

COLECCIONISTAS DE PINTURA EN SEVILLA EN 1842

por RAFAEL CÓMEZ RAMOS

El propósito de este artículo es dar a conocer una nómina de siete coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842, que se incluye en una anónima guía artística de la ciudad prácticamente desconocida. Concluye con el enorme volumen de pintura coleccionista en Sevilla en aquellos años y la relación entre pintura y sociedad a través del estilo de Murillo, seguido por los pintores sevillanos del siglo XIX.

The purpose of this paper is to give notice of seven colectionists active in Seville in 1842, through a anonymous artistic guide practically unknown, concluding about the enormous amount of painting collected at these times and the relationship between society and Murillo style followed by the sevillian school of painting during XIXth century.

A medida que avanzan los estudios sobre historia de la pintura del siglo XIX, resulta más necesario el conocimiento del fenómeno del coleccionismo, indispensable como barómetro indicador del gusto del momento y fundamental para cualquier historia social del arte, máxime en una época en que la pasión por el arte se funde con el interés por el valor económico de las obras al ser consideradas asimismo como objetos de inversión económica.

Una guía artística de la ciudad de Sevilla, publicada en 1842, la *Noticia de los principales monumentos artísticos de Sevilla* redactada por los editores de *El Sevillano*, nos permite conocer a los principales coleccionistas de aquellos años así como sus preferencias estéticas ¹. Los coleccionistas mencionados son Manuel López Cepero, José María Sáenz, Pedro García, José María de Olmedo,

1. En la portada aparecía el título *Noticia histórica de los principales monumentos artísticos de Sevilla* formada por los editores de *El Sevillano*, Sevilla, Imprenta de *El Sevillano*, calle de las Sierras, n.º 30, año de 1842 (bajo un arco conopial neogótico). Después del índice general una nota

Jorge Díaz Martínez, Aniceto Bravo y José Escacena; de la importancia de sus colecciones nos da un índice el hecho de que su descripción ocupe cuarenta de las noventa páginas de dicha guía.

A la vista del volumen de cuadros y de la selección de artistas y obras podemos dudar de la afirmación de Richard Ford en su *Handbook* de 1845 cuando dice que “las colecciones particulares son pocas, y cada día se vuelven menos numerosas”². Claro es que esta afirmación debemos referirla a la década anterior en que el viajero inglés vivió en Sevilla, sin embargo, el coleccionismo no sólo no disminuyó sino que se incrementó, como podemos constatar a continuación.

a) En primer lugar figura don Manuel López Cepero³, que habita en la antigua casa de Bartolomé Esteban Murillo, donde posee una selecta galería en la que destaca un *Crucificado* atribuido a Alonso Cano, obra predilecta de su propietario y “la primera de su colección” a la que siguen obras de Juan de Juanes (3), Roelas (1), Luis de Vargas (4), Pablo de Céspedes (2), Francisco Pacheco (1), Morales (3), Teodoro Ardemans (un gran cuadro elogiado por Ceán Bermúdez), Ribera (1), Murillo (5), además de un boceto del *Martirio de San Pedro Arbués* y un dibujo preparatorio del *Angel de la Guarda* de la catedral de Sevilla; de Meneses, el Mulato, Antolínez y Tovar no los describe pues “hay muchos cuadros en esta colección”; Zurbarán (3), Alonso Cano (2), Juan de Sevilla (2), Juan de Valdés (2), Cornelio Schut (2), Herrera el Mozo (boceto del cuadro alegórico de la Hermandad Sacramental de la Iglesia del Rosario), Antonio del Castillo (4), Juan del Castillo (2), Iriarte (muchos paisajes destacando una vista de Sevilla desde Triana), Greco (2), Mateo Cerezo (1).

