Histoire de l'art et étude des collections en Espagne

Art history and the study of collecting in Spain

Bonaventura Bassegoda et Véronique Gerard Powell

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1373>

DOI : 10.4000/perspective.1373

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2009

Pagination : 237-246

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Bonaventura Bassegoda et Véronique Gerard Powell, « Histoire de l'art et étude des collections en Espagne », *Perspective* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1373> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1373>

Histoire de l'art et étude des collections en Espagne

Bonaventura Bassegoda et Véronique Gerard Powell

L'histoire du collectionnisme est un thème encore relativement nouveau dans notre discipline. Son utilité pour tenter de cerner la réalité complexe d'un fait artistique est multiple, d'où la fascination et l'intérêt qu'il suscite auprès de nombreux chercheurs. L'Espagne n'est pas restée en marge de ce nouveau champ de curiosité scientifique. L'un des premiers objectifs de l'étude des collectionneurs et des ensembles qu'ils ont constitués est de pouvoir établir l'itinéraire complet d'une œuvre, de sa création jusqu'à son lieu de conservation actuel, dans une collection privée ou publique. La connaissance précise de son cheminement offre de nouveaux éléments pour définir son authenticité et l'état de sa réception au cours de son histoire. Mieux connaître son histoire matérielle permet en outre d'ajouter, de manière indirecte, une valeur patrimoniale à l'objet. Un des points de départ de l'histoire du collectionnisme est donc d'identifier les propriétaires d'une œuvre, depuis le mécène qui l'a commandée jusqu'à aujourd'hui, en passant par la chaîne de ses différents propriétaires ou marchands. Ces détails peuvent, jusqu'à un certain point, sembler triviaux s'ils ne s'accompagnent d'un intérêt parallèle pour les collectionneurs et amateurs eux-mêmes, et la manière dont ils ont conservé et exposé leurs œuvres. La recherche porte alors sur le contexte dans lequel la pièce était présentée – un décor, une collection – et vise à reconstruire l'ordre et la structure que cet ensemble avait à un moment déterminé. Cette enquête reste souvent vaine car rien n'est plus fragile qu'une collection d'art, bouleversée par chaque changement de propriétaire, et par la dynamique d'acquisition continue, caractéristique de l'attitude de la majeure partie des collectionneurs. L'étude du collectionnisme d'art et de ses mécanismes mercantiles se révèle ainsi être une voie particulièrement féconde pour mettre à jour les usages sociaux et culturels autour des œuvres d'art. Déterminer les circonstances de la commande d'une œuvre et son propriétaire d'origine, son emplacement dans la pièce d'un palais et les transactions qu'elle a subies livre des informations qui contribuent à une lecture critique adéquate des œuvres. Le cas de l'Espagne permet d'illustrer ces points mais également d'en dégager des particularités.

Il faut d'abord rendre hommage à Jonathan Brown : *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth Century Europe* (1995), édité simultanément en espagnol, est un ouvrage fondateur dans le cadre des études hispaniques et a donné sa réelle impulsion à l'étude du collectionnisme (fig. 1)¹. Seules des sources brutes – inventaires de collections anciennes, royales ou aristocratiques qui aident à établir la provenance des œuvres – avaient été publiées auparavant². Au lieu de se limiter à présenter les matériaux qui permettent de comprendre pourquoi les monarques espagnols ont accumulé tant de trésors, Brown a retracé dans son ouvrage le panorama européen du phénomène. Il porte ainsi une attention particulière

1. Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth Century Europe*, New Haven/Londres, 1995.

à la création et à la dispersion de la collection de Charles I^{er} d'Angleterre, une source première d'enrichissement pour les cours de l'époque. Surtout, il a dévoilé l'importance exceptionnelle de Philippe IV d'Espagne et de sa collection sous un angle nouveau, non seulement en fournissant des informations abondantes et en les présentant avec leur appareil critique, mais aussi en replaçant la question dans le cadre européen – ce qui fut une révélation très stimulante pour beaucoup –, le seul qui permette de comprendre l'importance du phénomène étudié et le rôle exceptionnel joué par la cour espagnole. *Kings and Connoisseurs* a démontré une fois de plus que disposer d'un cadre général de références, vaste et construit, est indispensable pour tirer le meilleur parti possible de toute étude, quel que soit le terrain particulier de son développement. Les travaux des dernières années sur l'art espagnol du siècle d'or montrent combien la question du collectionnisme et du mécénat occupe une part essentielle de la recherche, soit qu'elle en constitue le sujet même, soit qu'elle concerne indirectement l'approche et le développement de la question traitée. Il ne s'agit pas d'une simple mode, d'une coïncidence conjoncturelle ; il s'agit d'un changement d'attitude, d'un changement de cap pris par les chercheurs les plus actifs et les plus jeunes.

