

# NOTAS SOBRE EL MERCADO Y LA TASACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS (1880-1930)

*Victoria Ramírez Ruiz*  
Universidad Internacional de La Rioja

El objeto de este trabajo es el análisis del mercado de las artes decorativas españolas entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

En nuestro estudio, analizaremos el cambio que se produjo a lo largo de este período en los precios de los objetos de las artes decorativas como reflejo de la valoración social de los mismos, la importancia que estas piezas alcanzaron en un periodo determinado, y las consecuencias que este flujo de dinero tuvo en nuestro país. Además se tratarán los factores que propiciaron su explotación, cómo era este comercio, quién lo realizaba, cuáles fueron las causas que afectaron a la dispersión de los objetos artísticos fuera de nuestras fronteras, la existencia de legislación sobre el tema, y el papel de nuestras autoridades.

Durante siglos el mundo académico ha tratado de separar el alcance de las palabras arte y mercado. Parece como si ambos conceptos, arte y mercado o belleza y dinero, fueran incompatibles. El genio artístico está asociado en cierta manera al placer visual,

el sentimiento desinteresado por antonomasia que no puede ser tasado. Sin embargo, la obra de arte ha estado y está sometida a intereses económicos. Y como mercancía a la que la sociedad le concede un valor, la ley de la oferta y la demanda termina por imponerse y el precio surge como una necesidad.

La posibilidad de “estar” y “mantenerse” en el mercado supone introducir en el sistema el principio de la competencia. Competencia entre artistas, competencia entre intermediarios y, finalmente, competencia entre compradores. Al igual que sucede con otras mercancías, el arte debe llegar a un abanico variado de públicos, a cada uno con productos específicos que respondan a sus expectativas de consumo y a la capacidad que estos tienen de responder a los nuevos productos que se introducen en el mercado.

Por tanto, en el ámbito económico, la obra de arte está sujeta a diversos factores socioculturales que hacen que determinadas piezas alcancen precios muy destacados sin tener por qué ser excepcionales desde un punto de vista estético, artístico o histórico. Este hecho se pone especialmente de manifiesto en las artes decorativas por otra circunstancia, la inapelable vinculación existente entre decoración y mobiliario, que somete a estas disciplinas a un nivel más comercial y a los vaivenes de los dictados de la moda.

Para entender el mundo del comercio de obras de arte, hay que encuadrarlo en un contexto histórico, tanto nacional como internacional. Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, en España asistimos a un período de enormes cambios sociales y culturales producidos por los efectos de la desamortización, con una nobleza empobrecida en decadencia, y una burguesía ascendente pero sin la vitalidad que tuvo en otros países europeos.

En lo tocante a las obras de arte, gran parte del patrimonio histórico español estaba en manos de la nobleza y de la Iglesia. En nuestro país, a lo largo del siglo XIX, se habían promulgado diferentes leyes desamortizadoras sobre bienes eclesiásticos; esto tuvo como consecuencia que parte de este patrimonio pasara a manos privadas. Sin embargo, la falta de interés por parte de los nuevos propietarios dio lugar a que gran parte de los monasterios y otros inmuebles desamortizados fueran abandonados, ya que habían sido adquiridos principalmente por el suelo cultivable que tenían asignado.

Por su parte la nobleza, asistió impávida a los grandes cambios producidos por las revoluciones liberales burguesas, que anularon los privilegios de este estrato social. Las leyes desvinculadoras de los mayorazgos y la incompetencia de parte de este estrato produjeron el debilitamiento de muchas familias poseedoras de obras de arte, y facilitaron su puesta en venta al mejor postor. Son conocidas, en este sentido, las ventas de las colecciones del duque de Alba, marqués de Leganés, Somosancho, Altamira, y de la casa ducal de Osuna.

Aunque de poca importancia numérica, también conviene dejar constancia de la existencia de algunos vendedores que, sin título de posesión, antes de producirse las desamortizaciones tenían en sus casas piezas de la Iglesia y que, pasado el tiempo, no devolvieron.

Pero sin lugar a dudas, lo que revolucionó el mercado de las artes decorativas en España fue la poderosa burguesía americana, que se consolidó en pocos años producto de las grandes fortunas amasadas durante la revolución industrial en Estados Unidos. Algunos de aquellos burgueses enriquecidos fueron grandes demandantes de arte europeo, cuya posesión era signo de gustos refinados y distinción social.

En los últimos años han salido a la luz muchos y muy buenos estudios sobre el expolio artístico de obras de arte españolas. Algunos nos han servido de base para contextualizar estas notas, especialmente los del grupo de investigación *Tresors, marxants, col·leccionistes*<sup>1</sup>. Estos trabajos se han centrado especialmente en el expolio de bienes arquitectónicos y pictóricos por lo que, para ampliar su conocimiento, remitimos a los estudios citados<sup>2</sup>.

En la primera mitad del siglo XIX, las artes decorativas españolas no gozaban del reconocimiento internacional que ya estaba teniendo nuestra pintura, difundida al comercio europeo tras su salida masiva al finalizar la Guerra de Independencia, y su posterior comercialización en países como Francia, Inglaterra o, años más tarde, Estados Unidos. La principal característica común a todas estas piezas era el desconocimiento que se tenía sobre su importancia para nuestro patrimonio histórico, en gran parte propiciado por la falta de exposiciones públicas que pudieran recogerlas, y permitieran interpretarlas y acercarlas al público general. Es difícil rastrear las ventas de unas obras de arte cuya principal característica era el desinterés que suscitaban, y en muchos casos no estaban a la vista pública como la arquitectura, por lo que eran denominadas en algunos medios como “antigüedades ignoradas”. Su desaparición pasaba fácilmente inadvertida, y sólo en el caso de los bienes de alguna iglesia, su ausencia podía despertar ciertos recelos entre la comunidad. Se conocen por la prensa del momento casos de denuncias sobre el mercado de pinturas; sirva como ejemplo la venta de la tabla de los escolapios de Monforte, obra de Van der Goes. La prensa nacional y local, desde el momento en que empezaron las negociaciones, hizo público este caso<sup>3</sup>, e incluso Lázaro Galdiano puso en marcha una suscripción popular para tratar de comprarla<sup>4</sup>. Sin embargo son menos las denuncias referidas a ventas de muebles, tapices o plata. El caso más conocido es el carrusel de noticias sobre las coronas de Guarrazar, que fueron puestas en venta y compradas por el museo de Cluny por 100 francos franceses<sup>5</sup>.

Respecto al mercado interno se publicaban pocas noticias sobre denuncias relativas a estas ventas. Una de ellas apareció en el diario *El País*, que en 1904 denunciaba la venta de tapices de la cofradía de la Buena Dicha ubicada en la iglesia de san Ginés de Madrid. Diez de aquellos tapices salieron a la venta por 1.000 pesetas, y otro de mayor calidad en 15.000<sup>6</sup>. Y la venta de una corona de época visigótica ofrecida al Museo Arqueológico también deja algún rastro en la prensa del momento<sup>7</sup>. Su precio se concertó en 5.000 pesetas aunque al final fue vendida en San Sebastián con mayor discreción por esta misma cantidad.