Dejando aparte la pintura española, están representados también Durero (3), Rafael (1), Perugino (1), Correggio (1 y un boceto), Domenichino (1), Guido Reni (2), Elisabeta Sirani (1), Salvatore Rosa (3), Pellegrino Tibaldi (boceto para el martirio de San Lorenzo en El Escorial), Tintoretto (2), Veronés (3), Rembrandt (1), Teniers (1), Snyders (1), Rubens (4).

nos informa que “se halla de venta en el despacho de *El Sevillano* al precio de 5 reales en papel común y a 6 en azulado”. Cf., pp. 52-92. Sobre el tema del coleccionismo en general véase M. Morán y F. Checa: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985; y J. Marín-Medina: *Grandes coleccionistas -siglos XIX y XX-*, Madrid, 1988.

2. R. Ford.: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres; las antigüedades, religión, leyendas, bellas artes, literatura, deportes y gastronomía. Reino de Sevilla*, Madrid, 1980, p. 242.

3. Sobre este interesante personaje véase R. Merchán: *El deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979. Ya en el siglo XIX se publicó un anónimo *Catálogo de los cuadros de la galería de D. Manuel López Cepero*, Sevilla, 1860.

Los números entre paréntesis que aparecen a lo largo del texto corresponden al número de cuadros de cada pintor mencionado en la citada guía de Sevilla.

Finalmente, se relacionan los “pintores modernos” entre los que cuentan Goya, Maella, Esquivel (7 y el boceto del cuadro del Liceo de Madrid)⁴, Bejarano (11), destacando una copia de la *Virgen y San Félix de Cantalicio* de Murillo por José Gutiérrez de la Vega que “muchos inteligentes lo han tenido por el original”. A todo ello se unían dos tallas de profetas procedentes del facistol de la Cartuja, elogiadas por Ponz, así como una Magdalena de Alonso Cano.

b) El señor don José María Sáenz, que vivía frente al Alfolí de la Sal, poseía hasta mil ochocientos cuadros entre los que destacaban Herrera el Viejo (5), Herrera el Mozo (1), Castillo (2), Velázquez (1), Murillo (2), Zurbarán (3), Tovar (2), Mateo Cerezo (1), Andrés Pérez (2), Bayeu (1 y dos bocetos), Maella (1), Parra (4), Marrat (3), y muchos de Juan de Sevilla, Matías Preti, Esteban Márquez, y Martínez.

c) Don Pedro García, con domicilio en la calle Corral del Rey, tenía una colección más modesta en número, que se describe brevemente: Ribera (2), Velázquez (2), Juan del Castillo (1), Mengs (3), Zurbarán (3), Murillo (4), Herrera el Viejo (3), Maella (1), Juan Valdés (2), Roelas (2), Pacheco (1), Andrés Pérez (2), Lucas Jordán (1), Eugenio Cajés (1), Van Dyck (2), Navarrete el Mudo (4), Ticiano (2), Poussin (2), Cornelio Schut (1), Luis de Vargas (1), Bocanegra (1), Sebastián Gómez (1), Aníbal Carracci (1), Meneses (1), Alonso Cano (3), Antonio del Castillo (1), Martín de Vos (3), Villavicencio (4), Antolius (2), Greco (1), Rembrandt (3), Juan Valdés (1).

d) La serie de cuadros propiedad de don José María de Olmedo, que vivía en la calle del Cristo de San Martín, era reducida pero selecta al parecer de los autores de la guía. Entre los españoles: Murillo (1), Zurbarán (2), Tovar (2). Entre los foráneos: Van Dyck (1), Alberto Durero (1) y otros dos de escuela flamenca e italiana.

e) La selecta colección de don Jorge Díez Martínez, vecino de la calle de San Isidoro, estaba especializada en escuela sevillana y escuela italiana con cuadros de Murillo (4), Zurbarán (2), Roelas (2), Antonio María Esquivel (2), José Domínguez Bécquer (4), Genaro Villamil (1), Lucas Jordán (2), Mengs (1), Silomeña (1), Panini (2), Salvatore Rosa (2), y una magnífica colección de paisajes de Antolínez que no se detiene a describir.