Le livre de Brown était centré sur les collections royales, un modèle qu'avaient cherché à imiter en toute logique les aristocrates rattachés au milieu de la cour. En 1997, la publication de Marcus B. Burke et Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*³, a permis la divulgation d'une énorme quantité de documentation qui a augmenté de manière très significative les informations déjà disponibles sur d'autres collections de la noblesse, telles que celles du Marquis de Leganés (vers 1580-1655), du comte de Monterrey (1580-1653), du duc d'Alcalá (1583-1637), celles du duc de Medina de las Torres (vers 1600-1668), du comte de Castriello (vers 1590-1670) ou encore celles de l'amiral de Castille (1646-1705) ou du duc de Medinaceli (1660-1711), pour ne citer que les plus célèbres. Ce travail de publication d'inventaires se poursuit et se poursuivra encore longtemps car ce matériel constitue un type de document de grand intérêt, que l'on peut analyser et qui permet d'alimenter des points de vue très divers. La publication des inventaires de peintures est la première étape, incontournable d'une certaine manière, qui ouvre la porte à des études plus détaillées concernant soit l'identification des pièces, soit, à un stade ultérieur, l'analyse critique des comportements de collectionneurs des différentes familles de la noblesse espagnole ou d'autres couches sociales qui imitèrent, à moindre échelle, le style de vie des classes dirigeantes.

Parmi les études consacrées aux collections royales, plusieurs ouvrages méritent d'être mis en valeur : dans *La Sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838* (1998), Javier Portús s'intéresse au développement d'un type spécifique de collection ; *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, catalogue d'exposition dirigé par Jonathan Brown et John Elliott (Prado, 2002), étudie en détail les acquisitions de Philippe IV à Londres après la mort de Charles I^{er} et les collections de don Luis de Haro ; *El Escorial como Museo* de Bonaventura Bassegoda (2002) reconstitue la collection de peintures du monastère à l'époque de Philippe IV et de Charles II, qui la fit installer dans des espaces plus adéquats ; *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio* (2004) dans lequel sont publiés pour la première fois les inventaires de Philippe V et de son épouse Isabelle Farnèse, avec un essai remarquable d'identification des œuvres décrites et une étude minutieuse du processus de construction de la collection⁴. Cette recherche complète les publications précédentes d'inventaires : ceux de Philippe II par Francisco Javier Sánchez Cantón (1956-1959), de Charles II par Gloria Fernández Bayton (1975) et de Charles III

par Fernando Fernández-Miranda (1988-1991)⁵. À ce titre, notons aussi les publications des inventaires du Palacio Real de Madrid sous le règne de Joseph I^{er}, à savoir celui de 1811 réalisé par Juan José Luna (1993) et celui de 1808, rédigé par Frédéric Quillet, publié par José Luis Sancho (2001)⁶. C'est dans le même esprit qu'est paru récemment l'inventaire de l'Alcázar de Madrid en 1636, réalisé par Angel Rodriguez Rebollo et Gloria González Leiva, premier volume d'un nouveau projet de publication des inventaires de Philippe IV qu'Yves Bottineau fit connaître dans une série d'articles pionniers dans le *Bulletin Hispanique* en 1956 et 1958 (fig. 2)⁷. Les inventaires royaux du XVI^e siècle ont été étudiés par Fernando Checa et feront assurément un jour l'objet d'une édition critique et analytique ; la publication des *Inventarios reales de Carlos V y de la familia imperial* est déjà annoncée (fig. 3)⁸.

Au-delà de l'étude des collections royales et du strict point de vue du collectionnisme, les deux ouvrages de Maria Jesús Muñoz González – *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700* (2006) et *El mercado español de pinturas en el siglo XVII* (2008) –, tout comme celui de Gloria M. Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto* (2006), placent la question dans une perspective plus large qui permet d'aborder le phénomène du marché de l'art pendant le siècle d'or⁹. L'étude des collections nobiliaires n'est pas en reste : Antonio Urquizar Herrera s'est intéressé à la noblesse de la Séville renaissante, Sarah Schroth a consacré sa thèse aux collections du duc de Lerma¹⁰, et on attend l'édition prochaine des thèses de Leticia de Frutos Sastre sur l'activité de mécène et de collectionneur, en Espagne et en Italie, du marquis del Carpio (1629-1687), et de Juan José Pérez Preciado sur l'énorme collection de peintures du marquis de Leganés et ses relations avec le monde des arts. Sans être exclusivement tournés vers le collectionnisme, trois ouvrages collectifs dirigés par José Luis Colomer sont particulièrement utiles à son étude : *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas* (2003), *España y Bolonia, siete siglos de relaciones artísticas y culturales* (2006) et *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII* (2009)¹¹.

Traditionnellement laissés de côté, les collectionneurs espagnols de sculptures à l'époque moderne ont bénéficié ces derniers temps d'apports de qualité. En plus des travaux de Miguel Morán et de Margarita Estella, on peut citer ceux de Rosario Coppel Aréizaga, en premier lieu son *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII* (1998)¹². *El coleccionismo de escultura clásica en España* (2001), symposium coordonné par Matteo Mancini, nous offre un bon état de la question que vient compléter un excellent catalogue d'exposition, *Velázquez, esculturas para el Alcázar* (2007), consacré à cette section particulière mais capitale des collections royales de sculpture¹³. La dernière mise au point offrant de nouveaux apports est l'article de Kelley Helmstutler Di Dio dans *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*¹⁴.