Otra cuestión que reforzaba la idea del desconocimiento de las artes decorativas venía dada por la ausencia de inventarios de piezas, y este descontrol sin duda propiciaba la venta clandestina. Este hecho intentó ser paliado con la elaboración de inventarios sobre

nuestro patrimonio, un proceso puesto en marcha mediante Real Decreto de 1 de junio de 1900 en el que se ordenaba la “catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas o artísticas de la nación”, y que nunca llegó a concluirse. Aquella iniciativa no sirvió para proveer de una adecuada protección a nuestro patrimonio, y sus resultados fueron tan desiguales que ni siquiera sirvieron en muchos casos para fines de investigación.

Otra de las razones por las que las artes decorativas no contaron con el aprecio de los españoles está relacionada con los criterios de valoración, entre los que primaba la utilidad. Cuando algunas piezas dejaban de ser útiles o quedaban obsoletas se desecharon para obtener otras nuevas, más funcionales y adaptadas a los cambios de gusto.

Junto a las causas referidas hay otra que, no por su menor impacto, es menos importante: la idea que se tenía sobre la abundancia de ejemplares de estas disciplinas -tapicería, cerámica, indumentaria, platería, joyería, etc.- en nuestras colecciones. Es conocido un caso relacionado con algunos conjuntos de tapicería sobre los que el embajador Juan de Riaño decía que no interesaban al gobierno por no ser objetos raros ni únicos, y quedar miles de ellos en España. En el fondo de esta postura reside la escasa conciencia de conservación sobre nuestro patrimonio, que necesitaba de los españoles un cambio de conciencia cultural y del concepto de protección de los bienes histórico-artísticos. Este cambio dará lugar a las primeras medidas de salvaguarda internacional del patrimonio histórico y a la creación de normas para su protección, punto que resultaba aún una asignatura pendiente<sup>8</sup>.

Aunque lentamente, se fue regulando por ley la personalidad e importancia de obras y disciplinas reconocidas como artísticas, y por lo tanto, susceptibles de caer en desamparo. El término de obra artística experimentó un gran cambio entre la primera pragmática sancionada por Carlos IV<sup>9</sup>, y la popularización del término “obra patrimonial” entendida por arquitectos como Jerónimo Martorell, o Leopoldo Torres Balbas, como herencia común y objeto de disfrute público existió un gran camino. Este cambio de mentalidad, obligo a los estados a dotar de instrumentos legales al servicio de este bien común.

El reconocimiento y la demanda de las artes decorativas existentes en España se fue estimulando paulatinamente desde mediados del siglo XIX. Este despertar se debió sin duda a la repercusión que tuvo la fundación de distintos centros europeos como el Museo de *South Kensington* en Londres, que abrió sus puertas en 1852. Para llevar a cabo este proyecto se efectuó una campaña intensiva enfocada a la adquisición de piezas representativas de arte español, glosada por Juan Facundo Riaño en su inapreciable *Classified and descriptive Catalogue*<sup>10</sup>. Otros museos se sumaron a esta iniciativa como el *Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche* en Berlín, el *Museum Angewandte Kunst* de Frankfurt, el *Österreichisches Museum für angewandte Kunst* de Viena, o el *Musée des Arts décoratifs* de París. Asimismo, en Estados Unidos desde 1900 a 1930, los grandes museos como el *Metropolitan* de Nueva York se nutrieron de las donaciones de importantes coleccionistas, como la de Morgan, Havemeyer o Altman, o bien se crearon museos a partir de las propias, como fue el caso de Frick o Isabella Stewart Gardner,

entre otros. Todos ellos tuvieron como denominador común la compra compulsiva de enormes cantidades de obras de arte de distintas disciplinas, dando la misma importancia a las artes decorativas que a la pintura<sup>11</sup>.

Otro factor esencial para la divulgación y el conocimiento de las artes decorativas españolas lo constituyeron los pintores hispanos que se asentaban en París tras su paso por Roma<sup>12</sup>. En sus estudios acumularon obras genuinamente españolas, como cerámicas, muebles, armas, etc., bien antiguas o vendidas como tales por los anticuarios. Fortuny, Raimundo de Madrazo o Muñoz Degrain seguían esta práctica habitual, coleccionando piezas que luego reproducirían en muchos de sus cuadros. En este sentido, Fortuny pudo ser el primero que coleccionó la loza de Manises y quien la puso de moda, y su estudio fue copiado por los demás artistas. Piezas de mobiliario diversas, procedentes del mercado anticuario casi siempre romano, aparecen en la obra de estos y otros pintores, aunque los platos valencianos sobre colgaduras adamascadas constituyeron el fondo ideal de estos “estudios”. A ellos hubieron de remitirse los coleccionistas y marchantes a partir de 1870<sup>13</sup>.

Las exposiciones de arte internacionales también contribuyeron enormemente al conocimiento de nuestras artes decorativas. La pobre imagen que proyectaba España desde el punto de vista político y económico quiso ser compensada con la grandeza artística que atesoraba nuestro país, especialmente en sus siglos más gloriosos. Esto dio lugar a que muchas piezas de mobiliario, armaduras, tapices, alfombras, cerámicas, etc. fueran expuestas en estas muestras, y dadas a conocer al gran público. Este es el caso de las alfombras del siglo XV españolas exhibidas en la Exposición Histórico-Europea de Madrid en 1892, y otras en la exposición de Arte Musulmán de Munich en 1910. La popular exposición internacional de Barcelona del 1929 también fue un escaparate muy apropiado para la difusión del arte antiguo español.

Esta imagen de la antigüedad artística española no estuvo exenta de críticas por parte de aquellos regeneradores que preferían dar un perfil moderno a nuestro país.

“[...] Dolor profundo causa contemplar el insignificante papel reservado a España en el certamen universal. En el palacio de todas las naciones se admite la palpación de un pueblo vivo, menos en el nuestro, que aparece con el solo aliento necesario para revolver las cenizas de sus museos y despertando solo interés entre tapices y borgoñotas”<sup>14</sup>.

Ejemplificamos con la exposición realizada en Barcelona en 1888, donde destacaron las antigüedades españolas, por encima de su producción industrial.

“[...] comprende hasta siete salas, más ó menos desahogadas, la primera de mobiliario, según mejor ha cabido sistematizarla, la segunda de alhajas y joyería, la tercera y cuarta de cerámica y ferretería, y las restantes de artes que llamaremos cristianas, por abarcar principalmente objetos litúrgicos, ó sea el contingente remitido por varias diócesis de Cataluña y de otras regiones españolas”<sup>15</sup>.

Con el nuevo siglo también catedrales e iglesias comenzaron a exhibir sus tesoros. Es destacable la exposición de la catedral de Burgos, celebrada en 1921, con motivo de su VII centenario, en la que, entre muchas otras obras, se mostraron alrededor de veinte de sus mejores tapices. Actualmente, muchos de ellos actualmente están fuera de nuestras fronteras, especialmente en museos norteamericanos<sup>16</sup>.

