

APOLINAR SÁNCHEZ Y EL COLECCIONISMO PÚBLICO Y PRIVADO EN ESPAÑA (1900-1950)

APOLINAR SÁNCHEZ AND PUBLIC AND PRIVATE ART COLLECTING IN SPAIN (1900-1950)

SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA
Universitat de Barcelona, España
sebastia.sanchez.sauleda@gmail.com

Resumen: Apolinar Sánchez fue un anticuario establecido en Madrid que durante la primera mitad del siglo XX trabajó para los principales coleccionistas del país. Entre sus clientes se hallaba el norteamericano Charles Deering, José Lázaro Galdiano o Félix Pozo. Junto a ellos también mantuvo contactos con instituciones como el Museo del Prado o el Museo Arqueológico Nacional. También fue coleccionista y prestó piezas a la Exposición Internacional de Barcelona (1929) y a los certámenes organizados por la Sociedad Española de Amigos del Arte. Este estudio pretende aproximarse a su figura y a su actividad, fundamental para la creación de las colecciones públicas y privadas españolas entre 1900 y 1950.

Palabras clave: Coleccionismo, mercado del arte, pintura, anticuario, Exposición Internacional de Barcelona 1929

Abstract: Apolinar Sánchez was an antique dealer based in Madrid who during the first half of the 20th century had commercial relations with the main collectors of Spain. Among his clients were personalities such as the American Charles Deering, José Lázaro Galdiano and Félix Pozo. He also had contacts with the most important artistic institutions such as the Museo del Prado and the National Archaeological Museum. In his role as a collector he lent pieces to the Barcelona International Exposition (1929) and the exhibitions organized by the Sociedad Española de Amigos del Arte. This paper wants to bring new information about Apolinar Sánchez, a key figure for the creation of public and private collections in Spain during 1900 and 1950.

Keywords: Collecting, art market, painting, antique dealer, Barcelona International Exposition 1929

Durante las primeras décadas del siglo XX, Madrid se convirtió en centro de comercio nacional e internacional de antigüedades. La ciudad devino punto de encuentro de chamarileros, chamarileros anticuarios, anticuarios, galeristas y agentes procedentes de todo el país, cuya actividad se concentraba en la compra-venta de objetos artísticos.¹ Entre ellos figuraban nombres como los de Raimundo Ruiz, Luís Ruiz, Miguel Borondo,² Juan Láfora, Emiliano Torres, Andrés Salzedo o Rafael García Palencia.³

Sus locales se repartían por las avenidas, calles y callejuelas adyacentes a las Cortes, el Banco de España y el Museo del Prado. La popularidad de estos profesionales creció rápidamente y su cercanía al poder económico, político, artístico y social les permitió tejer una red de clientes que regularmente les visitaban y realizaban todo tipo de adquisiciones. Así mismo, los directores de las principales instituciones artísticas del país (Museo del Prado o Museo Arqueológico Nacional), también trataron con ellos a fin de completar y mejorar las colecciones que gestionaban.

Entre los anticuarios más destacados que operaban en la capital, sobresalía la figura de Apolinar Sánchez-Villalba García, quien desarrolló su actividad profesional entre 1910 y 1958. Gracias a la documentación conservada, principalmente cartas dirigidas a coleccionistas y especialistas del mundo del arte, sabemos que su tienda estaba radicada en la calle Santa Catalina, número 3-5. Esta pequeña vía, situada entre la Carrera de San Jerónimo y la calle del Prado, era un enclave privilegiado próximo a las Cortes y al Museo del Prado que le permitió relacionarse con las personalidades más influyentes del país.⁴

A diferencia de otros compañeros de profesión, que trataron de ocultar todo rastro documental sobre su persona y sus actividades comerciales, de Apolinar Sánchez conservamos algunos testimonios que permiten conocer su figura. De él se ha dicho que era un “*acreditado anticuario de la villa y Corte, y hombre de acrisolada honradez*”,⁵ que con sus incontables intervenciones evitó que numerosas piezas cruzaran nuestras

¹ MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*. Madrid, 2012, p. 180.

² SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Una aproximación a la figura del anticuario Miguel Borondo (1857-1930)”, en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*. Sevilla, 2019, pp. 307-321.

³ MARTÍNEZ RUIZ, María José: “Raimundo y Luís Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EEUU”, *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 161, 2011, pp. 50-53. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José: *La destrucción del patrimonio...*, op. cit., pp. 180-184.

⁴ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Apolinar Sánchez: Notas sobre la actuación de un anticuario madrileño en Cataluña”, en *Agentes y comercio de arte. Nuevas fronteras*. Gijón, 2016, pp. 131-132.

