COMPROMISO FRENTE A VANIDAD: TRES MANERAS DE ENTENDER EL COLECCIONISMO DE ARTE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

Laura Arias Serrano
Universidad Complutense de Madrid

Antaño los grandes coleccionistas de arte eran exclusivamente los reyes, la Iglesia y las ricas familias aristocráticas, en continua pugna por poseer aquello con lo que deslumbrar a sus rivales. Un deseo de posesión que, aunque muchas veces iba unido a un sentimiento hedonista de disfrute de aquello que se ama, en la mayoría de los casos encerraba abundantes dosis de *vanidad*, búsqueda de *prestigio* y *poder*, y, en los recién llegados, un fuerte deseo de alcanzar ese ansiado reconocimiento social que el dinero no les había otorgado.

En nuestra época es cierto que las cosas han cambiado, no sólo porque muchas colecciones, incluidas aquellas de antaño, hoy pueden ser disfrutadas por miles de personas en galerías y museos de todo el mundo, sino porque el coleccionismo de arte se ha convertido en el motor de un floreciente mercado artístico, en una forma más de hacer negocio y lograr pingües beneficios económicos. Pero por lo demás, coleccionar arte sigue siendo una actividad *elitista*, que dota de prestigio a quien la realiza, habida cuenta del alto valor económico que suele alcanzar la pieza artística, y que revela más que cualquier otra cosa una particular identidad social.

Dicho esto, y frente a esa búsqueda de reconocimiento que ha perdurado a lo largo de los siglos, hoy también encontramos coleccionistas puros o apasionados que no sólo sienten una verdadera vocación por el arte que acopian, sino que disfrutan haciendo partícipes de sus tesoros a los demás. Es precisamente a este tipo de coleccionistas a los que queremos dedicar nuestras reflexiones, y en concreto a aquellos que han luchado por dar una *utilidad* política y *social* a su afición, convirtiendo su colección en instrumento de su propio activismo político, ¡*raras avis* en una época en la que, frente a cualquier actitud comprometida, los conceptos que priman son el ansia de poder o promoción social y la especulación económica!

Tomando como referencia a algunos coleccionistas españoles del siglo XX, reflexionaremos no sólo sobre el modo en que planificaron sus actuaciones de acuerdo a su grado de compromiso, sino también sobre cómo utilizaron sus colecciones para

concienciar a la sociedad, reivindicar una determinada corriente estética, o enriquecer con sus aportaciones el patrimonio de un determinado lugar.

Éste último fue el caso del político y coleccionista catalán FRANCESC DE ASÍS CAMBÓ (1876-1947) **(fig.1),** fundador de la *Lliga Regionalista* y destacada figura del sector conservador del nacionalismo catalán. Diputado al Congreso, ocupó con el presidente Antonio Maura la cartera de Fomento en 1918 y la de Hacienda en 1921, abandonando la política activa en 1923, al proclamarse la *Dictadura* del general Primo de Rivera.

Será en estos últimos tiempos cuando Cambó, alejado ya de la política activa, y centrado en actividades privadas de carácter financiero, además de realizar sus intervenciones públicas más relevantes, inicie su trayectoria como coleccionista. Trayectoria que nos habla de las inquietudes de un político *apasionado* que, alejado del quehacer público calmaría su desasosiego con una extraordinaria labor como coleccionista y mecenas, y, lo que es más importante, proponiendo reformas en defensa del patrimonio y del coleccionismo privado, para lo que se serviría de su privilegiada posición social y de su aún influyente papel político.

Una de aquellas memorables intervenciones, en las que expuso las líneas básicas de su política artística, fue su *Discurso* del 6 de diciembre de 1935 (Sánchez Cantón, 1955: 115-119), que lo convirtió en el único político importante que intervino en las Cortes para pronunciarse sobre la *Ley de Protección al Patrimonio Artístico*, del mes de mayo de 1933, promulgada por la *II República*.

En su opinión esta ley era positiva en lo que respecta a la protección del patrimonio histórico-artístico heredado, pues prohibía su exportación como medio de cortar la imparable sangría de obras a manos de adinerados coleccionistas extranjeros. Recordemos que a lo largo de todo el siglo XIX se pusieron a la venta, a precios bajísimos, y a causa de la desamortización y del empobrecimiento de la Iglesia y de la aristocracia, una enorme cantidad de obras de arte, que al salir de España se perdieron definitivamente para nuestro patrimonio; pensemos por ejemplo en colecciones como la del Marqués de Salamanca, la del infante Don Sebastián Gabriel o la de los Duques de Osuna. Un expolio que continuaría al iniciarse el siglo XX, propiciado, además de por la revalorización de pintores españoles como el Greco o Goya, por la falta de un inventario del Patrimonio y de una adecuada legislación. Prueba de ello es que es ahora cuando los coleccionistas y museos americanos adquieren gran cantidad de obras, base

de las espléndidas colecciones de pintura española que hoy podemos admirar en sus museos.