f) Don Aniceto Bravo –“un ignorante mercader de tejidos” según Ford⁵– en su casa de la calle de Catalanes número 6, poseía seiscientos setenta cuadros que convertían a su colección en “la mejor de Sevilla”, la cual no se analiza en extensión pero agrupan sus obras por escuelas deteniéndose en las pinturas so-

4. Véase J. Guerrero Lovillo: *Antonio María Esquivel*, Madrid, 1957.

5. R. Ford: *Op. cit.*, p. 242. En su tiempo se publicó un anónimo *Catálogo de los cuadros de D. Antonio y D. Aniceto Bravo*, Sevilla, 1837.

bresalientes. Entre las de escuela sevillana: Velázquez (15), Murillo (24 y 7 bocetos), Alonso Cano (15 y un boceto), Zurbarán (19), Herrera el Viejo (23 y 3 bocetos), Juan de Valdés Leal (10 y 6 bocetos), Lucas Valdés (1), Sebastián Llanos y Valdés (2 y un boceto), Tovar (1), Meneses (5), El Mulato (1), Esteban Márquez (1), Andrés Pérez (8), Juan Simón Gutiérrez (7), Núñez de Villavicencio (3), Cornelio Schut (3), Pacheco (12 tablas), Cristóbal López (2), Antolínez y Sarabia (10 y un boceto), Pedro Campaña (4 tablas), Bernabé Ayala (2), Vasco Pereyra (1), Alonso Vázquez (6 tablas), Clemente Torres (1), Juan Martínez de Gradilla (2), Camprobín (2), Pedro de Moya (1), Roelas (3), Preciado de la Vega (1).

De autores desconocidos antiguos y modernos (un retablo completo, 11 tablas y un cobre). De escuela castellana: Escalante (1), Vicente Carducho (1), Morales (1), Mateo Cerezo (2), Carreño de Miranda (1), Meléndez (3), Santiago Morán (1), Blas de Prado (1), Maella (2). De escuela valenciana: Ribera (8), Orrente (6). De escuela granadina: Bocanegra (1). De autores desconocidos de diversas escuelas, la mayor parte bodegones (29).

Entre los pintores de escuela francesa: Nicolás Poussin (1), Simón Vouet (1), autor desconocido (1). Escuela holandesa: Poelemburg (2), Felipe Wouwerman (1), Hondekoeter (2), Enrique Goltzius (3). Escuela alemana: Alberto Durero (4), Mengs (2), autor desconocido (1). Escuela flamenca: Martín de Vos (2 tablas), Pedro Van Lint (1 cobre), Daniel Seghers (1), Rubens (2 cobres y 1 tabla), Brueghel de Velours (3), Juan Bautista Franck (2 cobres), Pablo Bril con las figuras de Aníbal Carracci (4), Juan Snellinck (1 tabla), Van der Meulen (1), Santiago Jordán (1), Francisco Pourbus (1 tabla), Van Dyck (4), Pedro Cassteels (1), Davis Teniers el Joven (2), Gerard Van Herp (6), autores desconocidos (25).

La pintura italiana estaba representada en la escuela romana por Giaquinto (1), Caravaggio (3), Giulio Romano (1), Sassoferatto (1). Escuela veneciana: Julio Carpioni (1), Tiépolo (2), Greco (1), Bassano (4), Sebastián del Piombo (1), Tintoretto (1), Palma el Viejo (1), Tiziano (18), Veronés (1). Escuela boloñesa: Aníbal Carracci (1), Guido Reni (2), Francisco Albano (2), Agustín Carracci (1). Escuela florentina: Leonardo (1 tabla), Miguel Angel (1 cobre). Escuela lombarda: Correggio (2). Escuela napolitana: Andrea Vaccaro (1), Salvatore Rosa (2), Lucas Jordán (5 y 1 boceto). Autores desconocidos de distintas escuelas italianas (14).

