, Consejería de Educación y Cultura. Gobierno de Extremadura*, 2013, p. 32-63.

²⁶⁵ Miguel Ángel Revilla, presidente de Cantabria, presentación en *Arte contemporáneo. Colección Norte. 1996-2010*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2010.

²⁶⁶ Francisco Calvo Serraller, “Rumbo al Norte”, en *Arte Contemporáneo. Colección Norte*, *óp. cit.*, p. 17-30.

²⁶⁷ Rosa Olivares, *Museos y centros de arte contemporáneo en España*, Madrid, Exit, 2011.

primera, confirmando y superando la apuesta anterior del gobierno central, sería la transformación de aquel centro de arte en un museo nacional en 1988, el mismo año en que se daba el paso definitivo para la creación oficial del MACBA en Cataluña. Aquella coincidencia pareció ser el pistoletazo de salida de una carrera generalizada. La simple enumeración de algunas de las instituciones abiertas a partir de entonces resulta abrumadora: en 1989 se inauguran oficialmente el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, en Valencia, y el Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas de Gran Canaria. Estos dos primeros centros, muy diferentes entre sí, establecerían ya la diversidad que caracterizaría a la oleada de instituciones por llegar. El IVAM, con una colección anclada en la figura de Julio González, y un proyecto de colección centrado en la fotografía moderna, comenzaría un programa de exposiciones internacionales tanto en su sede central, edificada ad hoc, como en el Centre del Carme, un edificio histórico con grandes espacios para la disposición de arte contemporáneo. A diferencia de otros centros posteriores, el IVAM no antepuso la imagen pública de su contenedor a la de sus contenidos. Por ello, más allá de su historia reciente, su colección sigue siendo referencia obligada para cualquier estudio de la escultura y la fotografía moderna y contemporánea. Por su parte el CAAM, con sede en la histórica Casa de los Balcones remodelada por Sainz de Oíza, centraría su actividad en una reflexión sobre la modernidad basada en su localización geográfica, entre América Latina, África y España. El mismo año de 1989 se abrían también otros espacios de carácter diverso: el Centre d'Art Santa Mònica en Barcelona y la Sala Amàrica, dependiente del Museo de Bellas Artes de Álava, que venía realizando un minucioso esfuerzo coleccionista ya desde mediados de los setenta.²⁶⁸

En los años ochenta, noventa y dos mil se produce un aluvión de museos, centros de arte y colecciones públicas de arte contemporáneo en España.

A estos primeros centros que pueden calificarse de pioneros, pronto les siguieron otras nuevas instituciones. En 1990 se inaugura la Fundació Tàpies en Barcelona, que venía a sumarse a los otros dos centros monográficos dedicados a artistas emblemáticos relacionados con la ciudad ya existentes en Barcelona, el Museo Picasso y la Fundación Miró. En 1991 se firma un preacuerdo entre el Gobierno Vasco y la dirección de la Fundación Guggenheim para crear un Museo Guggenheim en Bilbao, que se inauguraría en 1996 con una repercusión política, económica y social que transformaría el ambiente de la ciudad vasca y su percepción en el exterior.²⁶⁹ También en 1991 y en la ciudad de Bilbao, aunque con una intención y una escala bien diferentes, se inauguraba la Sala Rekalde. En San Sebastián, e igualmente en 1991, la Koldo Mitxelena Kulturunea. El mismo año se presentaba en Sevilla el proyecto de Atarazanas, Centro de Arte Contemporáneo, dirigido por Carmen Giménez, que debía tener su sede en las antiguas Atarazanas, y que contaba con un proyecto muy distintivo, con una colección basada en piezas realizadas *in situ* por artistas invitados como Richard Serra, Mario Merz y Richard Long. Aquel centro no llegó a inaugurarse, significativamente, por un cambio político en la Junta de Andalucía.

La Sevilla que se preparaba para la Expo 92 pudo disfrutar de una selección de obras de los ochenta de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa”, de la que enseguida hablaremos. Comisariada por María de Corral, la exposición se celebró en la Antigua Estación de Córdoba, y sirvió como acercamiento de la ciudad, tradicionalmente más proclive a la estética barroca, a los planteamientos del arte contemporáneo. En aquel contexto, ya en 1990 se creó el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, que tendría finalmente su sede en el monasterio de la Cartuja, inaugurada en 1997. Este centro ha afirmado su arraigo en el tejido cultural de la ciudad recibiendo importantes donaciones de colecciones privadas emblemáticas,

²⁶⁸ Sobre la colección de la Sala Amàrica, ver Glòria Picazo, texto sin título en *Colección Pública II. Museo de Bellas Artes de Álava. Arte Contemporáneo, ingresos 1991-1993*, Diputación Foral de Álava, 1994.

²⁶⁹ Iñaki Esteban, *El efecto Guggenheim*, Barcelona, Anagrama, 2007.

como la de la galerista Juana de Aizpuru y el pintor Guillermo Pérez Villalta. Por su parte, en Santiago de Compostela, el Centro Galego de Arte Contemporáneo, oficialmente inaugurado en 1993 con un edificio diseñado por Álvaro Siza, comenzó su andadura real en la temporada 1994-1995. En 1995, como ya se ha dicho, se inaugura en Barcelona el Museu d'Art Contemporani, situado en el barrio del Raval junto al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que se abriría en la antigua Casa de la Caritat, en una de las operaciones cultural-urbanísticas más importantes del momento y con un innovador planteamiento que conjugaba lo público (en varios niveles de la administración) con lo privado, a través de la presencia de la Fundación MACBA. En Extremadura, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) que se sumaba a la Fundación Vostell de Malpartida, en Cáceres, abría sus puertas en la antigua cárcel de Badajoz poco antes de las elecciones municipales y autonómicas de mayo de 1995. La oportunidad temporal de este último caso no es casual, ni tampoco excepcional. Este listado, al que aún podríamos sumar muchos otros nombres, como el Centro Cultural Montehermoso abierto en Vitoria en 1997, el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) y el Museu de la Universitat d'Alacant (MUA) en 1999, y el Centro José Guerrero en Granada en 2000, certifica que en la última década del siglo XX se produce un verdadero aluvión de centros de arte, en muchos casos entendidos por los políticos locales como una vía de transformación positiva y de reafirmación cultural de las comunidades en las que se insertan.

A esta primera generación de centros seguiría una segunda, ya en el siglo XXI, cuyo buque insignia podría ser el MUSAC de León, inaugurado en 2005, y con muchos otros ejemplos, desde la Fundación NMAC, Montanmedio Arte Contemporáneo, en Vejer de la Frontera en 2001; el Marco en Vigo; el Museo Patio Herreriano en Valladolid; Artium en Vitoria, o la Domus Artium 2002 (DA2) en Salamanca, todos de 2002; el Museo Picasso y el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, y el Centre d'Art La Panera, en Lleida, todos en 2003; Es Baluard en Palma de Mallorca, en 2004; el CDAN, Centro de Arte y Naturaleza en Huesca, y Matadero, en Madrid, en 2006; el Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M), de Móstoles, y el TEA de Tenerife, en 2008; La Conservera en Ceutí (Murcia), en 2009, o la Alhóndiga, en Bilbao, en 2010 y, más recientemente, el Centro-Centro en Madrid.

A veces incluidos en el rediseño urbanístico de los centros urbanos, y casi siempre entendidos por las autoridades en clave de turismo cultural, muchos de los nuevos museos se concibieron en función de su potencial como polo de atracción económica más que como estímulo productivo de la creación y educación artística o del coleccionismo. Quizá por eso, después de algo más de una década de la creación de los primeros “nuevos museos”, el IVAM y el CAAM, y como si el camino recorrido y las cada vez más evidentes dificultades de mantenimiento ofreciesen una nueva perspectiva para plantear posibilidades de gestión diferentes, en los últimos años se dio una cierta reorientación: un nuevo formato. La crisis económica, pero no sólo ella, favoreció una mayor consciencia de los contradictorios resultados de todo aquel vértigo, pues se hacía cada vez más evidente que, a pesar de lo que pudiera parecer, no logró alterar la displicente actitud general de la población hacia el arte contemporáneo ni crear verdaderas plataformas de actuación y discusión para los artistas.

El sentido de este cambio de formato, que alteraría en los últimos años el ritmo y los objetivos del proceso de transformación de las instituciones dedicadas al arte contemporáneo, fue señalado en un texto de Juan Antonio Ramírez fechado en 2010 que parecía describir dos etapas diferenciadas:

Se ha generado una concepción más sofisticada de unas instituciones que ya no pretenden ser solamente meras salas de exposiciones temporales o receptáculos de una colección permanente, sino verdaderas fábricas de arte, promotoras de proyectos.²⁷⁰

²⁷⁰ Juan Antonio Ramírez, *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 11.

También Rosa Olivares, en 2011, alude a dos momentos sucesivos, titulando los respectivos epígrafes como “una red de museos” primero, y un “cambio de paradigma” después. Olivares explica que

se ha pasado de la idea del museo como contenedor, almacén donde se guardan y se conservan las obras de arte, al concepto de museo como lugar de interacción entre el público y el arte, al centro como lugar de exposiciones temporales, y finalmente al museo como centro de producción de obras de arte, como lugares donde la tecnología y las nuevas formas artísticas van sustituyendo las etapas anteriores. Estos nuevos centros suponen un cambio de paradigma, llegando a minimizar el espacio (y los costes) de almacenamiento y exposición, para dotar a los de producción, cambiando las salas o los almacenes por laboratorios y talleres donde trabaja el artista y, en ocasiones, el público.²⁷¹

Un centro pionero en este sentido fue Arteleku, en San Sebastián, que desde su apertura en 1987 ha sido señalado como uno de “los escasos modelos constructivos de reflexión, basado en la producción y no en la exposición”.²⁷² Pero Rosa Olivares parecía referirse más bien a otros algo posteriores, como por ejemplo Hangar, Centre de Producció i Recerca d'Arts Visuals, que fue creado en Barcelona ya en 1997 respondiendo a la demanda de talleres y lugares de producción e intercambio para los artistas planteada por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC). También a otros de más reciente creación como Medialab en Madrid, Intermediae (El Matadero, Madrid), LABoral en Gijón y el proyecto original de Bòlit en Girona.

En los últimos años se ha revisado críticamente el modelo de crecimiento del sistema del arte en España.

Algunas valoraciones generales de un proceso complejo

Desde la perspectiva del gran frenazo producido a partir de 2008, refiriéndose a las tres últimas décadas se ha hablado de “historias de euforia y decepción”, así como de un período muy marcado por “circunstancias que se refieren tanto al ámbito específico de las artes visuales y la cultura como a la evolución de la sociedad española”²⁷³. Para resumir aquel proceso general de cambio, ni sistemático ni sostenido, aunque sí relacionado con una política oficial proactiva y con una situación global de crecimiento, puede decirse que, con sus luces y sus sombras, con menor o mayor acierto, toda aquella actividad dio como resultado una mayor presencia real del arte contemporáneo en la vida cotidiana de las ciudades españolas, grandes, medianas y pequeñas, y que a ello contribuyeron tanto las administraciones como muchas otras instancias entre lo público y lo privado. Y puede decirse también que, a pesar de su evidente fragilidad, la ganada presencia del arte contemporáneo no parece del todo condenada a desaparecer. Ahora bien, esa cada vez más evidente fragilidad sí obliga a reformular mucho de lo conseguido para adaptarlo a una situación irremisiblemente diferente: la fiesta ha terminado, pero ya no habrá una vuelta atrás sin más.

De un modo u otro, y a pesar de sus indicios de fragilidad, se ha producido un fenómeno de normalización del arte contemporáneo. A ello contribuyó el hecho de que tanto el Estado como algunas comunidades autónomas estuviesen gobernadas ininterrumpidamente por el mismo partido durante buena parte de los ochenta y noventa —el partido socialista en Madrid, Convergència i Unió en Barcelona—, poniendo en marcha costosos programas culturales. Aunque las miradas más críticas han cuestionado la diferencia real entre las políticas culturales del franquismo y

²⁷¹ Rosa Olivares, *Museos y centros de arte contemporáneo en España*, p. 18.

²⁷² Jorge Luis Marzo y Tere Badía, *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, p. 7.

²⁷³ Ferran Barenblit, “Historias de euforia y

decepción”, en María del Mar Bartolozzi (ed.), *Encuentro y Diálogo. Colecciones de artes visuales del Parlamento y del Gobierno de Extremadura*, Badajoz, Consejería de Educación y Cultura. Gobierno de Extremadura, 2013, p. 108-114.

las de la Transición,²⁷⁴ no puede negarse que el contexto social, político, cultural, y sobre todo institucional, es diferente al de hace unas décadas.²⁷⁵ Así se expresaba en el libro *Museos y centros de arte contemporáneo en España*, publicado con el apoyo del Ministerio de Cultura,²⁷⁶ que, aunque señalaba algunas de sus flaquezas, aún en 2011 hacía un balance muy positivo del cambio:

“En la primera década del siglo XXI el mapa de museos y centros de arte actual en España aparece muy completo, una compacta red que unifica centro y periferia. Es cierto que según nos acercamos a esa red y podemos ver los nudos y las líneas que los unen más nítidamente, podríamos especificar que se trata de una red de instituciones públicas, privadas y mixtas que funcionan con desigual actividad y que, más allá de las estructuras arquitectónicas renovadoras, es clara la desigualdad entre uno y otro, tanto en presupuestos como en actividad, planificación y profesionalidad. Pero, sin lugar a dudas, el catálogo de museos y centros de arte contemporáneo de España en este nuevo siglo es infinitamente superior al de hace tan sólo unas décadas, y no debería tener nada que envidiar al de muchos países del mundo”.²⁷⁷

Pero, como se sabe, el optimismo general que refleja aquel texto se ha empañado con una apremiante situación económica y política. Mucho antes de 2011 se habían planteado dudas, a veces desde posiciones más bien reaccionarias, acerca de la pertinencia de todo el proceso. Pero también se había cuestionado desde miradas más favorables, criticando su capacidad de transformación del tejido artístico y aduciendo, además de las razones obvias (excesiva dependencia de las estrategias políticas, excesivo énfasis en los contenedores en detrimento de los contenidos), que el vertiginoso ritmo de evolución parecía incompatible con nociones como reflexión, coordinación o estabilidad. Parece obvio que, más que a la crisis económica en sí, el riesgo al que debe enfrentarse el sistema del arte español en su estado actual es el de su propia precariedad, derivada en buena medida de su artificialidad. Aquel espectacular cambio parecía tener más de simulación que de realidad: no se asentaba sobre una evolución natural del contexto artístico y cultural, sino sobre decisiones situadas con demasiada frecuencia en un terreno ajeno: el de la rentabilidad electoral. Esta constatación, que polemiza la orientación y los criterios que han vertebrado todo el proceso de institucionalización del arte contemporáneo al que nos estamos refiriendo,²⁷⁸ señala su diferencia esencial respecto a lo ocurrido en la escena internacional. También en Europa, especialmente a partir de la creación del Centre Pompidou de París en 1969, había surgido una nueva generación de centros de arte que cambió la imagen tradicional del museo de arte moderno y contemporáneo, otorgando una nueva preeminencia a su arquitectura y rediseñando sus modos de actuación y colecciones. Pero todo aquello era fruto de un recorrido histórico diferente al nuestro: en

²⁷⁴ Jorge Luis Marzo, “El ¿triumfo? de la ¿nueva? pintura española de los ochenta”, *Toma de partido. Desplazamientos*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 1995, p. 126-161; “Política cultural del Gobierno español en el exterior (2000-2004)”, *Desacuerdos*, vol. 2, Arteleku, Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Universidad Internacional de Andalucía, 2005, p. 58-121. Del mismo autor y Tere Badía, ver también *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, de 2006, disponible en http://soymenos.net/politica_espanya.pdf (consulta: 21 marzo 2013).

²⁷⁵ En ese sentido se pronunciaba en 2010 Juan Antonio Ramírez: “Ninguna transformación más visible como [sic] la de las instituciones artísticas. El vuelco ahí ha sido especialmente deslumbrante. Por un lado, está el contraste entre los viejos y los nuevos museos. El impulso descentralizador del nuevo estado democrático contribuyó en gran medida a la proliferación de museos por toda la geografía española, algunos de los cuales se convirtieron en iconos arquitectónicos proyectados mas allá de las ciudades donde se ubican,

que figuran ahora de modo relevante en el mapa del arte actual. Es interesante que se llegara a consensuar la idea de que una ciudad “moderna” debía contar con uno o más museos de arte contemporáneo”. Ramírez, *El sistema del arte en España*, *óp. cit.*, p. 11.

²⁷⁶ Rosa Olivares, *Museos y centros de arte contemporáneo en España*.

²⁷⁷ Rosa Olivares, “Una red de museos”, en *Museos y Centros de Arte Contemporáneo en España*, p. 9.

²⁷⁸ Ver, entre otros, José Luis Brea, *Antes y después del entusiasmo. Arte español 1972-1992*, Amsterdam, SPU Publishers / Contemporary Art Foundation, 1989; Miguel Ángel Hernández Navarro, “Contradictions in Time and Space. Spanish Art and Global Discourse”, en Hans Belting y Andrea Buddensieg, *The Global Art World. Audiences, Markets, Museums*, Karlsruhe, ZKM, 2007, p. 136-153; Estrella de Diego, “Los últimos diez años”, en *Los últimos diez años de arte joven*, Madrid, La Casa Encendida, 2010, p. 6-32.

Europa, como en Estados Unidos, los museos de arte moderno habían aparecido en el período de entreguerras, se desarrollaron durante la segunda postguerra mundial, sufrieron un fuerte cuestionamiento en las décadas de 1960 y 1970 al amparo de la gran crisis ideológica del momento, y en las últimas décadas del siglo XX se transformaron o dieron lugar a nuevas y variadas formas de instituciones, de acuerdo con las nuevas tendencias culturales —primero de carácter crítico, después favoreciendo aspectos como espectáculo, comercio y ocio—²⁷⁹. Como hemos visto, nuestro país no había seguido ese itinerario histórico de sentido más o menos orgánico. En la primera mitad del siglo XX no había logrado construir una verdadera tradición de institucionalización de lo moderno pero en los años finales del siglo se disponía a ser, directamente, postmoderno.

Probablemente, en nuestro caso la tendencia a crear centros de arte o museos de última generación, y el impulso de algunas empresas y corporaciones por promover y coleccionar arte contemporáneo, expresaba el deseo de proponer una nueva imagen, incluso una nueva identidad para el país, tanto desde el centro como desde “las pujantes dinámicas nacionalistas” o desde visiones estrictamente locales.²⁸⁰ En este sentido la carrera desenfadada de inauguraciones de centros de arte contemporáneo registrada en las últimas décadas (en muchos casos sin haber pensado en el desarrollo de una colección o en la sostenibilidad de su programa de actividades) se explica quizá como una manifestación más del deseo de dejar atrás la peculiaridad predemocrática en un entorno geográfico de regímenes democráticos. Su razón profunda no era tanto el resultado de una maduración lógica de un tejido artístico asentado, tampoco la culminación de una tradición de coleccionismo público continuado, sino la necesidad de incorporarse a un nuevo tiempo también en el terreno del arte contemporáneo.

Con todo, y como hemos visto, con mayor o menor consciencia de la fragilidad del itinerario seguido, la ilusión de vivir un cambio esperanzador para el país alentó a los más diversos componentes de la vida política, social o económica a jugar un papel activo en la nueva vida cultural, pues esta se percibía como el mejor símbolo de ese cambio. En este contexto, el coleccionismo artístico institucional y corporativo, y en menor medida el privado, entendidos como vía para dar forma visible a ese cambio y patrimonializarlo, adquirieron una relevancia desconocida.

DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO: EL PAPEL INSTITUCIONAL DE LA LLAMADA SOCIEDAD CIVIL Y EL COLECCIONISMO CORPORATIVO

En la definición del nuevo paisaje cultural español que estamos trazando como contexto en el que debe entenderse la evolución del coleccionismo, es imprescindible referirse también a otro factor. Me refiero al crecimiento registrado por otra forma de coleccionismo de naturaleza privada, pero que actúa ahora con una deliberada proyección pública: el coleccionismo corporativo.

Acompañando al crecimiento de las instituciones relacionadas con la administración y explícitamente dedicadas al arte contemporáneo, en las décadas finales del siglo XX algunas empresas y fundaciones comenzaron a reunir sus propias colecciones de arte, o a dar una nueva dimensión a la que ya tenían. En algunos casos incluso, extendiendo su deseo de participar en la vida cultural del país con la organización de programas culturales.²⁸¹ El resultado es que, como afirma el reciente estudio de Clare McAndrew, hoy existe “un importante número de colecciones corporativas” en España, a pesar del “tamaño relativamente pequeño del mercado”.²⁸²

²⁷⁹ Jesús Pedro Lorente, *Museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

²⁸⁰ Jorge Luis Marzo y Tere Badía, “Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)”, *óp. cit.*, p. 3.

²⁸¹ Manuel Fontán Junco, “La imaginación pública de las instituciones privadas.

Para entender la actividad institucional en las artes e la España de los años 80”, en *Del futuro al pasado. Obras maestras del arte contemporáneo. 30 años*. Zaragoza, Ibercaja, 2008, p. 112-139.

²⁸² Clare McAndrew, “El coleccionismo de arte en España”, en *El mercado español del arte en 2012*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2012, p. 63.

En las décadas de los ochenta y noventa se produjo un aumento del número de colecciones corporativas en España, que contribuyeron a la dinamización del mercado y a la visibilización del arte contemporáneo.

Estas colecciones contribuyeron decisivamente a la dinamización del mercado artístico, dando lugar a la aparición y consolidación de importantes galerías dedicadas al arte contemporáneo tanto nacional como internacional que, a su vez, jugaron un papel decisivo en la emergencia de un nuevo coleccionismo privado. Y, desde sus respectivos ámbitos, también contribuyeron a visibilizar el arte, especialmente el contemporáneo, en espacios diferentes de los estrictamente culturales.

En la mayor parte de los casos aquellas colecciones surgieron originalmente para atender a razones como imagen corporativa o inversión patrimonial, pero también a una renovada visión del concepto de mecenazgo. Se entendían, por tanto, en el impulso general de acercamiento al coleccionismo y promoción del arte de la sociedad española del momento, que parecía haber dejado atrás problemas básicos como sanidad o educación que, hasta entonces, ocupaban una parte importante de los recursos filantrópicos. El nuevo coleccionismo corporativo emulaba a lo ocurrido en otros países²⁸³ y, por lo tanto, permitía, también en este sentido, apelar al concepto de homologación internacional. Pero igualmente podría inscribirse una línea histórica que arrancaba del modelo ilustrado que ya hemos visto ejemplificado en el Banco de San Carlos, antecedente histórico del Banco de España. Para entender este fenómeno, y la actitud que hay tras él, puede citarse un iluminador texto de Alfonso E. Pérez Sánchez, en este caso centrado en empresas del sector bancario y en sus colecciones:

No puede sorprender demasiado que las instituciones bancarias cuenten hoy entre los coleccionistas de arte más significativos de nuestro tiempo. Las obras de arte y las colecciones que las reúnen son portadoras de un doble mensaje: de una parte, el de su belleza y su contenido espiritual; de otra, el de su rareza y su valor económico.

Si el primero no es siempre fácil de percibir en toda su profundidad, y queda, tantas veces, reservado a un reducido círculo de espíritus sensibles y refinados, el segundo es fácilmente comprensible y proyectable en todas las dimensiones de la realidad social.²⁸⁴

Siguiendo el ejemplo del Banco de España, que continuaría reforzando su colección con gran presencia del arte contemporáneo,²⁸⁵ algunas grandes corporaciones financieras e industriales habían comenzado antes de los ochenta a interesarse por el arte y por el coleccionismo. Si nos fijamos en el sector bancario, hay que recordar que el Banco de Bilbao, el Banco Urquijo, el Banco Exterior y el Banco de Sabadell empezaron a coleccionar arte décadas atrás con el objetivo de dar prestancia a sus instalaciones y despachos de representación, y también con el deseo de invertir en un valor que se consideraban seguro y lanzaba un mensaje de refinamiento y poder. Esta tendencia se había apreciado ya antes también en algunas cajas de ahorros, casi siempre prestando especial atención a la tradición cultural del lugar.²⁸⁶ Pero sería a partir de los años ochenta cuando el coleccionismo bancario dejaría de ser algo reservado a los escenarios privados de las grandes negociaciones para convertirse en un elemento fundamental de imagen pública cuando se perfilaba el nuevo papel institucional de los bancos en la sociedad española: el coleccionismo no sólo debía crear patrimonios artísticos, sino también contribuir a la difusión cultural y al fomento del conocimiento. Uno de los casos paradigmáticos en este sentido fue el Banco Exterior, que confirmaría muy pronto su lugar en la esfera de lo público con la creación

²⁸³ Sobre el coleccionismo corporativo de Alemania, por ejemplo, ver Friedrich Conzen y Olaf Salié (eds), *Corporate Collections*, Colonia, Deutsche Standards Editionen, 2012.

²⁸⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, en *Colección Banco Hispano Americano*, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁵ José María Viñuela, *20 pintores españoles contemporáneos en la Colección del Banco de España*, La Coruña, Sala de Exposiciones de la Estación Marítima de la Coruña, 1990.

²⁸⁶ En este sentido, es claro el texto introductorio de catálogo-estuche *Colección Arte Patrimonio Artístico Kutxa. Del modernismo a las vanguardias, 1900-1936*: "Kutxa siempre ha concedido una especial importancia a la preservación del patrimonio artístico como forma de mantener vivo el legado de nuestros antepasados, contando a día de hoy con una extensa colección. Pero, lógicamente, uno de los principales objetivos de ese patrimonio, además de su conservación, es su divulgación."

de una sala de exposiciones para la colección y con la programación de actividades culturales. Su presidente, Francisco Fernández Ordóñez, declaraba entonces:

Siendo el Banco Exterior una institución pública, a todos los ciudadanos se les debe proporcionar el conocimiento, la contemplación, el gozo, la investigación de esas pinturas de su patrimonio artístico.²⁸⁷

En ese sentido, como explica Alfonso E. Pérez Sánchez en la publicación antes citada, la colección del Banco Exterior reflejaba una larga y compleja historia que

debía mucho de su configuración a las circunstancias especiales de la crisis económica de la Guerra Civil española y su postguerra, coincidente con la Segunda Guerra Mundial, que hizo posible bajo la dirección de Manuel Arburúa, “con gusto y sensibilidad propios”, la adquisición de algunas obras de extraordinaria importancia en condiciones muy ventajosas, y la incorporación al Banco, en diversas ocasiones, de algunas otras de muy varia significación.

Pero la colección no se detuvo en esos años, sino que, con evidente audacia y feliz criterio, abordó luego la adquisición de obras del arte contemporáneo más vivo, especialmente en la década de los ochenta, consiguiendo un conjunto que [...] ofrece una visión objetiva y feliz de lo que fue la renovación artística española de los años setenta.²⁸⁸

Igual que tantas colecciones bancarias, también aquella acabaría por integrarse en otras, como resultado de los procesos de fusiones que han redibujado el mapa bancario español. Así, en los años noventa entraría a formar parte de la colección de Argentaria,²⁸⁹ en la que a su vez se fundirían luego las de los bancos de Bilbao y Vizcaya para dar lugar a la Colección BBVA, una de las mayores y de más amplio espectro del sector. Los bancos vascos aportaron al conjunto, entre otras piezas, obras de los más destacados artistas vascos de los siglos XIX y XX, a las que se sumarían obras de arte flamenco y de la época de las vanguardias históricas. Junto a ellas, en la colección final seguiría brillando con luz propia un cuadro pintado por Goya en 1808, el *Retrato de Don Pantaleón Pérez de Nenin*, que había sido el emblema de la histórica Colección Banco Exterior. Este retrato se encuentra ahora en la sede de la Fundación BBVA en el antiguo Palacio del Marqués de Salamanca —quien, como se recordará, había sido a su vez uno de los mayores coleccionistas del Madrid del XIX—, junto con una selección de piezas de Carreño, Murillo, Regoyos, Rusiñol y los contemporáneos Esteban Vicente, Tàpies, Lucio Muñoz, Antonio López, Julio González, Cristina Iglesias y José María Sicilia.

Por su parte, la colección del Banco Hispano Americano, con pinturas y piezas de artes decorativas desde el siglo XVI hasta la actualidad,²⁹⁰ absorbería la histórica del Banco Urquijo y, en 1999, el conjunto pasaría a lo que hoy conocemos como Colección Banco Santander, que reúne más de mil obras de épocas diversas. Esta colección contiene importantes obras maestras de artistas como El Greco (*Cristo crucificado con Toledo al fondo*, de 1613), Cranach, Rubens, Tintoretto, Van Dyck y Zurbarán (una *Virgen niña* procedente del Banco de Granada), así como un destacado conjunto de arte moderno y contemporáneo, con un buen número de pinturas de José Gutiérrez Solana, y piezas de Sorolla, Casas, Picasso y Barceló. Una parte de la colección se expone en su sede de Boadilla del Monte, cerca de Madrid.

²⁸⁷ Citado por Alfonso E. Pérez Sánchez en su introducción a *Grupo Banco Exterior. Obras de Arte*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1991, p. 11.

²⁸⁸ Alfonso E. Pérez Sánchez, *óp. cit.*

²⁸⁹ “La Colección de Obras de Arte de Argentaria es fruto de la integración de las colecciones de diversas empresas del grupo: Grupo Banco Exterior; Banco Hipotecario, Banco de Crédito Local, Caja Postal, Banco de Crédito Agrícola y Hércules Hispano, acrecentadas desde la

creación de Argentaria con las obras adquiridas por la propia Central Corporativa del Grupo” (Francisco Luzón Lopez, en la presentación del catálogo *Colección Argentaria*, Madrid, 1995).