⁵ BLANCO FREIJEIRO, Antonio: “El busto de Alboraya, retrato de lord Byron”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IV, 2, 1986, p. 205.

fronteras rumbo al extranjero. Pero quizás fue Frederic Marès Deulovol (1893-1991), escultor y coleccionista catalán con quien mantuvo una estrecha relación comercial y de amistad, quien nos legó más información sobre él al dedicarle algunos pasajes en sus memorias. El artista le recordaba como un hombre sencillo, sin complicaciones, al que le gustaba sorprender a sus clientes con una buena pieza artística y que siempre daba facilidades para la adquisición de objetos pues “*comprar y vender era su gran pasión*”.⁶

A través del estudio de sus actuaciones, podemos establecer que durante años concentró su interés en la compra-venta de tapices, objetos que a principio del siglo XX eran muy apreciados por los coleccionistas nacionales e internacionales, y que incluso el propio anticuario llegó a atesorar en su casa. Adquiría estos objetos gracias a un extenso grupo de colaboradores que de manera discreta, se apostaban en la calle del Duque de Alba. Desde allí, una vía próxima al Teatro de La Latina y al Rastro, vigilaban a los traperos que compraban los tapices a antiguas familias acomodadas que por aquel entonces vendían parte de su patrimonio artístico para sobrevivir. Una vez localizados, antes que fuesen quemados para extraerles el hilo de oro y plata que contenían para revenderlo posteriormente a los joyeros de la capital,⁷ no dudaba en desembolsar veinte o treinta duros por ellos, una cifra a todas luces irrisoria.

Con el paso del tiempo modificó sus intereses, concentrándose en la compra-venta de pintura, escultura, cerámica y vidrio. También amplió su radio de acción, abarcando toda la Península Ibérica, donde supo hallar gracias a sus colaboradores aquellos objetos que sus clientes nacionales e internacionales le demandaban. De esta manera se convirtió por méritos propios en uno de los anticuarios más activos e importantes de España, hasta que falleció en Madrid el 6 de mayo de 1958.⁸ Tras su muerte, Juana Sánchez-Villalba, su hermana, tomó el relevo durante los siguientes diez años. Su labor permitió mantener la cartera de clientes creada por Apolinar, hasta que a principios de la década de los sesenta decidió retirarse y ceder todo el protagonismo a Leoncio Sastre Maroto, sobrino del anticuario y continuador del negocio familiar.

Apolinar Sánchez y el coleccionismo público en España (1900-1950)

Entre las instituciones con las que mantuvo estrechos contactos, figura el Museo del Prado. A lo largo de los años, le vendió diversas piezas que sirvieron para incrementar

⁶ MARÈS DEULOVOL, Frederic: *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona, 2006, p. 250.

⁷ RAMÍREZ RUIZ, Victoria: “Notas sobre el mercado y la tasación de las artes decorativas (1880-1930)”, *Revista on line de Artes Decorativas*, 1, 2013, p. 146.

⁸ *ABC*, 19.071, 1967, p. 101.

y completar sus valiosas colecciones de pintura. De las operaciones comerciales en las que intervino, gracias a los catálogos y especialmente al Inventario de nuevas adquisiciones, registro que empezó a redactarse a mediados del siglo XIX, tenemos constancia que en enero de 1931 le fueron adquiridas dos tablas del siglo XIV pintadas por el Maestro de Estamariu.⁹

Ambas piezas, procedentes de la Iglesia de Santa Lucía de Arcavell (Alt Urgell, Lleida), fueron realizadas por este pintor trecentista que debe su nombre a la localidad ilerdense que alberga su obra más importante, el *Retablo de San Vicente de Estamariu*.¹⁰ Definido por Josep Gudiol y Santiago Alcolea Blanch como un artista poseedor de una “*personalidad acusada y talento narrativo*”,¹¹ las tablas narran diversos pasajes de la vida de Santa Lucía entre los que se halla su martirio. La falta de documentación complica esclarecer cómo y cuándo llegaron a manos de Apolinar Sánchez,¹² pero probablemente se hizo con ellas gracias a la relación profesional que mantenía desde 1912 con Juan Cuyàs Sala (1872-1958), decorador, restaurador y agente artístico que tuvo las tierras de Lleida como principal campo de acción.¹³ Seguramente, en alguno de los viajes que Sánchez realizó por Cataluña,¹⁴ consiguió hacerse con su propiedad y posteriormente sabemos que se las llevó consigo a Madrid, donde con el tiempo las vendió al Museo del Prado por 22.000 pesetas.¹⁵

El segundo caso que queremos abordar, tiene como protagonista una obra del pintor madrileño de origen portugués Claudio Coello (1642-1693). Entre los numerosos

⁹ *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Pinto, 1985, p. 213. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1996, p. 109.

¹⁰ Maestro de Estamariu: *Retablo de San Vicente* (tercer cuarto del siglo XIV, Museu Nacional d'Art de Catalunya, número de inventario 015919-CJT). Tanto Josep Gudiol como Santiago Alcolea consideran que su figura podría asociarse a la de Arnau Pintor, un artista documentado en La Seu d'Urgell entre 1357 y 1385. GUDIOL, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago: *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, 1986, pp. 66-67.

¹¹ GUDIOL, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago: *Pintura gòtica catalana...*, op. cit., p. 67.

¹² Maestro de Estamariu: *Retablo de la leyenda de Santa Lucía* (1357-1358, Museo del Prado, número de inventario P002535 y P002536).

¹³ Sobre la figura de Juan Cuyàs Sala: VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: “Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyàs i Sala (1872-1958), decorador, restaurador i agent del mercat artístic”, en *Agentes y comercio de arte. Nuevas fronteras*. Gijón, 2016, pp. 189-242.