La labor de las instituciones regionales en este sentido fue por entonces muy escasa, y la repercusión que tuvieron en la prensa, aún menor, dado que este tipo de eventos expositivos fue prácticamente inexistente en nuestro país. De entre las escasas reseñas que podríamos citar, los medios sólo informaron de una exposición de artes decorativas, la realizada en la casa de Cervantes de Valladolid en 1882<sup>17</sup>.

El desarrollo de la cultura del viaje también ayudó en parte a mejorar la difusión de estas disciplinas. El exotismo español atrajo a no pocos visitantes de distintas nacionalidades. Además los encantos del país reunieron a artistas y coleccionistas en su viaje a España. Es el caso de la pintora Mary Cassatt y de los coleccionistas Harry y Louisine Havemeyer, quienes visitaron la Península en 1901. También destaca en este sentido el turismo cultural planteado por el marqués de Vega-Inclán, claramente dirigido a un público americano que desde finales siglo XIX abrió sus intereses a la exploración de unas desconocidas España y Portugal.

Reconocidos coleccionistas se preocuparon por hacer públicas algunas de sus colecciones privadas o de sistematizar otras como las de la Corona. Destacaron así, la colección de arte de Manuel Montesinos -una de las mejores de su época-, cuyos contenidos fueron editados en un notable catálogo. En este apartado no se puede dejar de mencionar a Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, o al citado Benigno de La Vega-Inclán (1858-1942), coleccionista movido por el interés científico e investigador tanto en sus actividades personales como en el desempeño de cargos oficiales de naturaleza cultural como el de Comisario Regio de Turismo, Conservador de la Alhambra, o miembro de la Junta de Excavaciones y Antigüedades y del Patronato del Tesoro Artístico Nacional. No puede obviarse tampoco la labor del cubano Guillermo Joaquín de Osma (1853-1922), conde consorte de Valencia de Don Juan.

La Sociedad Española de Amigos del Arte y sus publicaciones contribuyeron al conocimiento del mercado de tapices, cerámica, platería, etc., ya que uno de sus principales objetivos era el de revitalizar las llamadas "artes decorativas". Para conseguirlo fomentaron la organización de exposiciones y la edición de sus correspondientes catálogos<sup>18</sup> publicando además una revista de arte de forma periódica: *Arte español: Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte español*<sup>19</sup>.

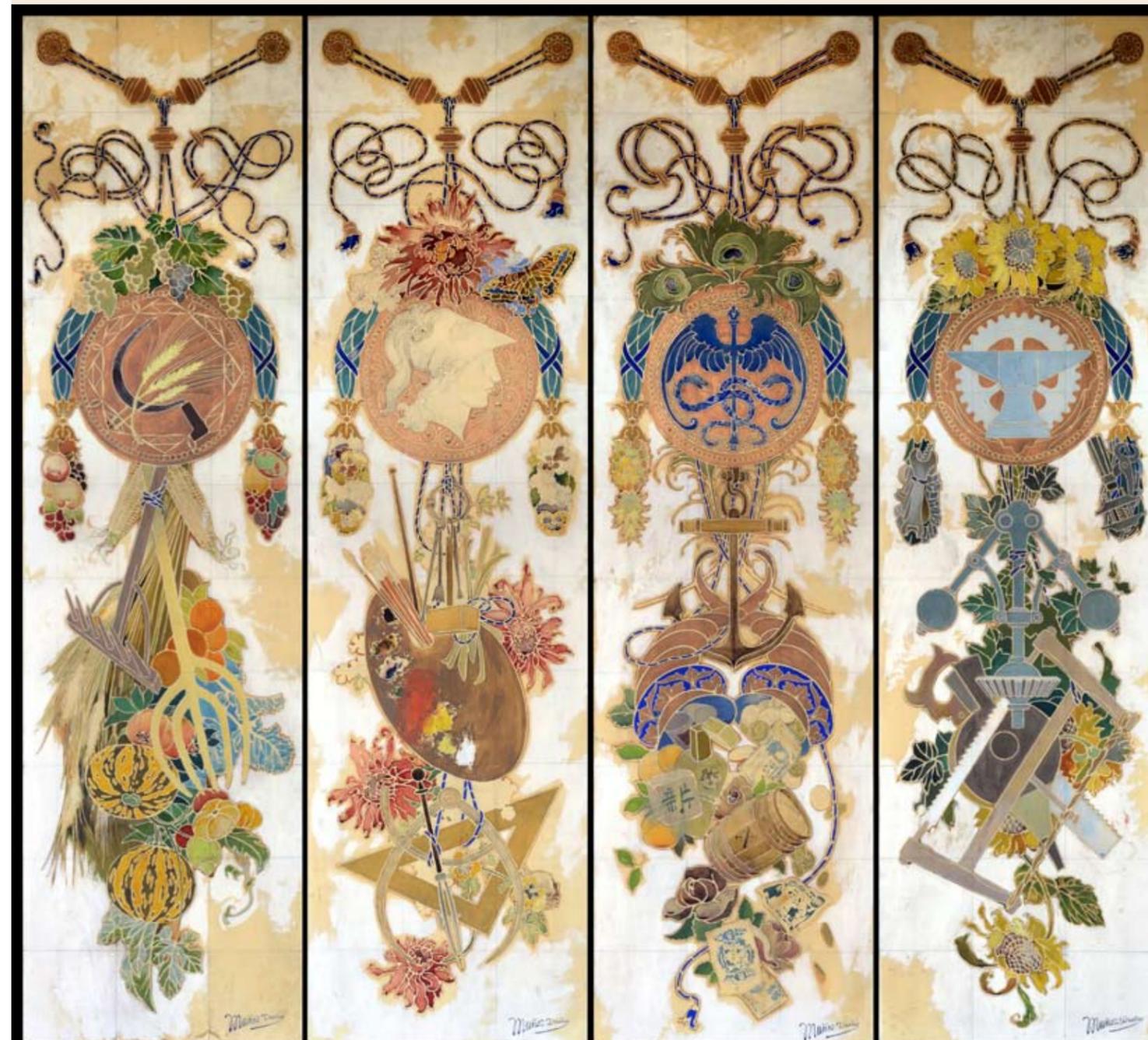
Asimismo, el nacimiento de archivos fotográficos, como el fondo Mas fundado en Barcelona en 1900, y las subastas que se realizaban fuera de nuestras fronteras, especialmente en América, dieron mayor visibilidad a las artes decorativas españolas. Muy significativas fueron las que se realizaron en Nueva York, de entre las que destaca la de 1921, bajo el nombre de *Spanish Art Treasures*.