²⁹⁰ Alfonso E. Pérez Sánchez, Matias Díaz Padrón, Juan José Junquera Mato, Francesc Fontbona, José Corredor Matheos, y Francisco Calvo Serraller, *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid, Fundación Banco Hispanoamericano, 1990.

A diferencia de las dos grandes colecciones de BBVA y Santander, fruto de largas trayectorias previas, otras colecciones bancarias empezaron a formarse *ex-novo* en la segunda mitad de los ochenta. Entre ellas destaca la de la Fundación “la Caixa”, iniciada en 1985 a iniciativa de Josep Vilarasau. Esta entidad, que venía desarrollando un importante programa de exposiciones y actividades temporales desde que en 1979 inaugurara su primer centro cultural, decidió entonces dar el paso siguiente en su compromiso con el fomento de la sensibilidad hacia las artes plásticas contemporáneas por parte de una entidad privada, creando además un patrimonio de vocación pública. Desde la perspectiva de este estudio, el conjunto que entonces se iniciaba merece un lugar destacado por varias razones: junto a su carácter pionero o su reconocida calidad y cosmopolitismo, debe señalarse sobre todo su estabilidad, pues ha mantenido de forma sistemática su desarrollo y su vocación didáctica durante más de un cuarto de siglo, y continúa desarrollándose actualmente bajo la presidencia de Isidre Fainé.

El valor diferencial de aquella colección radica en que, frente a la seguridad de lo establecido que presidía la mayoría de las colecciones bancarias que entonces se formaban o se consolidaban, la colección de la Fundación “la Caixa” prefirió iniciar nuevas vías: algunas de sus decisiones supusieron la primera vez que la obra de determinados artistas era adquirida en España. Así, la colección formada a partir de 1985 bajo la dirección de María de Corral, también responsable de la programación de exposiciones temporales de la institución, y con el asesoramiento de un comité de expertos nacionales e internacionales,²⁹¹ siguió un plan sistemático de adquisiciones diseñado con dos criterios marcadamente diferentes a los de las colecciones bancarias tradicionales: contemporaneidad e internacionalidad. Estos dos conceptos, junto al de atención a episodios destacados de la historia del arte español, vertebrarían el discurso de Corral también al frente del Museo Reina Sofía entre 1990 y 1994. Igual que en el museo nacional, también en la colección de “la Caixa” su propósito era “contextualizar el arte español” de la segunda mitad del siglo XX,²⁹² prestando atención a la obra de los grandes artistas españoles de aquella época (Tàpies, Saura, Millares, Feito, Canogar, Guerrero...) y mirando simultáneamente al arte internacional realizado entonces y, sobre todo, a partir de los ochenta, “cuando España se integra culturalmente en las corrientes artísticas internacionales”. Para ello se comenzó a reunir arte de las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta, buscando aquellas piezas que pudiesen reconstruir la trama artística de la época y considerando su proyección hacia el presente, observando una importante amplitud de registros al sumar a la pintura y la escultura un importante fondo de instalaciones, fotografía y videoarte. Desde su primera y para muchos sorprendente adquisición, una habitación forrada de plomo de Joseph Beuys²⁹³ la colección de la Fundación “la Caixa” cuenta con piezas de Beuys, Judd, Kounellis, Merz, Nauman, Serra, Richter, Polke, Baselitz, Schnabel, Kiefer, Kapoor, Ruff, Struth, Trockel, Sherman, Calle, Gursky, Bill Viola, Kuitca, Doris Salcedo, así como los españoles Tàpies, Gordillo, Hernández Pijuan, Ràfols-Casamada, Barceló, García Sevilla, Susana Solano, Cristina Iglesias, Juan Muñoz y Elena del Rivero, entre otros.

Otra diferencia respecto de las colecciones de BBVA y Santander anteriormente comentadas y originalmente reservadas al disfrute interno, es que la de la Fundación “la Caixa” asumió su dimensión pública desde el inicio, y para ello se presentó primero en exposiciones itinerantes, como la celebrada en el marco de la Expo 92 en Sevilla, y después mostrada permanentemente en sus centros CaixaForum, con cambios en sus presentaciones. Esta vocación pública encontraría también

²⁹¹ Entre ellos se encontraban Jean Louis Froment, Nick Serota, Evelyn Weiss, Carlo Bertelli, Jesús Aguirre y Joan Hernández Pijuan.

²⁹² Entrevista personal con María de Corral, 31 de julio de 2013.

²⁹³ Joseph Beuys, *Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum* (Se cuenta detrás del hueso – espacio de dolor), 1983. Planchas de plomo, hierro, anillas de plata y bombilla, 295 x 545 x 740 cm.

otras importantes vías de desarrollo, como el convenio firmado en 2010 con el MACBA de Barcelona al que ya hemos aludido.



Joseph Beuys, *Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum* (Se cuenta detrás del hueso – espacio de dolor), 1983. Colección “la Caixa”. Arte Contemporáneo. © Archivo fotográfico Colección “la Caixa”. © Joseph Beuys, VEGAP, Barcelona, 2013.

Pero junto a la Colección de Arte Contemporáneo, quizá la más conocida de la Fundación “la Caixa”, esta entidad cuenta con algunos otros conjuntos artísticos diferenciados. Entre ellos destacan tres: en primer lugar, el de pinturas y dibujos de Hermen Anglada Camarasa, que cuenta con una sala de exposición permanente en la sede de Palma de Mallorca; el segundo es una colección de obra gráfica procedente de Ediciones Polígrafa, que a través de sus más de 4.500 piezas permitiría reconstruir por sí sola una historia del grabado entre 1970 y 1995 en España (y no sólo en ella, pues incluye piezas de Bacon, John Cage, Robert Motherwell o Rufino Tamayo entre otros); el tercero es la llamada Col·lecció Testimoni, resultado de un programa desarrollado entre 1987 y 2004 con dos finalidades: decorar los espacios de trabajo de “la Caixa” y potenciar el mercado artístico español. Una selección de la Col·lecció Testimoni, que reunió más de 2.000 obras, pasó a formar parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa”.

La deliberada y continua exposición pública de las colecciones de la Fundación “la Caixa”, igual que su dedicación preferente a lo contemporáneo, actuó como un factor desencadenante en el contexto de las corporaciones bancarias españolas. Por un “efecto imitación” similar a los registrados entre el rey y la aristocracia en el Siglo de Oro, o entre el Congreso de los Diputados y los parlamentos autonómicos en las últimas décadas, e incluso entre el Banco de España y “la Caixa”, otras entidades financieras y de ahorro siguieron su ejemplo e iniciaron colecciones de arte contemporáneo asesoradas por profesionales de prestigio. Algunas, como la de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, se encuentran en la actualidad ante un destino incierto.²⁹⁴

²⁹⁴ Ángeles García, “Una visita a los banqueros del arte. Las sacudidas económicas redibujan también el mapa de las valiosas colecciones de

los grandes de las finanzas, sometidos a procesos de fusiones y absorciones”, *El País*, 13 de enero de 2012.

Pero los bancos no serían las únicas instituciones privadas en coleccionar arte, ni tampoco los únicos en desarrollar programas de formación mediante becas, o programas de difusión mediante exposiciones y publicaciones. Sin embargo, frente a esta imagen general de carácter positivo deben apuntarse algunas cautelas: junto con su relación con factores sobrevenidos, como el ambiente de euforia política y cultural ya descrito o los cambios de política empresarial, aquel proceso tenía tanto su fuerza como su debilidad en una marcada dependencia del factor personal. En muchos casos el interés o la sensibilidad manifestada en un momento determinado por alguno de los dirigentes de una empresa había sido el factor determinante para la puesta en marcha de proyectos relacionados con coleccionismo y mecenazgo. Y, por tanto, cualquier cambio en sus órganos de gobierno afectaría directamente a su continuidad o modificaría sustancialmente sus objetivos y logros.

Ya en 1996, en su ensayo sobre el coleccionismo de arte en España, Francisco Calvo Serraller hablaba de una nueva situación en la que se mezclaban las colecciones de “entidades públicas”, como las de Telefónica, Aena, Instituto de Crédito Oficial, Banco de Crédito Hipotecario y Banco de España, y “las de naturaleza privada”, como las de “fundaciones al amparo de entidades financieras o mercantiles privadas”, como por ejemplo “la Fundación Juan March, la Fundación Mapfre Vida, la Fundación ARCO y la Fundación Coca-Cola”.²⁹⁵ Algunas de aquellas “entidades públicas” siguen siéndolo en la actualidad, como la Fundación ICO, que conserva y expone una colección centrada en la escultura y el dibujo del siglo XX,²⁹⁶ y que recientemente ha realizado un préstamo temporal de varias de sus piezas al Reina Sofía. A diferencia del ICO, Telefónica es en la actualidad una institución de titularidad privada, y su colección de arte, iniciada también en los años ochenta, puede entenderse hoy como un ejemplo típico del coleccionismo corporativo español de las últimas décadas. A través de su trayectoria, y con el asesoramiento de cualificados profesionales —Nieves Fernández, Simón Marchán, José Luis Brea, María de Corral y Eugenio Carmona— esta colección se ha desarrollado en torno a varios núcleos. Ya en los ochenta y por decisión de Luis Solana, entonces presidente de la entidad, Telefónica encargó la selección de piezas de arte contemporáneo a la galerista y editora Nieves Fernández. En aquella primera fase, la Colección se centró en la recuperación de piezas de cuatro artistas: Juan Gris, Luis Fernández, Chillida y Tàpies. También de los ochenta procede la Colección Telos, con obras sobre papel de artistas españoles. En una segunda fase, y a propuesta de María de Corral, la colección tuvo dos grandes apartados. El primero se refiere al cubismo. Probablemente el grupo más potente de la colección en la actualidad, parte del importante conjunto de piezas de Juan Gris al que ya nos hemos referido, y lo contextualiza en el entorno europeo y latinoamericano:²⁹⁷ así se presenta actualmente de forma permanente en la sede de Telefónica en la Gran Vía madrileña bajo el comisariado de Eugenio Carmona. El segundo, reunido sobre todo a partir de 2002, es un núcleo de fotografía contemporánea con piezas de artistas como Cindy Sherman, Andreas Gursky y Bleda y Rosa. Finalmente, la Colección Telefónica contiene también el Archivo Histórico Fotográfico y Fílmico de Telefónica, que incluye fotografías de Alfonso y Marín, entre otros, esenciales para documentar y comprender las transformaciones tecnológicas y sociales del país a lo largo del siglo XX.

Volvamos a las fundaciones mencionadas por Calvo Serraller en 1996: Fundación Juan March, Fundación Mapfre Vida, Fundación ARCO y Fundación Coca-Cola. Por su carácter pionero, hemos hablado de la primera en el contexto de las transformaciones del panorama cultural español de los setenta. Las tres últimas han

²⁹⁵ Francisco Calvo Serraller, “Coleccionismo público. La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995”, en Ángeles Villalba (ed.), *Mercado de arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Madrid, Fundación ICO [1996], p. 67 y s.

²⁹⁶ Ver catálogo *Una colección de escultura*

moderna española con dibujo, Colección Instituto de Crédito Oficial, Madrid, ICO, 1996.

²⁹⁷ Ver Eugenio Carmona (ed.), *El cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Madrid, 2005, y *Colección Cubista de Telefónica*, Madrid, 2012.

contribuido también al desarrollo del coleccionismo corporativo por distintos caminos. Desde mediados de los noventa la Fundación Mapfre se ha convertido en uno de los grandes centros productores y receptores de exposiciones y de actividades culturales, inicialmente con el propósito de revisar el arte español de finales del XIX y comienzos del XX, y posteriormente ampliando sus objetivos a diversas formas de creación moderna y contemporánea internacional. Simultáneamente ha creado una colección que es la suma de varios núcleos: junto con un grupo de pinturas de artistas españoles de siglo XX, entre los que destacan Solana y Vázquez Díaz, y bajo la dirección de Pablo Jiménez Burillo, contando con un grupo de asesores que incluye a Estrella de Diego, Eugenio Carmona, Leandro Navarro y Carlos Gollonet, se ha especializado en obra sobre papel, con una extensa colección de dibujos de artistas nacionales e internacionales fundamentalmente de los siglos XIX y XX,²⁹⁸ y con series completas de fotografías de Paul Strand y Nicholas Nixon, entre otros. La colección artística de la Fundación Mapfre, que ha contado con el apoyo de Juan Fernández-Layos y Alberto Manzano desde la presidencia de la entidad, recibió en 2013 el Premio A de la Asociación de Amigos de ARCO, un galardón al que volveremos a referirnos en relación con la contribución al fomento del coleccionismo llevada a cabo por esta feria.

Por su parte, la propia Fundación ARCO, surgida en 1987 de un acuerdo entre la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de Madrid, la Cámara de Comercio e Industria y Caja Madrid, forma desde su inicio una colección a partir de adquisiciones realizadas exclusivamente en la propia feria. En 1996 esta colección fue cedida temporalmente al Centro Galego de Arte Contemporáneo, a la espera de ocupar su nueva sede en el recinto del Matadero de Legazpi, en el sector sur de la ciudad de Madrid.²⁹⁹ En cuanto a la Colección de Arte Contemporáneo Español de la Fundación Coca-Cola, iniciada en 1993, fue “perfilándose por sí misma como [...] crónica viva de la evolución creativa de nuestros artistas plásticos de máximo potencial”.³⁰⁰ Como la anterior, se impuso un “límite voluntario, convertido en signo de identidad: las compras se concretan en las ediciones anuales de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO”. Ambas mezclan, por tanto, la vocación coleccionista con las de promoción del arte joven o el apoyo al mercado a través de su feria principal, ARCO.

Pero otras corporaciones han dedicado también en las últimas décadas un importante esfuerzo al coleccionismo de arte contemporáneo, aunque quizá menos conocido por el público general. Una de ellas es el grupo empresarial Bergé y Cía., con una colección igualmente iniciada en la década de los ochenta. Concebida como un “reflejo” del “interés por descubrir y estar atentos a las nuevas tendencias” propio de la actividad de este grupo, la colección responde al deseo de “integrar el arte en la vida cotidiana y, en nuestro caso, en la vida empresarial”.³⁰¹ Por ello la colección, que se articula en torno a piezas de primer orden de artistas de importancia internacional como Richard Artschwager, Bruce Nauman, Günther Förg, Gerhard Richter, Carl André, Allan McCollum, John Baldessari, Edward Rusha, Tony Cragg, Ángela de la Cruz, Martin Creed, Susana Solano, Cristina Iglesias y Dora García,³⁰² entre otros, puede verse no sólo en los espacios de representación y de trabajo de la propia compañía, o en un espacio privado destinado especialmente a ella en el

²⁹⁸ AA. VV., *La mano con lápiz. Dibujos del siglo XX. Colecciones Fundación Mapfre*, Madrid, Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, 2011. Sobre la historia de la colección, consultar también la página web de la institución: <http://www.coleccionesfundacionmapfre.org/historia> (consulta: 10 octubre 2013).

²⁹⁹ Ver Francisco Calvo Serraller, “Reflexiones sobre una colección de arte actual”, en *El arte de coleccionar. Fundación ARCO 1987/1991*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1991, p. 11-18.

³⁰⁰ Fernando Scarpa, en el catálogo *Fundación Coca-Cola España. Adquisiciones 1995*, Madrid, Fundación Coca-Cola España, 1996. Ver también, en el mismo catálogo, el texto de Miguel Fernández-Cid “Una colección para el futuro”.

³⁰¹ Pedro Enciso, en su introducción al catálogo *Colección Bergé*, Madrid, El Viso, 2007.

³⁰² Para un comentario de la *colección Bergé y Cía.*, ver Javier García Montes, “La colección Bergé, una hoja de ruta”, en el catálogo *Colección Bergé*, p. 7-10.

centro de Madrid. Una selección de esta colección ha sido expuesta, por ejemplo, en el Palacete del Embarcadero de Santander en 1992. Pero además, entendiendo sus posibilidades de irradiación cultural, es decir, su capacidad de contribuir a la normalización del arte contemporáneo, se presenta también en espacios que están más allá de los museos y, por lo tanto, de su público habitual. Así, la Colección Bergé ha llegado a un acuerdo para mostrar algunas de sus piezas en la sede de otras corporaciones, como el bufete Cuatrecasas, Gonçalves Pereira. Esta idea de irradiación más allá de la propia institución coleccionista es compartida, por ejemplo, por la Fundación Foto Colectania, a la que volveremos a referirnos, que dispone de un programa por el cual sus empresas patrocinadoras pueden exponer en sus respectivas oficinas una selección de piezas del fondo de la Fundación, renovándose anualmente. Con ello se enriquece culturalmente la comunidad social en la que se inserta y se produce un deseable retorno para las entidades colaboradoras.

Otra colección expuesta inicialmente en espacios públicos distintos de los de un museo o centro de arte es la reunida desde 1969 por Jordi Clos. Este empresario hostelero comenzó a disponer las piezas de su colección de arte antiguo, fundamentalmente egipcio pero no sólo egipcio, en los espacios comunes de sus hoteles. En 1992 abrió el Hotel Claris en Barcelona con una setentena de piezas dispuestas en vitrinas y, en 2000 inauguró la sede de la Fundació Arqueològica Clos y el Museu Egipci en la calle Valencia de la misma ciudad.

Un último ejemplo de la normalización del coleccionismo corporativo en España es el caso algo diferente del Museo Würth de La Rioja. Abierto en 2007 e instalado en el polígono industrial de El Sequero, en La Rioja, este museo de arte contemporáneo forma parte de una red de museos del grupo empresarial Würth, ubicados en distintos lugares de Europa con el objetivo de “fusionar en el mismo espacio cultura y empresa”. Entre ellos se reparte la colección iniciada en los años 60 por su propietario, Reinhold Würth, que en la actualidad es una de las colecciones corporativas más importantes de Europa.

Lejos de ser un recuento pormenorizado, todo lo anterior se propone aquí sólo como una muestra suficientemente representativa que indica que, aunque con mucho trecho aún por recorrer, el camino hacia la normalización de la actividad coleccionista comenzó a trazarse también en el ámbito empresarial, compartiendo el impulso general hacia la visibilización del arte contemporáneo en todos los ámbitos de la vida española de la década de los ochenta. Un índice de la valoración del coleccionismo corporativo español actual puede ser el hecho de que cuatro de las colecciones corporativas que hemos mencionado formen parte de la IACCA, International Association of Corporate Collections of Contemporary Art: la de Bergé y Cía., la de la Fundación “la Caixa”, la de la Fundación Banco de Santander y la de la Fundación Mapfre. Anticipándose a esa presencia internacional, que podría juzgarse escasa pero que significa una clara diferencia respecto a épocas pasadas, Calvo Serraller adelantaba en su texto de 1996 el valor que estas colecciones tendrían también en el contexto nacional, afirmando que

es asimismo más que probable que, si verdaderamente llegan a cobrar relevancia y sentido como tales colecciones, acaben abriendo al público un museo propio o, si no, revertan a colecciones públicas a través de los algunos mecanismos legales que actualmente se arbitran para tal efecto.³⁰³

Respecto a la primera posibilidad apuntada por Calvo Serraller, todas las mencionadas lo han hecho de un modo u otro: todas ellas han contado con estructuras estables en donde conservan y exponen sus colecciones, aunque en ocasiones sean de acceso

³⁰³ Francisco Calvo Serraller, “Coleccionismo”, en Ángeles Villalba (ed.), *Mercado del arte y coleccionismo* (1980-1995), Madrid, ICO, 1996, p. 77-78.

público restringido. Respecto a la segunda posibilidad, el diálogo y colaboración con las instituciones existentes, se ha abierto a un amplio abanico de posibilidades, afectando a un número de colecciones cada vez más amplio. Es el caso ya mencionado del comodato que permitió al Museo Reina Sofía disfrutar de la colección de obras de Juan Gris de la colección reunida por Telefónica en los años noventa; del depósito temporal de la colección de la Fundación ARCO en el CGAG de Santiago de Compostela; del acuerdo de colaboración establecido entre el MACBA y la colección de la Fundación “la Caixa”, a los que ya nos hemos referido. Y es también el caso de la Colección de Arte Contemporáneo de la Asociación Arte Contemporáneo, originalmente en relación con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Su localización actual está ligada a la creación de una institución nueva: el Museo Patio Herreriano de Valladolid.

Este museo surgió, en efecto, después de que se firmase en 2000, con el apoyo del entonces secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, un acuerdo entre la Asociación Colección Arte Contemporáneo y el Ayuntamiento de Valladolid para su creación. Con el nombre de Patio Herreriano - Museo de Arte Contemporáneo Español, el nuevo museo recibiría en comodato la colección de referencia. El esfuerzo mancomunado de esta colección resulta aún más excepcional en un contexto donde, aparte de la Fundación MACBA, existían tan pocos ejemplos de proyectos capaces de reunir a diversas empresas con una continuidad de más de 25 años para fines de coleccionismo y con una vocación de mecenazgo destinado a instituciones públicas. Esta colección, en la que a diferencia de la de la Fundación MACBA las empresas participantes mantienen por separado la propiedad de las piezas, sigue creciendo en la actualidad y ha venido presentándose públicamente con diversas selecciones y lecturas,³⁰⁴ ha contado a lo largo de su historia con la asesoría de prestigiosos expertos como Valeriano Bozal, Simón Marchán, Antonio Bonet, Eugenio Carmona y María de Corral, actualmente su coordinadora general, y fue inicialmente presidida por Julián Trincado, a quien sucedió José Lladó, quien fuera el primer presidente del Patronato del Museo Reina Sofía. Aunque, como ya se ha dicho, esta iniciativa estuvo originalmente relacionada con el museo de Madrid, sus objetivos iban más allá de aquella institución, pues se proponía en términos generales:

Contribuir a la conservación y divulgación del patrimonio artístico español a través de la formación de una colección de obras de arte contemporáneo. A través de ella se pretendía dar respuesta, por un lado, a una demanda de mecenazgo y protección del emergente y cada vez más maduro arte contemporáneo español, y por otro, a una tarea de rescate y puesta en valor de una historia brillante de nuestras vanguardias apenas conocidas, recuperando muchas de estas obras. El coordinador general de la colección [durante sus primeros años], José Félix de Rivera, impulsó y realizó esta labor.³⁰⁵

El fruto de esta tarea sostenida a través de más de dos décadas es un importantísimo conjunto que en la actualidad cuenta con más de un millar de piezas de

esculturas, pinturas y obras sobre papel, donde aparecen representados la mayor parte de artistas españoles de los siglos XX y XXI y donde destaca con claridad el Fondo Ángel Ferrant, formado por esculturas, dibujos y el archivo documental de este importante artista de la primera mitad del siglo pasado.³⁰⁶

Pero además de reunir importantes colecciones, y de contribuir con ellas al desarrollo de programas de museos públicos, muchas corporaciones y las fundaciones ligadas a ellas han desarrollado sus propios programas públicos. En esta línea de

³⁰⁴ Una de sus muestras recientes se recoge en el siguiente catálogo: Eugenio Carmona (ed.), *Experiencias de la modernidad: arte español 1916-1956*, Madrid, Colección Arte Contemporáneo y Real Academia de San Fernando, 2013.

³⁰⁵ http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/museo/coleccion_arte_contemporaneo.

³⁰⁶ *Ibidem*.

objetivos que sobrepasan ampliamente el ámbito estricto del coleccionismo aunque lo contienen, algunas fundaciones desarrollan programas de exposiciones y becas, así como estrategias de apoyo a las iniciativas de otras instituciones. Entre las pioneras, por su indudable y temprano impacto tanto en la formación internacional de los artistas como en la educación del público, debe mencionarse de nuevo la Fundación March. También la Fundación “la Caixa”, que inició en la década de los setenta su programa educativo, primero en las escuelas y después en el Palau Macaya, y que en los ochenta puso en marcha su programa de becas internacionales, además de los de exposiciones y colecciones ya comentados. Después, la Fundación Botín en Santander; la Fundación Fenosa y la Fundación Luis Seoane en la Coruña, y la Fundación Barrié de la Maza en Vigo, por ejemplo, han contado o cuentan con programas de formación y exposiciones, o han sido objeto de exposiciones en centros públicos e incluso en otros espacios de trabajo, y también han establecido modos de colaboración con colecciones o, al menos, con instituciones de carácter público.

¿HACIA LA INSTITUCIONALI- ZACIÓN DEL COLECCIONISMO PRIVADO?

En el marco general del proceso de normalización de la presencia de lo artístico en la vida española que estamos dibujando, y al que han contribuido tanto las instituciones públicas como corporaciones y entidades de diversa naturaleza, merece la pena detenerse en un fenómeno clave para este estudio: la creciente visibilización de la figura del coleccionista singular. Aunque el camino se inició antes con ejemplos muy contados como el de Zóbel, que contribuyeron al proceso de forma casi silenciosa pero decisiva, la figura del coleccionista singular comenzó a dibujarse en el paisaje cultural español sobre todo a partir de los ochenta, de forma paralela al despegue del coleccionismo de acceso público —tanto de los diversos niveles de la administración como corporativo— y coincidiendo con lo que podríamos considerar una política publicitaria de carácter proactivo por parte de la administración, como enseguida veremos.

La imagen del coleccionista individual emerge en el contexto de los ochenta como un actor diferenciado en la trama artística, un personaje carismático que tiene en su colección un mundo intensamente personal, pero que en ocasiones decide hacer público. Es cierto que, desde mucho antes existían en España algunos ejemplos de coleccionistas como Zorrilla-Lequerica en Bilbao, o Agustín Rodríguez-Sahagún y Alberto Portera en Madrid (todos ellos enfocados fundamentalmente al arte moderno y contemporáneo español con cierto sentido autobiográfico). Pero, aunque bien conocidos para los iniciados, estos y otros coleccionistas de perfil similar preferían mantener un perfil de cierta reserva a pesar de sus frecuentes contribuciones a exposiciones y de sus iniciativas editoriales. Es cierto que en lugares como Cataluña existía ya una notable tradición cultural de conocimiento y respeto a la figura del coleccionista —reflejada en pequeñas-grandes instituciones como el Museu Marès y el Museu del Cau Ferrat, por ejemplo, que recogían el legado del escultor Frederic Marès y del pintor Santiago Rusiñol respectivamente, así como en una larga serie de donaciones a museos públicos, como el MNAC y el de la Abadía de Montserrat, glosadas además en exposiciones y publicaciones—. Pero en otros lugares de España el perfil humano del coleccionista seguía siendo en buena medida desconocido, o deliberadamente ignorado, como también lo eran las consecuencias sociales o culturales de su actividad, tan bien comentadas por Carducho en el texto de 1633 con el que iniciábamos este libro. Por eso reviste una especial importancia para este estudio el cambio que se registraría en ese sentido en las dos décadas finales del siglo XX, gracias a factores de tipo económico, como el crecimiento del mercado del arte que podría reflejarse en el número de galerías de arte o ferias, y también en otros de carácter cultural, como exposiciones y publicaciones.

La visibilización del coleccionista singular. De Zóbel a Thyssen y más

Hemos hablado de algunos coleccionistas de arte contemporáneo que habían destacado en la modernización del panorama institucional artístico español décadas atrás. Entre los más importantes, aunque no entre los más conocidos popularmente, está Juan Huarte, que, además de reunir un importante conjunto de piezas de artistas del siglo XX, ayudó decisivamente al escultor Jorge Oteiza y a otros artistas vascos desde los años cincuenta, apoyó al laboratorio de música experimental Alea en Madrid, y financió una experiencia tan transformadora como los Encuentros de Pamplona en 1972. En ese sentido, quizá la trayectoria de Huarte sobrepase los límites precisos de la figura del coleccionista y deba entenderse más bien, o también, en el terreno del mecenazgo. En el del estricto coleccionismo entendido como creación de un conjunto capaz de representar un mundo personal, ya hemos mencionado el caso ejemplar de Fernando Zóbel, que inauguró en 1966 el Museo de Arte Abstracto de Cuenca con su propia colección y que podemos tomar aquí como punto de partida de la institucionalización del coleccionismo privado en el ámbito de la cultura contemporánea española. No es casual que fuese en la década de los ochenta cuando su colección adquiriera una mayor estabilidad y visibilidad al unirse a la Fundación Juan March, como ya se ha explicado. Y tampoco es casual que todo ello coincidiese con el lanzamiento de la figura pública del coleccionista singular mediante una serie de exposiciones centradas en grandes colecciones internacionales, celebradas en Madrid y producidas desde el Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura bajo la dirección de Carmen Giménez. O con algunas otras exposiciones que reivindicaron tradiciones coleccionistas locales, algo que ocurrió especialmente en Cataluña. Todas aquellas muestras podían entenderse en cierto modo como didácticas, pues con ellas se transmitió al público general la noción del coleccionista como personaje de fuerte atractivo, cuya personalidad se basaba en valores tan contemporáneos como pasión y libertad. Pero aunque ambos conceptos apuntan a su capacidad de afirmación individual, el coleccionista también podía entenderse desde el sentido de aportación a lo colectivo, por su apoyo a la creación y su deseo de compartir un acervo cultural propio. Esta última característica se convertirá, como veremos, en un rasgo diferencial reivindicado por el coleccionismo privado más reciente. Teniendo todo ello en cuenta, junto con el contexto general de crecimiento político, cultural y económico del país, y junto con el impulso del coleccionismo público y corporativo, definitivamente no es casualidad que fuese en la segunda mitad de la década de los ochenta cuando empezasen a formarse algunas de las colecciones privadas de arte contemporáneo que después se han consolidado entre las más importantes de nuestro país.