Ce matériel – et celui que l'on trouve dans beaucoup d'autres publications ponctuelles trop dispersées pour être mentionnées ici – offre une multitude d'informations qui appellent une nouvelle synthèse, laquelle, si elle dépasse le strict cadre des collections royales, pourra constituer un point de référence

2. Double page avec un extrait de l'inventaire de 1636 et le plan de l'Alcázar de Madrid, publié par Yves Bottineau [*Bulletin Hispanique*, LX/1, 1958, p. 44-45]

3. Présentation de Fernando Checa, *Inventarios reales de Carlos V y de la Familia Imperial*, à paraître (www.artedecorte.com/actividades/publ_inventarios_carlos_v).

semblable à ce que fut en 1995 *Kings and Connoisseurs* de Brown. Cette réflexion générale devra éviter de se focaliser sur les collections de peinture, certes majeures dans les choix des souverains de l'époque, mais non exclusives dans toutes les collections royales. Au contraire, n'oublions pas que les tapisseries et les objets en métal noble et en pierres précieuses furent souvent les pièces les plus prisées – et les plus caractéristiques – des intérieurs aristocratiques. Un jugement fondé des habitudes des collectionneurs doit prendre en compte cette réalité et considérer l'ensemble de ces objets d'art somptuaire associés aux modes de vie de l'aristocratie la plus ancienne et la plus puissante.

De manière générale, on ne peut que souhaiter la publication complète des inventaires de tous les types d'œuvres d'art conservées par le Patrimonio Nacional et leur mise en ligne, dans l'esprit de ce qui a été fait pour les collections du Museo Nacional del Prado. On oublie parfois que les anciennes collections royales espagnoles sont maintenant divisées entre ces deux institutions. La possibilité de consulter rapidement l'ensemble des données aiderait considérablement à identifier les pièces. On pourrait dire la même chose de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando même si, dans ce cas, les œuvres provenant de la collection royale ne représentent qu'une petite partie du fonds.

Parmi les champs encore en friche figure le collectionnisme espagnol du XVIII^e siècle, mis à part les collections royales et celles de personnages proches de la cour comme Manuel Godoy (1767-1851), étudié par Isadora Rose-de Viejo (1983)¹⁵. Ceci s'explique peut-être par l'absence d'ensembles aussi spectaculaires que ceux des collections de la haute noblesse castillane du XVII^e siècle. Pourtant, une étude attentive pourrait sans doute révéler des phénomènes originaux, comme l'apparition d'un nouveau type de collection, comptant moins d'œuvres mais prenant un caractère plus érudit. Il est évident, dans cet ordre d'idées, que le travail d'Antonio Palomino dans *Parnaso pintoresco laureado* (1715-1724), la curiosité critique d'Antonio Ponz dans *Viage de España* (1772-1794) ou le travail rigoureux de Juan Agustín Ceán Bermúdez, qui culmine dans son *Diccionario* (1800), furent tout autant une stimulation qu'une conséquence de ce nouveau collectionnisme¹⁶. Ces collections incluent les œuvres de peintres espagnols des XVI^e et XVII^e siècles considérés comme aussi dignes d'intérêt que leurs contemporains italiens ou flamands – ce n'est pas par hasard si Murillo commence alors à avoir une réputation internationale – et témoignent aussi dans certains cas, à la suite du pionnier que fut le chanoine Vicente Vitoria (1650-1709), d'un intérêt pour le dessin et l'estampe, comme celles de Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) ou de Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829). On distingue ainsi la célèbre collection de Bernardo de Iriarte (1735-1814), étudiée récemment par Javier Jordán de Urries, celle du chanoine Pablo Recio (1765-1815), connaisseur passionné, étudié par Bassegoda, et celle de don Manuel López Cepero (1778-1858), doyen de la cathédrale de Séville, qui avait réuni presque mille tableaux¹⁷. Un autre cas, parallèle mais moins connu, est celui de Ramón Iglesias, chanoine de la collégiale Santa Ana de Barcelone, décédé le 31 octobre 1820. Dans son *Viaje Literario a las iglesias de España* (1851), Jaime Villanueva affirme qu'il avait « une collection très respectable de peintures », une centaine d'œuvres, qui furent données à sa mort au monastère de Montserrat pour remplacer, autant qu'il était possible, les terribles pertes causées par le sac des troupes françaises¹⁸. Ces collections – et d'autres que nous ne connaissons pas encore – furent constituées par de nouveaux *aficionados* aux moyens économiques relativement modestes, si on les compare aux fortunes des grandes familles aristocratiques, mais qu'ils ont su compenser par une plus grande érudition. Ils ont aussi bénéficié d'une conjoncture historique caractérisée par une offre du marché accrue, issue des avatars de l'invasion française, et ont montré quelques années plus tard des conséquences des lois de désamortissement. C'est à partir de ce moment que l'étude du collectionnisme doit prendre en compte l'histoire du marché,

avec l'apparition de nouveaux agents commerciaux qui cherchent des pièces à exporter et les lents efforts du nouvel État pour créer des musées et d'autres institutions destinées à protéger le patrimoine artistique et monumental.