No deja de ser curioso que, ya entonces y desde el Ministerio de Hacienda, fuera también Cambó el que denunciara la situación y pidiera medidas para la defensa del Patrimonio, propiciando que en el curso de unos años se pasara de la inhibición absoluta por parte del Estado, a un intervencionismo tan duro que, en su opinión, terminaría siendo perjudicial. Y prueba de ello es que ahora, esa misma *Ley* de 1933 le pareciera bastante restrictiva y hasta vejatoria para el normal desarrollo del coleccionismo, pues establecía que una obra de arte podía declararse de "imposible exportación" ejerciera o no el Estado su *derecho de tanteo* (Sánchez Cantón, 1955: 15). Como si los legisladores hubieran pensado en España como un país que sólo vendía su patrimonio, olvidándose de que, como era su caso, había ciudadanos que querían acrecentarlo. De ahí que en su discurso denunciara los obstáculos que en los últimos años se habían puesto al libre comercio de obras de arte, y pidiera que se modificara la ley a fin de que los objetos introducidos en España por coleccionistas privados, pudieran ser reexportables durante un cierto número de años.

Como bien apunta José Álvarez Lopera (1987:33), Cambó se basaba en un doble argumento: por un lado al no permitirse la reexportación de cualquier obra que entrase en España, ésta perdía el 90% de su valor, dado que su propietario no podía disponer de ella; y por otro, porque sabía que para el coleccionista la *movilidad* era algo esencial, ya que muchas veces una obra no se podía adquirir con dinero pero sí mediante un cambio. Argumentos a los que añadiría su baza más importante: su propio ejemplo personal, pues desde hacía varios años era uno de los principales compradores europeos de pintura, y, como advirtió, no estaba dispuesto a traer a España las obras que tenía repartida entre Londres, París y Lucerna, si antes no se modificaba la ley.

Como era de esperar su enmienda fue aceptada, publicándose al año siguiente *el Decreto de 16 de abril de 1936* (*Gaceta* del 17 de abril de 1937), verdadera piedra angular sobre la cual pudo levantarse "el concepto de coleccionismo coherente e ilustrado, beneficioso para sus protagonistas principales: la nación y el propietario" (Luna, 90: 125). En el artículo 76 de dicho *Decreto*, que dictaba el *Reglamento* para la aplicación de la *Ley del tesoro Artístico*, se especificaba que "todo objeto de arte que se introduzca en España podrá exportarse libremente dentro de un plazo de quince años, siempre que la importación haya sido registrada por la *Junta Superior del Tesoro Artístico*" (*Gaceta* del 17 de abril, p. 498).

Pero el papel de Cambó no se limitó a hacer política por los cauces habituales, sino que convertiría su labor como coleccionista en "cosa pública", como lo prueba que en ese mismo *Discurso* del 6 de diciembre de 1935, tras señalar los vacíos existentes en las colecciones del Museo del Prado, expresara sus deseos de crear en Barcelona un museo que compensara dichas deficiencias. Una iniciativa bastante inusual entre los coleccionistas españoles, siempre reticentes a legar sus obras al Estado, que relaciona a Cambó con ese pequeño grupo de ilustres coleccionistas, como Pablo Bosch Barrau o Pedro Fernández Durán, que en 1915 y 1931, respectivamente, enriquecieron el Museo del Prado con sus valiosos legados; o con Santiago Rusiñol, Federico Marés o Francisco Salas que hicieron lo propio en Cataluña. Sin que olvidemos a aquellos cuyas colecciones acabaron convirtiéndose en museos públicos, como el Marqués de Cerralbo, Don Lázaro Galdiano o el Marqués de Vega-Inclán, cuyas iniciativas, en este último caso, llegarían a tener, además de una dimensión pública, un cierto carácter político (Pérez Sánchez, 1990: 41-48).

A pesar de esto, a Cambó hay que considerarlo un caso excepcional, no sólo porque su colección fue la única formada mayoritariamente por obras adquiridas en el mercado internacional, sino porque se creó a partir de un plan claramente preestablecido. A lo que habría que unir algo poco habitual en nuestro país, y es la *dimensión pública* que dio a todo el proyecto. Y así fue, según nos relata en sus *Memorias (1876-1936)*, cómo el político catalán, apoyándose en su amor al arte, su fortuna y su gusto personal, empezaría a adquirir obras con la intención de ir conformando los fondos de ese futuro museo público de obras del *Renacimiento* que él imaginaba en Barcelona, en un edificio de la vía Layetana, junto a su propia casa y que posiblemente llevaría su nombre.