¹⁴ Tal y como relata Frederic Marès en su autobiografía, Apolinar Sánchez ya había visitado Cataluña por motivos profesionales desde 1912. Fue por aquel entonces cuando con Juan Cuyàs colaboró en la adquisición del *Retablo mayor de Bellpuig*, localidad también situada en la provincia de Lleida, que posteriormente fue troceado y vendido por separado en Madrid y Barcelona. MARÈS DEULOVOL, Frederic: *El mundo fascinante del coleccionismo...*, op. cit., p. 236. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: *Apolinar Sánchez: Notas sobre la actuación...*, op. cit., pp. 136-137.

¹⁵ En el Inventario de nuevas adquisiciones del Museo del Prado, puedo leerse la siguiente entrada referida a estas dos obras: “*Núm. 1636. Autor, Estamariu / 1636 / Asunto. Leyenda de santa Lucia. / Dos tablas, 161 x 97, cada una. / Nos. Del catálogo: 2535 y 2536 / Adquirido en enero de 1931 a D. Apolinar Sánchez Villalba*” (22.000 pesetas)”. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retablo-de-la-leyenda-de-santa-lucia/03a0a1eb-9da9-4445-8639-1fba3bc8f4d8> (Consultado el 04-09-2019).

encargos que realizó tanto para la iglesia como para la Monarquía española a lo largo del siglo XVII, se hallaba el cuadro *Jesús niño, en la puerta del templo* (1660).¹⁶ El lienzo, la primera obra fechada del artista, nos presenta a la Virgen María, san José o san Joaquín y santa Ana conversando con Jesús niño. Inspirado en una estampa de Antoine Garnier según composición de Jacques Blanchard (1600-1638), hecho que le confiere un gran clasicismo a la composición,¹⁷ debido a sus medidas seguramente fue concebido para decorar alguna capilla de una iglesia madrileña.¹⁸ Pese a este probable origen, la primera referencia que tenemos de ella la sitúa en la colección del I Marqués de las Marismas del Guadalquivir, Alejandro María Aguado y Remírez de Estenoz (1784-1842).

El noble español, que a lo largo de su vida ejerció de militar, comerciante y banquero en París, fue un gran mecenas de las artes. Se cree que su pasión, principalmente centrada en los pintores españoles, la escuela italiana y la escuela holandesa-flamenca, le llevó a reunir una colección de trescientos sesenta cuadros. El lienzo de Coello fue uno de ellos y permaneció junto a su propietario hasta 1842, fecha de su muerte. Sus herederos se desprendieron de él en la capital francesa y seguramente fue allí cuando lo adquirió la princesa Katharina Orlov (Orloff) quien debió conservarlo toda su vida. En 1875, tras su repentino e inesperado fallecimiento,¹⁹ el cuadro se mantuvo en la colección familiar hasta que sus descendientes, afectados por las revoluciones y los cambios políticos acontecidos en Rusia durante la primera mitad del siglo XX, decidieron venderlo a Apolinar Sánchez entre 1930 y 1935.

Una vez en su poder, el cuadro engrosó la colección particular que Sánchez había reunido en Madrid, hasta que el Patronato del Museo del Prado se interesó en adquirirla. Fue entonces, en 1935, cuando a cargo de la subvención anual que ofrecía el estado español al museo se le abonó una cantidad sin determinar para hacerse con él.²⁰ Desde ese momento, hasta la actualidad, la obra de Claudio Coello se conserva en el Museo del Prado.

¹⁶ Claudio Coello: *Jesús niño, en la puerta del templo* (1660, Museo del Prado, número de inventario P002583). *Museo del Prado. Catálogo...*, op. cit., p. 109.

¹⁷ ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid, 2015, p. 107.

¹⁸ El lienzo, según consta el catálogo del Museo del Prado, mide 168 x 122 cm.

¹⁹ NORDSTEDT, A. P.: *El siglo del Liberalismo. Evolución geopolítica mundial (1820-1918)*. Nueva York, 2018, p. 125.

²⁰ En el Inventario de nuevas adquisiciones del Museo del Prado, puedo leerse la siguiente entrada referida a esta obra: “Núm. 1680. Autor, Claudio Coello / 1680 / Asunto. Jesús niño, en la puerta del templo / Lienzo, 168 x 122 cm. / Nos. Catálogo, 2583 / Adquirido en 1935 con cargo a la subvención...”. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jesus-nio-en-la-puerta-del-templo/b62b64d3-8272-487e-a822-f7f96e390be0?searchMeta=claudio%20coello> (Consultado el 04-09-2019).

Por último, en esta selección de obras que Apolinar Sánchez vendió al museo madrileño, queremos referirnos a un cuadro de Juan Valdés Leal (1622-1690) titulado *Mártir de la orden de San Jerónimo* (1657).²¹ El lienzo originariamente decoraba la Sacristía del convento de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla, espacio para el que el pintor realizó diversas composiciones en las que se describen episodios de la vida de San Jerónimo y se muestran las efigies de los principales santos y frailes de la orden. En el caso que nos ocupa, el retratado no es otro que Fray Diego de Jerez.²²