C'est ce chemin qu'ont emprunté successivement Ilse Hempel Lipschutz dans *Spanish Painting and the French Romantics* (1972), Jeannine Baticle, qui reconstruisit la Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1981), Juan Plazaola auteur d'une biographie complète du Baron Taylor (1989) et Maria de los Santos García Felguera, qui a dressé un panorama d'ensemble dans *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del siglo de Oro* (1991)¹⁹. Cette route a été poursuivie, sur les voies parallèles du marché de l'art et de l'histoire institutionnelle, par les travaux plus récents d'Oscar E. Vázquez, *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain* (2001), et par Pierre Géral, *La naissance des musées d'art en Espagne, XVIII-XIX^e siècles* (2005)²⁰. Aucune des *Jornadas de Arte*, sessions biannuelles du Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), n'a été spécifiquement consacrée au collectionnisme, mais plusieurs articles dans les actes de ces rencontres touchent à ce thème, notamment dans *El arte español fuera de España* (2003)²¹. On trouve aussi des informations sur les collections dans les cinq volumes de Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español* (2007), écrits dans un esprit de dénonciation encore plus fort que celui qui animait les travaux historiques de Gaya Nuño²². Près de trente ans après le catalogue pionnier et toujours utile d'Alan Braham, *El Greco to Goya, The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland* (1981), l'intérêt des collectionneurs britanniques pour l'art espagnol est à nouveau évoqué dans le tout récent *The Discovery of Spain: British Artists and Collectors: Goya to Picasso* (2009)²³. Pour les collectionneurs des États-Unis, il faudra attendre la publication prochaine des actes du colloque *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, qui s'est tenu à la Frick Collection (New York) en novembre 2008²⁴.

Davantage tournée vers le goût pour la peinture espagnole que vers l'histoire des collections, l'exposition *Manet/Velázquez : la manière espagnole au XIX^e siècle* (2003) a rappelé l'engouement du XIX^e siècle français pour toutes les formes de la civilisation hispanique²⁵. Hempel Lipschutz avait la première fait découvrir l'ampleur scandaleuse des spoliations françaises pendant l'occupation napoléonienne de la péninsule. À sa suite, Claudie Ressor et Véronique Gerard Powell achèvent une étude d'ensemble sur le collectionnisme et la circulation des peintures espagnoles en France, de l'Empire à la Première Guerre mondiale²⁶. Elles s'appuient notamment sur plusieurs études monographiques de collections – Alejandro Aguado, le comte de Quinto, les frères Péreire, le marquis de Salamanque, Joachim Carvallo – réalisées par des étudiants de master. Étroitement lié aux circonstances historiques – l'occupation française de l'Espagne, la présence constante d'exilés espagnols issus de la haute bourgeoisie –, ce collectionnisme fut aussi animé par le dynamisme international du marché parisien, notamment de l'hôtel des ventes de Drouot, qui poussait des Espagnols, comme le duc d'Albe ou les héritiers de López Cepero, à vendre leur collections à Paris. Les prises faites par l'armée napoléonienne ont rapidement formé le vivier de ce marché. Il n'y eut pas que les officiers, l'ambassadeur La Forest rassembla entre 1808 et 1812 une superbe collection de maîtres madrilènes dispersée en 1822. À côté d'un Jean de Dieu Soult ou d'un Jean-Barthélemy Darnagnac qui gardèrent longtemps leurs tableaux, beaucoup, tels que Horace-François-Bastien Sebastiani de la Porta ou Jean-Joseph Dessoles, cherchèrent à s'en séparer rapidement et discrètement, pour le plus grand bonheur des Britanniques. Leurs trésors ont souvent aussi constitué les rares pièces espagnoles que les plus prestigieux collectionneurs français – le marquis de Dino, les frères Péreire ou Gustave Rothan, au goût éclectique – voulurent alors ajouter à leurs collections. Viennent ensuite les exilés politiques,

qui ouvrirent davantage leurs collections au public mais n'obtinrent pas de grands succès lors des ventes. Vu à l'échelle d'un grand siècle, ce collectionnisme français reflète bien l'évolution des goûts : Murillo évidemment mis à part, Velázquez est, dès les années 1810, l'artiste le plus recherché avant que n'apparaisse, au début des années 1860, Goya puis, vers 1880, El Greco et enfin les primitifs. Mais il montre aussi la part très importante occupée par des peintres comme Luis Tristán, Alonso Cano, Antonio de Pereda, Mateo Cerezo ou Francisco Herrera, très appréciés à l'époque, mais moins célèbres aujourd'hui. Légèrement en marge du pur collectionnisme, on doit signaler l'ardeur avec laquelle des donateurs enthousiastes du tournant du siècle, tels que le général Beylié à Grenoble, ont recherché des tableaux espagnols pour les collections des musées qu'ils protégeaient.