Finalmente, se menciona a don José Escacena ⁶, profesor de pintura con taller en la calle de Colcheros números 30 y 31, cuya colección abarcaba unos tres mil cuadros, auténtico museo que no pasan a describir los anónimos autores de la

6. Sobre este pintor del que existen pocos datos biográficos, véase E. Valdivieso: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pp. 33-34.

guía, manifestando que aún cuando poseen otras relaciones de cuadros de mucho valor no las transcriben por no retrasar más la edición.

Lo que en un primer análisis se desprende de la lectura del contenido de estas colecciones pictóricas sin considerar otras cuyos propietarios fueron remisos a la publicación es, primero, el volumen de pintura existente en Sevilla en el segundo tercio del siglo XIX; segundo, la supervaloración de la escuela sevillana que desborda los límites del exacerbado chovinismo para inscribirse en un contexto más amplio en el que la figura de Murillo se convierte en el pintor ideal, modelo a seguir por los pintores románticos sevillanos ⁷.

En este sentido cabe preguntarse exactamente por el número de obras de Murillo que, después de la francesada y las compras de los coleccionistas ingleses, quedó con certeza en Sevilla en este período, pues muchas son las obras que se mencionan y aún cuando muchas sean réplicas, copias, obras de taller o de sus discípulos y seguidores como un *San Luis* de Simón Gutiérrez que “parece de Murillo” ⁸, hay que destacar el papel preponderante que tuvieron como ideales de perfección pictórica evidenciándose su impacto en los comentarios de los autores de la guía a obras contemporáneas de Domínguez Bécquer con “colorido murillesco” ⁹.

En un segundo escalón se valora ya con cierta precisión a Zurbarán a quien los artistas y críticos extranjeros colocaban entre Velázquez y Murillo llamando la atención de los eruditos españoles ¹⁰.

7. J. Guerrero Lovillo: “Los pintores románticos sevillanos”, *Archivo Hispalense*, XI, 1949, pp. 49-69. Para distintos aspectos de la crítica de arte durante este período, véase: I. Henares y J. Calatrava: *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, 1982, pp. 13-30. Cf. el texto de J. Amador de los Ríos, “Murillo y la escuela sevillana”, *El Siglo Pintoresco*, 1845, I, pp. 241-246; II, pp. 45-55, recogido por I. Henares (*op. cit.*, pp. 212-220), sobre el idealismo en la escuela sevillana a través del “pintor del cielo”. La última aportación al tema se halla en M.S. García Felguera: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, 1989, y en particular (pp. 138-139) para su coleccionismo en el siglo XVIII.

8. *Noticia...*, p. 74.

9. *Ibidem*, p. 68.

10. *Ibidem*: “Zurbarán.— Una santa Agueda de tamaño natural, puesta de pie. Este hermoso cuadro es uno de los mejores que adornan las salas del señor Díez Martínez, reúne en sí todas las dotes sobresalientes del autor de la apoteosis de santo Tomás, uno de los primeros lienzos del mundo. Hemos creído encontrar en él la magia misma que animó el pincel de tan excelente artista, al dar vida a los personajes de su obra maestra, y damos al señor Martínez la enhorabuena por la posesión de una producción tan sobresaliente”.

Véase la opinión de V. Carderera: “Francisco Zurbarán”, *Semanario Pintoresco Español*, 1848, pp. 357-358: “Los artistas y biógrafos extranjeros que empiezan a estudiar a nuestros pintores colocan a Zurbarán entre Velázquez y Murillo” *Apud* I. Henares, *op. cit.*, pp. 221-223.

La nómina de coleccionistas coincide en su mayor parte con la publicada dos años después por Amador de los Ríos en su *Sevilla pintoresca*¹¹ y cabe preguntarse hasta qué punto haya sido aprovechada aquella relación de la pequeña guía anónima en la redacción del capítulo correspondiente de la famosa obra, si exceptuamos a Julian Williams, vicecónsul inglés, amigo de Richard Ford¹², José Lerdo de Tejada, José Larrazabal y José María Suárez de Urbina. Por otra parte, Amador de los Ríos no menciona siquiera a José María Escacena, cuya colección no era pequeña.