> "Yo sabía -decía Cambó- que [este museo] sería siempre una cosa modesta y mínima al lado del Prado, una de las mejores, sino la mejor pinacoteca del mundo, pero yo que conocía y estimaba al Prado por la infinidad de horas de alegría y por la cantidad de consuelo que allí había encontrado, sabía también que el Museo del Prado estaba incompleto y que grandes Escuelas y grandes Maestros estaban ausentes. Es por eso por lo que había tenido la idea de hacer un museo que viniese a ser un modesto complemento del Museo del Prado, y en la lista de autores que me señalé para las adquisiciones a hacer, allí figuraban principalmente los que no

estaban representados, o los estaban muy imperfectamente, en el museo madrileño" (Cambó, 1981: 417).

Aunque ese museo soñado nunca se realizó, a mediados de los años treinta el político catalán ya había logrado reunir una selecta colección de pinturas: cerca de sesenta espléndidos cuadros, preferentemente de primitivos del renacimiento italiano.

La guerra civil sorprende a Cambó de viaje en el extranjero, en un primer momento se instala en Italia, pasando después a Montreux (Suiza), país en el que, no sin grandes esfuerzos, lograría poner a buen recaudo su colección. En mayo de 1940 los ejércitos alemanes ocupan Francia, y a principios de agosto Cambó y su familia embarcan en el *Excalibur* rumbo a Nueva York, para recalar finalmente, en junio de 1941, en Buenos Aires, ciudad en la que permanecería hasta su muerte, acaecida seis años más tarde.

Antifascista y amante de las libertades, hubiera deseado que en la guerra se llegara a una solución de compromiso entre los dos bandos. Y si al final optó por Franco, cuyo régimen le desagradaba profundamente, fue porque pensaba que la dictadura sería más dura pero provisional, mucho más breve que si se establecía un régimen comunista. (Tussell, 1990: 29). Finalmente, su profunda preocupación por el destino español y catalán, le harían depositar todas sus esperanzas en la monarquía.

Volviendo a su planificada estrategia como coleccionista, si bien es cierto que no podemos negarla, debemos poner en tela de juicio su coherencia, pues su proyecto inicial sólo contemplaba donar las obras que conformarían el museo que había soñado para Barcelona; proyecto que a su pesar se iría transformando al compás de las distintas circunstancias políticas y personales por él vividas. Y así se desprende de dos cartas enviadas por Cambó al entonces director del Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón: en la primera, fechada el 23 de marzo de 1940, el político catalán regala a dicho museo el *Bodegón de cacharros* de Zurbarán (Sánchez Cantón, 1955: 23); en la segunda, enviada el 21 de abril de 1941, (Sánchez Cantón, 1955: 24) Cambó expresa su decisión de ceder en propiedad al Prado siete pinturas, entre ellas las tres espléndidas tablas de la *Historia de Nastagio degli Onesti*, de Sandro Botticelli y taller (http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/2/obra/la-historia-de-nastagio-degli-onesti-iii/oimg/0/) a cambio, pide que las autoridades españolas le permitan trasladar a su casa de Buenos Aires nueve cuadros de su colección, por aquel entonces en España. Ni que decir que el trato fue cumplido por

ambas partes. Prueba de ello es que en enero de 1942 la donación Cambó al completo llegaba al Museo del Prado, llenando algunos huecos, sobre todo en lo referente a la pintura florentina.

El legado barcelonés, más numeroso pero también menos homogéneo, pese a hacerse efectivo en 1947, por decisión testamentaria, tras la muerte del político catalán (Tristán, 1947: 4-5), no se entregaría oficialmente a la ciudad hasta octubre de 1955, debido a una serie de problemas burocráticos con las autoridades argentinas (Guardans Vallés, 1990: 62-65). Todo había empezado el 26 de junio de 1952, cuando el gobierno de Perón promulgó de manera sorpresiva un Decreto, prohibiendo la salida del país de las nueve pinturas que la familia Cambó tenía en su casa de la Avenida Alvear, de Buenos Aires. Afortunadamente, la pronta intervención de la diplomacia española y hasta del propio Franco lograría deshacer el entuerto, consiguiendo que las pinturas pudieran regresar a España, en vez de engrosar los fondos del buonarense Museo Nacional de Bellas Artes.