Malgré le caractère courageux et pionnier de ces travaux, il est flagrant que l'on manque encore d'études monographiques détaillées sur nombre de ces personnages, collectionneurs, agents commerciaux ou érudits, comme Frédéric Quilliet, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813), George Augustus Wallis (1761-1847), William Buchanan (1777-1864), Richard Ford (1796-1858), Frank Hall Standish (1799-1840), le vice-consul Julian Williams, John Brackenbury, Paul Lefort (1829-1904) ou encore John

Charles Robinson (1824-1913), pour n'en citer que quelques-uns. Mieux connaître leur biographie et leurs activités est le point de départ obligatoire pour pouvoir établir le panorama de la réception de l'art espagnol en France et en Grande-Bretagne, mais ce n'est pas suffisant. Il faut aussi des études monographiques sur la formation et – quand c'est le cas – la dispersion des principales collections d'art hispanique formées au cours du XIX^e siècle, tant celles installées en dehors de l'Espagne (Soult, Aguado, Bankes, Stirling-Maxwell, Bowes, Fortuny...) que celles de la péninsule, à Madrid (Pedro de Madrazo, Valentin Carderera, le marquis de Remisa, l'infant Sebastián Gabriel, le marquis de Salamanque, le duc d'Albe...), à Barcelone (Josep Carreras de Argerich, Pere Gil, Sebastià Antón Pascual, Josep Estruch...) ou encore dans d'autres villes (les ducs de Montpensier, Aniceto Bravo, José María Saénz et José Escacena à Séville, D'Estoup à Murcie, Manuel Montesinos à Valence, le marquis d'Algofa à Alicante, le cardinal Despuig a Majorque...). La masse d'informations disponibles est évidemment très variable selon les collections ; ce que l'on en sait ne correspond pas toujours à l'importance et au prestige qu'elles avaient en leur temps, d'où la nécessité d'étudier celles qui, aujourd'hui relativement oubliées, ont été célèbres.

Un aspect de l'histoire des collections, capital mais à peine abordé, est le processus de dispersion des grands patrimoines artistiques de l'aristocratie. Ces derniers formèrent pourtant, avec les biens ecclésiastiques, la base matérielle à partir de laquelle se formèrent les nouvelles collections. Nous ne savons presque rien de la dispersion des tableaux des comtes d'Altamira, des ducs de Híjar – dont les inventaires ont été publiés²⁷ –, de Pastrana ou de la maison ducale d'Osuna, même si, dans leur cas, nous avons des documents sur la vente aux enchères (1896). L'étude devient plus difficile quand il n'y a pas de vente publique ; on doit alors recourir aux inventaires après décès et à une comparaison patiente entre les inventaires pour estimer l'affaiblissement du patrimoine artistique de ces familles.

4. *Album heliográfico de la exposición de artes suntuarias...*, Pablo Riera éd., (cat. expo., Barcelone, Universidad, 1877), Barcelone, 1878 :
a. frontispice ; b. sculptures de petit format (1^{ère} des 57 photographies).

Une autre limite qu'il va falloir franchir est le manque d'études sur les premières grandes expositions rétrospectives, celle que la Real Academia de Bellas Artes organisa à Barcelone en 1867 et celle des arts somptuaires de 1877, à Barcelone aussi, avec un catalogue-album dans lequel apparaissent pour la première fois en Espagne des reproductions photographiques des pièces présentées (fig. 4)²⁸. Il faudrait s'intéresser aussi aux expositions avec catalogues illustrés et imprimés de l'Asociación artístico-arqueologica Barcelonesa, présidée par Josep Puiggarí de 1878 à 1890. À Madrid, c'est la Sociedad española de Amigos del Arte qui a assumé cette tâche durant les quarante premières années du XX^e siècle (fig. 5)²⁹. On a bien pris en compte le matériel publié à l'occasion de ces manifestations pour mieux connaître les pièces présentées, mais ces expositions sont aussi une source capitale, à peine abordée, pour connaître les protagonistes du collectionnisme privé à la fin du XIX^e siècle à Barcelone et au début du XX^e à Madrid.