A medida que los catálogos de las muestras celebradas a finales de los ochenta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía comentaban en tono académico las vidas, preferencias y circunstancias históricas de los “orgullosos poseedores”³⁰⁷ de grandes conjuntos de arte, o reproducían entrevistas que revelaban su personalidad de un modo más informal, fue comenzando un acercamiento progresivo a la figura del coleccionista o, mejor, de los coleccionistas, en plural, como personajes de marcada individualidad, de procedencias y profesiones diversas que compartían rasgos como los de ser en cierto modo audaces y visionarios, capaces de adelantarse a su tiempo en sus gustos y apuestas estéticas, de ayudar incondicionalmente a determinados artistas, a veces en situaciones adversas, y de hacer todo lo posible por poseer belleza o, más precisamente, aquella forma de belleza que lograrse con moverlos estéticamente.

³⁰⁷ Una alusión al libro de Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors, the Lives, Times and Tastes of Some Adventurous American Art Collectors*, Nueva York, Random House, 1958.



Vista parcial de la exposición *Arte Mínimal* de la colección Panza. Centro de Arte Reina Sofía, 24 de marzo - 31 de diciembre, Madrid, 1988. Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
© Fotografía, Giorgio Colombo.

De la mano de prestigiosos nombres del coleccionismo contemporáneo internacional, aquellas muestras permitían hacer un recorrido por la obra de artistas y movimientos del arte moderno y contemporáneo en buena medida aún ausentes de los museos públicos y colecciones privadas españoles, lo que aumentaba el interés y la sensación de descubrimiento experimentado por el público en aquellos acontecimientos. Eran muestras dedicadas respectivamente a la colección de la galerista neoyorquina Ileana Sonnabend en 1987;³⁰⁸ a la colección de arte mínimo del aristócrata italiano Giuseppe Panza³⁰⁹ y a la colección de escultura moderna y contemporánea de los norteamericanos Patsy y Raymond Nasher en 1988;³¹⁰ así como las de maestros modernos del suizo Ernst Beyeler³¹¹ y la del patricio americano Duncan Phillips en 1989.³¹² Las deslumbrantes piezas que aquellos coleccionistas atesoraron se ofrecieron al público español sólo fugazmente, pero bastaron para concretar y otorgar atractivo y autoridad a la figura del coleccionista contemporáneo ante el público español. Aquellas colecciones se convirtieron en modelo ideal para los nuevos coleccionistas españoles, y también en objeto de deseo para la institución que las acogió. Varias propuestas para conseguir la permanencia de algunas de aquellas colecciones en el Museo Reina Sofía fracasaron a finales de los ochenta, pero el impacto

³⁰⁸ Jean Louis Froment *et al.*, *Colección Sonnabend. 25 años de selección y actividad*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

³⁰⁹ Richard Koshalek y Christopher Knight, *Colección Panza*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

³¹⁰ *Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raymond Nasher*, Madrid, Ministerio de

Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

³¹¹ Colección Beyeler, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

³¹² *Obras maestras de la colección Phillips de Washington*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1989.

producido entonces, así como la idoneidad de aquellas obras en el marco de aquel edificio quedaría confirmado en el hecho de que casi un cuarto de siglo más tarde, en 2011, el museo negociara con los herederos de Ileana Sonnabend, fallecida en 2007, para que algunas de las obras de su colección se depositaran en Madrid y contribuyeran al discurso de las colecciones permanentes del museo.

Coincidiendo con las muestras de colecciones internacionales del Centro Nacional de Exposiciones, se celebró en Barcelona otra que podemos considerar también de referencia, tanto por su reivindicación de toda una tradición coleccionista en la Cataluña moderna ensalzando su sentido cívico y su transcendencia en su entorno cultural como, desde el punto de vista académico, para el estudio de los intereses, inquietudes y gustos que han marcado la forma de coleccionar en un lugar o una época. Tampoco es casual que esta muestra se produjera justamente en Cataluña, donde “los museos no son resultado de legados reales, sino de legados de la sociedad civil: industriales, empresarios, profesionales liberales y profesionales del arte”,³¹³ y donde siempre hubo una mayor trama de coleccionismo burgués y, por tanto, ha existido una mayor sensibilidad social hacia este tema. Me refiero a la celebrada en 1987 en el Palau Robert de Barcelona bajo el título *Els col·leccionistes d'art a Catalunya*, comisariada por María Lluïsa Borràs, que poco antes había realizado una publicación sobre el tema también considerada hoy de referencia.³¹⁴

Abonando la idea del creciente interés hacia la figura del coleccionista y del sentido entre didáctico y político —en la mejor acepción de las dos palabras— que se le daba a la presentación pública de grandes colecciones, el Ministerio de Cultura emprendió una maniobra de más largo alcance: el acercamiento a uno de los más importantes coleccionistas privados europeos, el barón Thyssen-Bornemisza. En 1986 se presentó en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes la exposición *Maestros modernos de la Colección Thyssen-Bornemisza*, y en 1987 en la Real Academia de San Fernando la titulada *Maestros antiguos de la Colección Thyssen-Bornemisza*. En el catálogo de la primera, el texto del conservador-administrador de la colección, Simon de Pury, y el del escritor británico Anthony Burgess, incidían en la personalidad del individuo que había tras la colección, y que era la última y única razón de ser de aquel conjunto artístico. El propio coleccionista escribía también, breve pero evocadoramente, sobre el sentido de la colección. El texto firmado por Javier Solana ensalza, desde su posición de ministro de Cultura, la generosidad del coleccionista al compartir sus piezas con el público:

sobrecoge y contagia la doble pasión que respira la obra presentada en esta magnífica exposición: por un lado, la del hombre dedicado al empeño del coleccionismo. Por otro, la que demuestra la voluntad de no reservar para el exclusivo disfrute propio lo que ha sido fruto de una metódica y selectiva dedicación. Compartir es redoblarlo, parece ser la divisa aplicada.³¹⁵

³¹³ María Lluïsa Borràs, “A propósito del coleccionismo”, en Sara Puig, Francesc Fontbona y María Lluïsa Borràs, *De Fortuny a Tàpies. Coleccionismo Generación Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Godia y Valencia, Bancaja, 2007, p. 18.

³¹⁴ María Lluïsa Borràs, *Coleccionistas de arte en Cataluña*, coleccionable de *La Vanguardia*, 1985. (21 fascículos: 1. Dos hombres del Renacimiento [Miquel Mai i Lluís Desplà]. Mariano Fortuny. Santiago Rusiñol, el primer coleccionista del siglo. 2. Las colecciones de Lluís Plandiura. 3. El desventurado caso del legado Deering. 4. Francesc Cambó, una colección con vistas al museo. 5. Frederic Marès. El coleccionista invicto. 6. Josep Sala, el coleccionista más reservado. 7. La Fundación Folch. 8. Miquel Mateu i Pla, Señor de Perelada; 9. Juan Antonio Samaranch, arte y deporte. 10. Joan Prats, coleccionista de la obra de Miró. 11. Pere Duran i Farell, de la última tecnología al arte prehistórico. 12. Ignasi

de Lassaleta, la colección de un galerista.

Juan Ybarra, el coleccionismo como herencia.

13. Un coleccionista que guarda el anonimato.

14. El doctor Pérez Rosales, todo generosidad.

15. Salvador Riera, coleccionista del arte catalán

del siglo XX. 16. Antoni Deu, el mundo

de ilusión y fantasía. 17. Manuel Viñas,

un coleccionista modesto. 18. Fundación

Tous-De Pedro: arte experimental. 19. Juan

Lladó, la colección de un grupo bancario. 20.

Josep Suñol, coleccionista de la modernidad.

21. Otros coleccionistas.) Publicado en forma

de libro en 1987. María Lluïsa Borràs

comisarió, junto a Francesc Miralles, la

exposición *Els col·leccionistes d'art a Catalunya*,

presentada en el Palau Robert en 1987.

³¹⁵ Javier Solana, “Presentación”, en *Maestros*

modernos de la Colección Thyssen-Bornemisza,

Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección

General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.

Centro Nacional de Exposiciones, 1986, p. 9.

En el catálogo de la segunda exposición, de carácter más académico, se hace referencia a la renovación de una “colaboración” que había empezado con la muestra del año anterior, y que se había confirmado en la Villa Favorita, Lugano, con la exposición de una selección de lienzos de Goya enviados desde España. El texto del propio Barón, de nuevo corto pero intenso, resulta también muy revelador tanto de la pasión y el goce individual del coleccionista, y de su perfil literario, como del placer de compartir lo reunido a través de los años.³¹⁶ Curiosamente, el venerable director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que recibía la exposición, y que la saludaba alborozado desde el catálogo agradeciendo “al señor ministro de Cultura haber reservado a la Academia de San Fernando tan interesante manifestación de arte”, era Luis Blanco Soler, citado anteriormente como uno de aquellos jóvenes airados que en 1936 firmaron el manifiesto de ADLAN protestando contra la situación de las artes plásticas en el país.³¹⁷ Entre aquel texto de 1936 y este de 1987 la situación había cambiado no sólo para él.

Como es bien sabido, aquellas dos muestras de la Colección Thyssen jalonnaron un proceso que culminó en la inauguración, en octubre de 1992, del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.³¹⁸ El museo nació con una figura administrativa mixta entre lo público y lo privado fruto de las necesidades específicas de la historia de la institución: el gobierno español creó la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza como una “fundación cultural privada de servicio y promoción” cuyo fin era “el mantenimiento, conservación, pública exposición y promoción de las obras de arte integrantes de la Colección Thyssen-Bornemisza que estuviesen en posesión de la Fundación y del museo que las albergaría, así como su sostenimiento económico”.³¹⁹ Esta fundación debía gestionar el futuro museo, que recibiría las piezas que debían llegar como fruto del contrato de préstamo suscrito simultáneamente y por nueve años y medio. Mucho antes de que venciese aquel plazo, ya en marzo de 1992, se firmó una carta de intenciones entre “el Ministerio de Cultura y los representantes de los propietarios relativa ya a la compra de la colección”.

No sin polémica,³²⁰ la compra se llevó finalmente a cabo mediante un Decreto de 18 de junio de 1993, “por el que se autoriza al gobierno a otorgar el contrato en virtud del cual la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza adquiere la propiedad de setecientos setenta y cinco cuadros integrantes de la colección del mismo nombre”.³²¹

Hoy convertido en una institución de referencia entre los museos nacionales, cuyas colecciones históricas (Museo del Prado) y modernas (Museo Reina Sofía) complementa de forma idónea, el caso Thyssen puede verse como un ejemplo de apuesta de las administraciones por la colaboración con el coleccionismo privado aún en una situación de condiciones económicas y políticas adversas, consciente de sus posibilidades de contribuir de la forma más eficaz al incremento del patrimonio —pues no se hubiera podido reunir una colección parecida de otro modo—, a la formación de la sensibilidad artística de su población y, por qué no decirlo, a la mejora de la imagen política del gobierno y, por extensión, del país.³²²

³¹⁶ Barón H.H. Thyssen-Bornemisza, texto sin título, en *Maestros antiguos de la Colección Thyssen-Bornemisza*, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Centro Nacional de Exposiciones, 1987, p. 11.

³¹⁷ Ver cita 196, en este mismo capítulo, acerca del manifiesto de ADLAN y sus firmantes.

³¹⁸ Blanca Uría Prado, *La negociación de la Colección Thyssen-Bornemisza por el Estado español*. Trabajo fin de máster, inédito, Madrid, Máster Interuniversitario de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, Universidad Autónoma, Universidad Complutense y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

³¹⁹ Tomás Llorens, “Historia de la Colección Thyssen-Bornemisza”, en Tomás Llorens, Mar Borobia, Paloma Alarcó, *Obras maestras*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000, p. 14.

³²⁰ Andrés Fernández Rubio, “El congreso aprueba la compra de la Colección Thyssen tras un duro debate”, *El País*, 24 junio 1993.

³²¹ Tomás Llorens, *op. cit.*, p. 18.

³²² Juan Arturo Rubio Aróstegui, “El Museo Thyssen-Bornemisza. La compra definitiva de la colección”, en *La política cultural del estado en los gobiernos socialistas. 1982-1996*, Gijón, Trea, 2003, p. 225-228.

La distancia existente entre los casos de Zóbel y de Thyssen pone de manifiesto el cambio producido en la España de finales del siglo XX respecto al lugar que ocupa públicamente la figura del coleccionista. De una parte, el esfuerzo de Zóbel, que contó con la colaboración del Ayuntamiento de Cuenca, culminó en 1966 con la apertura de su colección al público en un espacio de dimensiones domésticas, las Casas Colgadas de Cuenca, bajo la denominación de Museo de Arte Abstracto y conservando él la propiedad de las obras, por lo general de artistas españoles de su propia generación, hasta su acuerdo con la Fundación March ya en los ochenta. De la otra, la llegada a España de la colección del barón Thyssen, formada desde diversos lugares europeos a través de tres generaciones y abarcando toda la historia del arte occidental desde el Renacimiento, estuvo precedida de varias exposiciones de gran formato financiadas por el Estado, se produjo después de una larga negociación llevada a cabo desde el Ministerio de Cultura, y se materializó a través de la creación de una fundación, la Fundación Colección Thyssen. La colección fue primero alquilada y después vendida al Estado español, ha sido albergada y visitable en un palacio del paseo del Prado de Madrid desde octubre de 1992 bajo el nombre de Museo Thyssen-Bornemisza, y ha contado con presencia en Barcelona, primero en el monasterio de Pedralbes y después en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Entre los ejemplos de Zóbel y Thyssen se había recorrido un largo trecho: el que iba de la casi marginalidad de un lugar de culto a la centralidad en todos los sentidos.

Ferias, exposiciones y otros foros públicos como estímulo y caja de resonancia

La visión del brillante fruto de la tarea de coleccionistas contemporáneos nacionales e internacionales generó en la década de los ochenta un mayor interés social hacia el coleccionismo en España. Como hemos visto, tanto las políticas oficiales como las corporativas habían fomentado una nueva imagen del coleccionista mediante programas de exposiciones y publicaciones. También lo fomentarían, como veremos, las iniciativas de algunos coleccionistas individuales: en el cambio de actitud general, de la ignorancia y la sospecha hasta la curiosidad y el respeto, influiría la creciente apertura al público de lo que antes era exclusivamente privado, algo que se realizaría mediante fundaciones u otras entidades con actividades públicas. Pero antes de hablar de todo ello hay que mencionar un factor clave en la sensación de incipiente revelación del coleccionismo en el contexto de la cultura española contemporánea: las ferias de arte en general, y ARCO en particular, que en mayor o menor medida han actuado como acicate tanto para dibujar la imagen pública del coleccionismo como para la activación real de esta actividad en nuestro país.

ARCO no es la única feria que se celebra en España, pero sí la más longeva y probablemente la más importante cuantitativa y cualitativamente. Celebrada anualmente desde 1982, y organizada por IFEMA, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo / ARCO Madrid es una feria de arte contemporáneo destacada dentro del circuito internacional. A efectos de nuestro estudio resulta interesante no sólo como mercado, sino también por lo que supone de llamada de atención anual hacia el fenómeno del coleccionismo per se que, al menos durante unos días de febrero, alcanza a tener una presencia clara en canales de información generalista. Por ello, centraremos primero nuestro análisis en el impacto central de ARCO en la emergencia pública del coleccionismo en España.

ARCO puede tomarse como espejo fiel de lo ocurrido en las últimas décadas en cuanto a coleccionismo de arte contemporáneo público y privado en España. En efecto, el análisis comparativo de sus sucesivas ediciones muestra la evolución registrada en el mercado del arte español en cuanto a volumen y naturaleza de las adquisiciones, de una parte, y en cuanto al perfil del coleccionista, de otra. Durante años una parte importante de sus ventas estuvo ligada al impulso del coleccionismo de instituciones públicas y empresas, realizado con gran aparato publicitario, frente a un coleccionismo privado más sigiloso y por tanto menos cuantificable, pero que en todo caso nunca llegó a alcanzar un desarrollo paralelo. En la coyuntura económica

posterior a 2008, la feria ha acusado la restricción operada en los presupuestos oficiales o corporativos, de la que dependía buena parte de sus ventas. En contraste con las expectativas iniciales, marcadas por un momento en que el sector de la cultura española parecía estar en el centro del relanzamiento internacional del país, lo vivido en los últimos años ha aconsejado el redimensionamiento de ARCO, y también su rediseño para adaptarse mejor a las nuevas necesidades del mercado en general, así como al cambiante perfil del coleccionista privado. Además, y no sólo en los últimos años, ARCO se ha esforzado por atraer a coleccionistas internacionales mediante diversos programas institucionales, contemplando desde países invitados (en muchos casos seleccionados por su perfil de coleccionismo emergente) hasta coleccionistas invitados en sintonía con la oferta concreta de las galerías presentes. Al mismo tiempo, ha prestado atención también a la evolución sufrida por el perfil del coleccionista particular: del coleccionista-tipo que acudía a las primeras ediciones de la feria, que generalmente adquiría para su disfrute doméstico, con un presupuesto moderado y un gusto también moderadamente moderno y abocado al arte nacional, se ha pasado a un tipo de coleccionista quizá menos numeroso pero cada vez más profesionalizado y asesorado, que realiza una inversión económica mayor —entre otras razones porque el mercado del arte contemporáneo, cada vez más internacionalizado, así lo impone—, y que busca obras concretas para afianzar una colección con un discurso propio. Volveremos a hablar de todo ello en el último capítulo.



Feria ARCO, Arte Contemporáneo, Edición 2011. Madrid. © Ifema. © Fotografía César Merino.

Desde que se inaugurase la primera edición de ARCO en el paseo de la Castellana de Madrid bajo la presidencia de la galerista Juana de Aizpuru, quien también fue su fundadora, esta feria no ha dejado de esforzarse por crear un ambiente social favorable al coleccionismo de arte contemporáneo, desde la premisa de que su prestigio y desarrollo serían también los del arte y la cultura del país. Para ello ha realizado numerosas actividades de fomento y difusión del coleccionismo de arte contemporáneo que van más allá de su obvia vertiente comercial. Al fin de reforzar el compromiso de la feria con el conocimiento del arte contemporáneo en la sociedad española, han ido respondiendo diversas iniciativas a lo largo de su historia. Así, en 1987 y por iniciativa de su entonces directora, Rosina Gómez Baeza, se crearon la Asociación de Amigos de ARCO y la Fundación ARCO. En conexión con esta última se realizaron publicaciones como la *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, dirigida por Francisco Calvo Serraller,³²³ o el *Directorio de arte contempo-*

³²³ Francisco Calvo Serraller (dir.), *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, vol. I (Artistas),

vol. II (Contexto), Madrid, ARCO/IFEMA y Mondadori España, 1991 y 1992.

La evolución de ARCO ilustra la del coleccionismo español público y privado en las últimas décadas.

ráneo en España 2006, elaborado con motivo del 25 aniversario de la feria. Ambas publicaciones se proponían cartografiar el paisaje al que nos venimos refiriendo a lo largo de todo este capítulo, y estaban originadas en el proyecto ARCODATA, Base de Datos de Arte Español Contemporáneo. Como explica Rosina Gómez Baeza en su presentación del *Directorio* en calidad de directora de la feria, ambas tenían en común el deseo de “ser herramienta y punto de partida para avanzar en la importante tarea de conocernos y darnos a conocer”.³²⁴ Estos libros pusieron al alcance del lector interesado una información ingente reunida por primera vez de forma rigurosa y ordenada sobre los museos, fundaciones, galerías e instituciones, así como sobre artistas, críticos, historiadores, comisarios, conservadores de museos, galeristas, etc. que formaban parte del tejido del arte contemporáneo en España. Ni entre los epígrafes de la enciclopedia ni entre los del directorio figuraba ninguno referido a colecciones o coleccionistas, lo que probablemente sí hubiese ocurrido de haberse publicado hoy. Quizá pueda interpretarse este hecho como un indicador de la evolución registrada en las últimas décadas: a diferencia de la actualidad, cuando al menos una parte del sector de los coleccionistas —todavía la punta del iceberg— forma parte de patronatos, asociaciones o colectivos y acude regularmente a foros públicos, hace pocos años simplemente no se conceptualizaba a la figura del coleccionista como un agente más del sistema del arte y, cuando sí se hacía (al menos en círculos iniciados), seguía tratándose con la mayor cautela tanto aduciendo para ello razones culturales —el pudor, modestia propia de una educación católica; la inacostumbrada presencia de coleccionistas en la esfera pública—, como por razones de seguridad y, sobre todo, fiscales.

Aquella cautela, que a pesar del camino recorrido hacia un mayor reconocimiento del coleccionista seguía y hoy sigue en alguna medida en pie cuando se habla de coleccionismo privado, pareció empezar a sortearse precisamente en algunas facetas de ARCO. Siempre con gran repercusión en prensa, la feria ha venido programando actividades con un claro fin ejemplarizante, de estímulo y visibilización positiva del coleccionismo. Algunas de ellas se dirigen al público general. Así, desde una perspectiva de análisis crítico entre lo académico y lo práctico, se han puesto en marcha programas como ARCO Bloggers, los encuentros profesionales #ARCO-meetings, o los llamados Foro de Coleccionismo, donde se debate sobre coleccionismo desde perspectivas distintas y se aborda su situación con el fin de hacer balance y propuestas. Junto a todo ello, otras iniciativas se dirigen más específicamente al sector del coleccionismo, reconociendo la labor de coleccionistas destacados, tanto privados como corporativos o institucionales, y propiciando el encuentro de estos con coleccionistas internacionales.³²⁵ Carlos Urroz, actual director de ARCO, clari-

³²⁴ Rosina Gómez Baeza, directora de ARCO, “Años prodigiosos para España”, en *Directorio de arte contemporáneo en España 2006. Museos, centros de arte, salas de exposiciones, fundaciones, centros de recursos, espacios alternativos, centros culturales*, Madrid, ARCO/IFEMA, Feria de Madrid, 2005, s.n.

³²⁵ Entre ellas destacan los Premios A al Coleccionismo entregados por los Amigos de ARCO durante la feria y, por tanto, con gran cobertura de prensa. Por citar sólo las dos últimas convocatorias, recordaremos que en la edición de 2012 correspondieron a la Fundación Banco de Santander (coleccionismo corporativo), a Han Nefkens (coleccionismo internacional) y a Victorino Rosón (coleccionismo privado). Y que en la de 2013 recibió el galardón de coleccionismo corporativo la Fundación Mapfre; también se entregó el premio a la iniciativa al coleccionismo el proyecto Bilge & Haro Cumbusyan, de Collectorspace, una asociación sin ánimo de lucro

con sede en Nueva York que realiza su actividad en Estambul; el premio al coleccionismo internacional recayó en la Elgiz Collection, promovida desde 2001 por los coleccionistas turcos Can y Sevdá Elgiz, por la fundación de la primera institución de arte contemporáneo en Turquía, el Museo de Arte Contemporáneo Proj4L de Estambul para apoyar a los jóvenes artistas turcos y ayudar a su proyección internacional; por último, el premio al coleccionismo privado fue entregado a De Pictura Collection, surgida en 2000 del encuentro del empresario Mariano Yera y el psiquiatra y coleccionista de arte Javier Lacruz, y abarcando algo más de medio siglo de pintura española, ampliado recientemente al ámbito internacional.

ficó el sentido de estos premios al señalar que entre sus objetivos figuraba “activar los debates críticos sobre coleccionismo y crear una variedad de puntos de referencia para las próximas generaciones de coleccionistas”.³²⁶

Como por un efecto de contagio, cuando el silencio en torno a los coleccionistas privados parece interrumpirse con el ruido de la feria, algunos de ellos abren las puertas de sus casas y otros hablan públicamente de sus trayectorias personales, sus criterios, sus adquisiciones recientes o sus piezas preferidas.³²⁷ En un ámbito más reducido, los coleccionistas se hacen visibles también en actividades como las relacionadas con la Plataforma Fundación ARCO, que en 2013 ponían el foco en dar a conocer a coleccionistas y artistas entre sí con la acción *Artistas desvelan lugares ocultos*, en la que “de la mano de artistas españoles, acerca a los invitados a espacios únicos de Madrid vinculados con la creación, como el Archivo Histórico de la Fundación José María Castañé, la contraescena del Teatro Real, el Almacén del Museo Reina Sofía y los Talleres de Factum Arte”;³²⁸ y el ARCO Gallerywalk, consistente en visitas guiadas a galerías de Madrid.

Pero, como adelantábamos, ARCO no es la única feria de arte contemporáneo surgida en las últimas décadas en España. A ella deben sumarse un buen número de propuestas que, con distintos enfoques y programas, han intentado revitalizar el mercado artístico desde diversos puntos geográficos, abriendo así una ventana a la visibilización del coleccionismo. Desde que en 1977 se iniciase la celebración de Feriarte Madrid, coincidiendo con la primera celebración del Saló dels Antiquaris de Barcelona, se han venido sucediendo diversas iniciativas en este sentido: así, a ARCO, celebrada ininterrumpidamente desde 1982, deben sumarse, entre otras, Arte Santander (desde 1991, y dedicada a arte contemporáneo tanto nacional como internacional); Estampa en Madrid (desde 1993, especializada en arte múltiple); Foro Sur, Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo en Cáceres (desde 2001, con marcado acento en los programas didácticos, y entendida como espacio de diálogo entre Iberoamérica, Portugal y Europa); Loop en Barcelona (desde 2003, la primera feria mundial dedicada exclusivamente al vídeo arte, con programas como Loop fair, Loop festival y Loop studies, y con la particularidad de celebrarse en el espacio de un hotel, en el que las habitaciones son convertidas en *screening rooms*); Valencia Art (entre 2005 y 2010, y también celebrada en un hotel, salvo la edición de 2009 que tuvo lugar en el Centro del Carmen); Swab en Barcelona (desde 2007, especializada en arte emergente y la única fundada por un coleccionista de arte); Espacio Atlántico Vigo (entre 2006 y 2012, concebida como plataforma de intercambio y colaboración profesional, acogió una participación de la feria Loop en 2011, que expuso una selección de los vídeos depositados en el MACBA); Madrid Foto (desde 2009); JUSTMAD (desde 2010, especializada en arte emergente), o la de más reciente creación, Summa en Madrid, cuya primera edición tuvo lugar en 2013. Muchas de ellas incluyen programas especiales, como invitaciones a coleccionistas internacionales, talleres o debates sobre coleccionismo, así como subprogramas de actividades o publicaciones.

³²⁶ Más allá del tiempo y el lugar preciso de la feria, e igualmente con el deseo de visibilizar el coleccionismo ante el público general, ARCO colabora también con instituciones como el Museo Lázaro Galdiano, la Fundación Banco de Santander y el Centro de Arte de Alcobendas, que cuentan con exposiciones dedicadas específicamente a esta actividad (EFE, 13/02/2013: “Fundación Mapfre y la turca Bilge & Haro Cumbusyan, premios al coleccionismo”).

³²⁷ Ver, por ejemplo, Miguel Ángel García Vega, “ARCO: hablan los coleccionistas”, en *El País*, 18 febrero 2013 (consulta: 2 julio

2013). En esta entrevista aparecen Estefanía Meana, “coleccionista madrileña especialista en vídeo”; Juan Bonet, “coleccionista mallorquín especializado en instalaciones y vídeo”; Carlos Pérez, “coleccionista madrileño especializado en vídeo, pintura y fotografía”; Marcos Martín Blanco y Elena Rueda, “coleccionistas segovianos especializados en pintura y fotografía”, y Paco Cantos, “coleccionista madrileño especializado en vídeo, pintura y fotografía española”.

³²⁸ http://www.ifema.es/arcomadrid_01/Foro/Foro/index.htm (consulta: 2 julio 2013).

A medio camino entre el foco de atención propiciado por las ferias comerciales, y el sentido discursivo de las exposiciones tradicionales, y manteniendo su carácter y su contexto original, algunas otras colecciones se abren al público ocasionalmente con objetivos muy dispares. Algunas se han mostrado varias veces precisamente en torno a esta u otras ferias, como las colecciones Meana-Larrucea, que recibió el premio ARCO al coleccionismo nacional particular en 2007, y que en mayo de 2013 y en el contexto de Bilbao Art District presentó en la Torre Iberdrola de Bilbao una selección de 60 piezas entre pintura, escultura fotografía y vídeo, con el comisariado de Guillermo Paneque bajo el título *Entre Chien et Loup*. No era la primera vez que se mostraba: la Colección Meana-Larrucea, como las de Mima Betancor y Manuel de la Torre, por ejemplo, han abierto sus puertas en otras ocasiones, por ejemplo coincidiendo con eventos como la feria de las galerías en Madrid.³²⁹ Otras distinguidas colecciones se han mostrado parcialmente en exposiciones temporales celebradas en museos, como ha ocurrido con la Colección Abelló, en museos de Santander y Madrid.³³⁰ Igualmente, las colecciones Jove,³³¹ Leandro Navarro³³² y Alicia Aza, entre otras, han sido presentadas dentro del programa de exposiciones que, con carácter sistemático, dedica al coleccionismo el Museo Lázaro Galdiano de Madrid desde 2011.