En esta ocasión el plan previsto por Cambó se cumpliría en parte, pues aunque el museo de obras del Renacimiento no se creó, Barcelona sí recibió finalmente su legado, cincuenta pinturas de entre las que destacamos, además de otra versión idéntica del *Bodegón de cacharros* de Zurbarán, obras de Lucas Cranach "El Viejo", Perugino, Sebastiano del Piombo, Tiziano, Tintoretto, Rubens, Correggio, Gainsborourg, Fragonard, Quentin de La Tour, Goya o Tiepolo. Un magnífico legado que ha hecho posible que una entidad como el *Museu Nacional d´Art de Catalunya*, de perfil esencialmente medieval, hoy también cuente con obras del renacimiento y barroco, así como algunas piezas magníficas del siglo XIX.

Llegados a este punto, está claro que el coleccionismo de Cambó hoy debe entenderse como "una nueva forma de intervención de la iniciativa particular en la política de Bellas Artes, como un coleccionismo con *fines patrióticos* que de paso ayudaría a *rehabilitar* de alguna manera la figura del político catalán, visto aún con cierta desconfianza por el régimen franquista (Cabañas, 1995-1996: 242-243). Y prueba de esta desconfianza es, que jamás se le concediera la *Gran Cruz de Alfonso X el Sabio* que, en agradecimiento por su labor de mecenazgo, habían pedido para él los miembros del Patronato del Museo del Prado, o la pasividad e incluso resistencia de las autoridades locales a ofrecerle en Barcelona un "homenaje" público y multitudinario; sin olvidar el desprecio que el alcalde de la ciudad condal, Antonio Mª Simarro, demostró hacía su recuerdo en el mismo acto de entrega del legado a la ciudad, al decir:

"que a él le hacían un regalo y su obligación, que se limitaba a cumplir, era decir escuetamente gracias" (Guardans, 1990: 64).

A pesar de todo, hoy nadie duda que sus actuaciones en el campo del patrimonio y del coleccionismo hicieron posible que muchos de los prejuicios que existían hacia él se superaran, proceso en el que jugaría un importante papel la prensa de la época, ayudando a conformar una imagen del político catalán inseparable de su faceta como coleccionista y mecenas de las artes (Cabañas, 1995-1996: 243).

Como inseparable de su compromiso social fue la propia *emoción* que las piezas coleccionadas le producían, y que le harían exclamar en cierta ocasión, que: "No comprendía cómo podía haber un momento de tristeza, de depresión o de desaliento ante una de las obras supremas de los grandes artistas (Cambó, 1981: 417). Un comentario que justifica que, en momentos difíciles, buscara en la contemplación del arte y en su extraordinaria labor como coleccionista y mecenas, un *refugio espiritual*, un bálsamo ante las penalidades de la vida, tratando de llenar con ello su vacío de activista político, condenado al ostracismo.

Un caso en algunos aspectos cercano al de Cambó pero con un enfoque social diferente lo encontramos en el político, ya desaparecido, AGUSTÍN RODRÍGUEZ SAHAGÚN (1932-1991), **(fig.1),** otra *rara avis* en su especie, que destacó además de como político, como coleccionista de arte, comprometido con su época. Pero, a diferencia de Cambó, además de galerista especializado en arte español contemporáneo, centró su compromiso, más que en completar el patrimonio público español, en promocionar a los artistas, para él los verdaderos protagonistas de la historia.

Su talante liberal lo heredó de su padre, un abogado y antiguo dirigente de *Alianza Republicana*, el partido de Manuel Azaña, que tras la guerra civil pasó varios años encarcelado por sus ideas. Dotado de una gran altura intelectual y de una prodigiosa capacidad de trabajo, este abulense polifacético y conciliador, tras licenciarse en Derecho y en Ciencias Económicas, empezó a ganarse la vida en el mundo empresarial, logrando en muy poco tiempo un apabullante currículum. Su vinculación a la política arranca de los primeros años de la democracia, cobrando relevancia cuando Adolfo Suárez lo nombra en 1978 Ministro de Industria y Energía, y un año después Ministro de Defensa. Tras la disolución de UCD (Unión de Centro Democrático), partido que presidió en 1981, será uno de los fundadores del CDS (Centro Democrático y Social). Su labor política culminaría en junio de 1989 al ser elegido Alcalde de Madrid, cargo que desempeñó hasta junio de 1991, cuando un cáncer le obligó a dimitir, muriendo cuatro

meses después. Tenía 59 años.