Pour la période qui va des dernières décennies du XIX^e siècle jusqu'à la fin de la guerre civile, le panorama est rempli de clairs-obscur : certains épisodes sont connus, d'autres restent dans l'ombre. Quelques collections passèrent alors entièrement dans le domaine public, par donation ou par achat, comme celles du comte Valencia de don Juan, de Jaume Andreu, de Jeroni Faraudo, de Raimon Casellas, de Pere Gil, de Josep Font Gumà, de Pablo Bosch Barrau, du marquis de Cerralbo, d'Emili Cabot, de Pedro Fernández Durán, du marquis de la Vega Inclán, de Santiago Rusiñol, de Lluís Plandiura, de Maties Muntadas, de José Lázaro, de Francesc Cambó, de Teresa Amatller, de Selgas, de la comtesse de Lebrija, etc. Certaines, comme celle de Félix Boix, ne sont passées que très partiellement dans le domaine public. D'autres furent dispersées par des héritages successifs ou en vente publique, telles celles de Francesc Miquel i Badia, du comte de las Almenas, l'armurerie et la pinacothèque de Josep Estruch, les collections de Charles Deering, du marquis de Casa Torres, de Bonaventura Grases Hernández, de Luis Macaya, etc. Pour certaines d'entre elles, nous ne disposons d'aucune étude. Lorsqu'il s'agit de collections qui ont conservé un profil institutionnel spécifique comme la Fundación Lázaro Galdiano, l'Instituto conde de Valencia de don Juan, le Museo Cerralbo, le Museo Marès, la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico ou encore la Fundación Maria Cristina Masaveu, notre connaissance de la personnalité du fondateur et du processus de création de la galerie est encore, contre toute attente, très limitée. Les études biographiques font en effet défaut : trop de fonds documentaires restent inexploités, à l'exemple des correspondances, qui permettraient pourtant d'éclairer les mécanismes souvent obscurs du marché de l'art. Et si l'on en sait très peu sur les collectionneurs, on ne connaît pratiquement rien des commerçants d'art ancien de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Seuls

ceux qui, comme Arthur Byne (1883-1935), ont emprunté la voie du collectionnisme et de l'érudition ont laissé quelques traces. L'étude de la documentation commerciale conservée par certains de ces collectionneurs nous aiderait peut-être, tout comme les rares mémoires de certains d'entre eux, tel que celui de Frederic Marés.

5. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Enrique Lafuente Ferrari éd., (cat. expo., Madrid, Museo del Prado, 1932), Madrid, 1947 :
a. couverture du catalogue ;
b. vue de l'exposition (5^e salle).

6. Reconstitution du retable de San Benito el Real d'Alonso Berruguete (1526-1532), par le Museo Nacional de San Gregorio, Valladolid [Museo Nacional de San Gregorio. Colección, Madrid, 2009, p. 109].

Nous l'avons dit, l'étude du collectionnisme ouvre la porte à des épisodes spécifiques de l'historiographie espagnole. Ainsi, il n'est pas anodin de noter que l'intérêt des connaisseurs et du marché est toujours parallèle et parfois précurseur de celui des érudits. Un cas exemplaire, bien que quasi jamais souligné, est celui de la sculpture polychrome espagnole de la Renaissance et du Baroque. Joan Antoni Güell y López (1875-1958), comte de Güell et troisième marquis de Comillas, fut le premier à constituer une collection de sculptures de cette période et à la faire connaître avec un somptueux livre publié à Paris en 1925, *Escultura policroma religiosa española. Una colección*³⁰. Francisco de Cossío Martínez-Fortún (1887-1975), neveu de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), avocat de formation, journaliste remarquable et compagnon de Güell dans ses recherches et ses découvertes, en rédigea le prologue. Nommé une première fois directeur du Museo San Gregorio de Valladolid (1919-1923), Cossío ressortit des magasins et exposa pour la première fois les sculptures d'Alonso Berruguete pour le retable du monastère bénédictin de San Benito à Valladolid (1527-1532, Valladolid, Museo San Gregorio ; fig. 6). À l'instar de Güell, ce n'était pas un érudit mais un amateur, ce qui explique son indifférence envers les

premiers historiens de la sculpture castillane, comme le peintre José Martí y Monsó (1840-1912), auteur de l'ouvrage fondamental *Estudios histórico-artísticos relativo principalmente a Valladolid* (1898-1901), et son successeur l'architecte Juan Agapito y Revilla (1867-1944), auteur successivement de la première monographie sur Alonso Berruguete (1910), du catalogue de la section de sculpture du musée de Valladolid (1916) et de deux volumes de matériel documentaire, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo* (1929), son œuvre maîtresse³¹. À son retour d'exil politique avec l'avènement de la République, Cossío retrouva son poste de directeur du musée de sculptures de Valladolid (un poste occupé par Agapito de 1923 à 1931), et obtint en 1933 que le musée passât du statut de musée provincial à celui de Museo Nacional de Escultura. L'enthousiasme de Güell et de Cossío pour la sculpture des XVI^e et XVII^e siècles se fondait sur la reconnaissance de la qualité et de la beauté de la polychromie, tout ce que la critique néoclassique abhorrait depuis Antonio Ponz. Ce n'est donc pas un hasard si l'auteur prit comme référence, dans le prologue au livre de Güell, Marcel-Auguste Dieulafoy (1844-1920) : ce dernier avait publié en 1908 *La Statuaire polychrome en Espagne*, curieuse synthèse réalisée par cet archéologue reconnu de l'art de la Perse qui consacra les dernières années de sa vie à l'étude des textes bibliques, à l'art espagnol et à Calderon de la Barca³². Dieulafoy fut l'un des premiers à défendre l'existence de la polychromie dans la sculpture grecque et romaine, en accord avec la tradition de l'art égyptien, mais aussi et surtout de l'art perse, d'où sa curiosité et son désir de promouvoir la sculpture polychrome espagnole. Ainsi, plus d'un siècle après que la peinture espagnole ne soit devenue, chez les collectionneurs de toute l'Europe, un objet de recherches passionnées, la sculpture espagnole devint l'objet d'étude des érudits espagnols – Martí Monsó, Elías Tormo, Agapito y Revilla, Ricardo de Orueta, Gómez Moreno, César Martinell – tandis que les amateurs – Huntington, Güell et Marès en premier lieu – se mirent à la collectionner.