En 1912 España asistió al nacimiento del Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD), con el nombre de Museo de Artes Industriales. Como otros museos del momento, tenía entre otras finalidades la de recoger el mayor número posible de piezas consideradas exponentes esenciales de la cultura de todos los países del mundo, para que pudieran servir como modelo y motivo de inspiración tanto para las realizaciones de los artesanos nacionales, y como para la incipiente fabricación seriada propiciada por la industrialización. La adquisición y protección de obras de artes decorativas españolas significaba la salvaguarda de piezas y técnicas que, por razón de su uso o deterioro, podían estar en peligro de extinción, una situación que ponía en riesgo incluso su valor testimonial y representativo de diferentes épocas de nuestra historia<sup>20</sup>.

Figura 1

Paneles de papel pintado obra de Gregorio Muñoz Dueñas, ca. 1913

MNAD CE06800, CE06801, CE06802 y CE06803. Fotografía: MNAD, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.



Todos estos hechos tuvieron como consecuencia el desarrollo del mercado de artes decorativas en España, uno nacional y otro internacional, aunque su desarrollo tiene aún más sombras que luces.

El mercado interior, dedicado a demandantes nacionales, fue pobre. Se realizaba principalmente entre particulares, anticuarios y chamarileros, personas aficionadas, poco profesionales por lo general, que no utilizan métodos de tasación adecuados y por tanto desconocían el valor real de la obras<sup>21</sup>, y en que primaron casi siempre intereses ocultos y mercantilistas<sup>22</sup>. Las ideas generales sobre este mercado y la apreciación que en él se daba de las artes decorativas quedaron claramente plasmadas en el relato que Mares Deulovol trazó sobre la venta de tapices en Madrid.

“Apolinar Sánchez y otros anticuarios, tenían una persona de vigilancia en la calle duque de Alba que cuidaba de adquirir a los traperos que bajaban al rastro todos los tapices tejidos en hilo de oro y plata. Entonces había la costumbre de quemarlos, para aprovechar el oro y la plata que vendían a los joyeros, según tamaño del tapiz, de 10, 15, 20 durillos. Él pagaba los tapices enteritos sin quemar, de 20 a 30 duros”<sup>23</sup>.

Las ventas de objetos artísticos en este mercado interior, se realizaba por diferentes vías. Una de ellas era las almonedas. Estas eran publicadas en los diarios locales, en el caso de Madrid por el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. Sirven como ejemplo algunas subastas publicadas en 1870, dos de ellas de particulares en la calle de Capellanes y otra en la calle Ancha de San Bernardo. La noticia daba cuenta de manera general de los objetos que se iban a subastar, y también se avisaba sobre almonedas judiciales, como la instruida por providencia del Sr. D. Isidro Autran, Magistrado de Audiencia y Juez de primera instancia del distrito del Hospital<sup>24</sup>.

**...una de las rejas de la catedral de Valladolid, que en la actualidad forma parte de las colecciones del “Metropolitan Museum” de Nueva York, fue tasada por un herrero al peso sin hacer ningún aprecio sobre su valor artístico.**

Otra vía habitual eran las subastas post-mortem. Se venían realizando de forma regular desde al menos el siglo XV. A la muerte de cualquier persona, y para pagar las deudas contraídas en vida o por disposiciones testamentarias, se ponían en venta sus bienes muebles libres. Con lo que se sacaba de estas ventas se procedía al cumplimiento de la voluntad del difunto. En el siglo XIX, aplicando un método puesto en funcionamiento por países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, la difusión de estas ventas se llegó a hacer mediante la edición de un catálogo con las obras descritas y tasadas. Este sistema se empleó en la “Gran subasta de la colección

Osuna” cuyo catálogo es, por otro lado, el reflejo de un estudio mediocre habitual en nuestro país<sup>25</sup>. Concebida quizá como la primera subasta moderna realizada en España, su catálogo agrupaba las piezas por categorías, anotaba su valor de tasación, y recogía las normas y condiciones que regían el proceso de compra, similares a las que emplean las principales casas de subastas en la actualidad.

Asimismo, las visitas de compradores extranjeros eran vistas como auténticas oportunidades, y de hecho, eran también publicadas por el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*<sup>26</sup>.

La escasa competencia de los tasadores, el desconocimiento del mercado, la falta de referencias de valor de los objetos o los intereses ocultos, han llevado a pensar que este era un comercio más de chamarileros que de auténticos profesionales. Véase con un sencillo ejemplo ocurrido en la primera mitad del siglo XX: una de las rejas de la catedral de Valladolid, que en la actualidad forma parte de las colecciones del *Metropolitan Museum* de Nueva York, fue tasada por un herrero al peso sin hacer ningún aprecio sobre su valor artístico. Los tasadores más cualificados, y a los que en algunas ocasiones se pedía opinión, solían ser miembros de las comisiones provinciales, quienes por otra parte, en muchas ocasiones estaban condicionados por la situación económica y social del país.

La venta de obras de la iglesia seguía caminos diferentes. Cualquier bien eclesiástico que pretendiera ser vendido tenía que recibir el permiso del obispado correspondiente y constar la razón de venta, que solía referirse a la urgencia de dinero para cubrir necesidades primarias, la inutilidad del objeto en cuestión, o un estado de conservación tan deficiente que lo hacía inservible para el culto.

El obispo, no siempre asesorado por el arcipreste o la Junta Diocesana, tenía la última palabra en cantidades no superiores a 3.000 pesetas, por encima las que ya se debía contar con la opinión de la Nunciatura Apostólica. A partir del Real Decreto del 9 de enero del 1923, no podían hacerse ventas de bienes de la iglesia sin el visto bueno del Ministerio de Gracia y Justicia, y la opinión de las Academias. Fueron muchos los casos en que, por la desidia de las autoridades eclesiásticas, se dio un contubernio entre anticuarios y coleccionistas -que actuaban como tasadores- y miembros de las Juntas Provinciales -muchas veces eclesiásticos- que expedían los permisos sin demasiado fundamento.

Sabemos que chamarileros y anticuarios solían visitar los centros religiosos, haciendo “ofertas ventajosas” por piezas que no tenían utilidad, estaban en mal estado, o “carecían de valor artístico”. La posibilidad del dinero en mano era tentadora dadas las necesidades de muchas de estas instituciones. La solicitud de permiso para enajenar iba acompañada del precio, puesto generalmente por el comprador de la pieza. En algunos casos, una vez llegaban las ofertas al obispado, se recurría a personas entendidas, que solían ser miembros de las Comisiones de Monumentos y entre las que generalmente había miembros del clero. El criterio seguido en algunos casos,



Figura 2

**Alfombra del Contador Mayor de Cuentas García Franco de Toledo y su esposa María Saravia**  
 Pertenece a la serie llamada del "Almirante", segunda mitad del siglo XV.  
 Instituto Valencia de don Juan (Madrid).

era, además de entregar dinero, el cambio de una pieza antigua por otra semejante nueva. Este fue el sistema adoptado en la compra realizada en 1903 por el conde Valencia de don Juan<sup>27</sup>, que adquirió una alfombra "vieja" perteneciente a las Claras de Palencia, a cambio de otra nueva y 125 pesetas<sup>28</sup>.