El cuadro permaneció en el convento sevillano hasta la invasión napoleónica, momento en que fue sustraído por el Mariscal Jean de Dieu Soult (1769-1851) quien lo trasladó a París. Con el tiempo acabó formando parte de la Galería Española de Luis Felipe de Orleans,²³ siendo expuesto al público hasta 1848 cuando su propietario, tras verse obligado a abdicar, retiró su colección del museo parisino. Tres años después de su muerte, acontecida en 1850, sus herederos se desprendieron de todas las obras en una subasta pública que duró varios días. En la sesión del 22 de mayo de 1853, el Valdés Leal que nos ocupa fue adquirido por un coleccionista particular de apellido Scanlan. Posteriormente, en fecha desconocida pero antes de 1875, pasó a manos de la Princesa Orlov (Orloff). Fueron sus descendientes, al igual que con el cuadro de Coello antes citado, quienes lo vendieron a Apolinar Sánchez. En 1935 el anticuario madrileño presentó la obra al Museo del Prado por si estaba interesado en su compra. Ante la oferta recibida, el Patronato del Museo evaluó el lienzo y decidió adquirirlo pagando por él una cantidad de dinero sin determinar, procedente de la subvención anual que ofrecía el estado a la institución.²⁴

En este recorrido por las relaciones comerciales que Apolinar Sánchez mantuvo con algunas instituciones públicas, conviene señalar los contactos con el Museo Arqueológico Nacional al que también vendió diversas piezas a lo largo de los años. Este es el caso del *Parteluz de la Iglesia de Santiago de Vigo*, esculpido a finales del siglo XII,²⁵

²¹ Juan Valdés Leal: *Mártir de la orden de San Jerónimo* (1657, Museo del Prado, número de inventario P002582). *Museo del Prado. Catálogo...*, op. cit., p. 723.

²² VALDIVIESO, Enrique: *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, p. 237.

²³ BATICLE, Jeannine; MARINAS, Cristina: *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre: 1838-1848*. París, 1981, p. 186.

²⁴ En el Inventario de nuevas adquisiciones del Museo del Prado, puedo leerse la siguiente entrada referida a esta obra: “*Núm. 1679. Autor, Valdés Leal / Asunto, un Mártir de la Orden de San Jerónimo / Lienzo, / N.º Catálogo, 2582 / Adquirido en 1935 / con cargo a la sub- / vención...*”. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martir-de-la-orden-de-san-jeronimo/c81d0338-714c-444a-afab-88f86bc46ecb?searchid=fa043a7d-dcfb-8b15-c873-ef4958d08c95> (Consultado el 04-09-2019).

²⁵ Se atribuye la procedencia de la imagen a la iglesia románica de Santiago de Vigo debido a que “*su advocación ha sido atribuida al Salvador por las indicaciones del libro que porta y la propia inscripción del nimbo crucífero*”. OCAÑA EIROA, Francisco Javier: “La desaparecida iglesia románica de Santiago de

del que en 1916 Eladio Oviedo y Arce (1864-1918) dio noticia de su mal estado de conservación y su posible desaparición. El estudioso, en un artículo para el *Boletín de la Real Academia Gallega*, explicaba que lo había visto situado en un hueco tapado de una ventana del Hospital Militar de Vigo y que posteriormente lo localizó en el sótano de una casa particular.²⁶

Pese a la denuncia pública, durante cierto tiempo se perdió su rastro pero podemos seguir las vicisitudes de su historia gracias a las informaciones aportadas por Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971).²⁷ Según recoge quien fue director del Museo del Prado, tras diversos años desaparecida la pieza reapareció en enero de 1935 cuando la casa de transportes Guggenbul solicitó exportarla a Francia, declarando un valor patrimonial de 65.000 pesetas. Este procedimiento legal motivó que la Junta Superior del Tesoro Artístico actuase rápidamente y denegase el permiso de exportación, gestiones que fueron arduas y no se resolvieron hasta julio de 1936. Tras esta negativa oficial, el interés por el parteluz desapareció hasta que el 19 de julio de 1948, se documentó su entrada en las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. La adquisición, según recoge la documentación de la institución, fue a través de una compra a Apolinar Sánchez por una cantidad indeterminada de dinero.²⁸

Otro de los casos que relacionan al anticuario con este museo, es el Tesoro de Salvacañete, hallado fortuitamente en esta localidad de la provincia de Cuenca por el cazador Mariano Martínez Pérez en 1934.²⁹ El conjunto estaba compuesto por piezas de plata destinadas al ajuar doméstico y al aderezo personal, así como diversos denarios ibéricos y romano-republicanos. Se desconoce en qué momento todas estas piezas entraron en el mercado artístico, pero hacia 1936 aparecieron en Madrid y fueron adquiridas por Apolinar Sánchez y Enrique Galera.³⁰

La rapidez con la que actuaron llamó la atención del estado y propició la intervención de Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970), por aquel entonces

Vigo, y la imagen del Salvador”, *Abrente: Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 42-43, 2010-2011, p. 53.

²⁶ OVIEDO Y ARCE, Eladio: “El genuino Martín Codex”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 112, 1916, nota 17.

²⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *El Salvador de Vigo*. Pontevedra, 1942, p. 54.

²⁸ FRANCO MATA, María Ángela: *Enciclopedia del Románico en Madrid*. Aguilar de Campóo, 2008, p. 183.

²⁹ BLÁZQUEZ, Cruces; GARCÍA BELLIDO, M^a Paz: “Las monedas de Salvacañete (Cuenca) y su significado en el tesoro”, *Archivo Español de Arte*, 71, 1998, p. 249.