Tras de sí dejaba, además de una brillante trayectoria política y empresarial, un pesado bagaje de iniciativas en el campo del arte y de la cultura, apenas conocidas por el gran público pero que son las que con más autenticidad reflejaban su forma de ser y sentir, así como sus múltiples inquietudes intelectuales. Lo que explica que hoy, entre otras cosas, se le considere uno de los políticos españoles de la segunda mitad de siglo XX más preocupados por los asuntos artísticos; algo realmente excepcional en un país como España, donde el mundo del arte ha estado sistemáticamente desatendido por las instancias oficiales.

La primera iniciativa de carácter privado de Rodríguez Sahagún fue su extraordinaria labor como *coleccionista*, que daría como resultado una de las colecciones privadas de arte más brillantes y completas de nuestro pasado reciente. Pero, como ya se apuntó más arriba, a diferencia de la colección de Cambó, creada cuarenta años antes, la suya no estará concebida bajo criterios históricos o eruditos como se le supone a los fondos de un museo, ni contará con una planificada estrategia orientada a completar las colecciones públicas españolas. Sino que nació, además de por el placer de la posesión y contemplación de lo amado, con una clara proyección social: la de fomentar el conocimiento y la justa valoración de artistas españoles contemporáneos que, por razones políticas o ideológicas, se habían quedado relegados de los circuitos oficiales: unas veces por mostrar un talante independiente, otras porque se habían manifestado republicanos, y otras, porque en un determinado momento de sus vidas se vieron obligados a exiliarse o, simplemente, a buscar fuera de España lo que su país no les daba.

Todo esto explica el protagonismo que hoy tienen en su colección los miembros de la *Escuela de París,* de *Vallecas* o de *Madrid*, ejes sobre los que Rodríguez Sahagún acabó vertebrando sus intereses como coleccionista. Y así lo demuestra la presencia de artistas como Francisco Bores, Joaquín Sunyer **(fig. 2),** Hernando Viñes, Daniel Vázquez Díaz o Alberto Sánchez, entre otros. En cuanto a sus preferencias estéticas, está claro que se inclinaría por la pintura y el dibujo frente a la escultura, y por los artistas figurativos y realistas en sus distintas vertientes, pues, a pesar de que compró algunas obras de Tapies y Millares, sentía bastante escepticismo hacia movimientos como *El Paso*, la abstracción geométrica o la pintura de los años ochenta.

Amante de la música y de la poesía, fue asiduo a las tertulias, frecuentando desde muy joven aquella que tenía como sede el *Café de la Concordia* en Bilbao, a la que

asistían también el artista Ibarrola o el genial poeta Blas de Otero, y donde conoció a otros artistas como Toja, Vázquez Díaz, Alvaro Delgado, etc. Por ello no es extraño que su colección refleje, además de sus gustos personales, esa sintonía ideológica y esa amistad que mantuvo con los propios artistas. De hecho el primer cuadro que adquirió, siendo casi un adolescente, fue una obra de su amigo y pintor Ibarrola, uno de los fundadores del *Equipo 57* y, como hemos dicho, asiduo contertulio del *Café de la Concordia.* Esto explica que prefiriese frecuentar más a los artistas que a los asesores de arte, y que, aunque adquirió muchas obras en casas de subastas o en las míticas galerías *Theo* o *Biosca*, le gustase también comprarlas directamente en el estudio del artista.

En cuanto a su carácter, su viuda Rosa Martínez Guisasola, entrevistada el 23 de mayo de 1994 por Ana Galván (1997: 372), señalaba como rasgos esenciales: "la honradez, la consecuencia y la bondad" así como "su inteligencia, su capacidad de síntesis, el ser un adelantado en tantas cosas". Añadiendo que la imagen que mejor le caracterizaba era "la de un humanista, como los del Renacimiento, de espíritu abierto y con enormes inquietudes". Cualidades a las que nosotros añadimos, su personalidad polifacética y, sobre todo, su labor de mecenazgo y apoyo a los artistas menos favorecidos por la fortuna crítica. De lo que se deduce que su compromiso, más que con la sociedad o con el mundo de la cultura, lo tendrá con los propios artistas.

Pero, además de coleccionar sus obras, su deseo de reivindicar estos nombres le hará recurrir a una segunda estrategia, consistente en canalizar sus esfuerzos a través de su papel como *editor*, una actividad de gran repercusión mediática bastante adecuada para dar a conocer a dichos artistas. En este sentido, y a pesar de que en esta faceta ya se había iniciado en 1960, cuando con tan solo 28 años fundó *Ediciones Deusto*, su verdadero acercamiento a la producción de textos artísticos no se produjo hasta 1966, con la creación de la editorial *Ibérico Europea de Ediciones*, orientada exclusivamente a la publicación de monografías de arte español contemporáneo. Y es que Rodríguez Sahagún, como bien apunta Ana Galván (1997: 372-373), era consciente de la escasez y penuria de la historiografía artística española, referida a nuestro arte contemporáneo, de ahí que decidiera con esta colección de libros fomentar el conocimiento y la justa valía de muchos artistas españoles del siglo XX.