La ausencia de destrezas necesarias para realizar una tasación o la simple desidia hacían que, en muchas ocasiones, el precio final de las obras fuera determinado por los mismos compradores, en bastantes casos coleccionistas extranjeros disfrazados de hispanistas. Mediante estos procedimientos, las Claras de Palencia enajenaron "dos niños jesuses" por 100 pesetas en 1920, y en 1924 tres alfombras del tipo Almirante por 7.000 pesetas<sup>29</sup>. Asimismo, la Virgen de Villatuerta (Pamplona), una talla románica sedente con guarnición de plata, fue liquidada en 5.000 pesetas por considerarse que estaba inutilizada para el culto y ser imposible su restauración<sup>30</sup>. Los obispos, Nunciatura Apostólica y autoridades civiles fueron responsables de estos y otros expolios artísticos.

La demanda legal de objetos artísticos entre clientes privados españoles era escasa. La Corona había entregado el relevo del coleccionismo público al Estado y nuestros reyes ya no eran los grandes compradores de arte de siglos anteriores. Así los encargos de tapices a la Real Fábrica eran tan escasos que esta institución, no pudiendo subsistir de ellos únicamente, tuvo que abrirse a otros compradores en 1889. La iglesia ya tenía especialmente menguado su patrimonio desde las desamortizaciones como para aventurarse a nuevas adquisiciones, y la burguesía -verdadero motor del mercado moderno- estaba muy concentrada en ciertas regiones como Cataluña o el País Vasco. Sin embargo este sector, enriquecido por el desarrollo de la industria, que demandaba obras de arte, adquiría imágenes de los siglos XII y XIII de diferentes puntos de la Península por no más de 150 o 200 pesetas. Solo en Cataluña, debido a una mayor demanda, sus precios podían alcanzar las 450 o 600 pesetas<sup>31</sup>. Unos pocos coleccionistas se aprovechaban del escaso interés que despertaba nuestro arte de puertas adentro y la necesidad de los vendedores. Los precios en este mercado, reflejan sin lugar a duda el abuso a los que hacemos referencia.

De entre los pocos testimonios sobre ventas internas de objetos artísticos realizadas en territorio nacional, se podrían destacar las compras realizadas en el siglo XIX por el marqués de Cerralbo o el marqués de Salamanca (1884). Adquirieron parte de las colecciones de algunas ramas extintas de la nobleza y de propietarios particulares como Andrés del Peral y Bernardo de Iriarte. Otras noticias relacionan compras más concretas, como la adquisición de tapices de la colección Villahermosa por la marquesa de Perinat en 1897 por 190.000 pesetas<sup>32</sup>, o la compra de otros paños de seda y lana procedentes de la familia Villalonga Mir de Palma de Mallorca que, en 1913, fueron adquiridos por Charles Deering en 350.000 pesetas para, con buena parte de su colección, pasar a engrosar finalmente los fondos del *Art Institute* de Chicago<sup>33</sup>.

Como hemos visto con el caso de la Real Fábrica de tapices, el mercado primario tampoco alivió en ninguna medida la precaria situación de lo ya expuesto. Los encargos

de la infanta Isabel de Borbón -conocida como "la Chata"- para la decoración de su palacio de Arguelles, nos dan una idea clara de los precios en que se movían estas piezas. Un tapiz denominado *La Vendimia* de 293 x 108 cm., basado en un cartón que Goya había pintado para el comedor del Pardo, se presupuestó en 3.700 pesetas, y *La merienda*, también realizado sobre cartones originales del mismo pintor y con unas dimensiones de 325 x 293 cm., costaba 11.635 pesetas<sup>34</sup>. Eran precios siempre muy inferiores a los que marcaban tapices antiguos de calidad.

Mientras que el comercio interior, con sus sombras, se podría considerar "legítimo", el exterior o internacional llevado a cabo por personas entendidas en arte y comercio fue más problemático, ya que parte de su complejidad venía dada por estar regulado por otra legislación, y sujeto a unas leyes de exportación concretas.

Las grandes colecciones de una nobleza más culta salían de España y se vendían desde las últimas décadas del siglo XIX en las subastas de París y Londres. Quizás el caso más representativo fue la venta de bienes de la Casa de Alba que, en 1869, tuvo lugar en la casa Drouot de París<sup>35</sup>.

Aunque el comercio de artes decorativas se había iniciado en el siglo XIX, en los albores de la nueva centuria se introdujeron algunas variaciones que cambiaron el concepto que se tenía del precio de estos productos. La más importante de ellas fue la demanda americana. La organización de este mercado se hizo más profesional, apareciendo la figura del *art dealer* (proveedor) internacional, con un sistema piramidal en cuya base había muchos pequeños distribuidores que proporcionaban piezas o información sobre ellas a los coleccionistas, así como los avatares de los mercados locales. Este es el caso de la red comercial de Jaques Seligmand, quien tenía de intermediario en Barcelona a Paul Tachard.

### **En las primeras décadas del siglo XX, adquirir las mejores obras de arte o bien el mayor número posible de ellas se convirtió en un signo de distinción social**

Muchos de estos proveedores eran personas suficientemente instruidas, coleccionistas entendidos, o reconocidos hispanistas. Es conocida la venta de los tapices del banquero Pierpont Morgan al coleccionista W. R. Hearst, en la que Seligmand fue intermediario. De entre ellos destaca el paño titulado *El Credo de los Apóstoles*, una producción de la segunda mitad siglo XVI que antes de pertenecer a Morgan formaba parte de la fábrica de una iglesia barcelonesa, a la que había llegado procedente de la colección del marqués de Sambola<sup>36</sup>. Con el establecimiento del comercio de artes decorativas entre Europa y América, la búsqueda se especializó en pequeños objetos medievales y piezas del Renacimiento. La tasación se realizaba por parte de peritos entendidos, que soportaban fuertes presiones e incentivos de sus superiores. Hearst tenía trabajando en España a William

Permain, Otto Ebrer o Duveen Brothers, aunque uno de sus principales activos fue Arthur Byne, apoyado por importantes anticuarios locales -como la familia Ruiz- que también se llevaban su parte.

Las artes decorativas españolas encontraban un lugar muy adecuado en el ornamento de viviendas estadounidenses gracias a la imposición de tendencias como el *Mission Style* y el *Spanish Revival Style*, estilos fomentados por los libros de Byne y Eberlein Harold Donaldson<sup>37</sup>. En las primeras décadas del siglo XX, adquirir las mejores obras de arte o bien el mayor número posible de ellas se convirtió en un signo de distinción social y el reconocimiento público de gran potentado. Con algunos matices, la misma idea ya había sido utilizada por nuestros coleccionistas en el siglo XVII. Al mismo tiempo, estas grandes fortunas propiciaron el nacimiento de los museos americanos gestados por iniciativas privadas. Pocos lugares fuera de la Península Ibérica pueden presumir de poseer tal cantidad de pinturas, esculturas, objetos de arte decorativas y libros de calidad excepcional realizados por maestros españoles.