³⁰ ARÉVALO GONZÁLEZ, Alicia; PRADOS TORREIRA, Lourdes; MARCOS ALONSO, Carmen; PEREA CAVEDA, Alicia: “El origen votivo del tesoro de Salvacañete (Cuenca)”, en *Actas del Congreso Internacional Los iberos príncipes de Occidente. Estructuras de poder en la sociedad Ibérica*. Barcelona, 1998, p. 256.

director del Instituto Valencia de don Juan, quien consiguió que el conjunto fuese custodiado por la institución que él dirigía mientras se realizaban las pesquisas pertinentes. Finalmente, tras concluir la investigación oficial, el 14 de julio de 1939 se alcanzó un acuerdo económico entre las dos partes y el anticuario depositó el Tesoro en el Museo Arqueológico Nacional.³¹ Quizás las circunstancias políticas del país, que por aquel entonces aún se hallaba en plena Guerra Civil, retrasaron el anuncio oficial de la compra hasta el 23 de marzo de 1941, fecha en que el caso se resolvió de manera definitiva.³² Por actuaciones como esta, y las anteriormente citadas, sus contemporáneos y algunos historiadores posteriores han considerado que se trataba de un anticuario que trabajó para recuperar el patrimonio español que había cruzado nuestras fronteras y que se preocupó por evitar que otras muchas piezas salieran rumbo a colecciones y museos extranjeros.

Apolinar Sánchez y el coleccionismo privado en España (1900-1950)

Junto a los principales museos del país, otro grupo de clientes habituales que transitaban por la tienda que Apolinar Sánchez tenía en Madrid, eran los coleccionistas privados. Este es el caso de José Lázaro Galdiano (1862-1947), empresario, editor y político, con quien además de mantener estrechos tratos comerciales mantuvo una sincera amistad que duró muchos años.

Entre las piezas que adquirió el coleccionista, y que hoy pueden verse expuestas en el museo que lleva su nombre, debe señalarse el *Retrato de Carlos IV, príncipe* (c.1670) de Joaquín Inza (1736-1811).³³ Tenemos constancia que el lienzo formó parte de las colecciones del Palacio del Buen Retiro, donde figuraba con el número de inventario 599. De allí pasó al Museo del Prado, siendo incorporado al registro en 1849 asignándole el número 2.450, hasta que en 1882 se decidió depositarlo en la sede del Gobierno Civil de Madrid.³⁴

Del cuadro no se tiene ninguna noticia hasta que hacia 1920 fue fotografiado por Mariano Moreno (1865-1925), quien dejó indicado en el negativo que por aquel entonces pertenecía a la colección de Ricardo y Apolinar Sánchez.³⁵ De esta información, se

³¹ AMAN (Archivo del Museo Arqueológico Nacional), Expediente MAN 1939/66.

³² AMAN, Expediente MAN 1941/33.

³³ Joaquín Inza: *Retrato de Carlos IV, príncipe* (c.1670, Museo Lázaro Galdiano, número de inventario 07978).

³⁴ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "Un Inza recuperado por el Prado y otras noticias sobre su obra", *Boletín del Museo del Prado*, t. 10, 28, 1989, p. 81.

³⁵ Fototeca del Patrimonio Nacional (Archivo Mariano Moreno), Retrato de Carlos IV cuando vino de Nápoles, negativo número 20134/B.

desprende que alguien vendió el lienzo entre 1882 y 1920, pese a ser una propiedad estatal. Posteriormente, José Lázaro Galdiano debió localizarlo en manos del anticuario y lo adquirió en 1927 para incorporarlo a su colección “*sin que éste [Apolinar Sánchez] declarase el origen de la pintura, si es que, a su vez, conocía la verdadera procedencia del lienzo*”.³⁶

Otro de sus clientes, fue el industrial y coleccionista norteamericano Charles Deering (1852-1927), quien enamorado de España desde su juventud decidió instalarse en la localidad catalana de Sitges (Barcelona). Para ello adquirió el viejo hospital de la población, construido en el siglo XIV, y lo transformó en una residencia de verano que bautizó como Maricel. Allí, con la ayuda de Miquel Utrillo (1862-1934), reunió una extensa colección de arte formada por retablos medievales procedentes de Cataluña, Valencia, Navarra o Castilla, así como lienzos de El Greco, Zurbarán, Murillo, Palomino, Goya, Vicente López, Esquivel, Rusiñol o Romero de Torres, entre otros.³⁷

Para conseguir sus objetivos, se sirvió de diversos anticuarios, agentes y galeristas nacionales e internacionales, entre los que figuraba Apolinar Sánchez. De las numerosas

³⁶ URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Un Inza recuperado por el Prado...*, op. cit., p. 81.