Una actividad que no sólo nació estrechamente unida a su labor como coleccionista, sino que caminará en paralelo a su tercera estrategia: la de *marchante*, en la que se inició tres años después, casi en los inicios de los años 70, cuando, además de fundar la editorial *Frontera*, también vinculada a la literatura y al arte, creó la galería

del mismo nombre. Pero su labor como editor y marchante no se detuvo aquí, su cada vez mayor conocimiento del mercado del arte, le llevaría a fundar en 1976 la *Sociedad Internacional Altex,* que en el año 2004 absorbería a *Ibérico Europea de Ediciones*, dedicada a la promoción y comercialización de la pintura y escultura contemporánea. Una sociedad que sería también propietaria de la *Galería Altex*, orientada a la promoción de ese caudal magnífico y fecundo, que es el arte realizado por españoles lejos de España; un arte que también despertaría el interés de galerías como la antigua Theo, Dalmau o El Louvre, y más recientemente la Galería Guillermo de Osma. Pero la gran novedad de la *Galería Altex* es que ofrecía a los artistas contratos en exclusiva. Lo que explica que el crítico de arte A. M. Campoy le dedicara así su libro *Cien maestros de la pintura española contemporánea*: "A Agustín Rodríguez Sahagún, que es el Ambroise Vollard español" (1976: 7).

Uno de estos artistas seleccionados fue el pintor José Vela Zanetti (1913-1999), que recordaba cómo al político español le gustaba comprarle de vez en cuando alguna obra, hasta que un día le dijo: ¿Sabe usted lo que he pensado? … Yo le ofrezco un contrato de tres años para pintar, para pintarme todo lo que haga: acuarelas, dibujo, papel, madera, cerámica, óleo, témpera, técnica mixta, tintas grabados... hacemos todo lo que usted quiera, le ponemos un precio y yo lo compro todo" (Vitoria, 2003). En esos tres años contractuales Rodríguez Sahagún le organizó asimismo una exposición de sus obras en la galería *Frontera* y le editó un libro, escrito, según deseo del propio Zanetti, por Victoriano Crémer, y que se tituló: *El libro de Vela Zanetti*.

También era frecuente que él mismo escribiera en los libros que publicaba. Así en el tomo I de *Maestros contemporáneos del dibujo* (AA.VV., 1970: s/p), se encargó de prologar los volúmenes dedicados a Manuel Colmeiro y a Daniel Vázquez Díaz, texto éste último del que reproducimos unos párrafos:

> "Salvo Goya y Picasso, no conozco entre nuestros pintores un grado de pasión tan grande por el dibujo como el de Vázquez Díaz. Lejos ya de su práctica como simple ejercicio, el artista se complace en intentar un gran número de obras maestras con la ayuda exclusiva del lápiz y el carbón. Cierto que lo consigue.
>
> El pequeño mundo de nuestro coleccionismo se escandaliza a veces por el precio que alcanzan algunas de estas obras y dice en un alarde de ignorancia: ¡pero si es sólo un dibujo! Más el arte no tiene nada que ver con

> los medios y no depende, desde luego, de la cantidad de pasta que un artista utiliza, ni de la superficie de la obra. Un buen dibujo vale todo lo que contiene la inspiración de quien lo hace, aunque esto sea incomprensible todavía para muchos arrivistas del coleccionismo". (nº 3, 1970: s/p)

Aunque, como bien señala Ana Galván (1997: 375-376), la mayor parte de la *colección Rodríguez Sahagún* se encuentra inventariada en el *Registro* del Ministerio de Cultura, no es previsible que pase a formar parte del Estado, permaneciendo actualmente en manos de sus herederos legítimos, su familia, tal y como el coleccionista dejó escrito en su testamento. Algo bastante lógico si pensamos en lo poco atractiva que era y sigue siendo nuestra legislación en materia de coleccionismo y exenciones fiscales, no facilitando en absoluto a los amantes de arte que coleccionen, que donen sus obras al Estado o, simplemente, que las utilicen para pagar los derechos sucesorios.