Los bajos precios hicieron el resto. Tapices de la catedral de Zaragoza a 400.000 pesetas; 1.000.000 por los tapices góticos de Burgos en 1919<sup>38</sup>; un frontal con las armas de los Reyes Católicos, por el que Harris pagó 1.995 libras<sup>39</sup>. Alfombras semejantes a la comprada por don Guillermo de Osma en 125 pesetas fueron tasadas seis años después de 13.000, y en 70.000 pesetas pasó a valorarse la alfombra hispano-persa de la iglesia de Sasamón (Burgos)<sup>40</sup>. Esto indica de forma clara la gran diferencia de precios entre los mercados interior e internacional, y aún así seguía siendo tentadoramente barato.

Fuera de España, nuestros objetos artísticos eran vendidos principalmente a través de subastas. En el siglo XIX, especialmente en Francia y en las primeras décadas del XX también en Nueva York. La primera de las celebradas en esta ciudad tuvo lugar en 1921 con el nombre *Spanish Art Treasures*. El éxito de esta venta se vio superado en 1927, por el de la colección del conde de las Almenas, organizada por la *American Art Association*<sup>41</sup>.

Aunque de forma leve, se empezaban a oír voces que censuraban la salida de España de las obras de arte, proponiéndose algunos remedios para que estas prácticas cesaran. La revista *La enseñanza* ya daba cuenta de la importancia que tendría un museo nacional, para que los extranjeros no se llevaran obra a sus países. El periódico *El País* abrió un apartado para denuncias de particulares sobre el expolio artístico que estaba sufriendo nuestro país, y que acogió distintas denuncias de ventas de pinturas de tapices, objetos de plata, etc.<sup>42</sup>

Como origen de este problema se ha esgrimido la falta de legislación sobre esta materia, o bien que las leyes no fueran lo insuficientemente explícitas en materia de antigüedades, permitiendo a hispanistas como A. M. Huntington sufragar excavaciones en Itálica y de este modo, enriquecer sus colecciones en América. Colaboraban en ello personajes conocidos como G. Bonsor o A. Engels, cuyos nombres figuran entre los pioneros de la investigación arqueológica moderna en Andalucía.

Aunque en teoría desde el último cuarto del siglo XVIII existía legislación sobre la salida de nuestras fronteras de pintura<sup>43</sup>, tuvo que pasar más de un siglo para que, con la II República española, se dictaran leyes suficientes para tratar de cubrir las lagunas existentes. En primer lugar se trató de dar respuesta al problema más acuciante, la exportación ilícita de bienes culturales o su ocultación por medio de testaferros, algo que sabían hacer muy bien algunas órdenes religiosas. Para ello, tanto los Decretos de 22 de mayo de 1931 y de 3 de julio de 1931 como la Ley de 10 de diciembre de 1931, pretendieron normalizar una cuestión que siempre había fracasado en España -desde su primera regulación en 1837- sobre la defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional. Asimismo, se creó por Ley de 13 de mayo de 1933 la Junta Superior del Tesoro Artístico, cuyo articulado incluía una sección dedicada a la reglamentación de exportaciones. Su punto de vista sobre este tema se evidencia en el artículo 35, donde se dice que “queda totalmente prohibida la exportación total o parcial de inmuebles de más de cien años de antigüedad”. Además, el artículo 43 especifica que “no se podrá exportar ningún objeto histórico-artístico sin el permiso de la sección de exportaciones y de la Junta Superior del Tesoro Artístico”, y en los consecutivos a éste se detallan con mayor profundidad cuestiones similares.

Analizada la legislación sobre las exportaciones de obras de arte, creemos que el problema estaba más en la falta de cumplimiento de las leyes que en la inexistencia de las mismas. La principal consecuencia de esta venta masiva de obras de arte, fue su pérdida definitiva. Prueba de ello son las grandes colecciones de arte español sobre las que nuestro país no tiene ningún tipo de derecho, ubicadas en el *Museum of Fine Arts* en Boston, el *Philadelphia Museum of Art*, la *National Gallery of Art* en Washington, el *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York, y desde luego, el museo de la *Hispanic Society of America*, también en Nueva York.

Otra de las consecuencias fue la proliferación de copias y falsificaciones. La no existencia de suficientes piezas en el mercado para la gran demanda exterior, hizo exclamar a los que luchaban contra el expolio artístico:

“Todo se liquida ya en este país, y el que no tiene ya que vender, falsifica”<sup>44</sup>.

La feroz demanda propicio que el mercado se llenara de copias, tanto con intención de engañar, como por reproducir lícitamente. Se sabe que Arthur Byne adquirió reproducciones de la empresa “Hijos de José Vivas” de Sevilla, dedicada al duplicado de mobiliario antiguo por la gran demanda que existía de estos objetos, y cómo varias veces su nombre fue puesto en entredicho entre las autoridades americanas<sup>45</sup>. En el caso de las artes decorativas, las falsificaciones se dan principalmente en muebles “inventados”, que en muchos casos se realizan con maderas antiguas, así como en piezas de plata y cerámica -especialmente la de los siglos XV y XVI-. El caso de las falsificaciones no se conoce en las tapicerías, bien porque realizar un tapiz costaba en muchos casos más que comprar uno antiguo, o porque el mercado estaba inundado de piezas que se conseguían a bajos precios.

El gran problema de este tipo de reproducciones es que dan una imagen en muchos casos falsa o inventada de nuestro patrimonio artístico y de nuestras decoraciones de interiores de los siglos XV y XVI. Las intenciones meramente decorativas de los promotores de este comercio indiscriminado propiciaron la pérdida de la función original de nuestras piezas, para pasar a convertirse en objetos meramente ornamentales. Es el caso de sillerías de coro góticas confundidas con muebles de refectorio, jarros de lavatorio interpretados como menaje de mesa, bacías de afeitado asimiladas como fruteros, etc.<sup>46</sup>. Del mismo modo, partes concretas de nuestros retablos fueron convertidas en espejos, y nuestros hacheros en sombrereros.