Par cette nouvelle approche qui met en valeur la sculpture polychrome espagnole,

s'affirme une émulation entre le collectionneur, le directeur de musée et le monde académique autour de thèmes précis. L'histoire des collections ne nous éclaire pas seulement sur la fortune des objets, elle met aussi en évidence les mécanismes subtils qui ont influé sur la construction de l'historiographie moderne.

L'étude du collectionnisme artistique en Espagne à l'époque moderne apparaît aujourd'hui comme un sujet dominé et reposant sur de solides bases méthodologiques, malgré les limites soulignées, telles que les recherches encore insuffisantes sur les arts décoratifs ou sur les collections du XVIII^e siècle, qui tendent toutefois à se développer. Toutefois, le champ le plus lacunaire demeure l'étude du phénomène pour les XIX^e et XX^e siècles. Il est capital qu'il soit abordé avec les mêmes outils méthodologiques et la même rigueur que ceux appliqués au siècle d'or : publication intégrale des inventaires, identification des pièces citées, analyse des documents concernant le processus de formation et de dispersion des collections et reconstruction graphique des espaces voués à ces œuvres. L'établissement des biographies des collectionneurs et de leurs fournisseurs complètera cette approche et permettra de tenter, au bout du compte, d'élaborer une vision globale, une théorie des caractéristiques du collectionnisme propre à chaque période historique.

1. Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth Century Europe*, (Andrew W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 43), New Haven/Londres, 1995 [trad. esp : *El Triunfo de la pintura, sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Washington/Madrid, 1995].
2. Voir ainsi José Luis López Navio, « La gran colección de pinturas del marqués de Leganés », dans *Analecta Calsanctiana*, 8, 1962, p. 261-330 ou Alfonso Pérez Sánchez, « Las colecciones de pinturas del Conde de Monterrey (1653) », dans *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 174, 1977, p. 417-459.
3. Marcus B. Burke, Peter Cherry, *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, (Documents for the History of Collecting Spanish Inventories, 1), Los Angeles, 1997.
4. Javier Portús, *La Sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*, Madrid, 1998 ; *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Jonathan Brown, John Elliott éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002), Madrid, 2002 ; Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como Museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet, 1809*, (Memoria Artium, 2), Barcelone, 2002 ; Angel Aterido, Juan Martínez, José Juan Pérez, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, 2004.
5. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, (Archivo documental español, 10-11), 2 vol., Madrid, 1956-1959 ; Gloria Fernández Bayton éd., *Inventarios reales. Testamentaría del rey Carlos II*, 3 vol., Madrid, 1975 ; Fernando Fernández Miranda y Lozana éd., *Inventarios reales. Carlos III*, 3 vol., Madrid, 1988-1991.
6. Juan José Luna, *Las Pinturas y esculturas del Palacio real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993 (publication hors commerce) ; José Luis Sancho, « Cuando el Palacio era el Museo Real: la colección real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la 'Description des Tableaux du Palais de S.S.C.' por Frédéric Quilliet (1808) », dans *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 665, mai 2001, p. 83-142.
7. « L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle », dans *Bulletin Hispanique*, LVIII/4, 1956, p. 421-452 et LX/1, 1958, p. 30-61 ; Gloria Martínez Leiva, Ángel Rodríguez Rebollo éd., *Inventarios Reales con cuadros del Museo del Prado, I. Cuadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid, año de 1636*, Madrid, 2007.
8. Fernando Checa, *Inventarios reales de Carlos V y de la Familia Imperial*, à paraître (voir www.artedecorte.com/actividades).
9. Maria Jesús Muñoz González, *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*, Madrid, 2006, et *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, 2008 ; Gloria M. Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, 2006.
10. Antonio Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid 2007 ; Sarah Schroth, *The Private Collection of the Duke of Lerma*, Ann Arbor, 1990.
11. José Luis Colomer, *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, 2003, *España y Bolonia, siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, 2006, et *España y Nápoles, coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, 2009.