En mayo de 2011 el Museo Lázaro Galdiano fue también sede de un encuentro entre especialistas y coleccionistas sobre el tema, organizado a iniciativa de ARCO y el Ministerio de Cultura, al que más adelante volveremos a referirnos. Aquel encuentro iniciaría una serie: le siguieron otros dos con formato similar titulados respectivamente *Diálogos sobre coleccionismo de arte: coleccionismo en femenino* (2012) e *Intervenir la colección. Coleccionar la colección* (2013), acompañados de talleres y encuentros profesionales.

No serían los únicos encuentros de este tipo celebrados en los últimos años. Basta una rápida búsqueda en la red para darse cuenta de que se han sucedido las mesas redondas, ciclos de conferencias y encuentros abiertos al público sobre el tema del coleccionismo, unas veces en foros organizados en el contexto de ferias comerciales, otras veces en conexión con museos, y aún algunas en el marco de encuentros de carácter más genérico,³³³ habitualmente con notable cobertura mediática.³³⁴

³²⁹ Javier Díaz Guardiola, “Grandes colecciones por descubrir. Cuatro grandes colecciones privadas de Madrid abren sus puertas este fin de semana y comparten, por unas horas, sus tesoros con los amantes del arte de la ciudad”, *Abc*, Madrid, 14 septiembre 2011.

³³⁰ AA. VV., *De Bacon a Picasso. Grandes maestros de las vanguardias históricas de la Colección Juan Abelló*, Santander, Museo Municipal y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1992; AA. VV., *Obras maestras de la Colección Abelló. S. XV-XIX*, Santander, Museo Municipal y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1993; AA. VV., *Maestros modernos del dibujo. Colección Abelló*, Madrid, Museo Thyssen, 2007.

³³¹ Estrella de Diego *et al.*, *¿Qué hace esto aquí? Arte contemporáneo de la Fundación María José Jove en el Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano y Fundación María José Jove, 2011. Ver, especialmente, el texto de Estrella de Diego “Correspondencias”, p. 1-8, y el de Aurora López Redondo y Marta García Fajardo “Dos colecciones. Dos historias”, p. 81-92.

³³² María Dolores Jiménez-Blanco y Amparo López Redondo, *Coleccionismo al cuadrado. La colección Leandro Navarro en el Museo Lázaro*

Galdiano, Madrid, Ministerio de Cultura, 2012.

³³³ En este sentido, interesa destacar el simposio *Horizontes del arte contemporáneo en España* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Fundación Santander, noviembre 2012), realizado a iniciativa de las fundadoras de YGBART, Rosina Gómez Baeza (antes aludida como directora de ARCO) y Lucía Ybarra. Según la correspondencia enviada a los participantes, este simposio contempla al coleccionismo de arte como uno de los cinco temas a tratar:

1. El valor social del arte en período de crisis.
2. Formación, investigación de los agentes.
3. Construcción de relatos.
4. Arte, coleccionismo y creación de patrimonio.
5. Autonomía y creación de redes.

³³⁴ Así ocurre con las jornadas sobre coleccionismo que desde 2011 vienen celebrándose anualmente en el Museo Lázaro Galdiano, organizadas por el Ministerio de Cultura y ARCO Madrid, y que comprenden mesas redondas, talleres profesionales y otras actividades. También con el I Seminario de Coleccionismo de Arte Contemporáneo celebrado en marzo de 2013 en Pamplona ante la apertura del Museo Universidad de Navarra, prevista para 2014.

Pero si ARCO y los eventos que de un modo u otro la rodean podrían arrojar hasta cierto punto la fotografía anual del mercado del arte y del coleccionismo en España, saciando momentáneamente la curiosidad social acerca de ellos, este último también ha centrado actividades de otro tipo, entre las que destacan las muestras de carácter más convencional y dirigidas al gran público, en unas ocasiones con sentido histórico y en otras buscando un análisis de su estado actual. Como siguiendo la estela de aquellas primeras exposiciones dedicadas a grandes colecciones internacionales, promovidas desde el Ministerio de Cultura, otras muestras dedicadas al coleccionismo nacional han permitido no sólo al especialista sino también a cualquier interesado intuir la evolución y diversidad del coleccionismo en España. Algunas se centraron en lo coleccionado, señalando el camino de la recepción crítica y social de determinados artistas o movimientos: es el caso, por ejemplo, de la muy temprana *Goya en las colecciones madrileñas*, celebrada en el Museo del Prado ya en 1983,³³⁵ así como de *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas: 1300-1550*, en la Real Academia de San Fernando en 1988,³³⁶ y de las más tardías *El Expresionismo abstracto americano* en las colecciones españolas y Picasso en las colecciones españolas, presentadas en el Museo Esteban Vicente de Segovia respectivamente en 2003 y 2007.³³⁷ Otras, por el contrario, se referían fundamentalmente al propio coleccionista, descubriéndonos esta faceta en personalidades relevantes de esta actividad. Así ocurrió, por ejemplo, en la exposición Colección Cambó, celebrada en 1990.³³⁸ Otras veces se analizan las colecciones de personalidades reconocidas en otras facetas: así ha ocurrido, por ejemplo, con artistas como Picasso y Tàpies, cuyas colecciones privadas se han expuesto respectivamente en el Museo Picasso de Barcelona en 2007-2008 y en la Fundación Tàpies y en el MNAC en 2013 (en estas dos últimas sedes, con el significativo título de *Tàpies. Des de l'interior*), como vía privilegiada para entender sus gustos, sus obsesiones y, en definitiva, su universo íntimo y creativo.³³⁹ Refiriéndose a este último caso, Jordi Balló se preguntaba:

¿qué hace que un pintor guarde para sí mismo algunos de sus mejores cuadros, y venda otros? [...] La única regla que reúne estas obras de Tàpies y no otras es que todas ellas, sin excepción, son parte de su colección particular [...]. Las causas de esta selección forman parte del secreto de todo coleccionista, pero su presentación para el gran público las convierte en interés general.³⁴¹

En los últimos años se han sucedido los encuentros, publicaciones y exposiciones en torno al fenómeno del coleccionismo.

Una tercera vía, por su parte, unía ambos conceptos: lo coleccionado y el coleccionista. A este modelo respondería, por ejemplo, la muestra titulada *Latitud de la mirada. Modos de coleccionar*, que sirvió para presentar en 1994 en el CAAM de Gran Canaria la Colección Azcona de arte español. En las palabras de introducción al catálogo, Martín Chirino hacía alusión a conceptos clave en relación con el carácter tópico del coleccionismo individual y con su importancia en el panorama cultural del momento:

³³⁵ Alfonso E. Pérez Sánchez, *Goya en las colecciones madrileñas*, Madrid, Museo del Prado, 1983.

³³⁶ José María Azcárate, *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas (1300-1550)*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1988.

³³⁷ Francisco Calvo Serraller, *El coleccionismo abstracto americano en las colecciones españolas*, Segovia, Museo Esteban Vicente, 2003, y Francisco Calvo Serraller, *Picasso en las colecciones españolas*, Segovia, Museo Esteban Vicente, 2007.

³³⁸ Comisariada por Alfonso E. Pérez Sánchez y Joan Sureda y Pons, su catálogo contó con artículos como “Francisco Cambó. El hombre

y el político”, y “Francisco de Asís Cambó i Batlle: apunte biográfico” (Javier Tusell, p. 15-31 y p. 33-39 respectivamente); “La Colección Cambó en el coleccionismo de su tiempo” (Alfonso E. Pérez Sánchez, p. 41-47) y “Origen y vicisitudes de la colección Cambó” (Ramon Guardans Vallès, p. 49-65), edición consultada: Madrid, Museo del Prado, 1990.

³³⁹ Ver Hélène Parmelin, “Picasso o el coleccionista que no lo era”, en *Picasso i la seva col·lecció*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu Picasso, 2007, p. 36-39.

³⁴⁰ Jordi Balló, “El secreto del coleccionista”, *Cultura/s, La Vanguardia*, Barcelona, 10 julio 2013, p. 18-19.

La pasión es un fenómeno singular, decisivo a la hora de coleccionar. En la selección de esta espléndida colección de arte se vertebran los excepcionales ciclos del panorama español con brillante naturalidad, ahondando en la huella de su pensamiento, apasionada lectura de arte y que, desde una interpretación muy personal, muestra el hilo conductor de la creación de ayer y de hoy, e imprime una coherencia clarificadora de lo que ello significa a través del tiempo.

El Centro Atlántico de Arte Moderno, consciente de la problemática del coleccionismo en España, incide una vez más en uno de los apartados fundamentales de su gestión.³⁴¹

Más de una década más tarde se celebraban dos muestras sobre colecciones y coleccionistas de distinto signo y ambiciones: una en mayo de 2008, con el título *Diálogos con Esteban Lisa. Colección Jorge Virgili*,³⁴² en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca —que toma el nombre de otro conocido coleccionista con Fundación abierta al público—. Como explicaba Miguel Cereceda, el coleccionista Jorge Virgili, “poseedor de una fantástica selección de cuadros y dibujos de artistas clásicos (desde Annibale Carracci y Giorgio Vasari hasta Antón Rafael Mengs, Tiépolo y Mariano Fortuny)”, presentó en esta ocasión las obras de Lisa “en diálogo visual con la obra de otros creadores contemporáneos como Kandinsky, Klee, como Torres García, Xul Solar, como Oteiza o Chillida, como Guerrero o Feito [...] con los que la obra de Esteban Lisa podría establecer parentescos y resonancias”.³⁴³ En su artículo, por tanto, Cereceda hablaba tanto del personaje coleccionista como de las piezas de la exposición, y sobre todo de la conexión entre ellos. Por su parte, la muestra *Pasiones privadas, visiones públicas. Colecciones D.O. Galicia*, celebrada en 2008 en el MARCO de Vigo, mostraba una selección de piezas de arte contemporáneo procedentes de colecciones de Galicia. Fernando Castro, su comisario, declaraba que aquella exposición partía del

[...] interés del MARCO de Vigo por rendir testimonio de la importancia de las colecciones privadas gallegas. Al estudiar algunas de las más importantes se comprueba, rápidamente, que en sus fondos se encuentran obras de excepcional calidad y en cantidad tal que podrían hacerse numerosas muestras con perspectivas variadas. Aunque en esas colecciones domina la pintura no faltan excelentes esculturas y también está bastante presente el lenguaje de la fotografía contemporánea; el vídeo tiene una presencia casi marginal poniendo de relieve que todavía es bastante difícil para el coleccionista privado asimilar ese tipo de producciones en el seno de sus específicos proyectos de colección. En todos los casos se trata de colecciones privadas que desbordan lo que serían las necesidades, por decirlo sin mayores rodeos, decorativo-domésticas. Cuando se acumulan, como sucede en estos amantes gallegos del arte, más de cien piezas —algunas de ellas con formatos propios de museo— queda claro que eso que anteriormente calificué como veneno ha pasado a formar parte del organismo del coleccionista.

Charlando con los propietarios de las obras comprobé que el arte es, en todos los casos, una parte crucial de sus vidas. Siguen la actualidad artística con una intensidad y un conocimiento de causa superior al de muchos críticos desganados o pura y llanamente mercenarios, viajan a distintas ferias de arte, recorren el escenario de las bienales y, sobre todo, han llegado a establecer relaciones de complicidad con ciertos artistas. No responden al estereotipo, gestado especialmente a finales de los años ochenta, del comprador de arte obsesionado por la especulación, antes al contrario, sus actitudes están más cerca de las del mecenas y, por supuesto, la de sujetos que con pasión y sentido crítico buscan minuciosamente las piezas que desean para sus colecciones que son *works in progress*.

En una época en la que hay *ready-mades* en todas partes, la pasión del coleccionista es la de encontrar lo único, aquello que no puede dejar de ser suyo. Cada colección es, en buena medida, autobiográfica, responde a prejuicios, obsesiones y pulsiones que no pueden ser fácilmente desveladas. La compra de una obra de arte reconduce al ámbito de lo privado, esto es una obviedad, aquello que al exponerse conseguía visibilidad.³⁴⁴

³⁴¹ Martín Chirino, presentación del catálogo *Latitud de la mirada. Modos de coleccionar*, Gran Canaria, CAAM, 1994. Ver el texto de Tomás Llorens, “Latitud de mirar”, p. 13-22.

³⁴² Ver Jorge Virgili, “Mis diálogos con Lisa” en *Diálogos con Esteban Lisa. Colección Jorge Virgili*, Cuenca, Fundación Antonio Pérez, 2008.

³⁴³ Miguel Cereceda, “Analogías visuales. Esteban Lisa. Colección Jorge Virgili”, *Cultural Abcd, Abc*, Madrid, 17 mayo 2008, p. 40.

³⁴⁴ Nota de prensa de *Pasiones privadas, visiones públicas. Coleccionismo D.O. Galicia*, MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, http://www.marco.vigo.com/sites/default/files/nota%20prensa%20PASIONES_CAST.pdf (consulta: 19 agosto 2013).

Castro desgranaba críticamente, así, tópicos que atañen al coleccionista contemporáneo a los que volveremos a referirnos, y ponía de manifiesto la deuda que los nuevos museos sentían hacia los coleccionistas. Al mismo tiempo, revelaba tanto su grandeza como sus limitaciones.

En este contexto de atención expositiva al coleccionista y a lo coleccionado atendiendo a su incidencia en su ámbito social y cultural, merece la pena detenerse en la programación que, en Barcelona y de forma sistemática, ha llevado a cabo la Fundación Godia en torno al coleccionismo de arte. Podríamos considerar este programa como la continuación lógica de la muestra de 1987 titulada *Col·leccionisme a Barcelona*, y a la que nos referiremos más adelante, porque su objetivo era mostrar públicamente y poner en valor no sólo la colección reunida por Francisco Godia en particular,³⁴⁵ sino también analizar una serie de conjuntos artísticos reunidos por otros, con el objetivo de reivindicar, visibilizar, estudiar y fomentar el coleccionismo de arte en general.

En la serie de exposiciones sobre coleccionismo de la Fundación Godia habría que incluir exposiciones centradas monográficamente en una colección, como la de dibujos de la Colección Samaranch,³⁴⁶ la colección de vidrios *art nouveau y art déco* de Salvador Riera³⁴⁷ o el arte Khmer en la Colección Feuerle, pero también otras de sentido temático, como la dedicada al arte africano en las colecciones barcelonesas, o *De Luca Giordano a Goya en las colecciones privadas*, que de algún modo enlazarían con las antes citadas *Goya en las colecciones madrileñas*, *Picasso en las colecciones españolas* y *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*.

Pero, para el propósito de este estudio, en el marco de aquel programa resultan especialmente interesantes dos muestras de carácter casi sociológico, que vienen a revelar los intereses y posibilidades del coleccionismo barcelonés a lo largo de su historia más o menos reciente, describiendo el contexto en el que debía inscribirse el del propio Godia. La primera de ellas, de 2007, se tituló *De Fortuny a Tàpies. Coleccionismo generación Francisco Godia*,³⁴⁸ y la segunda, de 2011, *Barcelona colecciona*.³⁴⁹ La comparación de ambas revela los gustos, inquietudes y, sobre todo, las diferencias existentes entre los conceptos de coleccionismo de dos generaciones diferentes. En el catálogo de la primera un texto de María Lluïsa Borràs subraya la continuidad existente entre el coleccionismo barcelonés de arte moderno del momento y el de décadas anteriores. Con la mención de algunos de los nombres clave del coleccionismo catalán de décadas anteriores, como Imbert y Joan Prats, Borràs establece una suerte de genealogía heroica que desembocaría en los nombres del propio Godia y sus compañeros de generación. Como sus antecesores, viene a decir Borràs, también estos últimos protegieron a la modernidad cuando nadie más lo hacía:

Creo que fue [...] en la postguerra cuando empezó a producirse el divorcio entre la obra que los artistas catalanes realizaban y la que los coleccionistas adquirirían. Se puede decir, de todas formas, que hubo nuevos coleccionistas que se fijaron en las primeras figuraciones magicistas de Tàpies o de Ponç, o en el realismo ingenuo de Guinovart y del primer Ráfols, y poco más. Me refiero a las colecciones como las de Francisco Godia, la Imbert, la Lerin, la Puig Palau, la Rivière o la Samaranch. Años después, estas fueron seguidas por las más arriesgadas de Rafael Tous, Suñol o Francesc Daurella, que recuperaron la tradición del coleccionismo catalán.³⁵⁰

³⁴⁵ Ver, por ejemplo, *Románico y Gótico en la colección de Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, s. a., con textos de María Peña Raso, Luis Monreal Agustí, Jordi Llorens Solanilla y Eduard Carbonell i Esteller.

³⁴⁶ *Col·lecció Samaranch. Dibuixos de Tàpies a Nonell*, Barcelona, Fundació Godia, 2003.

³⁴⁷ Liliana Godia *et al.*, *Vidrio de artista. Art nouveau y art déco: Colección Salvador Riera*, Barcelona, Fundación Godia, 2004.

³⁴⁸ Sara Puig, Francesc Fontbona, María Lluïsa Borràs, *De Fortuny a Tàpies. Coleccionismo generación Francisco Godia*, Barcelona y Valencia, Fundación Godia y Bancaja, 2007.

³⁴⁹ AA. VV., *Barcelona colecciona*, Barcelona, Fundación Godia, 2011.

³⁵⁰ María Lluïsa Borràs, "A propósito del coleccionismo", en *De Fortuny a Barceló. Coleccionismo Generación Godia*, Barcelona, Fundación Godia, 2007, p. 22.

Aquella primera muestra presentaba pinturas, esculturas y grabados de artistas españoles del siglo XX procedentes de las colecciones de quienes habían sido contemporáneos, amigos y quizá rivales de Godia en el ámbito del coleccionismo barcelonés y madrileño, pues en ambas ciudades había vivido y trabajado el homenajeado. Entre ellas estaban las de Arango, Daza-Aristi, Varez-Fisa, J.A.S., Artur Ramón, Abelló, Salvador Riera y Paco Rebés, así como la Galería Manuel Barbié, la Fundación Puig y Art Hispania S.L.

La segunda muestra, *Barcelona colecciona*, seguía un modelo en cierto modo paralelo: obras muy diversas y procedentes de colecciones distintas con el deseo de crear un mosaico representativo de la realidad del coleccionismo de un determinado momento y lugar. Pero frente a la perspectiva historicista con que se retrataba al coleccionista de corte más o menos tradicional que vivió la segunda mitad del siglo XX en la exposición anterior, esta eligió centrarse en la plena actualidad para articularse en torno a una serie de conceptos como minimalismo, soledad, expresionismo, erotismo, espacio, arquitecturas, feminidad, cuerpo o tradición/innovación. Para ello seleccionó obras de coleccionistas de la Barcelona de 2011 dedicados al arte contemporáneo, resaltando su lugar en el tejido social como estímulo de la cultura local y del mercado, y analizando su papel de catalizadores de la carrera de muchos artistas contemporáneos. Los nombres de los coleccionistas muestran un claro cambio respecto a la anterior: ya no se trataba de miembros de familias tradicionales catalanas principalmente, pues junto a ellos se encontraban personalidades de otras procedencias, mostrando un cosmopolitismo y una variedad que se reflejaba también en lo coleccionado, que incluía fotografía, vídeo e instalaciones junto a las técnicas más tradicionales de pintura y escultura. Los coleccionistas representados eran entre otros José María Civit, Carmen Buqueras de Riera, Emilio Álvarez, Gabino Diego, Berta Caldentey, Lady Jinty Latimer, Han Nefkens, Liliana Godia, Pilar Libano, M. Reig, Feuerle y algunos otros que prefirieron aparecer sin especificar su nombre, pero también había piezas de la Fundación Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Colección olorVisual, Cal Cego y Mango. En los textos del catálogo se introducía —y se reivindicaba— una figura que ha ganado protagonismo recientemente: la del coleccionista promotor o productor. En el catálogo, Bartomeu Marí, director del MACBA, decía que

las colecciones de arte contemporáneo han llegado a ser una categoría de coleccionismo que va más allá de la definición del propietario o autor de la colección y adquieren un valor especial cuando las obras de arte se socializan. Un hilo muy fino separa la propiedad de la acción de compartir: las colecciones secretas no existen [...]. El coleccionista se convierte en mecenas cuando comparte, cuando abre las puertas, cuando los criterios individuales, personales, confluyen con los ámbitos de calidad y significación que el experto, el historiador o el crítico aplican a la producción presente o pasada.³⁵¹

Igual que el de Bartomeu Marí (en cuyas palabras resuenan las de Francisco Fernández Ordóñez, Javier Solana y Helga de Alvear citadas anteriormente a propósito de la importancia de dar una dimensión colectiva al coleccionismo individual), otros textos del catálogo hacían referencia a la emergencia de un nuevo tipo de coleccionista, cada vez más visible, cada vez más integrado en el sistema del arte, y cada vez más necesario socialmente, especialmente cuando la crisis parece despertar a la sociedad española del sueño de sobreabundancia del cambio de siglo. David G. Torres,³⁵² por ejemplo, defiende que igual que ya no es posible aproximarse al arte desde los parámetros tradicionales, igual que el museo actual ha dejado de entenderse como un cubo blanco desprovisto de toda conexión con el mundo y concebido para promover la contemplación ensimismada de una belleza ideal e inmaculada según lo había entendido Alfred H. Barr en el MoMA; igual que, cada vez más, el arte es un territorio de reflexiones compartidas, también el coleccionismo debe concebirse,

³⁵¹ Bartomeu Marí, “La colección hace al coleccionista”, en AA. VV., *Barcelona colecciona*, p. 10.

³⁵² David G. Torres, “El arte o la vida”, en AA. VV., *Barcelona colecciona*, p. 12-17.

fomentarse y estudiarse ahora desde otros ángulos. Al placer de la contemplación —y de la posesión— privada se suma ahora el compromiso con el artista y con la comunidad, el deseo de contribuir a la creación, al conocimiento, y en definitiva a la construcción de un contexto cultural, social, político y económico nuevo y, sobre todo, compartido.

Pero quizá el momento en que el coleccionismo ha alcanzado una mayor relevancia pública y un mayor relieve oficial en los últimos años, propiciando una exaltación de sus bondades por parte de todos cuantos los protagonizaron, haya sido la donación de un conjunto de obras de arte medieval realizada por la familia Várez Fisa al Museo del Prado el 29 de enero de 2013. Se trata, por tanto, de una donación que nos sitúa momentáneamente fuera del campo del arte contemporáneo y que, por su capacidad de resonancia, hemos preferido tratar aquí en vez de en el apartado titulado *Coleccionistas construyendo paisajes*, en el que sin duda podría haberse considerado igualmente.



Acto de donación de piezas de arte medieval de la colección Várez Fisa al Museo del Prado, enero de 2013. © Madrid, Museo Nacional del Prado.

Con claras reminiscencias anglosajonas, el solemne acto de aquella donación escenificó la aceptación por parte del Real Patronato del Museo del Prado de un importante conjunto de piezas de arte medieval (concretamente de doce obras entre pinturas y esculturas de los siglos XIII y XV) reunidas por José Luis Várez Fisa. Este coleccionista, uno de los más destacados de arte antiguo en España —y con incursiones puntuales en el arte moderno—, había visto reconocida su labor con el nombramiento de vocal del Patronato del Museo del Prado, como ya antes ocurriera con Lázaro Galdiano y el marqués de Vega-Inclán. Quizá mostrando la creciente valoración pública de la figura del coleccionista, Várez había recibido la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, la Medalla de Oro de las Bellas Artes, y el premio al coleccionista de la primera edición de los premios de la Fundación Arte y Mecenazgo. Además, en el acto público de recepción de la donación en el Museo del Prado estuvieron presentes, junto a relevantes personalidades de la institución y del mundo de la cultura, el propio presidente del gobierno, lo que lanzaba el mensaje de la trascendencia de aquella “acción de mecenazgo”. Sin embargo, el aparente respaldo del gobierno a esta acción, en el que se adscribía a la genealogía de las donaciones de López Durán, Errazu, Bosch, Cambó y la marquesa de Balboa, pareció contradecirse con las palabras del presidente acerca de que el mecenas no debía esperar nada a cambio, en un contexto en que los coleccionistas, galeristas, artistas y profesionales del mundo de la cultura esperaban con ansiedad una señal a favor de un cambio de legislación más favorable, que debería concretarse en una nueva Ley de Mecenazgo.³⁵³

³⁵³ Iker Seisdedos, “El mecenazgo según Rajoy: gratis total”, *El País*, 29 enero 2013 (consulta: 2 julio 2013).

Coleccionistas construyendo paisaje

Para llegar a la cobertura mediática alcanzada por el acto de donación de la colección de arte medieval procedente de la Colección Várez Fisa al Museo del Prado —muy por encima de las que sólo unos años antes podían corresponder a las posibilidades publicitarias de un acto similar tanto para el museo como para el gobierno— el coleccionismo español había recorrido un largo trecho: el que va de la completa ignorancia social al de una incipiente visibilidad y prestigio como agente cultural.

En todo caso, es interesante destacar que la idea de contribuir a la normalización del coleccionismo, entendiendo como parte integrante de él la vocación de compartir socialmente, empieza a estar presente tanto en el coleccionismo de arte antiguo como, sobre todo, en el contemporáneo. Como indicaban los textos citados del catálogo de la exposición de 2011 *Barcelona colecciona*, el coleccionismo de arte contemporáneo empezaba a verse como algo necesariamente compartido, a veces mediante la creación de estructuras para su difusión, estudio, conservación e incluso producción. A ese objetivo responderían, en mayor o menor medida, propuestas de instituciones *ad hoc* surgidas a partir de los ochenta con el deseo de adaptarse a los nuevos parámetros históricos y estéticos. En seguida hablaremos de ellas. Pero, contextualizando la donación de Várez al Prado, debe recordarse también que tiene importantes paralelos en el ámbito de lo contemporáneo. Actualizando y extendiendo a toda la geografía española la tradición de la burguesía vasca y catalana de donar o ceder temporalmente a sus principales instituciones museísticas parte de sus colecciones privadas, en las últimas décadas se ha producido una nueva generación de aportaciones de colecciones privadas tanto a museos tradicionales como, especialmente, a museos de nueva creación. Respondiendo a este modelo, algunas colecciones de arte contemporáneo (o fragmentos esenciales de ellas) están contribuyendo significativamente al fortalecimiento del nuevo paisaje mediante la vía del depósito o de las exposiciones temporales de largo término en museos y centros de arte.

Sin pretender hacer un completo inventario de una casuística cada vez más abultada, mencionaremos algunos ejemplos señeros. Entre las más importantes colecciones españolas destaca la Colección Circa XX, que, a su vocación pública ha sumado también una clara vocación itinerante, mostrándose en sucesivas exposiciones monográficas celebradas tanto en centros de arte contemporáneo de reciente creación como en lugares de gran tradición, con una evidente proyección didáctica. Reunida por la prestigiosa estomatóloga Pilar Citoler, de la importancia de esta colección dan cuenta varios hechos: su propietaria ocupó la presidencia del Patronato del Museo Reina Sofía de 2007 a 2010, y entre sus iniciativas destaca la creación del Premio Internacional de Fotografía Pilar Citoler en 2006. Con más de un millar de piezas, la Colección Circa XX se inició a partir de la adquisición de una obra de José Caballero, realizada en 1969 en la Galería Juana Mordó. Partiendo del modelo establecido por Zóbel en el museo de arte abstracto de Cuenca —en donde adquirió la casa del artista Sempere, con vistas al Júcar—, Citoler se propuso crear, como Zóbel, una colección que reflejara la cultura de su tiempo. En la actualidad, con más de 700 pinturas, un centenar de esculturas y unas cuatrocientas obras sobre papel, es una de las colecciones privadas de arte contemporáneo internacional más importantes de nuestro país.

Después de haber mostrado selecciones de sus piezas en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 2004,³⁵⁴ en el palacio de la Merced de Córdoba y la Fundación Caixa Galicia en Pontevedra en 2007,³⁵⁵ en la Fundación Antonio Pérez de

³⁵⁴ Alfonso de la Torre (ed.), *Fragmentos. Arte del siglo XX al XXI. Circa XX 2*, Madrid, Concejalía de las Artes, 2004.

³⁵⁵ Alfonso de la Torre (ed.), *El ojo que ves. Selección de los fondos de fotografía y vídeo de la Colección Circa XX-Pilar Citoler*, Córdoba,

Universidad de Córdoba y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, y Pontevedra, Caixa Galicia, 2007.

Cuenca y en la Fundación Caixa Galicia en Ferrol, también en 2007,³⁵⁶ en la Sala Kubo de San Sebastián en 2012 y en la Fábrica, Madrid, en 2013, entre otros, Cítoler mostró su interés por dotar a la colección de una sede propia: en mayo de 2013 llegó a un acuerdo con la Comunidad de Aragón para que la colección, parcialmente adquirida por la Comunidad, se aloje en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza.

También la colección de arte contemporáneo internacional formada por el diseñador José María Civit, una de las más importantes de arte conceptual internacional en España, ha sido mostrada en diversos lugares bajo el sugestivo título de *La vida privada. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporáneas*. Así ocurrió, por ejemplo, en el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza), de Huesca, en 2008,³⁵⁷ y el MUBAG (Museo de Bellas Artes de Gravina), de Alicante, en 2009, entre otros. Recientemente ha establecido una sede de carácter más permanente en una antigua fábrica de corcho de Palamós.