³⁷ Sobre la colección Deering de Sitges: *Marycel*. Barcelona, 1918. BORRAS, Maria Lluïsa: “El desventurado caso del legado Deering”, en *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Barcelona, 1986, pp. 41-52. BASSEGODA, Bonaventura: “Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya: Josep Puiggarí i les exposicions de *l'Asociación artístico-arqueològica barcelonesa*, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering”, en *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida, 2007, pp. 119-152. BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi: “Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)”, en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona-Cádiz, 2011, pp. 35-57. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Col·leccionisme, art i reminiscències medievals: Charles Deering i el Palau Maricel de Sitges”, *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXII, 2012, pp. 91-112. BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi: “Charles Deering and the Palacio Maricel in Sitges (Barcelona)”, en *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. New York, 2012, pp. 148-173. COLL MIRABENT, Isabel: *Charles Deering and Ramón Casas. A friendship in art*. Evanston, 2012. COLL MIRABENT, Isabel: “La pintura española en la colección de Charles Deering”, en *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, 2013, pp. 63-88. SOCIAS, Immaculada: “Nuevas fuentes documentales para la interpretación del levantamiento de la colección Deering de Sitges en 1921”, en *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, 2013, pp. 395-408. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Entre Bernat Martorell i els Vergós: la col·lecció Deering i el patrimoni català a la diàspora”, en *Art Fugitiu. Estudis d'Art Medieval desplaçat*. Barcelona, 2014, pp. 423-432. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Julio Romero de Torres en la colección Deering de Sitges: su relación con Miguel Utrillo y el mundo artístico catalán”, *Boletín de Arte*, 35, 2014, pp. 249-268. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Una venda frustrada: el frontal trescentista de la Seu de Manresa i el col·leccionista nord-americà Charles Deering”, *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, XXIV, 2015, pp. 169-179. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña: la figura de Miguel Utrillo (1862-1934)”, en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo, 2016, pp. 1.341-1.354. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “De Bermejo a Romero de Torres: la pintura andaluza en la colección Deering (1909-1921)”, en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla, 2017, pp. 249-263. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: “La col·lecció d'art de Charles Deering al Palau Maricel de Sitges (1909-1921)”, en *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2017*. Sitges-Bellaterra, 2018, pp. 171-197.

piezas que le vendió al norteamericano, podemos destacar una *Tabla con Santo Guerrero* que Chandler R. Post atribuyó al Maestro de la Visitación,³⁸ mientras que Josep Gudiol y Santiago Alcolea Blanch la consideraron obra de Gabriel Guardia.³⁹

Si la atribución de la autoría suscita problemas, tampoco resulta fácil hallar su origen. Según Elizabeth Du Gue Trapier este debe buscarse en Banyoles, localidad situada en la provincia de Girona, pero en ningún momento especifica de donde procede dicha información.⁴⁰ Tampoco tenemos constancia en qué momento la tabla entró en el mercado artístico, pero si sabemos que fue adquirida por Apolinar Sánchez entre 1915 y 1918 gracias a una carta que el propio anticuario remitió a Miquel Utrillo por esos años.⁴¹ Así mismo, aprovechando un viaje que realizó por Catalunya, fue el propio Sánchez quien depositó la obra en Sitges tal y como se aprecia en una fotografía de época conservada en el archivo particular de Miquel Utrillo.⁴²

La tabla formó parte de la colección Deering en España hasta 1921, cuando marchó hacia Estados Unidos junto al resto de obras que el norteamericano había atesorado aquí. En 1924, después de conservarla en una de sus residencias, la regaló a sus dos hijas, Mrs. Chauncey McCormick y Mrs. Richard Ely Danielson. La titularidad fue compartida durante diversos años, pero en 1937 fue asignada a Mrs. Chauncey McCormick a raíz de la división de la colección del magnate entre sus herederos.⁴³ Su nueva propietaria la mantuvo consigo hasta 1962, cuando decidió donarla al Art Institute of Chicago donde aún hoy se exhibe.⁴⁴

La segunda obra a la que nos referiremos es el *Retrato del duque de Sotomayor*, pintado por Vicente López Portaña (1772-1850) hacia 1815 (Fig.1). En él nos presenta a un anciano de cabello gris y tez blanca, vistiendo el uniforme de gran gala de Caballerizo Mayor del Rey. Sobre su elegante indumentaria luce la Gran Cruz, la banda de la Orden de Carlos III y la cruz y venera de caballero de Calatrava.⁴⁵ La pieza estuvo en manos de

³⁸ POST, Chandler R.: *A History of Spanish Painting. Volume VII-Part II. The Catalan school in the late middle ages*. Cambridge, 1938, pp. 487-490. POST, Chandler R.: *A History of Spanish painting. Volume IX-Part II. The beginning of the renaissance in Castile and Leon*. Cambridge, 1947, pp. 864-868.

³⁹ GUDIOL, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago: *Pintura gótica catalana...*, op. cit., p. 198.

⁴⁰ DU GUÉ TRAPIER, Elizabeth: *Catalogue of paintings (14th and 15th Centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*. New York, 1939, pp. LI-LII.

⁴¹ FMU (Fons Miquel Utrillo), Carta de Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sin fecha, sin número de inventario. El documento ha sido transcrito en el Anexo Documental (Documento 01).

⁴² FMU, Fotografía de Apolinar Sánchez entregando la Tabla con Santo Guerrero en Maricel, 1915-1918, número de inventario 3.887.

⁴³ BERG SOBRE, Judith: «Catalan (Girona). Warrior Saint, 1490/1500», en *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*. New Haven & London, 2008, p. 52

⁴⁴ Atribuida al Maestro de la Visitación: *Warrior (Saint)* (1490-1500), Art Institute of Chicago, número de inventario 1962.86).