Es cierto que la *colección Rodríguez Sahagún* hoy no podemos disfrutarla en un museo, pero sus iniciativas en el campo del arte contemporáneo han servido, además de como apoyo mediático a muchos artistas hasta ese momento en la sombra, para enriquecer con sus aportaciones bibliográficas la historia del arte más reciente, por aquellos años verdaderamente necesitado de mecenas del calibre de este coleccionista comprometido con su época.

Queremos terminar estas reflexiones acercándonos a un coleccionista bastante atípico, pero que comparte con los dos anteriores su compromiso con la sociedad, y el haber hecho de su colección de arte el vehículo a través del cual canalizar sus inquietudes y convicciones, en su caso, claramente de izquierdas. Nos referimos al valenciano JESÚS MARTÍNEZ GUERRICABEITIA (1922) **(fig.1)**, de trayectoria bastante diferente a Cambó y a Rodríguez Sahagún aunque sólo sea por su origen humilde y su formación exclusivamente autodidacta. Hijo de un trabajador de firmes convicciones anarcosindicalistas, especializado en la extracción de arcilla para la fabricación de cerámica, heredó de su padre sus inquietudes progresistas, aquellas que lo habían llevado durante la guerra civil a desempeñar distintas responsabilidades políticas en la CNT, el sindicato anarquista español.

Según se recoge en el *Catálogo razonado* de su colección (Martín y Frasquet, 2000: 19), después de la victoria del general Franco, no sólo su padre iría a la cárcel durante seis años, sino también su hermano José, encarcelado en 1947 por militar en las clandestinas *Juventudes Libertarias*. Al año siguiente, estando ya en libertad

provisional, José huiría a Francia, instalándose en París. Allí se convertiría en una persona muy destacada del exilio español, sobre todo desde que en 1961, junto con Nicolás Sánchez-Albornoz y otros, fundara la editorial *Ruedo Ibérico,* que, con la publicación de sus célebres cuadernos, tanta influencia intelectual ejercería sobre la oposición antifranquista.

Una suerte similar es la que corrió, a partir de noviembre de 1939, el propio Jesús Martínez Guerricabeitia, cuando, sin haber cumplido aún los 17, fue detenido y encarcelado durante dos años y medio. Pese a lo dramático de la situación, él aún recuerda que fue allí, y gracias al apoyo de profesores represaliados, donde recibió sus últimas clases y completó su formación. Al salir de prisión se abriría camino, primero trabajando como corrector en una linotipia, y después, montando con bastante éxito su propio almacén de curtidos y venta de calzado femenino. Su espíritu emprendedor, sin embargo, le haría emigrar en 1951, con su mujer, Carmen García Merchante, y su hijo de pocos meses, a Barranquilla (Colombia), donde viviría dieciséis años dedicado a actividades empresariales; actividades que en 1968 trasladó a las Islas Vírgenes (EE.UU.).

Dos años después regresa definitivamente a Valencia, convertido en un hábil hombre de negocios con una situación económica boyante, que le permitirá hacer realidad uno de sus sueños: crear su propia colección tanto de arte como de libros y documentos. Una afición que, aunque se había agudizado durante su estancia en Latinoamérica, venía de antiguo y era fruto de sus propias circunstancias personales. Así, el verse obligado desde muy joven a abandonar los estudios, despertaría en él una insaciable curiosidad intelectual, que le haría devorar libros sobre historia, política, literatura, arte o filología. Fruto de ello fue su amplia y variada biblioteca personal de alrededor de 25.000 volúmenes y 3.500 documentos, que hace unos años donó a la emblemática *Biblioteca valenciana de San Miguel de los Reyes*.

Precisamente sobre la afición que también su padre tenía por los libros, el propio Martínez Guerricabeitia, en un ciclo de conferencias sobre *El arte de coleccionar* celebrado en el IVAM, del 5 de noviembre al 17 de diciembre del 2003, decía lo siguiente:

> "Mi padre…, había atesorado durante años, con una actitud ejemplar, una colección de libros que le fue incautada… por Falange Española, y ya nunca volvimos a saber de ellos... Su biblioteca estaba compuesta por obras

de autores como Kropotkin, Bakunin, Mella, Federico Urales, Federica Montseny, Romain Rolland, Rudolph Rocker, etc. Los temores usuales del momento frenaron cualquier intento de reclamarla y, más tarde, al fallecer mis padres, la gestión para recuperar algo tan precioso para nosotros, fue en vano.

[…] tal vez la experiencia quedó grabada en mi subconsciente y salió a flote en forma de esta colección…" (Martínez Guerricabeitia, 2003: 106-107).