La idea de compartir el resultado (y el disfrute) de su esfuerzo, y fomentar así el conocimiento del arte contemporáneo, es compartida por otros coleccionistas catalanes que han hecho públicas sus colecciones. Pero más allá de ese nexo de unión, existe una gran diversidad de propuestas tanto por los contenidos de las colecciones, como por el entorno en el que se sitúan o por los fines de su apertura al público. Entre ellas se encuentra la Colección Bassat, que, como señala Giralt-Miracle, tiene un marcado carácter generacional, pues recoge “algunas de las manifestaciones más importantes del arte catalán de la segunda mitad del siglo XX”.³⁵⁸ Por su ubicación actual en la Nau Gaudí de Mataró, tiene también un fuerte sentido de arraigo geográfico, asociándose con uno de los espacios más emblemáticos de la ciudad —la nave de blanqueo que el arquitecto Antonio Gaudí proyectó en el año 1878 para la Cooperativa la Obrera Mataronense—. Esta iniciativa que, mediante un programa de exposiciones de tipo historicista viene mostrando fragmentos de la colección con cronologías sucesivas, desea constituirse en motor cultural de la ciudad, para lo que toma la figura legal de Consorcio Museu d'Art Contemporani de Mataró, constituido por la Fundación Privada Carmen y Lluís Bassat y el Ayuntamiento de Mataró.

Otros coleccionistas han canalizado su relación con las instituciones de arte contemporáneo por otras vías. En Mallorca, Juan Bonet, José María Lafuente —no confundir con el coleccionista cántabro homónimo—, Mario Legorburu y Alejandro Villalba, que responden al perfil contemporáneo de coleccionista comprometido —asiduos a ferias y bienales internacionales, siguen de cerca a los artistas, se implican en la producción de obra y se acercan a los museos—, también están trabajando en el proyecto de un premio cuya intención es contribuir al fomento y desarrollo de jóvenes creadores españoles o residentes en España en el campo de las artes visuales, facilitándoles los medios necesarios para la materialización de sus proyectos y la internacionalización de su trabajo y fomentando la recepción del arte contemporáneo por parte de los segmentos más amplios de la sociedad. Estos coleccionistas, como otros de perfil similar que se agrupan en torno a otras instituciones españolas, se unen para buscar el apoyo, la colaboración, aprendizaje y disfrute personal de conocer personas que comparten la misma pasión tratando al tiempo de reivindicar el papel social del coleccionista.

Entre lo temporal y lo permanente, otros coleccionistas han decidido realizar cesiones o depósitos a largo plazo en museos. Entre ellos, el Artium de Vitoria o CAC de Málaga son clara muestra de museos activos en su relación con coleccionistas privados. “La colección permanente del CAC Málaga”, tal y como manifiestan

³⁵⁶ Alfonso de la Torre (ed.), *No hay arte sin obsesión. Colección Circa XX*. Pilar Cítoler, Cuenca, Diputación, Ayuntamiento y Fundación Caixa Galicia, 2007.

³⁵⁷ *La vida privada. Colección José María Civit. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporáneas*, CDAN, Huesca, 2008. Textos

de Menene Gras (“La vida privada. Colección José María Civit. Representaciones de la tragedia y la banalidad contemporáneas”) y Anna Maria Guasch (“De la colección a la acción de coleccionar”).

³⁵⁸ http://www.museubassatmataro.cat/index_cast.html (consulta: 20 junio 2013).

en la presentación de su colección, “está formada por una selección de obras que se incrementa progresivamente, respondiendo en parte al programa de adquisiciones del Ayuntamiento de Málaga y combinando este sistema con la cesión de obras por parte de coleccionistas privados durante periodos determinados, siguiendo un modelo que ha funcionado con éxito en otros grandes centros de arte del mundo”. O bien: “El núcleo principal de la Colección Artium lo constituye el fondo coleccionado por la Diputación Foral de Álava, aunque a lo largo de los últimos años se han producido ingresos de obras notables y numerosas procedentes de depósitos y donaciones realizados por coleccionistas privados e instituciones públicas.” Para ilustrar esta relación, podemos citar los casos de la colección de Carmen Buqueras, que está depositada y expuesta parcialmente en el CAC fruto de un acuerdo con el Ayuntamiento de Málaga, y el del coleccionista Juan Redón, que colabora permanentemente con varias instituciones, siendo Artium o la Fundación Foto Colectania receptores de sus depósitos. También con acuerdos de carácter semipermanente, la colección de fotografía reunida por Enrique Ordoñez e Isabel Falcón, con más de 1.300 piezas, ha establecido colaboraciones de largo término con museos como el CGAG de Santiago de Compostela o el TEA de Tenerife —además de prestar algunas de sus piezas en depósito a otros museos, desde el IVAM de Valencia hasta el MACBA de Barcelona—, contribuyendo a consolidar los discursos expositivos de aquellos centros y a “favorecer el mundo de la imagen dentro del mundo del arte”.³⁵⁹

La Colección Ordóñez-Falcón, que comenzó a formarse en los años setenta, y que en la actualidad es muy demandada por comisarios de todo el mundo, ha mostrado siempre un marcado “carácter viajero”. Frente a este modelo —colecciones que contribuyen temporal o permanentemente a los fondos de las instituciones públicas—, surgió el segundo descrito más arriba: el de coleccionistas que desean compartir la vida de su propia colección, en muchos casos aún en formación, mediante una institución propia abierta al público y capaz de generar actividades culturales.

Un caso pionero fue el que dio lugar a Metrònom, una fundación para el arte contemporáneo creada en la pujante Barcelona de los ochenta por el coleccionista y promotor Rafael Tous, que llegó a convertirse en referencia obligada en el panorama artístico de la ciudad durante dos décadas en su localización en el centro histórico, tanto por sus colecciones como por las actividades realizadas en torno a ellas. Tous comenzó a coleccionar en 1972, con la adquisición de una pieza de Pere Noguera. A partir de entonces reuniría una colección de arte conceptual que incluye, para citar algunos, a Miralda, Muntadas, Pazos y Balcells, y que aborda técnicas muy variadas (fotografía, videos, libros de artista, cómics, o grandes instalaciones). Tous “responde al arquetipo de coleccionista vocacional [...]”. Es una colección de colecciones, que tanto incluye arte negro, como postales antiguas, fotografías o revistas. No obstante, cabe remarcar que fue capaz de abandonar una línea tradicional para entregarse con entusiasmo a los artistas que promovían el arte de las ideas, más allá de la materialidad del propio objeto, convirtiéndose, sin duda, en el coleccionista que dispone de la mejor colección de arte conceptual catalán”.³⁶⁰ Como ha recordado el propio Tous en muchas ocasiones, desde que iniciara su programa de exposiciones en 1972 hasta que cerró las puertas de Metrònom en 2006, organizó 500 exposiciones. Su motivación, la del mecenas, era ofrecer un espacio donde exponer artistas que no tenían otras posibilidades de hacerlo, apoyar a los artistas. Desde que cerrara las puertas de su espacio, Tous continúa su colección centrado en fotografía contemporánea y mantiene una intensa actividad de préstamo de obras para otras exposiciones.

Como en el caso de Metrònom, a partir de los ochenta y coincidiendo tanto con el *boom* de los centros de arte como con un primer y tímido auge del coleccionismo privado de arte contemporáneo, se suceden los ejemplos de colecciones

Algunos coleccionistas abren sus colecciones al público, las depositan en museos y centros de arte o contribuyen a la formación de colecciones para centros públicos. Otros crean las condiciones para la producción de conocimiento y el debate crítico sobre el arte contemporáneo.

³⁵⁹ “La colección Ordóñez-Falcón de fotos estará depositada en el CGAG”, *La Opinión*, La Coruña, 7 junio 2008.

³⁶⁰ *L'art de col·leccionar*, Fundació Vila Casas.

La entrevista, realizada por Daniel Giralt-Miracle, está disponible en: http://www.fundaciovilacasas.com/es/publicaciones-l-art-de-colleccionar/lart-de-colleccionar-rafael-tous/_pub:73.

privadas con proyección y objetivos públicos, especialmente en Cataluña aunque no sólo. Como la de Tous, se inscriben en un recorrido histórico que, salvando todas las diferencias oportunas, recoge experiencias anteriores —desde Lázaro Galdiano y Frederic Marés hasta Cambó, por ejemplo—, en cuanto a crear una institución propia o contribuir a las ya existentes. También en cuanto a trayectorias de marcada impronta individual y de financiación privada que, en algunas ocasiones, acaban convergiendo en la trama de equipamientos culturales de carácter público, mientras que en otras se configuran en cierto modo como alternativa o complemento a ellas.

En este contexto deben mencionarse, entre otras y siguiendo el orden cronológico de su fundación, la Fundación Vila Casas, la Fundación Godia y la Fundación Suñol, todas ellas con sede en Barcelona. En las tres, bajo la estructura administrativa de una fundación se hacen públicas colecciones que fueron originalmente personales, y en las tres se llevan a cabo actividades relacionadas con el disfrute social del arte —no sólo contemporáneo— y el fomento del coleccionismo.

La primera de ellas, la Fundación Vila Casas, constituida en 1986 por el farmacéutico Antoni Vila Casas, declara que

abre las puertas de su colección privada, para compartirla con la sociedad civil y para contribuir al desarrollo de las artes y de la cultura en Cataluña. Coleccionista fiel a su pasión, ha llegado a disponer de una colección viva y dinámica, actualmente constituida por más de 2.000 obras de arte que datan desde la década de los 60 hasta la actualidad formada por pinturas (en Can Framis), esculturas (en Can Mario) y fotografías (en el Palau Solterra).

En la colección conviven artistas reconocidos internacionalmente con otros de trayectoria nacional o con jóvenes emergentes, centrándose principalmente en los artistas que viven en Cataluña, sobre todo en el caso de la pintura y la escultura, y también en artistas de diversas partes del mundo, en el caso de la fotografía.³⁶¹

Pero, junto al esfuerzo por promover el arte contemporáneo catalán, en la actividad de la Fundación Vila Casas ocupa un lugar muy importante la atención al propio fenómeno del coleccionismo. Con la puesta en marcha de un ciclo de entrevistas públicas y su correspondiente exposición, dirigido por Daniel Giralt-Miracle y denominado *L'art de col·leccionar*, rinde homenaje a la figura de destacados coleccionistas y se reivindica el coleccionismo como “una aventura intelectual y una experiencia estética”, y se define al coleccionista como alguien que, “más que pensar en la inversión o en la posesión, actúa movido por la sensibilidad, por la cultura o por la intuición, que lo hacen atesorar unas obras con el objetivo de disfrutarlas y compartirlas”.

La Fundación Francisco Godia, por su parte, está abierta al público desde 1999 e instalada en la Casa Garriga Nogués desde 2005. Además de ofrecer la posibilidad de contemplar públicamente las obras coleccionadas por Francisco Godia, que abarcan un amplio arco cronológico y diversas técnicas artísticas,³⁶² esta fundación ha venido desarrollando una constante labor expositiva —a la que nos referiremos más adelante en relación con su contribución a la visibilización de otras colecciones privadas—. Asimismo, ha establecido convenios de colaboración con otras instituciones, como la Fundación Amigos del Museo del Prado, que ha permitido a esta última ampliar a Barcelona algunos de sus programas de formación.

³⁶¹ <http://www.fundaciovilacasas.com/es/la-fundacion-el-coleccionista-y-la-coleccion/> (consulta: 20 junio 2013).

³⁶² Ver, entre otros, María Peña Raso, “La Colección Francisco Godia, una invitación al diálogo”, en *Románico y Gótico de la Fundación Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2001, p. 17-20; Arnau Puig, Julià Guillamon, et al., *Una mirada al segle XX: Col·lecció Fundació Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2002; Francesc Fontbona, Jordi González, Sara Puig, *Del modernismo a las vanguardias: dibujos*

de la colección de la Fundación Francisco Godia, Barcelona, Fundación Godia, 2003; AA. VV., *Las raíces del arte contemporáneo en la Fundación Francisco Godia*, Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 2006; Javier del Arco, et al., *La colección. Fundación Francisco Godia*, Barcelona, Fundación Francisco Godia, 2008.

En tercer lugar, la Fundación Suñol, abierta al público en 2007, recoge, expone y estudia la colección reunida por Josep Suñol desde mediados de los setenta, que se centró en el arte contemporáneo español aunque sin excluir otras posibilidades. En su sede del Paseo de Gracia, esta Fundación, presidida por el propio Suñol, ha organizado una treintena de exposiciones a partir de su colección y ha establecido formas de colaboración con otras instituciones museísticas y educativas como la Facultad de Bellas Artes de la UB y el Centre Can Xalant. Para celebrar su quinto aniversario de funcionamiento en 2012, realizó una exposición con “una nueva mirada a la colección, que recorre los últimos cincuenta años de creación, para reexplicar obras y conceptos, esta vez por géneros y temas que faciliten la comprensión de la función del arte en la sociedad”.³⁶³ En el catálogo de aquella muestra, comisariada con rigor y exigencia museísticos por Rosa Queralt y Valentí Roma, el texto significativamente titulado “Un asunto de complicidades”,³⁶⁴ se refiere al período comprendido entre 1974 y 1987 como “un capítulo esencial en la escena artística” caracterizado por “la necesidad de crear o renovar las escasas infraestructuras que conformaban hasta entonces el sistema del arte contemporáneo. En definitiva, del deseo de normalización y de acercamiento a los países”, planteando el interrogante acerca de si verdaderamente aquella época prodigiosa consiguió “la transformación real del ámbito artístico en España”. El balance general del texto revela más escepticismo que optimismo, pero interesa destacar aquí que considera al coleccionismo (y a todo lo que le rodeó en los ochenta, como las nuevas ferias de arte, y especialmente ARCO) entre los factores transformadores de la situación, aunque se señala

un hecho incontestable sean cuales sean las circunstancias: la voluminosa oferta y la escasa demanda, una realidad que crea en consecuencia un mercado perpetuamente descompensado.

Con un sentido más especializado, e inscribiéndose en la tendencia a la mayor concentración de atención sobre la fotografía que ya hemos visto reflejada en otros coleccionistas particulares o institucionales en sintonía con las tendencias internacionales, debe mencionarse también la Fundación Foto Colectania. Fundada y presidida por Mario Rotllant, consejero delegado de Cobega, fue inaugurada en Barcelona en el año 2002 con el objetivo de difundir la fotografía y el coleccionismo a través de exposiciones, publicaciones, actividades (coloquios, seminarios, viajes) y un intenso programa para sus amigos y socios. Foto Colectania conserva, además, una colección que reúne más de 2.500 fotografías posteriores a 1950 de autores españoles y portugueses, y dispone de una biblioteca de consulta libre y de una cámara de conservación donde se guarda el fondo fotográfico, el archivo de Paco Gómez (donado por su familia en 2001) y el depósito de varias colecciones privadas. La Fundación Foto Colectania se financia en gran parte gracias a la ayuda de los patrocinadores, amigos y socios de la fundación y otras colaboraciones externas.

De características diferentes, el proyecto Cal Cego fue iniciado en 2006 por los promotores inmobiliarios Roser Figueras y Josep Inglada. Ambos hicieron en 1980 su primera adquisición, una pieza de Zush, y en la actualidad poseen una colección con más de 400 obras de artistas de diferentes disciplinas y generaciones, con especial atención a los que se han interesado por explorar lo arquitectónico. En su caso, la decisión de compartir lo coleccionado no significó ni abrir un espacio propio ni un compromiso con una institución pública determinada, entendiendo que “es básico que las obras circulen, que se vean y creen conocimiento”.³⁶⁵ Su deseo es que la colección pueda “trascender el ámbito doméstico, convertirse en patrimonio cultural que sea reflejo de una época y fomentar el conocimiento del arte”. Para ello se propone mantener

³⁶³ Carta de Sergi Aguilar, director de la Fundación Suñol, a la autora, fechada el 1 de octubre de 2012 (traducción de la autora).

³⁶⁴ Rosa Queralt y Valentí Roma, “Un assumpte de complicitats”, en *5è aniversari. 2007/2012*, Fundació Suñol. Barcelona, 2012, p. 11-39 (traducción de la autora).

³⁶⁵ Palabras de Montse Badia, directora de Cal Cego desde 2006, en Roberta Bosco, “Del costat de l’art. Un mapa del coleccionisme privat a Catalunya, entre la passió i la responsabilitat del mecenatge”, *Quadern, El País*, 27 enero 2011, p. 3 (traducción de la autora).

una actitud de curiosidad constante y de fidelidad a la evolución de los artistas, para dar apoyo a la investigación y organizar actividades que no sólo den a conocer la colección, sino que sirvan para profundizar en el conocimiento del arte contemporáneo.³⁶⁶

Para ello desarrolla un programa que comprende la consolidación de la colección (catalogación, conservación, nuevas adquisiciones y producción de nuevos trabajos); el apoyo a la formación y la investigación (a través del Master en Arte Actual iniciado junto a IL3-Universidad de Barcelona), la creación de comunidad (a través de *Alumni*) y actividades para el conocimiento del arte contemporáneo (exposiciones, proyectos, colaboración con otras instituciones e iniciativas). Con este plan como horizonte, la colección de Cal Cego se concibe como “nómada”, es decir, sin exposición permanente. Por contra, la página web de Cal Cego, con un catálogo razonado de todas las obras, se propone ser una plataforma estable para su conocimiento desde la cual se puedan desarrollar actividades y proyectos específicos. Para ello cuenta, por ejemplo, con un convenio con el MACBA.

El deseo de Cal Cego de servir a la formación de artistas contemporáneos y a la educación del público, así como el concepto de colección como *work in progress*, es compartido por otros coleccionistas españoles de gran prestigio y de marcado carácter diferencial. Entre ellos destacan Carlos Rosón, en Galicia, y Jimena Blázquez, en Andalucía. La colección formada por el arquitecto Carlos Rosón Gasalla, iniciada en 1993 en torno a piezas de la generación del grupo El Paso, se extendió y especializó después en el campo del arte estrictamente contemporáneo. Este conjunto dio lugar a la creación de la Fundación RAC, Rosón Arte Contemporáneo en Pontevedra. Desde su apertura en 2007, RAC mantiene un doble objetivo: instaurar un programa de residencias de artistas y dar a conocer y hacer visible su colección de arte contemporáneo, que en la actualidad cuenta con casi 300 obras de artistas españoles e internacionales desde las vanguardias históricas hasta la actualidad, a través de distintas exposiciones temáticas. Entre los artistas que han sido invitados como residentes están Jonathan Hernández, Luisa Lambri, Caio Reiszewitz, Tania Bruguera e Ignasi Aballí.³⁶⁷ La Fundación RAC, que ha sido incluida en la *BMW Art Guide by independent collectors*,³⁶⁸ ha colaborado con otra fundación de creación reciente: la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, en Cerezales del Condado, León.³⁶⁹ Con una incipiente colección de arte público presentada en 2009, de carácter y financiación estrictamente privados, esta fundación se propone fomentar “el desarrollo del territorio y la transferencia de conocimiento a la sociedad mediante dos vías de acción: la producción cultural y la etnoeducación. Dichas vías de acción se articulan alrededor del arte, en sus registros del presente, la música, el medioambiente, la sociología y la economía, entre otras disciplinas transversales”, y “despliega sus vías de acción a través de exposiciones, conciertos, talleres, seminarios, proyectos en residencia, producciones propias, coproducciones con otras instituciones y agentes, festivales, viajes, rutas, proyectos en relación al estudio y respeto del entorno y todo tipo de formatos de actividad propios de la sociedad del conocimiento.”³⁷⁰

Por su parte, en la Dehesa de Montenmedio, cerca de Vejer de la Frontera, Cádiz, la Fundación NMAC, Montenmedio Arte Contemporáneo, impulsada por Jimena Blázquez, ha propuesto la creación de una colección de arte contemporáneo internacional *site specific*, en un entorno alejado de los grandes centros artísticos urbanos. Para ello desde 2001 ha invitado a 40 artistas a realizar proyectos, de los cuales más de una veintena son en la actualidad visitables por el público, con el objetivo de promover su acercamiento a la creación artística en diálogo con la naturaleza.

³⁶⁶ <http://www.calcego.com>
(consulta: 20 junio 2013).

³⁶⁷ <http://www.fundacionrac.org/>
(consulta: 23 agosto 2013).

³⁶⁸ <http://www.independent-collectors.com/bmwartguide/>.

³⁶⁹ En la exposición Construyendo el *minimalismo*, celebrada en 2011.

³⁷⁰ <http://www.fundacioncerezalesantoninoycinia.org/informacion/coleccion/C3%B3n-arte-p%C3%BAblico> (consulta: 29 junio 2013).

Con sus diferentes acentos e intereses, los casos de Cal Cego, RAC y Montenmedio están, quizá, entre los más llamativos en cuanto a la apuesta por un nuevo tipo de coleccionismo entendido como un proyecto abierto y de clara vocación pública. Pero si hay algo que caracteriza a la actualidad en el terreno del coleccionismo, como en todos los demás de la vida, es la diversidad. Por ello, con Cal Cego, RAC y Montenmedio conviven otros ejemplos de coleccionistas que han decidido dar una dimensión pública a sus colecciones y contribuir a transformar el paisaje cultural del país desde presupuestos, magnitudes y ubicaciones muy diferentes.

Con una perspectiva más cercana al concepto de coleccionismo tradicional, Francesc Daurella instaló en el Pueblo Español de Barcelona en 2001 una parte de la colección, con obras de ochenta artistas españoles del siglo XX. Otra parte de su colección, 300 obras de arte del modernismo y el expresionismo catalán de finales del XIX y comienzos del XX, se instaló en 2011 en una antigua casa de la familia en Aravaca, cerca de Madrid, dándose a conocer como Museo de la Fundación AMYC y contando con el apoyo del Ayuntamiento y de la Comunidad de Madrid.³⁷¹ Aún más recientemente, en julio de 2013, una selección de la Colección Daurella ha sido mostrada en la Fundación Perramón, en Ventalló, Girona.

En Lleida, la Fundación Sorigué convocó en 2011 un concurso para elegir el proyecto arquitectónico que debe dar forma a la sede de su colección. Esta, formada a iniciativa del empresario Julio Sorigué y su mujer, Josefina Blasco, gestiona una colección que partió, como muchas otras de la misma generación, de obras de carácter histórico (en este caso de arte español del siglo XIX) para después ampliar sus intereses al arte internacional más reciente. Asesorado por el artista Julio Vaquero, a comienzos de la década de 2000 empezó a comprar arte contemporáneo y en la actualidad cuenta con más de 450 piezas de artistas como Kiefer, Kentrige, Doris Salcedo, Julie Mehretu, así como de Antonio López. Esta fundación une al objetivo de dar a conocer su colección y a través de ella el arte contemporáneo (un objetivo que desarrollan mediante exposiciones en su sede del centro de Lleida y en colaboración con otras entidades fuera de la ciudad, como la Universidad de Barcelona) el de contribuir a la formación “de jóvenes valores del ámbito de las artes, en su esfuerzo y compromiso personal”³⁷² mediante un programa de becas.

Con un deseo similar de fortalecer la oferta artística de su ciudad y su comunidad mediante el disfrute público de una colección de arte contemporáneo y, como Cal Cego, en conexión con la universidad, en este caso la Politécnica de Valencia, se estableció en 2005 en la Casa-Palacio Joan de Valeriola en Valencia la Fundación Chirivella-Soriano. Su objetivo era dar a conocer la colección reunida por el notario Manuel Chirivella y su mujer, Alicia Soriano, y fomentar la creación y el estudio del arte y la cultura contemporáneos. Este fondo suma más de 600 piezas que, partiendo del arte español de finales de los cincuenta (El Paso, Grupo Parpalló y Equipo 57), continúa con obras de artistas españoles de las generaciones siguientes (*Equipo Crónica*, Mompó, Yturralde, Eusebio Sempere, Manuel Barbadillo, Gerardo Rueda, Zóbel, Saura, Arroyo Teixidor, Elena Asins y Sicila) y se propone llegar al “momento presente sin fijar término alguno”.³⁷³

Con el mismo objetivo de contribuir al conocimiento del arte contemporáneo en su comunidad, Navarra, Josefa Huarte Beaumont decidió hace tiempo hacer pública su colección: un selecto conjunto de arte contemporáneo clásico, con una cincuentena de obras de artistas del siglo XX, como Picasso, Kandinsky, Oteiza, Chillida, Tàpies, Palazuelo y Rothko. Según sus propias declaraciones, su voluntad había sido “siempre que la sociedad navarra pueda disfrutar de esta colección de

³⁷¹ Alberto Ballarín, “Un nuevo museo en Madrid”, *Análisis, Abc*, Madrid, 2 marzo 2011.

³⁷² http://www.fundacionsorigue.com/web/?page_id=10 (consulta: 9 agosto 2013).

³⁷³ <http://www.chirivellasoriano.org> (consulta: 29 junio 2013).

arte”.³⁷⁴ Por ello, ya en 1997 había creado con su esposo, Javier Vidal, la Fundación Beaumont para “contribuir a que Navarra tuviese un lugar propio dentro de las corrientes culturales europeas”, mediante la cesión de su colección al proyectado Centro de Arte Contemporáneo de Navarra. Una vez descartada la construcción de aquel centro, Josefa Huarte decidió donar su colección al futuro Museo Universidad de Navarra. Constituido como un museo de colecciones, contará también con un importante Fondo Fotográfico que, iniciado con el legado José Ortiz Echagüe, se ha ampliado hasta constar de más de 10.000 fotografías y 100.000 negativos, con piezas de Clifford, Laurent, Catalá Pic, Centelles y Catalá Roca, entre otros. El acuerdo entre Josefa Huarte y la Universidad de Navarra, al que rindió homenaje el I Seminario de Coleccionismo de Arte Contemporáneo³⁷⁵, es en cierto modo la culminación del alcanzado por la Fundación Beaumont y la Universidad en 1998, que dio lugar a la creación de la Cátedra Félix Huarte de Estética y Arte Contemporáneo. La orientación al fomento de la cultura en su lugar de origen, contribuyendo a crear un paisaje cultural favorable al arte contemporáneo, está también presente en el acuerdo firmado en 2011 por Jaime Ruiz Sordo, propietario de la Colección Los Bragales, con el MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander, con el objeto de dejar en depósito temporal unas sesenta obras de arte contemporáneo nacional e internacional.

Pero entre todas las propuestas de coleccionistas que han decidido hacer pública su colección para contribuir a la creación de un paisaje favorable al arte contemporáneo, una de las de mayor calado es probablemente la de Helga de Alvear, cuya trayectoria mereció el premio al mejor coleccionista otorgado por la Fundación Arte y Mecenazgo en 2012. Procedente de Alemania, Helga de Alvear llega a España en 1957 y, después de conocer a la legendaria galerista Juana Mordó en 1967 y entrar en contacto con los artistas del grupo de Cuenca —de nuevo, el impacto seminal de Zóbel y su colección de arte abstracto—, comienza a interesarse por el arte español. Alvear, que trabajó con Mordó desde 1980, contó desde 1995 con su propia galería centrada en el arte contemporáneo internacional. En la actualidad, con más de 2.500 piezas, su colección es el resultado de más de cuarenta años de adquisiciones, que ella misma ha definido como un “proceso de aprendizaje y pasión”. Como ha explicado Delfim Sardo, “en la sencillez de esta dualidad se expresa de forma clara una motivación doble, entre emoción y conocimiento, que son los dos polos de relación con el arte a partir de los cuales todos establecemos nuestro vínculo artístico”.³⁷⁶ Este impresionante conjunto de obras de arte contemporáneo internacional incluye una gran variedad de artistas y técnicas, incluyendo a Ignasi Aballí, Marina Abramovic, Gordon Matta-Clark, Carlos Garaicoa, Mark Lombardi, Ernesto Neto, José Pedro Croft, Candida Höffer, Stan Douglas, Ettore Spalletti, Lawrence Wiener, James Casebere, Allan Sekula, Phillip Lorca diCorcia, Tony Oursler, Hans Peter Feldmann, Juan Muñoz, Jenny Holzer, Cristina Iglesias y Thomas Schütte, por mencionar sólo algunos de sus nombres.

Desde muy pronto, Alvear manifestó su deseo de compartir el goce estético de su colección. Su vocación pública le llevó a mostrar su colección en diversos lugares en España y fuera de ella desde finales de los noventa, con distintas selecciones

³⁷⁴ Jesús Rubio, “María José Huarte dona su colección de arte a la Universidad de Navarra”, Pamplona, *Diario de Navarra*, 1 abril 2008.

³⁷⁵ El Seminario de Coleccionismo de Arte Contemporáneo organizado por el Museo de la Universidad de Navarra (<http://www.unav.es/museo/actividades/seminarios/seminario-de-coleccionismo/primer-avance-libro-foro-coleccionismo>) reunió a un grupo de coleccionistas y asesores quienes en diálogo con tres referentes del periodismo explicaron cómo comenzaron

a coleccionar arte, qué les mueve a comprar, si son asesorados y hablaron de sus piezas favoritas así como de su relación con los artistas.