Encabezados por el deán López Cepero, notable coleccionista y exquisito morador de la mansión de Murillo, todos ellos son miembros de una burguesía ambiciosa de igualarse en las modas, usos sociales y gusto con las clases dominantes del Antiguo Régimen¹³, y de los cuales puede servir como paradigma don Aniceto Bravo, a quien Ford denomina “ignorante mercader de tejidos”. No obstante, junto a este prototipo del “bourgeois gentilhomme” o comerciante enriquecido que ha comprendido el valor de la obra de arte como sabia inversión económica, se encuentran otros personajes cual don José Escacena, profesor de la Escuela de Bellas Artes, académico y pintor de pilluelos murillescos, prototipo del pseudo-ilustrado capaz de imponer unos determinados valores estéticos en la sociedad a través de las instituciones, es decir, los criterios de la Academia y su magisterio en la Escuela.

Si esto es así, la supervaloración del estilo de Murillo que evidencia las copias de cuadros de este artista presentadas por Cabral Bejarano, su discípulo Rasgado y Manuel Barrón en las exposiciones del Liceo en abril y mayo de 1841¹⁴, así como la imitación de su estilo por Gutiérrez de la Vega y José María Romero¹⁵, debe tener unas causas más profundas que la mera escasez de obras del pintor del cielo en su ciudad natal debido a la avaricia de coleccionistas y anticuarios¹⁶.

Si el contenido de verdad de la obra de arte es histórico hasta en lo más íntimo y la Historia es inmanente en las obras, como sostiene la teoría estética de Adorno, hemos de reconocer que el estilo de Murillo era conveniente y adecua-

11. J. Amador de los Ríos: *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, pp. 405-503. En ese mismo año se publicó la obra de F. González de León, *Noticia artística de los edificios de Sevilla*, Sevilla, 1844.

12. B. Ford: *Richard Ford en Sevilla*, Madrid, 1963, p. 14.

13. A. Reina Palazón: *Pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Sevilla, 1979, pp. 111-112.

14. A. Reina Palazón: *Op. cit.*, pp. 118-119.

15. D. Angulo: *Murillo*, Madrid, 1981, I, p. 23. Véase también J. Fernández López, “El asunto religioso en la obra del pintor romántico sevillano José María Romero”, *Laboratorio de Arte*, 3 (1990), pp. 199-208.

16. E. Valdivieso: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 355.

do, congruente, en suma, con aquella coyuntura histórica coincidente con los años de la regencia del general Espartero. El tiempo no existe para el verdadero Arte y menos para sus pontífices, mecenas y comitentes. La burguesía ascendente de aquellos años se identificó con aquel estilo muy anterior a su tiempo, que le permitía integrarse al gusto de la clase dominante y a los valores estéticos y culturales del Antiguo Régimen. Y por otra parte, de este modo, la clase dominante veía consolidada una determinada iconografía mientras se restauraban los valores consagrados por la gloriosa tradición, renovándose, vivificándose y perpetuándose un estilo a través de las instituciones que velaban por mantenerlo. No en vano un historiador de la Sevilla del Antiguo al Nuevo Régimen ha escrito: “En el despliegue de los años aquí historiados dejó lógicamente sentir su acción la academia de igual nombre, a la que en 1843 la Corona concediera el título de Real Academia de Nobles Artes, denominada de Santa Isabel en honor de la flamante Reina que aquel mismo año era declarada mayor de edad a los 13 de haber nacido...”¹⁷. Pero ésta es ya otra historia que sobrepasa, ciertamente, a la de los coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842.

17. J.M. Cuenca Toribio: *Historia de Sevilla, V: Del Antiguo al Nuevo Régimen*, Universidad de Sevilla, 1976, pp. 97-98.