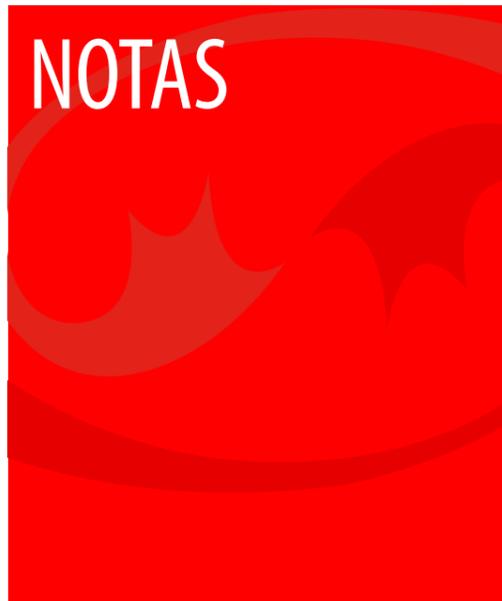
## CONCLUSIÓN

A la vista de este repaso, podemos concluir que el mercado de las artes decorativas presentó durante casi un siglo -entre 1850-1930- dos direcciones diferentes. Un comercio interior pobre y otro exterior, muy significativo, propiciado por la demanda de obra española en otros países. En Europa, los objetos más demandados fueron platos de reflejo metálico, cálices, algo de vidrio catalán o andaluz y, como constante dentro del campo del mobiliario, escritorios de Salamanca. Mientras que en América, sin despreciar este tipo de piezas, se valoraron más por su valor decorativo que por su calidad, y llenaron sus galerías españolas de mobiliario gótico, artesonados policromados de los siglos del XIV al XVI -auténticos, restaurados o bien reinterpretados- que se adaptaban a las dimensiones disponibles, escultura religiosa medieval, tapices, pintura barroca, etc.

El comercio de artes decorativas tuvo como principal problema la carencia de profesionales de la valoración de la obra de arte, tanto por desconocimiento como por fraude. La desinformación propició el abuso, y la obra de arte no tuvo un valor absoluto sino relativo, que dependía de muchos factores. Cuando hablamos del valor de la obra de arte nos referimos no sólo al valor económico, sino también a los valores estéticos y culturales que las distintas sociedades conceden a sus obras de arte, y que influyen luego de manera determinante en su valoración en el mercado.

Frente a las prácticas de los siglos anteriores, que venían determinadas por una clara estructura de dependencia respecto al mecenas, la estructura del mercado del Arte en el siglo XIX se organiza a partir de los principios generales del modo de desarrollo social y económico capitalista.

El problema principal de la valoración de la obra de arte en el marco cronológico de este artículo fue la ausencia de puntos de referencia sólidos, la falta de profesionalidad de los intermediarios, y la gran permisividad en la aplicación de las leyes, lo que ocasionó la irremediable dispersión de objetos de arte fuera de nuestras fronteras.



<sup>1</sup> Este grupo de investigación ha realizado varios seminarios, que han sido publicados en la revista *e-artDocuments*: Núm. 1: Comerç, Exportació, Falsificació d'objectes d'art 1850-1950, 2009; Núm. 2: Acte d'Homenatge a Josep Gudiol i Ricart, organitzat per l'Institut Amatller d'Art Hispànic, 2010; Núm. 3: La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX, 2010; Núm. 4: Desamortitzacions, Col·leccions, Exposicions i Mercat de l'Art en els segles XIX i XX, 2011; Núm 5: L'Art hispànic a les exposicions internacionals, 2012.

<sup>2</sup> COLOMER, J. L., *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012; SOCIAS BATET, I., *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009; PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona-Cádiz, Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona y Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2011; MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: "el gran acaparador", Madrid, Cátedra, 2012; SOCIAS BATET, I. y GKOZGKOU, D. (coord.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Trea, 2013.

<sup>3</sup> *El Regional*, mayo de 1909; *La voz de Galicia*, 13 de junio de 1909.

<sup>4</sup> Sobre tema, VEGA, J., "Por amor al arte: José Lázaro coleccionista", en YEVES ANDRÉS, J. A. (ed.), *José Lázaro. Un navarro cosmopolita en Madrid*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano y Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2011, pp. 82-85.

<sup>5</sup> BALMACEIDA MUNCHARAZ, J. L., "La reclamación diplomática del tesoro de Guarrazar", *Boletín ANABAB*, 1/1995, p. 166.

<sup>6</sup> *Revista y el boletín de archivos, bibliotecas y museos* (Enero de 1871-diciembre 1910).

<sup>7</sup> "Expolio artístico", *El País*, 23 de agosto de 1912.

<sup>8</sup> Entre los pocos periódicos que se encargaban de difundir y denunciar las ventas de artes decorativas hay que mencionar al periódico *Forma*, editado en Barcelona, y subtítulo como "revista artística mensual". Escrita en francés y en español, se trata de una publicación ilustrada de arte español antiguo y moderno dedicada a las bellas artes, especialmente a la pintura y escultura, que ofrece también, junto a la crítica artística y literaria, información y crónicas sobre exposiciones -como la V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona o la Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza-, antigüedades, etc.

<sup>9</sup> Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos. 26 de marzo de 1802, confirmada por "Cédula del Consejo de 6 de julio de 1803" recogida en la *Novísima Recopilación de las Leyes de España* mandada formar por el señor don Carlos IV, Madrid, 1805, libro VIII, título XX, ley II. Citada en MUÑOZ COSME, A., "Catálogos e inventarios del Patrimonio en España", p. 3 [[http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion\\_tnt/pdfs\\_libro/alfonso\\_munoz.pdf](http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/pdfs_libro/alfonso_munoz.pdf)] [consultado el 22 de octubre de 2014].

<sup>10</sup> *Classified And Descriptive Catalogue Of The Art Objects Of Spanish Production In The South Kensington Museum: With An Introduction And Notes*, Introducción por Juan Facundo Riaño, Londres, G. E. Eyre and W. Spottiswoode, 1872, citado en AGUILÓ ALONSO, M. P., "La fortuna de las colecciones de Artes Decorativas españolas en Europa y América Estudios comparativos", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español fuera de España. XI Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 2003, p. 277.

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> FERNANDEZ GARCÍA, A., "Mercado del arte española en Latinoamérica (1900-1930)", *Artigrama*, núm. 17, 2002, pp. 89-111.

<sup>14</sup> *Heraldo de Madrid*, 6 de octubre 1900, citado en GARCIA, F y GÓMEZ, V., "La valoración del arte español fuera de España en la crítica de arte (Periódicos españoles de 1900-1935)", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *Ob. cit.*, p. 601.

<sup>15</sup> *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1888.

<sup>16</sup> *Catálogo provisional de la Exposición de Arte Retrospectivo: VII centenario de la catedral de Burgos*, Burgos, Tip. "El Monte Carmelo", 1921.

<sup>17</sup> "En las ferias de Septiembre, el público podrá admirar un magnífico escritorio de marfil, época del Renacimiento; varios esmaltes del siglo XII, dos cuadros de Rubens, otros dos de Rivera, algunos tapices antiquísimos, así como colecciones de objetos romanos, cerámica antigua, primorosos bordados de seda, un Cristo de coral de gran valor, bolones de más de un metro de altura; una escultura de marfil, representando á San Ildefonso en el acto de tomar la casulla, cuya pieza es de una riqueza inmensa; también hay una baraja completa del año 1904, de forma rarísima". *La Época*, Madrid. 5 de agosto de 1882, nº 10, p. 3.

<sup>18</sup> Destacan el *Catálogo de la exposición del mobiliario español de los siglos XV y XVI y primera mitad del XVII*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1918; y el *Catálogo Exposición de Alfombras Antiguas Españolas. Catálogo-Guía*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933.