³⁷⁶ Delfim Sardo, “Historias de la vida material. Personas, lugares, cosas, acontecimientos, ficciones”, en *Historias de la vida material*, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres, 2011, p. 15.

y aproximaciones. Así ocurrió en Logroño, Pamplona y Burgos (*Creer en el arte. Colección Helga de Alvear. Una selección*, 1997),³⁷⁷ Pamplona y Vitoria (*Luz y fotografía en la Colección Helga de Alvear*, 1998),³⁷⁸ Santander (*Nuevas visiones. Nuevas pasiones. Seis artistas de la Colección Helga de Alvear en Villa Iris*, 1999),³⁷⁹ Madrid (*Arquitectura de colección*, 2000),³⁸⁰ Lleida (*Col·lecció Helga de Alvear*, 2001),³⁸¹ Barcelona (*Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear*, 2002),³⁸² Turku (*Contemporary Visions. Photographs and Videos from the Collection of Helga de Alvear*, 2004),³⁸³ Badajoz (*Miradas y conceptos en la Colección Helga de Alvear*, 2005),³⁸⁴ Lisboa (*Helga de Alvear. Conceitos para uma coleção*, 2006)³⁸⁵ y Cáceres (*Espacios deshabitados/ocultos*, 2007).³⁸⁶

Precisamente en Cáceres se estableció finalmente la Fundación Helga de Alvear en 2006. Su cometido sería gestionar el Centro de Artes Visuales de Cáceres, en el que se depositaba la colección de Alvear.³⁸⁷ La iniciativa contó con el apoyo institucional, lo que proporciona un sentido de arraigo local a una colección de marcado carácter internacional. Así, su Patronato, junto a algunos miembros a título personal, cuenta con la representación de las instituciones fundadoras: el Gobierno de Extremadura, la Diputación Provincial de Cáceres, el Ayuntamiento de Cáceres, la Universidad de Extremadura y Caja de Extremadura. Los objetivos de este Centro recogidos en sus estatutos son:

Difundir los fondos de la Colección Helga de Alvear mediante exposiciones, intercambios, publicaciones y soportes informáticos; promover, fomentar e investigar la producción de las artes visuales de nuestro tiempo en todos los aspectos relacionados con ellas; establecer los criterios de funcionamiento del Centro de Artes Visuales de Cáceres, gestionarlo y programar sus actividades; y conservar los fondos de la colección, incrementarlos de acuerdo con unos principios de universalidad, apertura a la experimentación y a la variedad de lenguajes más significativos de la actividad artística en cada momento.³⁸⁸

Desde su apertura al público en 2010, el Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear de Cáceres ha trabajado en la realización de varias exposiciones en torno a su propia colección, así como en diálogo con otras,³⁸⁹ dentro y fuera de su sede. La última de ellas, inaugurada en Cáceres en junio de 2013 y titulada “Sobre papel”, ha sido comisariada por Estrella de Diego y se ha simultaneado con la presentación de una selección titulada “Colección Helga de Alvear. El arte del presente” en el Centro-Centro del Ayuntamiento de Madrid (donde le había precedido una exposición de la colección de la Casa de Alba), en este caso comisariada por María de Corral. Con estas muestras se confirmaba el deseo de Helga de Alvear de seguir ampliando el disfrute público de la colección a la mayor audiencia posible. Este gesto, como la

³⁷⁷ Helga de Alvear y Ramón Danvila, *Creer en el arte. Colección Helga de Alvear. Una selección*, Burgos, Centro Cultural Casa del Cordón, 1997.

³⁷⁸ Helga de Alvear y Mariano Navarro, *Luz y fotografía en la colección Helga de Alvear*, Vitoria, Fundación Caja Vital-Kutxa, 1998.

³⁷⁹ Arturo Rodríguez, *Nuevas visiones. Nuevas pasiones. Seis artistas de la colección Helga de Alvear en Villa Iris*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1999.

³⁸⁰ José Manuel Álvarez Enjuto, *Arquitectura de colección*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2000.

³⁸¹ Glòria Picazo, *Col·lecció Helga de Alvear*, Lleida, Sala Municipal d'Art Leandre Cristófol, 2001.

³⁸² Cristina Peri Rossi y Marga Paz, *Paisajes contemporáneos. Colección Helga de Alvear*, Barcelona, Fundación Foto Colectania, 2002.

³⁸³ Taru Elfving, Joanna Kurth Paivi Kiisi-Finel y Helga de Alvear, *Contemporary Visions. Photographs and Videos from the collection of Helga de Alvear*, Keuruu, Otavan Kirjapaino Oy, 2004.

³⁸⁴ José María Viñuela et al., *Miradas y conceptos en la colección Helga de Alvear*, Badajoz, MELAC, 2005.

³⁸⁵ Barbara Coutinho, Helga de Alvear y Werner Krüger, *Helga de Alvear. Conceitos para uma coleção*, Lisboa, CCB, 2006.

³⁸⁶ Julián Rodríguez, Helga de Alvear, *Espacios deshabitados/ocultos*, Cáceres, Junta de Extremadura, 2007.

³⁸⁷ AA. VV., *Márgenes de silencio. Colección Helga de Alvear*, Cáceres, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 2010.

³⁸⁸ <http://fundacionhelgadealvear.es/el-centro/> (consulta: 28 junio 2013).

³⁸⁹ *Helga de Alvear dialoga con Harald Falckenberg*, Hamburgo, Sammlug Falckenberg Phoenix Kulturstiftung, 2008-2009.

continuidad de sus adquisiciones, indica el carácter incansable, incluso insaciable, del verdadero coleccionista. Unas palabras del texto del catálogo de esta última muestra, escritas por María de Corral, sirven para retratar no sólo a Helga de Alvear sino también, con ella, al coleccionista de arte en general:

El universo de un coleccionista consiste en fragmentos de otros mundos, por lo que no es responsable de ninguna historia, discurso o espacio más que el que va creando por sí mismo a través de un proceso de hibridación, de contaminación entre los museos, las ferias, las galerías y entre lo público y lo privado. Un lugar colmado de interconexiones donde la medida del tiempo y un conjunto personal de coordenadas nos proporcionan algunos de los contextos más desafiantes para las obras de arte.³⁹⁰

Combinando su presentación en su sede permanente en Extremadura con exposiciones en otros lugares, la Colección Helga de Alvear, continúa María de Corral,

no sólo tiene una historia interior, la historia de cada obra, la relación que mantienen entre cada una de ellas, sino que se enriquece con la historia de los espacios que estas obras han habitado, y las historias que las diversas selecciones de los diferentes comisarios hemos ido contando.³⁹¹

Como la mayoría de las colecciones, también esta representa a su autora, la coleccionista, mostrando su personal itinerario de aproximación al arte contemporáneo. Pero al mismo tiempo es fiel reflejo de una época y de una circunstancia en la que se mezclan artistas de generaciones diversas y de planteamientos plurales, con técnicas y soportes diferentes, y también con objetivos estéticos distintos. Es, en realidad, una colección en la que se cruza el retrato de la coleccionista con su paisaje, en el que ella misma ha incidido con su trabajo: es el paisaje propio de una sociedad compleja, cosmopolita y plena de retos, en la que el arte contemporáneo, cada vez más presente en nuestras ciudades y aún debatido, reclama una atención creciente.

La década de 2010. Nuevas estructuras y balances en un marco de reflexión

En páginas anteriores hemos visto como, partiendo del gran ejemplo del coleccionismo regio y cortesano del Siglo de Oro, la tradición coleccionista española decayó en el siglo XIX hasta casi interrumpirse, algo de lo que sólo pareció recuperarse a finales del XX, cuando las circunstancias de un momento de crecimiento general —político, económico, cultural— del país parecieron permitir un nuevo momento expansivo para el coleccionismo. Esta línea discontinua señala una de las razones de la debilidad del coleccionismo español actual: edificado en buena medida sobre el vacío, tiene algo de bengala: brillo momentáneo sobre la oscuridad. No es extraño, porque brotó sobre una situación marcada por la falta de continuidad, por la carencia de una sensibilidad social generalizada y por la ausencia de una genuina consciencia política hacia su trascendencia cultural y social. Apagado el fogonazo de la euforia económica, el coleccionismo español se encuentra frente a una encrucijada que podría servir para valorar su situación en el panorama de institucional de la cultura española y replantear el camino antes de continuar adelante. En este sentido, la sensación de estar en un punto de inflexión (extensible a todas las formas de coleccionismo, tanto al privado como al corporativo y de museos públicos), debe entenderse como una oportunidad para corregir errores pasados.

En un momento de grandes restricciones económicas, algunas empresas han dejado de comprar arte de forma más o menos radical, pero al mismo tiempo han fomentado estudios y exposiciones sobre sus propias colecciones destinados a afian-

³⁹⁰ María de Corral López-Dóriga, “Fragmentos del arte del presente”, en *Colección Helga de Alvear. El arte del presente*, Madrid, Centro-Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Ayuntamiento de Madrid, 2013, p. 11.

³⁹¹ María de Corral López-Dóriga, *óp. cit.*, p. 12.

zar su conocimiento y disfrute público, así como su valor patrimonial. Algo parecido podría decirse de los museos, que han visto bajar drásticamente sus presupuestos de adquisiciones y, en los mejores casos, han reconducido su actividad coleccionista buscando vías alternativas.

Más allá del ámbito y de los problemas de cada colección en particular, esta tendencia a hacer un alto en el camino acompañada de un deseo de consolidar lo avanzado parece haber contribuido a contemplar el coleccionismo y a estudiar sus posibilidades desde una perspectiva cada vez más profesionalizada. La supervivencia de los asesores y de encuentros sobre coleccionismo parece apuntar en esa dirección. Pero junto a ello, en lo que podría interpretarse como signo de un cambio de ciclo, varias estructuras de naturaleza distinta han coincidido en los últimos años en su afán de crear marcos estables para ayudar a reconocer y fortalecer al coleccionismo de arte en España, y para reivindicar mejores condiciones para su desarrollo. Una lectura optimista apuntaría que estas estructuras, surgidas en el ámbito del coleccionismo privado pero con clara vocación pública, son consecuencia de la madurez inicial de un sector que, después de varias décadas y de un importante esfuerzo, busca consolidarse. Por el contrario, una lectura pesimista llevaría a pensar que son síntomas de la débil situación de los coleccionistas individuales, que manifiestan así su necesidad de unirse para conseguir una mayor fuerza. Sea como sea, estas plataformas se han propuesto crear un marco profesional en el que se representen los distintos flancos del coleccionismo —legal, técnico, de conservación, de estudio—, para definir mejor sus objetivos y proponer estrategias comunes.

Nos detendremos en dos de ellas, de carácter muy distinto. Una es la asociación 9915, llamada así en referencia al “código con el que organismos internacionales identifican a los coleccionistas en general”.³⁹² De forma similar a las asociaciones que en los últimos años han vertebrado otros segmentos de la vida cultural española³⁹³ con un carácter de tradición gremial, 9915 fue creada en marzo de 2012 por once coleccionistas, algunos de los cuales han aparecido ya en estas páginas.³⁹⁴ Bajo la presidencia honoraria de la también mencionada Pilar Citoler, esta asociación se propone entre otras cosas crear “una amplia base de datos de participación voluntaria, donde se detallen las obras de todas las colecciones para facilitar su estudio, promoción y exposición. También el asesoramiento en sus transacciones, la mediación en desacuerdos, el fomento del coleccionismo, (la creación de) servicios de autenticación y certificación de obras de arte por expertos”.³⁹⁵ Asimismo, partiendo de la noción de que “la relación entre coleccionismo público y privado en España es deficiente”, reivindican la necesidad de una nueva Ley de Mecenazgo, con el convencimiento de que “premiar a los coleccionistas desde el punto de vista fiscal es muy importante, porque hoy en día la compra es el mayor compromiso que uno puede tener con la cultura”.³⁹⁶ Una reivindicación compartida, claro está, no sólo por

³⁹² “Con tal clasificación, se considera a aquellas personas que coleccionan joyas, monedas, piedras preciosas, obras de arte, etc.” <http://www.9915.es/porque-9915/> (consulta: 20 junio 2013).

³⁹³ Entre las principales asociaciones del sector, junto con IAC (Instituto de Arte Contemporáneo), podrían citarse ADACE (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España), AVCA (Associació Valenciana de Crítics d’Art), CCAV (Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales), CG (Consortio de Galerías de Arte Contemporáneo), ABE (Associació de Galeries), MAV (Mujeres en las Artes Visuales), AAVC (Associació d’Artistes Visuals de Catalunya), AVAM (Artistas Visuales Asociados de Madrid), UAAV (Unión de Asociaciones de Artistas Visuales), ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España) y la Federación de Agentes Artísticos Independientes, entre otros.

³⁹⁴ La Junta Directiva de 9915 está formada por: Jaime R. Sordo, presidente; Enrique Vallés y Juan Antonio Rodríguez Deorador, vicepresidentes; Carlos Puerta, secretario; Ángel Nieto, tesorero; Chema de Francisco, Alicia Aza, Julián Castilla, Carmen Pérez Seoane y Carlos Rosón, vocales; Pilar Citoler, presidenta de honor, y Chema de Francisco, director técnico.

³⁹⁵ “Nace 9915, la asociación de los coleccionistas de arte españoles. Cada uno era como un Robinson en una isla desierta, explica el presidente Jaime Sordo”, Madrid, *El País*, 5 abril 2012.

³⁹⁶ Palabras de Chema de Francisco, vocal de la asociación 9915.

las asociaciones de coleccionistas, sino también por la mayoría de las asociaciones relacionadas con el mundo de la cultura. No en vano, 9915 está representada en el grupo de trabajo sobre coleccionismo de una de ellas, IAC, Instituto de Arte Contemporáneo, y está cada vez más presente en foros de debate culturales.³⁹⁷

Al mismo tiempo, y abundando en la normalización y profesionalización de la figura del coleccionista en el sistema del arte español, los coleccionistas ocupan un lugar destacado en el IAC, donde según puede consultarse en su web, el apartado de socios benefactores está exclusivamente ocupado por coleccionistas.³⁹⁸ Al contrario de lo que quizá podría esperarse, no ocupan un lugar tan visible en otras asociaciones como MAV, Mujeres en las Artes Visuales, a pesar de que son muchas las mujeres que han ocupado y ocupan un lugar muy destacado en el ámbito del coleccionismo español desde diversas posiciones.³⁹⁹

Con un perfil y unos objetivos diferentes, la Fundación Arte y Mecenazgo, creada a iniciativa de “la Caixa”, se ha propuesto crear un espacio para “dar a conocer al público general y al estamento público la aportación social que representa el coleccionismo de arte y difundir la labor del coleccionismo”, así como “acercar a nuestra escena del arte la experiencia y testimonio de especialistas de referencia en el ámbito internacional; facilitar el intercambio de ideas entre coleccionistas y responsables de museos; y difundir y explorar nuevos modelos de colaboración entre los sectores privado y público”, tal y como manifestaron en su presentación pública en marzo de 2011. Para ello, y en un marco de carácter más cercano a lo institucional, aunque técnicamente aún en el ámbito privado, cuenta con la participación de personalidades del mundo del arte nacional e internacional. En resumen, esta fundación tiene como misión “estimular y divulgar el coleccionismo de arte en España y fomentarlo como fuente de mecenazgo”,⁴⁰⁰ y parte de la “convicción de que es necesario apoyar el enriquecimiento del patrimonio cultural español, con un proyecto común que reúna a los agentes del mercado del arte para propiciar la colaboración y el intercambio de experiencias”.

La actividad de la Fundación Arte y Mecenazgo ha alcanzado una notable presencia mediática por su posicionamiento y su trabajo técnico en favor de una nueva Ley de Mecenazgo, para el que ha elaborado un documento titulado *Borrador de Proyecto de Ley de medidas de fomento, impulso y desarrollo del arte y mecenazgo en España*, que fue presentado públicamente en marzo de 2013.⁴⁰¹ Identificando la falta de información —a la que ya hemos aludido— como otro de los problemas clave del coleccionismo español, esta fundación ha creado “una plataforma que contribuya a generar un corpus de conocimiento especializado y organizar contenidos de referencia para un mejor conocimiento del sector desde una perspectiva económica y cultural. Estos procesos de investigación culminan en la línea editorial denominada *Cuadernos Arte y Mecenazgo*, cuyo primer número fue *El mercado del arte en España en 2012*”.⁴⁰² En esa línea, y para el “reconocimiento, promoción y divulgación del coleccionismo”, se ha constituido en novedoso lugar de encuentro con grandes co-

³⁹⁷ Ver, por ejemplo, el panel de expertos del programa *Horizontes del arte en España*, organizado por YGBART en colaboración con el Museo Reina Sofía y con la Fundación Santander (<http://www.blogfundacionbancosantander.com/horizontes>).

³⁹⁸ Así puede leerse en la página web de la asociación: “Socios protectores: Fernando Baldellou, coleccionista; Francisco Cantos Baquedano, coleccionista; Fernando María Centenera Jaraba, coleccionista, Fundación Centenera Jaraba; Enrique de Polanco, coleccionista; Roser Figueras Fàbregas, Cal Cego Col·lecció d’Art Contemporani; Enrique Vallés, coleccionista”

(<http://www.iac.org.es/afiliados> [consulta: 24 agosto 2013]).

³⁹⁹ MAV renovó su Junta Directiva en asamblea del 29 de junio. La composición de la nueva Junta Directiva puede verse en <http://www.mav.org.es/index.php/home/quienes-somos/junta-directiva> (consulta: 24 agosto 2013).

⁴⁰⁰ <http://fundacionarteymecenazgo.org/presentacion/> (consulta: 28 junio 2013).

⁴⁰¹ <http://fundacionarteymecenazgo.org/wp-content/uploads/2012/01/borrador-de-proyecto-de-ley-de-medidas-de-fomento-impulso-y-desarrollo-del-arte-y-mecenazgo-en-espana-marzo-2013.pdf>.

⁴⁰² <http://fundacionarteymecenazgo.org/presentacion> (consulta: 28 junio 2013).

leccionistas internacionales y expertos en museos y mercado del arte, como Glenn Lowry, Chris Dercon, Bernard y Almine Ruiz-Picasso, Ginevra Elkann, Patricia Phelps de Cisneros, Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, Leonard Lauder, Juan Antonio Pérez Simón y David Linley, que, a través de un cuidado programa de conferencias posteriormente publicadas en la red, comparten con la audiencia española su experiencia personal, aportando su contrastada trayectoria de éxito en la relación entre coleccionistas y museos. Podríamos decir que este enorme esfuerzo, que no oculta su objetivo ejemplificador, es en cierto modo paralelo al realizado por el Centro Nacional de Exposiciones en los años ochenta con la presentación de grandes colecciones en nuestros museos. Con ese mismo sentido, y como acabamos de decir respecto a ARCO, la Fundación Arte y Mecenazgo otorga anualmente premios a artistas, galeristas y coleccionistas situando de este modo a este último en el merecido lugar que ocupa como agente fundamental en el desarrollo de la creación artística,⁴⁰³ al tiempo que desde su Observatorio del Coleccionismo como desde su programa de Reflexión y Debate, desea seguir distintas líneas de acción en favor del coleccionismo de arte en España y aspira a convertirse en institución de referencia para su fomento y estudio.

Frente a las sombras proyectadas por la azarosa historia del coleccionismo en España, y frente a la penumbra que oscurece el panorama del incipiente coleccionismo español de arte contemporáneo desde 2008, luces como los casos de brillantes coleccionistas de proyección pública, de Zóbel a Helga de Alvear pasando por tantos otros, e iniciativas como la creación de 9915 y la Fundación Arte y Mecenazgo, podrían hacer pensar que, a pesar de todo, el coleccionismo ha seguido en España un camino ascendente, deseoso de compartir y hacerse visible, apoyado por las instituciones y aclamado por el público. A medio camino entre ambas percepciones, la realidad es que el coleccionismo y su recepción social en España se encuentran en un momento caracterizado por la ambigüedad, y que sigue en buena medida rezagado respecto a otros aspectos del sistema del arte.

Con una parte del público cada vez más interesado en el fenómeno artístico contemporáneo, con un sector aún escaso pero decidido de jóvenes profesionales deseosos de iniciarse en el terreno de un coleccionismo asequible, con una creciente conexión entre producción artística y coleccionismo, este sigue desarrollándose (causa y efecto a la vez) en un mercado escasamente vigoroso, con el problema recurrente de la disparidad entre producción y consumo,⁴⁰⁴ con una administración recelosa y con una legislación claramente adversa. En el extraño contexto de estos últimos años la necesidad de animar al coleccionismo ha suscitado, junto con las mencionadas iniciativas de clave más o menos institucionalizadora, diversos posicionamientos públicos por parte de personalidades individuales. Así, Xavier Antich, presidente del Patronato de la Fundació Tàpies y profesor de estética de la Universitat de Girona, ha invocado recientemente “El egoísmo altruista de los coleccionistas de arte”, reivindicando que su labor estimula el mercado y también la trayectoria de muchos

⁴⁰³ Los premios de la Fundación Arte y Mecenazgo, que incluyen las categorías de artista, galerista y coleccionista, han galardonado respectivamente en sus sucesivas ediciones a Isidoro Valcárcel Medina, Juana de Aizpuru y José Luis Várez Fisa (2011); Elena Asins, Soledad Lorenzo y Helga de Alvear (2012), y Eva Lootz, Elvira González y Colección Fundación Juan March (2013).

⁴⁰⁴ Rosa Queralt, “Un assumpte de complicitats”, en *5è aniversari. 2007/2012. Fundació Suñol*, Barcelona, 2012, p. 37.

artistas contemporáneos.⁴⁰⁵ En el foro en que se realizaron esas declaraciones, un encuentro convocado por la Fundación Arte y Mecenazgo, la Fundación Godia y la Asociación Sport Cultura Barcelona, se señalaron también los problemas que aquejan al coleccionismo privado español, que volvemos a resumir en dos: falta de formación (que encuentra una posible explicación en la ausencia de tradición inmediata) y falta de apoyo político (que se concreta en una fiscalidad adversa y en la inexistencia de la necesaria nueva Ley de Mecenazgo).

Ambos asuntos, formación y fiscalidad, surgen de forma recurrente en cada nueva aproximación al tema, por lo que no es extraño que centrasen las intervenciones de otro encuentro público sobre coleccionismo: el ya mencionado promovido por el Ministerio de Cultura y ARCO en la Fundación Lázaro Galdiano en 2011, que podría servir como muestra de un estado de ánimo generalizado en el sector. Basta mencionar, en este sentido, los titulares recogidos en la publicación que siguió a aquel encuentro, que supusieron también claros posicionamientos públicos por parte de diversos agentes del panorama artístico: la crítica de arte Elena Vozmediano apuntaba a la necesidad de pedagogía, con “información sobre arte de calidad en los medios de comunicación”; Bartomeu Marí, director del MACBA, señalaba que “coleccionar no sólo es atesorar obras de arte en propiedad, sino que también se puede coleccionar en colaboración con instituciones museísticas”, y que es “crucial estimular a las nuevas generaciones para que coleccionen”; el coleccionista Juan Bonet decía que “con una correcta educación y formación habría muchos coleccionistas, mecenas, filántropos y gente interesada en el arte”; la coleccionista Helga de Alvear reclamaba “¡una Ley de Mecenazgo ya!”, alegando que “se tiene que entender que coleccionar arte es generar riqueza para un país”; Nimfa Bisbe, directora de la colección arte contemporáneo de la Fundación “la Caixa”, señalaba que “el problema radica en la poca difusión que tiene el arte contemporáneo”, añadiendo que “en España necesitamos tiempo. Sólo llevamos desde los años ochenta participando en este mundo”. La falta de formación era de nuevo invocada por María Corral como un factor que “influye, indiscutiblemente, en la carencia de coleccionistas”, a lo que añadía que “un IVA cultural” sería “una ayuda importante no sólo para coleccionistas, sino para los museos y las fundaciones”. Algo que secunda Enrique Ordóñez, que propone “una desgravación importante, total o parcial sobre la inversión, siempre que el destino sean las instituciones culturales o museos españoles”; Juan Várez, consejero delegado de Christie’s España y coleccionista, mencionaba de nuevo la necesidad de formación, diciendo que “para coleccionar antes que dinero se necesita criterio”; Fernando Francés, director del CAC de Málaga, apuntaba a la necesidad de exenciones fiscales para la asesoría artística similares a las irlandesas; Iñaki Martínez Antelo, presidente de ADACE incidía también sobre la inexistencia de incentivos fiscales; el galerista Max Wigram hablaba de la necesidad de los españoles de “hacer la transición a la modernidad”; la galerista Elba Benítez señalaba la necesidad de “presentar, desde las instancias públicas, una imagen del arte contemporáneo que genere respeto”, y finalmente Ángeles Albert, directora general de Bellas Artes, aportaba los planteamientos debatidos en el Ministerio de Cultura, que habrían de quedar enmarcados en la *Estrategia para las artes visuales* aprobada en 2011, remarcando que

⁴⁰⁵ Palabras de Xavier Antich recogidas en *Expansión*, 29 marzo 2012, con motivo del encuentro *Sobre coleccionismo* celebrado en la Fundación Godia de Barcelona y organizado conjuntamente por Sport Cultura Barcelona y la Fundación Arte y Mecenazgo, y en el que también participaron José María Civit, Carlos Costa, Hans Nefkens y Juan Várez. Por contra, en la misma ciudad y el mismo momento se han producido algunas visiones más críticas, como la del artículo de Joan-Pere Viladecans, “El nuevo coleccionismo”,

en *Cultura/s, La Vanguardia*, Barcelona, 27 marzo 2013, p. 20. Dos años antes se publicó el irónico libro de Ángel González García *Roma en cuatro pasos seguido de algunos avisos sobre decoración de interiores y coleccionismo*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2011.

“en España, a pesar del importante desarrollo de infraestructuras museísticas [de] los últimos treinta años, el desarrollo del coleccionismo ha sido desigual, tanto en el ámbito privado como en el institucional”.⁴⁰⁶

En efecto, ahora, como antes, el coleccionismo sigue en buena medida pendiente. Ahora, cuando el todavía reciente *boom* de museos y centros de arte podría haber hecho olvidar la escasez de épocas anteriores, el coleccionismo sigue cubriendo en muchos sentidos un vacío institucional —un hecho especialmente visible cuando los problemas presupuestarios o la falta de convencimiento político ponen a prueba la continuidad de lo construido—. Existe una creciente consciencia de la importancia del coleccionismo en el apoyo a la creación y de la cultura contemporánea, pero esta consciencia no ha sido acompañada de un desarrollo acorde ni en términos cuantitativos ni cualitativos. En muchos sentidos, los perfiles, motivos, intereses, posibilidades y compromiso del coleccionismo español a comienzos del siglo XXI son inseparables de un contexto que se ha ido fraguando a lo largo de los siglos XIX y XX: ese es el paisaje al que nos hemos aproximado en este capítulo.

⁴⁰⁶ Ver la publicación *Jornadas de coleccionismo. El coleccionismo privado: un asunto pendiente, “Cómo incentivar el coleccionismo en España”, “El mercado del arte español, pequeño y opaco, busca fórmulas nuevas que hagan de la pasión*

de coleccionar una propuesta que cale en la sociedad”. (Informe elaborado por Miguel Ángel García Vega), Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Ministerio de Cultura, 2012.



Círculo Arte y Mecenazgo,
programa de reflexión y debate
sobre coleccionismo de arte.
© Fundación Arte y Mecenazgo.

3

INTERIORES

Notas sobre el coleccionismo particular en España desde la perspectiva de 2013.

En el capítulo anterior hemos hablado ya de algunas colecciones y coleccionistas actuales, y hemos aludido a un nuevo clima de actividades, exposiciones y publicaciones en relación con este fenómeno. Hemos mencionado a coleccionistas que han decidido hacer públicas sus piezas y sus objetivos sociales, contribuyendo a proporcionar herramientas al público para su formación cultural y estética, así como a crear una imagen positiva del coleccionista. Y de algunos otros que han convertido su colección en un punto de partida para poner en marcha proyectos de promoción y producción de nuevas obras. También hemos hablado de las inquietudes recientes del sector. Pero de nuevo vuelve a hacerse necesaria la imagen del iceberg: lo que vemos es sólo una pequeña parte. Por eso, para acercarse mejor a la situación actual del coleccionismo privado particular en España es preciso hacer algunas matizaciones.

UNA
ASIGNATURA
PENDIENTE

Todo lo dicho hasta aquí parecería indicar que el velo que tradicionalmente cubría a las colecciones privadas empezaría a levantarse aunque fuese tímidamente. Y también que, aún más importante, el coleccionismo se habría fortalecido con el proceso de normalización del arte contemporáneo en la vida española, arropado por un ciclo expansivo en todos los ámbitos de la vida española —detenido abruptamente hacia 2010—. Pero quizá se trate de algo parecido a un espejismo porque, a pesar del camino recorrido, el coleccionismo privado sigue siendo un asunto en buena medida pendiente. También lo es la sensibilización real de la sociedad hacia el arte que podría esperarse, quizá ingenuamente, del boom de equipamientos culturales y museos por toda la geografía española. Aunque supuso sin duda una mejora sustancial respecto a la situación de épocas anteriores, por su confesado atropellamiento y falta de coordinación con la realidad cultural del país, aquel proceso de ilimitadas edificaciones de museos y centros de arte no dio como resultado automático la educación estética de la población, ni tampoco cambió su mentalidad acerca de lo que significa socialmente la adquisición de arte, sea o no contemporáneo. Algo básico para apoyar el crecimiento —y el prestigio— del coleccionismo.

Esa impresión es compartida con muchas voces autorizadas. En 2010, Estrella de Diego decía:

Lo que todavía no acaba de despegar es el sector privado. Son pocos los coleccionistas particulares que tengan un corpus de cierta contundencia o, al menos, son escasos aquellos decididos a hacer públicas sus colecciones. Dejando a un lado conjuntos como los que en este momento están a punto de convertirse en museo, como los de la galerista Helga de Alvear o la bien conocida Colección Pilar Citoler, son pocos los casos de colecciones centradas en el arte español, aunque cada vez sean más los coleccionistas jóvenes que van apostando por sus coetáneos y en especial por los vídeos y las nuevas tecnologías.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Estrella de Diego, “Los últimos diez años de arte joven”, en *Los últimos diez años de arte joven*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2010, p. 28.