12. Rosario Coppel Aréizaga, *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII*, Madrid/Santander, 1998.
13. Matteo Mancini éd., *El coleccionismo de escultura clásica en España*, (colloque, Madrid, 2001), Madrid, 2001 ; Velázquez, *esculturas para el Alcázar*, Elena Castillo Ramírez, Irene Mañas Romero, Verónica García Coca éd., (cat. expo., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007), Madrid, 2007.
14. Kelley Helmstutler Di Dio, « Sculpture in Spanish collections from Philip II to Philip IV », dans Nicholas Penny, Eike D. Schmidt éd., *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, (colloque, Washington, 2003), Washington, 2008, p. 247-277.
15. Isadora Rose-de Viejo, Manuel Godoy, *patrón de las artes y coleccionista*, 2 vol., Madrid, 1983.
16. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, III, *El Parnaso español pintoresco laureado. Con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes españoles...*, Madrid, 1715-1724 ; Antonio Ponz, *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 17 vol., Madrid, 1772-1794 ; Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario de los profesores de las bellas artes en España*, 6 vol., Madrid, 1800.
17. Javier Jordán de Urries, « El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte », dans Goya: *Revista de arte*, 319-320, 2007, p. 259-280 ; Bonaventura Bassegoda, « La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765-Madrid 1815) », dans *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, p. 233-264 ; Regla Merchán: *El deán López Cepero y su colección pictórica*, Séville, 1979.
18. Jaime Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1851, vol. XVIII, p. 144-145.
19. Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (MA), 1972 ; *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, Jeannine Baticle éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1981-1982), Paris, 1981 ; Juan Plazaola, *Le Baron Taylor : portrait d'un homme d'avenir*, Paris, 1989 ; Maria Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991.
20. Oscar E. Vázquez, *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain*, University Park (PA), 2001 ; Pierre Géral, *La naissance des musées d'art en Espagne, XVIII-XIX^e siècles*, Madrid, 2005.
21. Miguel Cabañas Bravo éd., *El arte español fuera de España*, (colloque, Madrid, 2002), 2003.
22. Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, 5 vol., Madrid, 2007.
23. *El Greco to Goya, The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, Allan Braham éd., (cat. expo., Londres, The National Gallery, 1981), Londres, 1981 ; *The Discovery of Spain: British Artists and Collectors: Goya to Picasso*, David Howarth, Paul Storton, Claudia Heide éd., (cat. expo., Édimbourg, National Galleries of Scotland, 2009), Édimbourg, 2009.
24. *Collecting Spanish Art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*, (colloque, New York, 2008), à paraître.
25. *Manet/Velázquez : la manière espagnole au XIX^e siècle*, Geneviève Lacambre et al. éd., (Paris, Musée d'Orsay/New York, The Metropolitan Museum, 2002-2003), Paris, 2002.
26. *Les maîtres anciens de la peinture espagnole en France du 1^{er} Empire à la 1^{ère} Guerre mondiale*, à paraître (2011). Plusieurs aspects de ce travail ont déjà été évoqués, notamment dans Véronique Gerard Powell, « Les collections des officiers de l'armée impériale pendant la guerre d'Espagne : un butin très varié », dans Maria Preti-Hamard, Philippe Sénéchal éd., *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes/Paris, 2005, p. 305-317 ; Claudie Ressort, Véronique Gerard Powell, « Velázquez en el mercado del arte francés en el siglo XIX: el repertorio de Louis Soulié y la colección Lapeyrière », dans *In Sapientia libertas, escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, p. 664-669 ; Véronique Gerard Powell, « Les collections de peinture espagnole formées pendant la guerre d'Indépendance : le cas de l'ambassadeur La Forest », dans *Napoléon, Bayonne et l'Espagne*, (colloque, Bayonne, 2008), à paraître.
27. María José Casaus Ballester, *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Saragosse, 2006.
28. *Album heliográfico de la exposición de artes suntuarias celebrada en el edificio de la Universidad de Barcelonnas en septiembre y octubre del año 1877*, Pablo Riera éd., (cat. expo., Barcelone, Universidad, 1877), Barcelone, 1878.
29. Voir ainsi l'exposition de 1932, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Enrique Laffuente Ferrari éd., (cat. expo., Madrid, Museo del Prado, 1932), Madrid, 1947.
30. Joan Antoni Güell y López, *La sculpture polychrome religieuse espagnole*, Paris, 1925 [éd. orig. : *Escultura policroma religiosa española. Una colección*, Paris, 1925].
31. José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativo principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901 ; Juan Agapito y Revilla, *Berruguete y su obra*, Valladolid, 1910 (en consultation libre sur www.archive.org), *Catálogo de la Sección de Escultura*, Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, Valladolid, 1916, et *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana. Papeletas razonadas para un catálogo*, Valladolid, 1929.
32. Marcel-Auguste Dieulafoy, *La Statuaire polychrome en Espagne*, Paris, 1908, et *L'art antique de la Perse*, 5 vol., Paris, 1884-1889.