⁴⁵ DÍEZ, José Luís: *Vicente López (1772-1850). Volumen II. Catálogo Razonado*. Madrid, 1999, p. 183.

familia hasta que hacia 1916 fue adquirida por Apolinar Sánchez. El anticuario madrileño se la ofreció a Miquel Utrillo, hombre de confianza de Deering en España, consciente que un cuadro como este podría encajar a la perfección en la colección de arte hispánico que estaba creando el magnate norteamericano. Fue así como el 28 de octubre de 1916, en una carta remitida por Sánchez a Utrillo, se confirma la adquisición del lienzo y su próximo traslado a Sitges.⁴⁶ Permaneció en Maricel hasta 1921, cuando partió hacia Estados Unidos donde fue instalado en la residencia que el norteamericano tenía en Miami. Posteriormente pasó a manos de Mrs. Richard Ely Danielson quien se lo llevó consigo a Boston, para acabar cediéndolo en 1970 al Museum of Fine Arts de Boston.⁴⁷ Este préstamo no fue definitivo y años más tarde lo cancelaron, decidiendo trasladar el cuadro a Chicago para que ingresase en el Art Institute of Chicago.⁴⁸ Actualmente, tras una reclamación de los herederos de Deering al museo, la pieza se conserva en una de las colecciones privadas de la familia en Estados Unidos.

Finalmente, en esta secuencia de particulares que mantuvieron tratos comerciales con Apolinar Sánchez, queremos incluir la figura del joyero sevillano Félix Pozo. De la buena amistad y de los contactos profesionales que se produjeron entre ambos a lo largo de los años, tenemos constancia a través de dos cartas conservadas en un archivo particular de Barcelona. La primera de ellas, fechada el 5 de enero de 1943, nos permite descubrir cómo Pozo habitualmente le remitía algunos objetos que él mismo fabricaba o adquiría en anticuarios o coleccionistas sevillanos, para que el madrileño los vendiese en la capital. En el caso que nos ocupa, la protagonista es una cajita de la que no se especifica ninguna información sobre su aspecto o decoración, pero que no satisfizo a Sánchez pues consciente que ambos no sacarían ningún beneficio económico decidió devolverla a su propietario.⁴⁹

La segunda carta, fechada el 14 de enero de 1948, nos informa que Apolinar Sánchez le había ingresado a Félix Pozo 25.500 pesetas en la cuenta que este tenía en el Banco de España. La importante suma de dinero serviría para pagar los objetos que el anticuario le había comprado a su amigo a través de una tercera persona, que respondía

⁴⁶ FMU, Carta de Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 28 de octubre de 1916, sin número de inventario. El documento ha sido transcrito en el Anexo Documental (Documento 02).

⁴⁷ La obra figuró en el Museum of Fine Arts of Boston con el número de inventario 296.1970.

⁴⁸ La obra figuró en el Art Institute of Chicago con el número de inventario 29.9.1989.

⁴⁹ Archivo Particular (AP), Carta de Apolinar Sánchez a Félix Pozo, 4 de enero de 1943, sin número de inventario. “4 Enero 1943. Mi buen amigo. Lo primero le deseo a V. tenga un feliz año lleno de salud y prosperidad. He recibido la cajita que le agradezco mucho su buen deseo pero francamente son cosas que no me interesan. Hoy mismo se lo remito á V. de la misma forma que V. me lo ha mandado. Reciba el afecto de su buen amigo. APOLINAR”.

al nombre de Antonio Gómez.⁵⁰ Este documento, un mero informe de las cantidades que se adeudaban, nos descubre cómo Félix Pozo ayudó en su negocio a Apolinar Sánchez, siendo uno de sus proveedores en Sevilla sobre los que el anticuario basó su éxito profesional en la capital.

Apolinar Sánchez y las exposiciones nacionales e internacionales

Para finalizar este breve recorrido por las actividades llevadas a cabo por Apolinar Sánchez, queremos prestar atención a sus vínculos con el mundo de las exposiciones. Estos contactos no solo tenían relación con su vertiente profesional sino que muchas veces iban vinculados a su faceta de coleccionista, especialmente en cuanto a alfombras, tapices y tejidos se refiere. Este es el caso de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, para la que sabemos que cedió tres piezas procedentes de su colección particular. Nos referimos a un arcón catalán, forrado de cuero y con aplicaciones de lata, realizado a lo largo del siglo XV.⁵¹ El anticuario decidió mostrarlo al público, quizás pensando que podría interesar a alguna colección estatal. Tras finalizar la muestra, en 1932 lo ofreció al estado junto a otro arcón del siglo XII, tal y como aparece referenciado en el *Anuario del cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos* publicado en Madrid el año 1934.⁵²

La segunda pieza que cedió, era un arcón policromado con relieves en pasta y decoración vegetal. De estilo gótico y procedente de Valencia, fue expuesto en Barcelona demostrando los múltiples intereses que por aquel entonces tenía Apolinar Sánchez.⁵³ Finalmente, también presentó una tabla que representaba la *Virgen de la leche* (Fig.2).⁵⁴ Tras ser expuesta en Barcelona pudo saberse que era una copia de la obra pintada por Barnabé de Módena (c.1335-1383) para la ermita del castillo de Yecla, y no el original

⁵⁰ AP, Carta de Apolinar Sánchez a Félix Pozo, 14 de enero de 1948, sin número de inventario. “*Madrid, 14 de Enero de 1.948. Sr. D. Felix Pozo. Sevilla. Amigo D. Felix: Con esta fecha y por el Banco Español de Crédito he ingresado para su cuenta en el mismo Banco en esa plaza, la cantidad de Veinticinco mil quinientas pesetas importe de la compra que le hice a Vd. por mediación del amigo Antonio Gómez. Ayer escribí a Antonio y equivocadamente le decía ingresaría en la cuenta de Vd. Veinticinco mil, pero al leer de nuevo su carta veo son quinientas ptas más y esta es la cantidad ingresada, como le digo al principio. Sin otro particular y con este motivo me es muy grato repetirme de Vd. siempre amigo. APOLINAR*”.