Los coleccionistas españoles son pocos, y son aún menos los que se conocen públicamente. Este hecho se explica por muchas razones. Una de ellas es que además de cierta capacidad de apreciación estética, un entorno cultural adecuado y también, aunque en menor medida, cierta disponibilidad económica, el coleccionismo entraña un compromiso vital de gran calado. Si el último falla, ninguno de los demás basta por sí sólo. No basta con un paladar refinado y una compra esporádica. Tampoco con una abultada cuenta corriente o la pertinente consulta a expertos sobre los valores de las obras artísticas en relación con el mercado.⁴⁰⁸ Aunque a lo largo de la historia han existido y existen importantes coleccionistas de primera generación, las riquezas sobrevenidas sólo excepcionalmente desembocan en verdaderas colecciones de arte, es decir, en algo distinto de una mera acumulación compulsiva de piezas: las colecciones requieren —y revelan— una visión del mundo coherente y destilada a lo largo del tiempo, y también un cierto compromiso hacia la comunidad en la que se enclavan. Partiendo de este hecho, y saltando de lo individual a lo colectivo, es fácil concluir que no puede improvisarse un coleccionismo entendido como práctica cultural y social relevante en la organización artística de un país. Quizá demasiado precipitado y demasiado pendiente de fluctuaciones económicas, el tímido crecimiento reciente del coleccionismo en España carece de la estabilidad ganada con el paso (y el poso) del tiempo. Si antes recurriamos a la imagen del iceberg, debemos ahora referirnos de nuevo a la bengala sugerida por un respetado coleccionista madrileño: algo de apariencia más o menos brillante y de desarrollo rápido, pero carente de solidez. Como ha ocurrido en otros campos de la vida española, también en el del coleccionismo la apariencia de cambio, más o menos festiva y festejada, corresponde sólo parcialmente a la realidad.

Es decir que, a pesar de lo avanzado y a pesar del bien intencionado voluntarismo de algunos coleccionistas —nuevos y no tan nuevos— por contribuir a la esfera pública, el coleccionismo privado está aún pendiente de desarrollo y también pendiente de conocer (o de darse a conocer).⁴⁰⁹ La opacidad de esta faceta del llamado sistema del arte —en este caso quizá entendido en el sentido del célebre artículo de Baudrillard—⁴¹⁰ es uno de los síntomas más reveladores de su situación. Algo que resulta más negativo que positivo y que, en ocasiones, alimenta sospechas⁴¹¹ que no consiguen ser contrarrestadas por la loable tendencia a la visibilidad que venimos describiendo por parte de un sector del coleccionismo actual.

Los coleccionistas españoles son pocos, y son aún menos los que se conocen públicamente.

⁴⁰⁸ Ver, en este sentido, Adam Lindeman, *Coleccionar arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 2010, concebido como algo así como un manual para el nuevo coleccionista. Con un sentido más crítico, y enfocado al estudio de la construcción de los valores artísticos desde el punto de vista del mercado, ver también Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio: procesos y estructuras del mercado del arte*, Centro Cultural de España en Guatemala.

⁴⁰⁹ Así se tituló la primera edición de las Jornadas sobre coleccionismo en España promovidas por el Ministerio de Cultura y ARCO, “El coleccionismo privado, un asunto pendiente”, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano (17, 18 y 19 de mayo de 2010).

⁴¹⁰ “El 20 de mayo de 1996 Jean Baudrillard publicaba en el diario *Libération* un artículo bajo el título «Le complot de l’art». En él mostraba su actitud desfavorable a la concepción actual de la cultura, hablando del sistema del arte como una red perfectamente organizada, casi invencible, en la que, una vez se entra para atacarla, el intruso se convierte en parte de ella. Esta postura, junto a la más frecuente de servilismo, son comparsas para un sistema en

el que, según él, el arte no tiene ya una función vital, ha perdido la trascendencia, la culminación de una fase de ejecución total, de visualización total, que ha alcanzado a Occidente. En esta conspiración, todos son a la vez víctimas y cómplices” (Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio*, p. 15-16).

⁴¹¹ “Habida cuenta del carácter privado de las colecciones individuales, no resulta posible ofrecer una estadística global sobre el importe de las obras de arte adquiridas por los compradores españoles, ni tampoco ofrecer unas características generales”. Clare McAndrew, “El coleccionismo de arte en España”, en *El mercado español del arte en 2012*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2012, p. 63.

¿UN NUEVO PERFIL?: PASIÓN Y PROYECTO, ATESORAR Y COMPARTIR

Hemos dicho que en España el número de coleccionistas particulares es limitado, que lo es aún más el número de los coleccionistas que dan a conocer sus colecciones, y que el coleccionismo tiene aún mucho camino que recorrer antes de considerarse una práctica social y culturalmente afianzada, y políticamente protegida o incluso estimulada a través de la legislación adecuada. En este punto cabe preguntarse ¿qué significa ser coleccionista? ¿por qué coleccionan nuestros coleccionistas particulares?

Suele decirse que todas las colecciones contienen de algún modo un *statement*, una declaración de principios. Tanto en el coleccionismo institucional como en el individual se conjugan ideas como atractivo estético, poder, imagen social, posicionamiento político, conocimiento, aventura vital y valor mercantil. Estos y otros conceptos conforman el delicado equilibrio que empujó a Krzysztof Pomian a decir que el valor de una colección se sitúa “entre lo invisible y lo visible”.⁴¹² Pero ese equilibrio se conjuga de distinta forma en cada caso. De una parte, suele señalarse que la diferencia entre el coleccionismo institucional y el particular estriba en que este último puede seguir caminos más libres —lo que acentúa además su diversidad—. De otra, todas las colecciones son de alguna forma hijas de su tiempo y de su circunstancia, por lo que puede hablarse de evolución en los perfiles preferentes de los coleccionistas a lo largo del tiempo.

Si historia e identidad son palabras clave en relación con colecciones oficiales; si inversión y patrimonio son palabras clave en el coleccionismo corporativo, no es infrecuente que los coleccionistas particulares empleen términos como enamoramiento cuando describen su actividad. Ese ha sido, durante mucho tiempo, el tópico más sólido acerca del coleccionismo privado. Y en buena medida sigue siéndolo aún. El coleccionista ha aparecido en la literatura a menudo como guiado por una pulsión irrefrenable, por el puro deseo, por algo así como un *coup de foudre*, por un amor a primera vista.

María de Corral, con experiencia profesional en el ámbito del coleccionismo corporativo y en el del particular, ha escrito recientemente refiriéndose a Helga de Alvear:

La naturaleza de una colección obedece tanto a criterios de adquisición como a la influencia de un momento histórico concreto, por lo que los coleccionistas tienen que confrontarse con la realidad que les circunda y deben representar el espíritu de su tiempo. Esta es quizá la mayor diferencia entre las colecciones privadas y los museos, ya que estos deben mostrar la historia del arte, testimoniando una amplia progresión, mientras que los coleccionistas tienen un mayor margen de libertad.⁴¹³

La misma coleccionista corrobora esta idea:

No hay un tema ni directrices que definan mi colección. La mayoría de las colecciones privadas son más libres que las institucionales, donde se tienen que fijar parámetros para evitar arbitrariedades. Yo compro las piezas que me interesan, siempre las piezas, y no los nombres de los artistas: me tengo que enamorar de una obra para que sea de mi colección.⁴¹⁴

De este modo, a la pasión y responsabilidad se suman autoafirmación y libertad. En otras ocasiones he definido las colecciones particulares como autorretratos porque en ellas se reflejan los gustos, las afinidades y los objetivos vitales de quien colecciona: en definitiva, su mirada y su lugar en el mundo. En muchos casos, la huella de lo biográfico se hace muy visible: hemos hablado de viajes a Oriente que han

⁴¹² Krzysztof Pomian, “Entre l’invisible et le visible: la collection”, en *Collectionneurs, amateurs et curieux*. París, Venise: XVIe-XVIIIe siècle, París, Gallimard, 1987, p. 15-59.

⁴¹³ María de Corral López-Dóriga, “Fragmentos del arte del presente”, en Colección Helga de Alvear. El arte del presente, Madrid, Centro-Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Ayuntamiento de Madrid, 2013, p. 11.

⁴¹⁴ Helga de Alvear en el catálogo Contemporary visions: fotografía y video de la colección Helga de Alvear, 2005, p. 28, citado por María de Corral López-Dóriga en “Fragmentos del arte del presente”, *Colección Helga de Alvear. El arte del presente*. Madrid, p. 11.

Algunas colecciones contemporáneas unen pasión, proyecto intelectual y deseo de compartir.

dejado como poso el gusto por el arte asiático, como ocurrió a Albert Folch; o de promotores inmobiliarios como Roser Figueras y Josep Inglada interesados por la imagen artística de lo arquitectónico. Hay también expertos en fragancias como Ernesto Ventós en OlorVisual, que han edificado su colección uniendo las sensaciones olfativas con las visuales, y también historias familiares que orientan una colección a través de varias generaciones en una determinada dirección, como ocurrió con los Huarte en relación a su protección del arte moderno y experimental del siglo XX. Otros coleccionistas, como Zóbel, mostraron en su colección a qué generación pertenecían y en qué lugar del mundo se sentían arraigados artísticamente. Otros muchos revelan con las ciudades españolas y los contextos históricos en los que han vivido, los galeristas que han frecuentado, los círculos culturales en los que se han movido. Pero junto con lo biográfico y el elemento pasional, que difícilmente pueden desaparecer del todo, en las colecciones de arte llevadas a cabo por particulares en los últimos tiempos asoman otros valores.

Sin contravenir la idea de la pasión o enamoramiento, Michael Findlay habla también de “amor a segunda vista”,⁴¹⁵ refiriéndose al enriquecimiento continuado que la cercanía de una obra produce en su dueño. Pero esta idea tiene también otras implicaciones. Puede tratarse de una cuestión temporal, de un proceso que no sólo ocurre en forma de chispa instantánea, sino que puede —y debe— desplegarse en un transcurso de tiempo más largo. En efecto, en análisis de la trayectoria de algunos coleccionistas significativos, tanto en España como fuera de ella, y tanto históricos como contemporáneos, permite matizar aquella vieja aproximación: Helga de Alvear ha seleccionado las piezas de su colección de acuerdo con una idea que ha mantenido con paciencia y tino a través de las décadas, y recientemente decidió abrirla al disfrute y formación de la población general en conexión con instituciones públicas. Igualmente, es evidente que detrás de la tarea altamente enfocada y sistemática de coleccionistas tan diferentes como Cambó y Panza, por mencionar dos ejemplos históricos bien conocidos, hubo algo más que pasión o enamoramiento momentáneo, aunque estos fuesen ingredientes importantes.

Intervenciones públicas recientes de algunos coleccionistas españoles apuntan a una noción del coleccionista con mayor peso de lo racional, desplazando el foco de atención del concepto de pasión al de proyecto intelectual. Así lo ha hecho, por ejemplo, José María Lafuente, coleccionista cántabro especializado en documentos y fuentes del arte de vanguardia y contemporáneo, en una entrevista publicada al hilo de su contribución a la exposición *La Vanguardia aplicada*. A una pregunta acerca de los coleccionistas en general, revisando el tópico de “una vocación irresistible”, Lafuente responde explicando su caso concreto:

Quizá lo explique mi trayectoria como coleccionista, que ha tenido dos épocas diferenciadas; la primera, marcada por la colección que empiezo en los años ochenta, una época en la que colecciono simplemente a través de una intuición, de un determinado gusto, básicamente obras de pintores y escultores españoles, algunas piezas de artistas internacionales. La base de esa primera colección es un gusto: el mío.

Y hace aproximadamente unos ocho años comienzo a coleccionar de otra forma, de una forma que llamaría “profesionalizada”. Y paro aquella otra colección y empiezo a desprenderme de lo que queda fuera del contexto que empiezo a construir en esta segunda época. Vendo o cambio piezas, y lo hago porque no tienen sentido en mi segunda colección. No colecciono por una

⁴¹⁵ Frente a la capacidad de conmovir de forma inmediata que ejercen algunas obras sobre los coleccionistas, que se ven impelidos a adquirirlas, Michael Findlay habla de verdadero coleccionismo cuando se prolonga el idilio entre propietario y obra de arte y con él su potencial formativo para la sensibilidad de coleccionista en el capítulo titulado “Love at first (and second) sight”, en *The Value of Art. Money, Power, Beauty*. Múnich, Londres, Nueva York, Prestel, 2012, p. 121-124.

De este mismo autor, la Fundación Dalí ha publicado en 2013 el libro *El valor del arte. Dinero, poder, belleza, segundo volumen de la colección Arte, mercado y derecho*.

vocación irresistible, por una especie de pulsión. No. Colecciono porque tengo un proyecto. Porque quiero hacer una cartografía, a través de documentos históricos, de y sobre las vanguardias históricas internacionales... A eso lo llamo coleccionar a través de un proyecto.⁴¹⁶

El paso de una colección basada en la intuición a otra basada en el conocimiento, de una pulsión momentánea a un proyecto desarrollado en el tiempo, de una acción a una narración⁴¹⁷ más o menos consciente, entendida como proceso de crecimiento personal, es algo común a otros coleccionistas destacados de la España actual. Así lo explicaron, por ejemplo, José María Civit, Juan Várez, Carlos Costa y Han Nefkens, que, con distintas variantes, matizaron esta cuestión hablando de la pasión como un factor al que deben añadirse necesariamente otros como conocimiento, racionalidad y planificación (es decir, proyecto). El contexto fue una mesa redonda celebrada en Barcelona en 2012, y buena parte del debate acabó desembocando en las antinomias pasión-proyecto y privado-compartido. La visión del coleccionismo ofrecida por Han Nefkens, el escritor y coleccionista holandés afincado en Barcelona que adquiere y encarga piezas a artistas contemporáneos con el propósito de donarlas a museos, aún varios objetivos. Merece la pena reproducir su intervención en extenso:

[...] Así que la pasión es el arte, pero la pasión es también la pasión por compartir, porque me da un gusto muy especial saber que lo que a mí me conmueve puede conmover también a otras personas. Yo creo que es un poco como el libro que lees y después de haber leído este libro, dices: “Yo quiero que todo el mundo lea este libro.” No necesariamente porque vas a hablar con la gente de ese libro, nada más porque quieres compartir la experiencia que tú has tenido. Y eso es lo que me pasa con el arte. Yo quiero compartir la experiencia que yo tengo viendo las diferentes obras de arte.

Empecé coleccionando obras ya hechas pero después de un par de años me di cuenta que muchos artistas, también artistas bastante conocidos, tienen problemas en financiar su producción. Así que, en lugar de comprar obras ya hechas, empecé a financiar la producción de diferentes obras. Eso implicaba una forma muy diferente de relacionarme con los artistas, porque antes yo no quería conocer al artista. Yo quería poder juzgar de una forma objetiva, o lo más objetiva que se puede dentro de esta pasión, una obra, y no porque conocía al artista y sabía que tenía problemas en pagar el alquiler iba yo a comprar una obra, o porque me caía bien iba a comprar una obra. Pero ahora estoy trabajando directamente con los artistas. Los conozco al inicio del proceso cuando nada más hay una idea. Y hablamos de esta idea, hablamos de la producción, de cómo hacerlo, dónde hacerlo, qué es lo que se necesita, y sigo todo este proceso creativo. Me siento un poco como comadrona en este sentido. Y luego, después de un año, después de un año y medio, después de nada, hay algo. Hay algo tangible que no estaba, y yo he formado parte en producir esta obra y eso me da muchísima satisfacción.

Yo creo que aquí también entra la idea de pasión. Pasión por trabajar con otras personas. Te enriquece muchísimo, y mencionaste la exhibición que tuvimos en la Fundación Miró que se llama *You are Not Alone*. Yo creo que esto es el lema de mi vida. Siempre estoy buscando formas de no sentirme sólo, y compartiendo el arte, pero también trabajando con artistas, estás rodeado de otras personas y no estás sólo. Así que para mí es la pasión de no estar sólo.⁴¹⁸

Es decir, a la pasión imprescindible como punto de partida se suman deseo de compartir y también voluntad de apoyo a la creación, tanto mediante el soporte económico de proyectos como mediante su proyección a la comunidad: comunidad de artistas y comunidad de espectadores.

El coleccionista-mecenas que describe Nefkens, el que ayuda al artista a producir su obra y al museo a conseguirla, actuando como eslabón necesario entre todas las partes, sigue siendo una excepción en España. Pero aunque este modelo es asumido sólo por contados coleccionistas y por algunas plataformas artísticas de

⁴¹⁶ FJM [Manuel Fontán del Junco], “Una conversación con José María Lafuente”, en *La Vanguardia Aplicada*, Madrid, Fundación Juan March, 2012, p. 443-444.

⁴¹⁷ Mieke Bal, “Telling objects: A Narrative Perspective on Collecting”, en *Grasping the*

World. The Idea of the Museum (Donald Preziosi and Claire Farago, [ed.]), Londres, Ashgate, 2003, p. 84-101.

⁴¹⁸ Mesa redonda *Sobre coleccionismo*, Barcelona, 2012.

última generación, recientemente ha ocupado un lugar importante en discusiones públicas, y ha dado lugar a interpretaciones muy variadas. Algunas de ellas, muy críticas, han sido recogidas en el capítulo “El discurso sobre la producción”, incluido en la publicación titulada *La cuestión del paradigma*, de Manuel Segade.⁴¹⁹ La naturaleza de esta relación entre coleccionista y artista es distinta del encargo. El objetivo sería más bien, como se desprendía de las palabras de Nefkens, recorrer un camino en compañía. Es tentador buscar antecedentes históricos para esta idea de camino compartido, y no siglos atrás (pues no es tanto la relación del príncipe renacentista con su artista-protégido) sino más bien en el mismo coleccionismo español del siglo XX: me refiero a casos como el de la fértil relación establecida entre el ingeniero y coleccionista navarro Juan Huarte y el escultor Jorge Oteiza a partir de los años cincuenta o, algo más adelante, entre el mismo coleccionista y el Grupo Alea, que desembocó en la celebración de los Encuentros de Pamplona en 1972. Aquellas fueron, sin duda, relaciones estimulantes y de gran trascendencia para todas las partes implicadas, y también para la comunidad social en las que se inscribieron, así como para la historia del arte. No es casualidad que Huarte haya sido calificado de “último mecenas”.⁴²⁰

Pero quizá deba precisarse que la forma en que esta idea se materializa actualmente suele tener un sentido más específico: cuando el coleccionista adquiere una pieza antes de que esta exista, conociéndola sólo como proyecto, se debe fundamentalmente a su deseo de poseer una determinada pieza escogida dentro de la producción de un artista y en función de su nivel de excelencia o de su adecuación al discurso de la colección, incluso antes de que llegue al mercado. Algo que exige un seguimiento y comunicación constante entre coleccionista y artista, y un nivel de exigencia y de precisión cada vez mayor por parte del coleccionista. Este punto nos lleva a un concepto clave: la llamada profesionalización del coleccionista.

Aunque todavía existe, es obvio que el arquetipo burgués tradicional (la persona que adquiere obras de arte para su disfrute personal en un ámbito puramente doméstico y, en algunos casos, para la construcción de un patrimonio familiar) ya no caracteriza al coleccionista típico del momento actual. Uno de ellos, el coleccionista y arquitecto Juan Redón, une proyecto intelectual y deseo de compartir para marcar las diferencias respecto al tipo acuñado por Benjamin en los años 30.⁴²¹ Redón, que, como ya se ha dicho, además de dar a conocer parte de su colección en Foto Colección depositó unas 70 fotografías en Artium, Vitoria, explica que:

El paso de comprador a coleccionista implica un proyecto intelectual que no tiene sentido si no se puede compartir. El coleccionista no ha de ser un secuestrador que sustrae las obras de la circulación.⁴²²

Es cierto que al sentido de autodefinición personal que presentan muchas colecciones como uno de sus principales atractivos, se suma también, cuando se hacen públicas, el sentido de proyección sobre la colectividad que hemos señalado a propósito de tantos ejemplos, y que ya adelantaba el texto de Carducho de 1633 al que nos referíamos al inicio de este libro.

Además de la apertura de las colecciones al público o la contribución a la vida de las instituciones culturales, esta proyección incluye en la actualidad aspectos como la formación del público, el apoyo a los creadores. De los primeros aspectos

⁴¹⁹ Manuel Segade, *La cuestión del paradigma. Genealogías de la emergencia en el arte contemporáneo en Cataluña*, Lleida, La Panera, 2011, p. 91 y s.

⁴²⁰ Así se titula el documental de Iosu Venero, *Juan Huarte, el último mecenas*, de 2006.

Ver también en este sentido José Díaz Cuyás, Carmen Pardo y Esteban Pujals, *Los encuentros de Pamplona. Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009. Asimismo puede consultarse Francisco Javier Zubiaur Carreño, “Los encuentros de Pamplona 1972.

Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, *Anales de la Historia del Arte*, vol. 14 (2004) (<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0404110251A/31231> [consulta: 15 agosto 2013]).

⁴²¹ Roberta Bosco, “Del costat de l’art. Un mapa del col·leccionisme a Catalunya, entre la passió i la responsabilitat del mecenatge”, *Quadern, El País*, 27 gener 2011, p. 2.

⁴²² Roberta Bosco, “Del costat de l’art”, p. 2 (original en catalán, traducción de la autora).

hemos hablado ya en el apartado referente al papel de los coleccionistas en la construcción del paisaje cultural de la España contemporánea, en el marco del proceso de normalización del arte contemporáneo. También hemos aludido al apoyo a los creadores, sea mediante la simple adquisición de sus piezas o mediante la producción de obra. Aunque sea brevemente y aludiendo a algunos casos sólo a modo de ejemplo, me interesa insistir ahora en la variedad de posibilidades que ofrece la faceta de apoyo a la formación de la sensibilidad pública hacia el arte contemporáneo por parte de los coleccionistas. Más allá de iniciativas señeras como Cal Cego en colaboración con universidades o como los programas de la Fundación RAC, Rosón Arte Contemporáneo, existen muchas otras fórmulas relacionadas con coleccionistas privados que se proponen incidir, de un modo quizá más difuso y a largo plazo, pero con una determinación igualmente clara, en el acercamiento del público general al arte contemporáneo entendido como parte integrante de la cultura actual. Un ejemplo sería la propuesta de la Fundación Ankaria, surgida en 2009, que se presenta como una

iniciativa del empresario y coleccionista Javier Rosón, con el propósito de convertirse en una plataforma de pensamiento y actividades dentro de dos campos relevantes en la actualidad: por un lado, la reflexión en torno a la política y su influencia determinante en el conjunto de áreas que conforman la sociedad, y por otro, la promoción de la cultura en general, y en particular el arte contemporáneo, como manifestación y medida del grado de sensibilidad y desarrollo de las sociedades.⁴²³

Presidida por Luis González Seara, y con un patronato formado por Francisco Calvo Serraller, Jaime Mayrata Laviña, Javier Rosón Cedrón y Saleta Rosón Cedrón, esta fundación organiza cursos, seminarios y exposiciones relacionados con las tres áreas de actuación propuestas —arte, socio-política, formación—, que adquieren así un sentido complementario. En concreto, su

compromiso con la creación contemporánea se plasma en el apoyo a jóvenes artistas, mediante la concesión de becas y premios, y la organización de intercambios, a los que están llamados todos los creadores que tengan algo que aportar, con independencia de su nacionalidad. Asimismo, promueve y alienta la elaboración de proyectos expositivos de interés, con la vista puesta en estudiar posibles oportunidades de colaboración.⁴²⁴

Es decir, no se trata tanto (o sólo) de abrir y mostrar la colección propia, sino de prestar espacios expositivos y medios materiales para que puedan realizarse otros proyectos de arte y cultura contemporáneos, estén o no relacionados con colecciones.

En este sentido de coleccionistas que se proponen crear plataformas en las que ocurran cosas, mencionaremos también otras propuestas. El matrimonio formado por José Antonio Trujillo y Elsa López, con el apoyo en la gestión y el comisariado del artista Marlon de Azambuja, crearon en 2008 OTR Espacio de arte. La idea surgió por casualidad cuando buscaban un almacén y encontraron la desaparecida galería Vostell. Desde entonces en este espacio de cultura, lugar de encuentro con el arte contemporáneo como lo definen ellos, se promueve el comisariado y proyectos específicos. La colección privada López-Trujillo se va mostrando mientras invitan a otros artistas a dialogar con las obras que la forman. Además de los proyectos expositivos y de visionado de vídeo, organizan charlas y diálogos que enriquecen y promueven el debate y la crítica. Aunque de carácter y alcance muy distinto, el otro ejemplo trata de unir el apoyo al arte emergente y el estímulo de nuevos coleccionistas: concebido como una nueva fórmula de mecenazgo artístico y de canal de comunicación entre artistas y potenciales coleccionistas independiente de los circuitos tradicionales, *Arte lateral* cuenta con el apoyo de una conocida coleccionista madrileña que desde 2012 proporciona el espacio de su cadena de restauración para exponer temporalmente piezas de artistas emergentes. Este proyecto

⁴²³ <http://www.fundacionankaria.org/fundacion/> (consulta: 16 agosto 2013).

⁴²⁴ <http://www.fundacionankaria.org/categoria-proyectos/ankaria-arte/> (consulta: 16 agosto 2013).

incluye, además, la producción de las piezas. El objetivo es extender la presencia del arte contemporáneo a la esfera de lo cotidiano y convertirse en un punto de encuentro entre artistas de distintas disciplinas y un público distinto del habitual de museos y galerías.

NOTAS SOBRE EL COLECCIONISMO PRIVADO EN ESPAÑA DESDE LA PERSPECTIVA DE 2013

Teniendo en cuenta todo lo explicado hasta el momento, ponderando tanto la historia como la situación actual, y combinando la información de publicaciones previas con análisis propios, en este último apartado se propondrán para su consideración y estudio futuro algunas ideas generales sobre el coleccionismo de arte en España. Antes comentaremos algunas de las claves expresadas en el pormenorizado informe sobre el mercado del arte en España realizado en 2012 por la Dra. Clare McAndrew para la Fundación Arte y Mecenazgo,⁴²⁵ que pueden ayudar a situar la cuestión en su contexto.

En términos internacionales, España tiene una relativamente elevada proporción de ricos así como unos elevados ingresos medios, pero un mercado del arte pequeño, lo que estaría indicando que de existir un número importante de coleccionistas de arte en el país, una parte importante de sus compras de arte las realizan fuera del país. [...] Otro elemento que explicaría el diferencial sería la existencia en el país de un número sencillamente bajo de coleccionistas medios o grandes en comparación con otros mercados de arte de mayor tamaño, e incluso algunas personas piensan que la cultura del coleccionismo de arte lleva un cierto retraso en relación con sus colegas europeos. La riqueza en España ha estado muy centrada en otros sectores, como el minorista, la industria y el sector inmobiliario.

Aunque algunos coleccionistas, especialmente los interesados en arte internacional, declaran efectivamente adquirir obras fuera de España, lo cierto es que para entender la situación del coleccionismo en nuestro país parecen más rotundos, y también más plausibles, los otros dos argumentos: el número de coleccionistas es simplemente corto, y la falta de una línea histórica continuada de esta actividad en la mayoría del país —quizá Cataluña, con una burguesía más sólida, sea una excepción— pueden explicar que en el reciente ciclo de riqueza no llegara a producirse un progreso de esta actividad tan firme y extendido como cabría esperar: fueron pocos quienes consideraron las obras de arte como objeto preferente de sus transacciones comerciales o el coleccionismo como actividad socialmente deseable para la propia imagen o para el beneficio general de la sociedad.

A pesar de haber duplicado prácticamente su tamaño en los últimos diez años, el mercado español de arte es relativamente pequeño en comparación con sus homólogos europeos e internacionales. Representa menos del 1% a nivel mundial, cuota que además es inferior al peso de la economía española, que superó el 2% del PIB mundial en 2011. [...] Aunque España cuente con un número relativamente elevado de ciudadanos con rentas altas, la cultura del coleccionismo parece haber quedado relegada a otros mercados más desarrollados a lo largo de la última década.

Situando al mercado español en su marco económico nacional y mundial, la Dra. McAndrew cuantifica también el (escaso) papel otorgado por la población española al coleccionismo de arte. Cita también el “casi estancamiento del mercado del arte provocado por la crisis económica, como uno de los principales retos de los últimos años”.

En España, en un contexto con factores como el IVA en aumento y unos ingresos discretos en disminución, sin la existencia de programas activos destinados a fomentar la propiedad de obras de arte como una forma potencial de posesión de riqueza ni a estimular la inversión en arte a nivel institucional o corporativo, el mercado del arte [en España] podría estar en peligro de permanecer estancado, a pesar de su sólida recuperación a nivel mundial.

⁴²⁵ Dra. Clare McAndrew, “El coleccionismo de arte en España”, en el informe *El mercado español del arte en 2012*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2012, p. 61-67. Los siguientes fragmentos corresponden a la misma fuente.

McAndrew explica así los riesgos de una coyuntura económica negativa combinada con la ausencia de apoyo real al coleccionismo por parte de las autoridades políticas. No se trata sólo de las consecuencias de un descenso en los ingresos y por tanto en el poder adquisitivo de la población, sino más bien de la combinación de todo ello con la ausencia de estímulos fiscales, y con un escaso apoyo oficial revelado por la casi inexistente presencia de alianzas estratégicas con coleccionistas y de campañas pedagógicas de sensibilización hacia el coleccionismo y su incidencia en el tejido económico, cultural, y social.