<sup>19</sup> La revista se editó entre 1912 y 1969.

<sup>20</sup> Sobre este tema, véanse los distintos artículos sobre la fundación del museo incluidos en esta revista.

<sup>21</sup> MARÉS DEULOVOL, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades: Memorias de un coleccionista*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1977, citado en MARTÍNEZ RUIZ, M. J., “Gusto cortesano de los magnates norteamericanos: el impulso para el comercio de tapices antiguos entre España y Estados Unidos”, en SOCIAS, I. y GKOZGKOU, D., *Ob. cit.*, 2013, p. 244.

<sup>22</sup> Las subastas ofrecen, dado su carácter oficial y público, los parámetros que hacen posibles las valoraciones económicas de las obras de arte. Es decir, partiendo de los precios estipulados como de salida y, fundamentalmente el del remate obtenido, se pueden realizar las previsiones de valoración económica para piezas similares. Teniendo para ello en cuenta todo tipo de salvedades y factores adicionales, como se ha venido advirtiendo.

<sup>23</sup> MARÉS DEULOVOL, F., *Ob. cit.*, p. 281.

<sup>24</sup> *Diario oficial de avisos de Madrid*, 1870.

<sup>25</sup> SENTENACH, N., *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa Ducal de Osuna, expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes*, segunda edición, corregida y aumentada, Madrid, Est. Tip. de la Viuda é Hijos de M. Tello, 1896, p. 12.

<sup>26</sup> “Aviso al público: Mr. Miehel, de París, que compra antigüedades, tiene el honor de avisar a los habitantes que, hallándose en esta, compra armas, porcelanas de China y de otros países, marfiles, alhajas esmaltadas, bronce, muebles, tapices, relojes de sobremesa, candelabros y todo objeto que tenga mérito artístico y que sea antiguo; de una á dos de la tarde. Vive en fonda de las Peninsulares, núm. 5, ó que se le escriba por el correo interior. *Diario oficial de Avisos de Madrid*, 1870, 3 (95).

<sup>27</sup> Agradecemos a Cristina Partearroyo el permiso de publicación de la alfombra y la noticia sobre sus antiguos propietarios, el Contador Mayor de Cuentas García Franco de Toledo y su esposa María Saravia.

<sup>28</sup> Archivo Diocesano de Palencia, *Libro de Decretos del Obispado*, 103-1905, citado en PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *Ob. cit.*, 2011, p. 156. Las características e historia de esta alfombra se detallan en PARTEARROYO LACABA, C., “Alfombras españolas”, en AA.VV., *Textil e indumentaria, materias técnicas y evolución*, Madrid, Grupo Español IIC, 2003, p. 5 (recurso electrónico).

<sup>29</sup> PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.), *Ob. cit.*, 2011, p. 158.

<sup>30</sup> QUINTANILLA MARTINEZ, E., *La comisión de monumentos histórico artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995, p. 289.

<sup>31</sup> MARES DEULOVOL, F., *Ob. cit.*, 1977, p. 207, citado en MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 131.

<sup>32</sup> “En 1897, la señora marquesa de Perinat, en Madrid, adquirió por treinta y ocho mil duros una hermosa tapicería del siglo XVII, tejida en altos lizos, muy decorativa, procedente de nobilísima casa aragonesa, como lo demuestra la heráldica”. *Nuestro Tiempo*, Madrid, 10 de febrero de 1918.

<sup>33</sup> BROSENS, K., BERTRAND, P.-F. y MAYER-THURMAN, C. C., *European Tapestries in the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, p. 155; y BASSEGODA Y DOME-NECH, I., “Charles Deering y el palacio Marcel de Sitges (Barcelona)”, en MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 53.

<sup>34</sup> DE LA CALLE VIAN, L., *Cien años del tapiz español. La Real fábrica de Tapices 1900-2000*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009, p. 35.

<sup>35</sup> Sobre la venta de la colección Alba, ver “La Época”, Madrid, 1849, 17/4-1877 núm. 8922, p. 4. En este artículo se da cuenta de algunos de los precios que alcanzaron las piezas en esta subasta. En el caso de las tapicerías, solo a modo de ejemplo queremos destacar los 15.000 francos que alcanzó el paño del *Entierro de Jesucristo*, realizado con hilos de oro y plata, o los 48.000 francos de la *Oración en el jardín de los Olivos*. También, sobre este tema, véase LEFORT, P., “Ventas á l’hotel Drouot. Tableaux et tapisseries du duc d’Alba”, *Gazette des Beaux arts*, T. 15, 1877, pp. 402-407. Sobre subastas de pintura, véase COLETES LASPRA, R., “las primeras subastas francesas de obras de Velázquez”, *Anales de Historia del arte*, Vol. 23, 2013, pp. 431-445.

<sup>36</sup> CAVALLO, A., *Medieval Tapestries in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 615; CAMPBELL, T. P., “Coleccionistas y entendidos. Valoración y concepto de la tapicería, 1600-1660”, en CAMPBELL, T. P. (coord.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2008, p. 331.

<sup>37</sup> BYNE, A., y STAPLEY, M., *Spanish interior and furniture*, Nueva York, Norman J. A. Munder & Co, 1921, 3 vols.; BYNE, A., “Old Spanish furniture”, *Good Furniture*, 1915, 1, pp. 339-342; y HAROL DONALDSON, H., *Spanish interiors, furniture and details, from the 14th to the 17th century*, Nueva York, Architectural book Co., 1925.

<sup>38</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 160.

<sup>39</sup> SOCIAS, I. y GLOZGKOU, D. (eds.), *Ob. cit.*, p. 245.

<sup>40</sup> “El Sr. Presidente indicó que era pública la noticia de que se había vendido en 70.000 pesetas una alfombra persa o hispano-persa de la iglesia parroquial de Sasamón a unos súbditos italianos y pidió a la Comisión acordase si se debía dar cuenta del hecho a la Dirección General de Bellas Artes, preguntándola si tal venta y exportación ha sido autorizada”. Historial de la Comisión. Sesión del 15 de Julio de 1929, p 478.

<sup>41</sup> *Catalogue of the collection of the conde de las Almenas*, Nueva York, American Art Association, 1927.

<sup>42</sup> *El País*, 1887, (23/6/1910). Sobre este tema, véase QUIROSA GARCÍA, M. V., *Historia de la protección de los bienes culturales muebles: definición, tipologías y principios generales de su estatuto jurídico*, Granada, Universidad de Granada: Servicio de Publicaciones, 2006.

<sup>43</sup> Orden Circular del 16 de octubre de 1779 por la que se prohibía la exportación de pinturas y objetos artísticos antiguos sin autorización expresa.

<sup>44</sup> *El País*, 23 de Agosto de 1912.

<sup>45</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 347.

<sup>46</sup> MERINO DE CÁCERES, J. M., “Expolios de arte religioso”, *Descubrir el arte*, núm. 34, 2001, pp. 112-115; y MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTINEZ RUIZ, M. J., *Ob. cit.*, p. 566.