⁵¹ La pieza figura con el número 670 del catálogo. *Catálogo histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona. 1929-1930. Tomo II*. Madrid, 1933, p. 12.

⁵² “Arcones de los siglos XII y XV. (Relativo al ofrecimiento en venta al Estado, hecho por don Apolinar Sánchez Villalba de dos ---.) Núm. 102. Junio de 1932”, en *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, bibliotecarios y arqueólogos*. Madrid, 1934, t.1, p. 27.

⁵³ La obra figura con el número de catálogo 2.773 de la exposición El Arte en España celebrada en Barcelona en 1929. GÓMEZ-MORENO, Manuel. *El Arte en España: guía del Museo del Palacio Nacional*. Barcelona, 1929, p. 600.

⁵⁴ La pieza figura con el número 670 del catálogo. *Catálogo histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona. 1929-1930*. Madrid, 1933, t. II, p. 12.

que desapareció de su emplazamiento y circuló durante diversos años por el mercado artístico nacional.⁵⁵

Finalmente, también queremos reseñar sus préstamos para la *Exposición de alfombras antiguas* organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en 1933. Apolinar Sánchez prestó algunas piezas que había atesorado en su casa a lo largo de los años, como una *alfombra de lana de nudo español* (Fig.3), una *alfombra de lana de nudo turco* fabricada en Cuenca (mediados siglo XVII), una *alfombra de lana de nudo turco* tejida en Valencia o Cuenca (siglo XVII) y una *alfombra de lana de nudo turco* fabricada en Cuenca en el siglo XVII, dejando constancia que estos objetos artísticos siempre fueron los que más le interesaron. De ellos llegó a reunir una gran y selecta colección que actualmente se encuentra en paradero desconocido, pero que quizás, tras su muerte, fueron vendidos y se repartieron por diversas colecciones públicas y privadas del país.

A modo de conclusión

Por méritos propios, y por la calidad de los objetos con los que comerció, Apolinar Sánchez fue uno de los anticuarios españoles más importantes de la primera mitad del siglo XX. Sus relaciones con las familias más destacadas del país y los contactos con los nombres más importantes de Europa, le permitieron moverse en unos ambientes que muchos compañeros de profesión jamás lograron alcanzar. Lamentablemente, este breve recorrido por su actividad, tan solo nos ha permitido presentar una pincelada del sinfín de operaciones vinculadas con el patrimonio artístico nacional que protagonizó a lo largo de su vida. Unas operaciones, que sin duda, fueron fundamentales para la creación, ampliación y mejora de las colecciones públicas y privadas de este país.

⁵⁵ Esta atribución pudo realizarse tras comparar las medidas de la tabla original, 175 x 92 cm., con la que pertenecía a Apolinar Sánchez, 72 x 100 cm, expuesta en Barcelona. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià: *Apolinar Sánchez: Notas sobre la actuación...*, op. cit., pp. 147-148.

Anexo Documental

Documento 01

Carta de Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo. Madrid, Sin fecha. Fons Miquel Utrillo (FMU), sin número de inventario

Mi distinguido amigo, después de saludarle paso a decirle que me han avisado que recoja la tabla de Bañolas así es que ya es nuestra. Creo que he hecho una buena adquisición y ahora tengo que hablarle de un asunto muy importante. V. recordara que el tenia hablado de un cuadro de Velázquez de la importancia del retrato de Don Diego del Corral. Pues bien este cuadro se lo enseñare a V. cuando yo llegue a Barcelona que será para fin de este mes. Es un retrato estupendo lo mejor que hay en España para su venta. Creo que le gustara a V. muchísimo. Respecto a la tabla ya sela mandaré enseguida que pueda. Sin mas, que de muchos recuerdos a su señora y mande a su buen amigo

APOLINAR.

Documento 02

Carta de Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo. Madrid, 28 de octubre de 1916. Fons Miquel Utrillo (FMU), sin número de inventario

Madrid 28 de Octubre de 1916

Sr. Don Miquel Utrillo.

Mi querido amigo, adjunto le mando el talon del Retrato de Vicente Lopez. Lo mando asegurado para mas seguridad. Supongo recibirá V. ayer la colcha que también se la mandé asegurada. Mañana le mandaré la cama. Sabía V. que la cama ha pertenecido a la casa del Duque de Frias y tiene dos marcos de esa casa. Estoy trabajando una pieza importantísima. Si consigo que la vendan se la enseñaré a V. Si más que la espera de sus noticias.

Mande como guste a su mejor amigo

APOLINAR SÁNCHEZ



Fig.1. *Retrato del Duque de Sotomayor*, Vicente López, c.1815, Colección particular, publicada en *Marycel*. Barcelona: 1918.



Fig. 2. Copia de la Virgen de la Leche de Bernabé de Módena, Anónimo, fecha desconocida, Localización desconocida.



Fig. 3. Alfombra de lana fabricada en Cuenca, Anónimo, mediados del siglo XVII, antigua colección Apolinar Sánchez.