El arte, por su propia naturaleza, sigue al dinero; pero tanto el arte como el dinero siguen a los incentivos fiscales, que son los que han convertido ciudades ricas con los mejores incentivos fiscales (o menores cargas fiscales) en los centros artísticos por excelencia, como es el caso de Nueva York, Hong Kong y Londres. [...] Dejando aparte sus políticas propias, el hecho de ser un Estado miembro de la UE ha implicado para España la adopción y adaptación de ciertas leyes diseñadas para armonizar normativas, impuestos y otras cuestiones que han afectado al comercio de obras de arte.

La conexión entre coleccionismo y riqueza está relacionada con el marco legal y con la tradición cultural del país.

La conexión entre coleccionismo y riqueza —que debe situarse también en relación con otros factores, entre los que destaca el aprecio del arte como patrimonio de valor indiscutible— está muy en relación con el marco legal. El actual sistema legislativo está muy condicionado por las normativas europeas. El elevado tipo de IVA que grava las adquisiciones de obras de arte puede argumentarse, no es tan lejano al de otros países de la Unión Europea. Pero en nuestro caso, con una receptividad hacia el coleccionismo burgués comparativamente menos arraigada que en países como Francia y Italia a lo largo de los siglos XIX y XX, la legislación está comenzando a surtir un efecto congelador del entusiasmo inicial de años anteriores. La combinación de ambos factores (uno de carácter estrictamente práctico, incluso técnico, como las condiciones de fiscalidad, y otro de carácter espiritual: el nivel de formación —o de ignorancia— del país en arte contemporáneo) con la crisis de 2008 han dado lugar en los últimos años a un descenso brusco del ritmo de adquisiciones en el ámbito del coleccionismo privado, fácilmente constatable después del pico registrado en los años de burbuja económica.

Algunos (galeristas y coleccionistas) explicaron esta(s) percepción(es) en un contexto histórico y político. Bajo la dictadura de Franco, y hasta su muerte en 1975, al arte y a la cultura se les prestaba muy poca atención, llegando algunos coleccionistas a describir el régimen como una “cultura anticontemporánea”. Tras la Guerra Civil, a finales de los años treinta, muchos artistas y muchas personas del mundo de la cultura salieron de España y en una situación de intenso agotamiento de la riqueza, la obra de arte se veía como algo frívolo y carente de importancia, cuando los empresarios españoles estaban centrados en la reconstrucción y en la generación de nueva riqueza. Este contexto histórico habría incidido en el coleccionismo (privado) de arte de dos formas distintas. Por una parte, las personas que en estos momentos tenían fortuna, la habrían amasado, por lo general, como mucho en las últimas tres generaciones, lo que, para algunos, no es tiempo suficiente como para educar a una persona en el coleccionismo ni para formar grandes colecciones. Por otro lado, no fue sino en el período que arranca en 1975 cuando se produce el cambio de régimen político y cuando, poco a poco, se va prestando una mayor atención a la cultura, lo que da lugar, otra vez, a que España quede rezagada respecto de otros mercados más consolidados como el de Reino Unido, el de Francia o el de Estados Unidos, que tienen una mayor tradición moderna de apoyo a la cultura contemporánea y a las artes visuales.⁴²⁶

Declarando asumir opiniones locales, McAndrew explica la “falta generalizada de cultura del coleccionismo” y la “falta de interés de la gente por el arte” con argumentos culturales en buena medida coincidentes con los de este estudio.

Hemos recurrido ya varias veces a la imagen de una bengala. Alguna vez se ha hablado también, estableciendo un paralelo obvio, de burbuja coleccionista.

⁴²⁶ Dra. Clare McAndrew, informe *El mercado español del arte en 2012*, p. 65-66.

Es cierto que desde los ochenta, al amparo del ciclo de euforia política y cultural primero, y de crecimiento económico después, y hasta el brusco descenso iniciado en 2008, existió en determinados sectores sociales un deseo de rodearse de arte contemporáneo y también, aunque en mucha menor medida, de arte moderno, antiguo y étnico. Pero también es cierto que, como ocurre con todo fuego de artificio, su ascenso fue efímero y frágil: no se apoyaba en una maduración cultural asentada ni a nivel familiar (la Dra. McAndrew habla de la necesidad de al menos tres generaciones de riqueza como base de un coleccionismo sólido), ni a nivel social (la normalización del arte en la vida cultural del país se había hecho, como suele decirse, “desde arriba” y más por razones publicitarias y partidistas que por un genuino deseo de progreso cultural), ni a nivel político (el *boom* de museos y centros de arte estuvo motivado en muchos casos por razones distintas de las culturales, y no fue acompañado de medidas que fomentaran ni la formación estética ni la dinamización del coleccionismo). Sólo el tiempo podrá determinar si la debilidad del coleccionismo de arte en España, constantemente denunciada por artistas y galeristas, es algo circunstancial o si, por el contrario, se trata de algo estructural. Los datos que ofrece la Dra. McAndrew invitan a pensar que, sea cual sea su grado de fortaleza, la perdurabilidad del nuevo coleccionismo de arte contemporáneo, con su mermada incidencia económica, sólo se producirá si se consolida como una práctica arraigada culturalmente y generalizada socialmente.

En el último medio siglo ha evolucionado el perfil humano del coleccionista español, y también el contenido de las colecciones.

Después de este breve análisis de algunas de las aportaciones de la Dra. McAndrew desde la perspectiva del mercado del arte, enumeraremos algunos rasgos que pueden caracterizar al coleccionismo y al coleccionista de arte en España en las últimas décadas y desde la perspectiva de 2013.

Si tuviéramos que hacer un retrato robot de la situación actual basándonos en los datos conocidos, habría que comenzar por decir que el número de coleccionistas privados que existen en nuestro país es pequeño en términos relativos (por comparación a otros países occidentales con niveles económicos similares). También lo es en términos absolutos.⁴²⁷ El número de colecciones que sobrepasa o iguala la cifra de 1.000 obras adquiridas es escaso (18 sobre los 200 casos que componen la muestra elaborada por la Fundación Arte y Mecenazgo). El número de colecciones cuyas piezas se cifran entre 500 y 1.000 es aún menor (9 de 200). Todas las demás suman menos de 500 piezas. También puede afirmarse que la mayor parte de las colecciones se centra en Madrid y Barcelona (aunque existen colecciones relevantes en toda la geografía nacional, con preferencia en el norte y el levante del país). De entre todos ellos, los coleccionistas que se dejan ver son una pequeña minoría. A pesar de una tímidamente creciente visibilidad y prestigio a la que han contribuido ferias, exposiciones y diversos foros públicos, los coleccionistas que han establecido lugares abiertos al público para dar a conocer su colección, o los que muestran ocasionalmente sus colecciones mediante préstamos a exposiciones o protagonizando muestras completas, así como los que hablan abiertamente de ellas en entrevistas de prensa, catálogos y libros, podrían considerarse la excepción que confirma la regla general del coleccionismo en España. Muchos de ellos alegan un pudor que podría relacionarse con la tradición sociocultural del país, pero suele esgrimirse también la inconveniencia de la situación fiscal. Ésta, sin duda la queja más común de los coleccionistas españoles, es considerada inseparable de la falta de apoyo político. La segunda queja se refiere a la ausencia de respaldo social. Algunos de ellos citan el ámbito anglosajón como modelo al que aspirar en ambos sentidos. Esta situación

⁴²⁷ El número de coleccionistas de arte de los que tiene conocimiento la Fundación Arte y Mecenazgo es cercano a 200.

(marco fiscal adverso, falta de apoyo político) suele alegarse, si no como una justificación, sí como un factor coadyuvante para la opacidad que aún caracteriza al coleccionismo de arte en España.

En el transcurso del último medio siglo ha evolucionado el perfil humano y social del coleccionista, y con él también el de las colecciones. En los años finales del franquismo y en los primeros de la Transición democrática podía afirmarse que en general el tipo de coleccionista de arte coincidía con personalidades de profesiones liberales de cierta formación intelectual —arquitectos, ingenieros, médicos, abogados, profesores—, que encarnaban el modelo de burgués cultivado conectado con los ambientes artísticos y culturales locales. En la mayoría de los casos, estos coleccionistas creaban conjuntos con un gran peso biográfico y de fuerte arraigo cultural, que revelaban no sólo sus lugares de residencia a través de la nómina de artistas representados, sino también los ambientes frecuentados y gustos artísticos de los galeristas que habían actuado como proveedores y, en muchos casos, como asesores (un papel que en otros casos podía asumir también, de modo más o menos informal, algún artista conocido).

Aquellas colecciones solían incluir obras de artistas de una modernidad templada y de tradición local —la llamada Escuela de Madrid primero y El Paso después en el caso de coleccionistas madrileños; Modernisme, Noucentisme, Dau al Set e informalismo en el caso de los catalanes, etc.— y, cuando se contaba con una mayor disponibilidad económica, artistas españoles de proyección internacional en torno a 1900 (Sorolla, Zuloaga y Anglada Camarasa sobre todo), de la llamada Escuela de París (Bores, Lobo, De la Serna, etc.), e incluso, excepcionalmente, obras de los protagonistas españoles de la vanguardia internacional (Picasso, Miró, Dalí). Las obras de arte contemporáneo no tenían entonces unos precios muy superiores o a los de determinadas antigüedades o a los de determinadas escuelas anteriores —costumbrismo o paisaje del siglo XIX, por ejemplo—. Por ello, más que de afirmación de superioridad financiera, en la mayoría de los casos aquellas colecciones tenían un sentido de distinción cultural o social, y en ocasiones también de posicionamiento político —la posesión de determinadas obras de Miró y de Tàpies, por ejemplo, podría tener esta lectura en la Cataluña de los sesenta o setenta—. Por lo general, aquellas colecciones estaban destinadas a ser heredadas por familiares. Sin embargo, el número de coleccionistas actuales que proceden de familias de coleccionistas —de una o dos generaciones al menos anteriores a la propia— es comparativamente bajo. Este hecho no indica el final de tradiciones familiares establecidas: por el contrario, apunta a su casi inexistencia. Sin embargo, en los escasos ejemplos de coleccionistas de segunda o tercera generación, el interés por el arte de la primera mitad del siglo XX —muy infrecuente en el coleccionismo actual— sigue vivo y marca una diferencia importante. Igualmente, cuando estos coleccionistas deciden enfocar su actividad hacia gustos distintos de sus predecesores, en muchos casos acercándose más a los artistas de su propia generación, suelen hacerlo con una visión altamente enfocada que muestra la destilación de su conocimiento de la historia del arte moderno.

Durante la Transición, y especialmente desde los ochenta, coincidiendo con un ciclo expansivo que se vivió en todo el país tanto como un salto a la modernidad cuanto como el fin de la peculiaridad en el contexto internacional, comienza a aparecer una nueva generación de coleccionistas. El cambio sufrido por la posición social relativa de las profesiones liberales, así como por los precios del arte contemporáneo, hicieron que aquellos ingenieros, arquitectos, médicos, abogados y profesores, o sus sucesores sólo excepcionalmente pudiesen mantener su actividad coleccionista. Los nuevos coleccionistas procederían en muchos casos de otras profesiones relacionadas con la esfera de los negocios, y comenzarían sus trayectorias coleccionistas con un sentido de vertiginosa afirmación personal. Las nuevas colecciones solían incluir inicialmente a artistas de las vanguardias de mediados de siglo, consideradas como modernidad establecida —El Paso, Dau al Set—, pero enseguida se centrarían en artistas españoles de las últimas generaciones que pudiesen funcionar como emblema

En los ochenta surge una nueva generación de coleccionistas coincidiendo con un ciclo expansivo que se percibe como salto a la modernidad y homologación internacional.

de un nuevo momento histórico caracterizado por la internacionalización: Barceló, Sicilia, etc.. Muchas de las colecciones entonces formadas tenían un nivel de coincidencia muy elevado: se basaban en una nómina de artistas relativamente reducida, se adquirían en un número de galerías muy limitado, e incluso se formaban con un espíritu de competencia *inter pares*, todo lo cual daba lugar a contenidos casi idénticos.

Algunos de aquellos coleccionistas, una vez pasada la euforia de las décadas finales del siglo XX, detendrían la formación de sus colecciones e incluso se desharían de ellas. Otros, unos pocos, pasado el tiempo persistirían en sus adquisiciones pero replazarían su actitud compulsiva hacia el coleccionismo por otra cada vez más sosegada, presidida por la racionalidad —basada en la información artística, en el estudio de las tendencias críticas y de mercado— y guiada por el deseo de crear conjuntos capaces de diferenciarse claramente.

Surgiría así, ya pasado el año 2000, un coleccionismo cada vez más profesionalizado y centrado en lo estrictamente contemporáneo en detrimento de lo moderno. Este nuevo coleccionista se adentra en un mercado de valores cada vez más elevados, cuenta con asesores y viaja a ferias internacionales de forma sistemática, lee revistas especializadas y está en contacto permanente con galerías y artistas, y proyecta una colección con un discurso intelectualizado. Por el propio formato de las obras entre otras razones, en muchos casos estas colecciones ya no son disfrutadas en un entorno doméstico, sino que se sitúan en espacios propios pero no siempre visitables.

Por su concentración en el arte contemporáneo internacional, cuyos precios distan mucho de los alcanzados por los artistas locales de comienzos o de mediados del siglo que constituían el grueso de las colecciones anteriores, estas colecciones suponen iniciativas de creciente envergadura financiera, a las que sus propietarios dedican una atención constante y consideran un *work in progress*, abiertas a la posibilidad de vender las piezas que dejen de encajar en el conjunto para conseguir otras nuevas que, por el contrario, puedan contribuir a afianzar su personalidad y su calidad, puliendo de algún modo el perfil de la colección a través de los años. Tanto estos coleccionistas como sus colecciones se proponen como parte del sistema del arte. Por ello, pueden estar documentadas mediante inventarios, fotografías e incluso publicaciones con textos críticos. Este hecho facilita su difusión entre comisarios y otros profesionales del sector, algo imprescindible de cara al préstamo de sus obras a exposiciones o instalaciones más o menos permanentes de instituciones (que en algunos casos podrían configurarse como destinatarias finales de las colecciones). Curiosamente, si durante algunos años (en torno al cambio del siglo XX al XXI) la presencia femenina fue muy notable en el coleccionismo de arte contemporáneo español, en los últimos años y especialmente a partir de 2008 existe un mayor protagonismo masculino.

El análisis de los contenidos de las colecciones indica que, en términos muy generales, la mayoría de los coleccionistas españoles actuales sigue adquiriendo arte español, y también que en las últimas décadas este interés se ha ampliado al arte internacional. También que, en buena medida, ha disminuido el interés por el arte de la primera mitad del siglo XX en favor del arte contemporáneo. Esta tendencia puede conectarse con el impulso general de normalización del arte contemporáneo que cristalizó en la creación de numerosos centros y museos, y en incontables programas de exposiciones y actividades a lo largo y ancho de toda la geografía nacional, entendido como emblema de la modernización general del país, tal como hemos descrito. Pero junto a ese factor sociopolítico pueden argumentarse otros, como la cada vez mayor dependencia de las modas comerciales internacionales, que, como ha señalado recientemente Javier Maderuelo, parecen haber remplazado al tradicional consenso entre museos, críticos e historiadores en el papel de árbitros de la excelencia, en un fenómeno no exclusivo de España.⁴²⁸ También, como indica la

La mayoría de los coleccionistas sigue adquiriendo arte español, aunque algunos han ampliado sus intereses al arte internacional. El arte moderno ha dejado paso, en general, al arte estrictamente contemporáneo.

⁴²⁸ Javier Maderuelo, *Suscinta historia del arte contemporáneo europeo*, Santander, Ediciones La Bahía, 2013.

Dra. McAndrew, pueden aducirse factores económicos, como la comparativa inaccesibilidad de los precios del arte antiguo —un patrimonio que sin embargo, como BIC, goza de beneficios fiscales—.⁴²⁹

De forma paralela al descenso del interés por el arte de la primera mitad del siglo XX, en las últimas décadas las técnicas tradicionales —pintura, escultura, grabado— parecen declinar en favor de nuevas técnicas y fórmulas expresivas (vídeo, instalación, etc.), que cuentan en la actualidad con gran presencia en galerías y ferias de arte. Las exigencias diferenciales de la instalación de piezas de estas técnicas artísticas han contribuido a alterar la forma en que el coleccionista disfruta de sus piezas y también la manera en la que las conserva o almacena. Por su parte, el interés por la fotografía, que no plantearía los mismos retos técnicos y puede situarse en un rango de precios más asequible, ha aumentado considerablemente y se encuentra a menudo expuesta en interiores de viviendas de coleccionistas y en espacios de trabajo. También han aumentado, lógicamente, las galerías comerciales e institucionales especializadas en ella, al mismo tiempo que las exposiciones y publicaciones específicas.

Otros campos de coleccionismo son, en términos generales, muy minoritarios. Por una parte, las colecciones de arte étnico son escasas en términos absolutos, aunque algunas de ellas son muy relevantes no sólo por sus contenidos sino también por su apertura al público.⁴³⁰ Esta tendencia coleccionista iba en aumento en los años anteriores de la crisis de 2008. Por otra parte, el número de colecciones que se dedican exclusivamente al arte occidental de otras épocas (medieval, renacimiento, barroco, ilustración y siglo XIX), o que lo incluyen, es muy pequeño. Sin embargo, en este sector, ajeno por completo a la contingencia de modas o disponibilidades comerciales, y en donde existe cierto índice de continuidad familiar, se concentran algunas de las colecciones más importantes del país y de mayor prestigio internacional.

Cada coleccionista merecería un estudio diferenciado, y en cada caso podrían establecerse factores humanos, económicos, y sociales que explicasen la trayectoria y composición actual de su colección.

Aunque cada coleccionista necesitaría un estudio diferenciado, y en cada caso podrían establecerse factores humanos, económicos o sociales que explicasen la trayectoria y la composición actual de los conjuntos artísticos logrados, sí podemos definir algunos perfiles que, de algún modo, nos acercan a algunas de las inquietudes, deseos y objetivos del coleccionismo actual. Sólo a modo de ejemplo, describiremos algunos perfiles que pueden ayudarnos a entender el potencial del coleccionismo en nuestro país.

En primer lugar, y aunque a veces parezca correr el peligro de ser casi una especie en extinción, merece la pena destacar la afortunada persistencia del coleccionista clásico: aquel que es capaz de reconocer la belleza artística procedente de cualquier momento de la historia —también de los no tan recientes— y de rodearse de objetos capaces de producirle no sólo la satisfacción del poseedor, sino sobre todo una intensa, íntima alegría vital directamente relacionada con lo que aún llamamos

⁴²⁹ Dra. Clare McAndrew, *El mercado español del arte en 2012*, p. 59.

⁴³⁰ Así se ha señalado, por ejemplo, en relación con la colección Barbier-Mueller de arte precolombino de Barcelona. Iniciada por Josef Mueller en la década de 1920 y continuada por su yerno, Jean Paul Barbier-Mueller, se expuso en el Palau Nadal de la calle Montcada desde 1997 hasta 2012, fruto del acuerdo de cesión firmado en 1995 por Jean Paul Barbier-Mueller y el Ayuntamiento de Barcelona. Habiéndose establecido en dicho acuerdo de cesión que el coleccionista podía venderla cuando quisiera, tras descartar el consistorio hacerse con las piezas debido a la “imposibilidad en el contexto económico actual de hacer frente a esa importante inversión”, la colección salió finalmente a subasta en marzo de 2013 tras el cierre definitivo del museo.

Las razones, probablemente cierta combinación de motivos políticos y económicos con cuestiones de oportunidad, ha llevado a tener que prescindir en Barcelona de una extraordinaria colección. Sin embargo, también en el ámbito de coleccionismo de arte étnico otros acuerdos han visto la luz, al instalarse en el Palacio de Santa Cruz, de la Universidad de Valladolid, una parte de la excepcional colección de arte africano de la Fundación Alberto Jiménez Arellano y Ana Alonso, que en el futuro podría exponer otra parte de sus fondos en el Palacio del Obispo en Málaga. Son casos aparentemente contrapuestos, y quizá extremos como ejemplos de relación entre instituciones públicas y coleccionismo privado por referirse a tradiciones artísticas diferentes a la local. Pero ¿hasta qué punto puede hablarse en esos términos en el mundo actual?

Junto al coleccionismo clásico -escaso pero con ejemplos sobresalientes- se desarrolla un coleccionismo de perfil netamente contemporáneo.

experiencia estética. De distintos niveles económicos y grados de especialización artística, estas colecciones desprenden un intenso halo personal que quizá sea su principal atractivo. Pero precisamente por estar muy directamente ligados a los gustos y pasiones de su coleccionista, pueden plantear incertidumbres respecto a su futuro: una sombra que podría paliar una oportuna modificación de la legislación actual que mitigase el riesgo de división en su paso de unas generaciones familiares a otras o, en su caso, favoreciese la incorporación a museos o instituciones públicas en condiciones comparables a las del modelo anglosajón.

Pero junto al tipo de coleccionista tradicional aficionado al arte tanto antiguo como de las vanguardias históricas que, igual que ocurre en el campo de los museos y centros de arte, parece haber cedido protagonismo al estrictamente reciente, pueden señalarse otras posibilidades en línea con un concepto de coleccionismo típicamente contemporáneo. Entre ellas me gustaría destacar dos que, aunque de desarrollo aún escaso en nuestro país, podrían marcar el camino hacia un cambio significativo: la primera, la del coleccionista que, con un extenso conocimiento del arte moderno y contemporáneo basado en una tradición familiar y cultural de cercanía al arte nacional e internacional, decide centrar su actividad en la obra de unos pocos artistas y seguir sus trayectorias en profundidad. Se trata de un coleccionismo que tiene mucho de proyecto biográfico: huye de las modas y se reconoce en las preocupaciones y objetivos de determinados artistas de su propia generación, con los que establece una relación no sólo estética sino también emocional. Este coleccionista evita la imagen tópica de la figura que acumula obras indiscriminadamente con la misma decisión que huye de la del personaje que utiliza sus piezas como forma de proyección social: apuesta por un camino callado, altamente enfocado y sostenido a lo largo de los años. De este modo, ejemplifica lo opuesto de la frivolidad del coleccionismo de ciertas épocas pasadas, edificado sobre el vacío y que hemos equiparado a una bengala por estar concebido para proyectar un brillo intenso, pero frágil y fugaz, o como una burbuja por su negativo efecto en el mercado. Se trata de una visión que cree más en lo que se construye poco a poco que en lo que aparece de la noche a la mañana, en lo claro y específico que en lo confuso e indistinto y que, frente al rápido boom de lo que Rafael Doctor llamó “la era del container”, reivindica la conveniencia de un crecimiento pausado y sostenido cuyo resultado ideal se acercase a los pequeños museos de arte moderno y contemporáneo de algunas ciudades europeas, especialmente alemanas, a los que los coleccionistas locales han realizado interesantes aportaciones.

De naturaleza algo diferente al tipo anteriormente descrito, pero igualmente involucrado intelectual y emocionalmente con el arte de su tiempo, el segundo tipo manifiesta el mismo deseo de alejarse de la versión más frívola del coleccionista (el que se entiende como comprador compulsivo o el que entiende su colección como una forma de publicidad de sí mismo) para componer una figura centrada en lo compartido. Su esfuerzo de apoyar la cultura de su comunidad le lleva a involucrarse en algún proyecto de coleccionismo institucional. Más frecuente en Cataluña que en otros lugares, en parte por el fuerte sentido de pertenencia de la burguesía local desde el comienzo de la modernidad, y en parte porque allí existen las estructuras adecuadas para canalizar este tipo de coleccionismo, este tipo de coleccionista concibe la proyección social del coleccionismo no como exteriorización de riqueza o poder (un modelo que también cuenta con destacados ejemplos en aquella comunidad) sino como forma de apoyo a un tejido artístico del que forman parte el artista, la galería, el crítico, la universidad y, por supuesto, el museo. Por ello prefiere el trabajo en equipo a la aventura en solitario, y por eso sustituye la reflexión individual por la colectiva. Es interesante mencionar que en muchos casos este tipo de coleccionista había iniciado previamente un camino propio como coleccionista particular, pero decide abandonarlo para redirigir su esfuerzo —económico, vital— al realizado desde y para una institución, situándose a medio camino entre el coleccionismo público y el privado. Pero lejos de considerar este paso como una suerte de sacrificio de sentido

cívico, encuentra en su colaboración con las instituciones culturales una forma de crecimiento y realización personal que dota de sentido a su trabajo y le confirma en su aspiración de inserción en su contexto cultural.

Junto a estos tipos, escogidos por la solidez de sus aportaciones al quebradizo panorama del coleccionismo español —y junto a tantos otros con nombres propios como hemos descrito en capítulos anteriores—, podrían describirse muchos más, incluyendo a los más jóvenes que comienzan a interesarse por adquirir piezas asequibles de artistas de su propio tiempo, o a los que, sea cual sea su edad y condición y con presupuestos muy limitados, se esfuerzan por construir su propio mundo y reflejar su propia historia mediante una cierta combinación de objetos y propuestas artísticas, que unas veces disfrutan en solitario y otras —pocas— veces deciden compartir. Sería deseable que este estudio, junto a los que le han precedido a lo largo de los años, contribuya no sólo a acrecentar el coleccionismo en España, sino también a hacer aflorar tanto sus trayectorias personales como las de sus colecciones.

COLOFÓN

La historia del coleccionismo en España, como la de cualquier otro país, enlaza dos caminos: el del coleccionismo público, que crea el telón de fondo adecuado para la formación de la sensibilidad estética de un país, y el del coleccionismo privado. Ambos retratan a quienes se empeñaron en ello a lo largo de los siglos, y conforman el paisaje cultural en el que debe inscribirse cualquier actividad coleccionista posterior, por mucho que se realice entre bastidores, en el lado interior de la escena cultural. De acuerdo con este planteamiento, en las páginas anteriores nos hemos aproximado al tema prestando atención a la genealogía del coleccionismo en España. Para ello hemos descrito un recorrido histórico complejo que, partiendo de las grandes colecciones del Siglo de Oro, atraviesa la Ilustración y el siglo XIX, y desemboca en el proceso de la recepción de la modernidad en la vida española en los siglos XX y XXI. Con sus luces y sus sombras este legado incide en la forma en que se ha desarrollado el coleccionismo en nuestro país, y en cierto modo explica, junto con otros factores como el económico y el político, su configuración y su situación actuales.

En el octavo de sus *Diálogos de la pintura* Vicente Carducho describía las colecciones privadas, diversas y abundantes, que podían visitarse en la corte madrileña en 1633. Aunque de algunas de ellas no existe más noticia que la que él mismo nos proporciona, su importancia simbólica, como la de las Colecciones Reales que emulaban, es indiscutible. De las piezas que contenían decía Carducho que

[sus Señores] con particular cuidado las examinan y buscan, adornando con este afecto (en mi opinión) más su ser que con ningún otro que pudieran tener; pues en él se halla gusto, adorno, historia, grandeza, y enseñanza nobilísima y esciente.⁴³¹

Con toda probabilidad, muchos coleccionistas actuales piensan lo mismo. Lo deseable sería que, en el futuro, ellos mismos y muchos otros consolidaran una verdadera tradición continuada y estable de coleccionismo de arte en España, y que las circunstancias sociales, culturales, políticas y económicas del país favorecieran, tal como entendió Carducho, la trascendencia de su actividad.

⁴³¹ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1633, en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 324.

María Dolores
Jiménez-Blanco
Carrillo
de Albornoz

Profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) desde 1998. Profesora del Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico de la UCM desde 2008. Profesora del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UCM, UAM y Museo Reina Sofía) desde 2009, y coordinadora del mismo entre 2009 y 2010. Miembro de la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Historia del Arte de la UCM desde 2013. Entre 2002 y 2006 ejerció la docencia en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

Premio Extraordinario de Doctorado con la tesis *Aportaciones a la historia de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo* (1987). Máster en Art History and Museum Training por la George Washington University (Washington DC) en 1990. Ha colaborado con la Phillips Collection de Washington DC y el Museo Guggenheim de Nueva York. Ha comisariado exposiciones para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Mapfre, la SEACEX, la Fundación César Manrique de Lanzarote, el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca y el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

Responsable de actividades culturales de la Fundación Amigos del Museo del Prado entre 1993 y 1997. Coordinadora y editora de la *Guía del Prado* (primera edición en papel, 2008). Vocal del Real Patronato del Museo del Prado desde 2013.

Autora de *Arte y Estado en la España del siglo XX* (1989) y de monografías sobre Julio González (2007), Gargallo (2012) y Juan Gris (1999), y editora de *Juan Gris. Correspondencia y escritos* (2008). Entre sus publicaciones destacan también *Arte Español en Nueva York / Spanish Art in New York* (2004) y *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte* (2007, 2ª edición 2010), con Cindy Mack. Desde 2002 es colaboradora del suplemento *Cultura/s* del diario *La Vanguardia*, de Barcelona.

Agradecimientos

Paloma Ballesteros
Francisco Calvo Serraller
Muntsa Cùrana
María de Corral
María Entrecanales
Nadia Hernández
Elvira González
Alicia Koplowitz
Álvaro López de Lamadrid
Antonio Majado
Íñigo Navarro
Juan Navarro Baldezweg
Begoña Torres
Carlos Urroz
Y cuantos decidieron permanecer en el anonimato.

Copyright

© del texto, su autora
© de la edición, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013

Diseño gráfico

Mucho - www.wearemucho.com

D.L

B 25248-2013

ISBN

978-84-695-9070-6

Avda. Diagonal, 621
08028 Barcelona
www.arteymecenazgo.org
aym@arteymecenazgo.org

Fundación
Arte y
Mecenazgo