Su estancia americana, y el ver las difíciles condiciones de vida allí existentes, también ayudaron a reforzar su compromiso político, y prueba de ello es, que, una vez en España, empezara a colaborar con el Partido Comunista y con otras fuerzas cívicas en la difusión de la cultura de izquierdas. Basta recordar su implicación personal y económica en el proyecto de recuperación de la revista *La Calle* (1978-1982), de la que llegó a ser miembro del Consejo de Administración. Está claro que sólo si tenemos en cuenta el enorme peso que en su vida tienen sus profundas convicciones políticas, podremos dar respuesta a esta aparente contradicción entre coleccionismo privado y arte políticamente comprometido, pues desde luego no es frecuente encontrar empresarios de ideología marxista ni coleccionistas de arte especializados en pintura comprometida.

En la década de los ochenta, establecida ya plenamente la democracia en España, Martínez Guerricabeitia empieza a orientar sus esfuerzos en otra dirección, pues quiere dar una utilidad social a su propia colección de arte y asegurar su supervivencia en el tiempo. Será entonces cuando inicie sus contactos con la Universidad de Valencia, en cuyo seno se creará en 1989 el *Patronato Martínez Guerricabeitia*, con el objetivo de fomentar y difundir el arte actual y crear en dicha institución académica una colección de arte contemporáneo. Pero, sin duda de todas las actividades del Patronato la más importante será, desde 1990, la organización de la *Bienal Martínez Guerricabeitia*, con la que su fundador aún hoy pretende promocionar a aquellos jóvenes que se inician en el mundo de las artes plásticas, al tiempo que enriquecer la colección con nuevas aportaciones. Recordemos que su curioso sistema organizativo, único en España, consiste en elegir un comité de selección formado por cinco críticos y cinco prestigiosos galeristas: cada uno de ellos escoge dos obras de dos artistas que traten sobre un tema previamente fijado. De entre las veinte obras seleccionadas, el Patronato incorporará dos a los fondos artísticos de la Universidad de Valencia.

Pero ante todo esta Bienal va a responder al espíritu de su mentor, que desde el primer momento quiso hacer de ella un *vehículo* a través del cual, el arte comprometido pudiera llegar a la sociedad, un espacio abierto a la libre reflexión de artistas y espectadores…, pero siempre desde una perspectiva crítica. De ahí que el lema de cada edición trate sobre problemas actuales como la violencia, el robo de obras de arte, las migraciones humanas, etc.

Diez años después de la creación del Patronato, el 7 de julio de 1999, Martínez Guerricabeitia y su esposa deciden dar el paso definitivo: donar su colección privada de arte a la Universidad de Valencia, junto con un fondo económico de veinticinco millones de pesetas destinado a adquirir obra en las futuras bienales. En el documento de donación, el matrimonio manifestaba su deseo de que la colección artística, reunida por ellos, se convierta en "un bien colectivo abierto a los ciudadanos", otorgando su custodia y difusión a la Universitat de Valencia, para que: "contribuya a reforzar el interés por el arte contemporáneo entre los miembros de la comunidad universitaria" y "abra sus puertas a la creatividad más crítica y menos complaciente" (Martín y Frasquet, 2000: 17). A la vista de lo expuesto, no deja de ser sorprendente la fuerte implicación de este coleccionista privado en la promoción de la cultura, tomando como compañera de viaje, y aquí estaría lo más llamativo, a una institución académica y, en concreto, a la universidad. Una iniciativa muy frecuente en los ambientes anglosajones y especialmente norteamericanos, que no suele ser habitual en los medios artísticos españoles.

En cuanto a la donación, ésta estaba formada por 129 obras, entre pinturas, dibujos y alguna fotografía, y 274 ejemplares de obra gráfica (serigrafías, grabados y litografías); unos fondos que en el 2001 se verán ampliados con una segunda donación de 41 obras, constituida también por pinturas, dibujos y grabados. Por otro lado, aunque en la colección hay bastantes artistas extranjeros, en ella predominan los españoles, y sobre todo los valencianos, pues no en vano Valencia había sido en las postrimerías del franquismo un foco decisivo del realismo crítico español. Otro rasgo interesante es que entre los artistas que la conforman no sólo hay nombres consagrados, sino otros menos conocidos e incluso relegados hoy, a causa de su fidelidad a unas ideas que no son las imperantes en el mercado artístico actual.

Pero lo que hace verdaderamente atípica *la colección Martínez Guerricabeitia* es su perfil estilístico y temático, marcado por la *figuración* y el *realismo*, y lo que es más importante, por su *contenido ideológico*: la crítica, la disidencia, el compromiso…, una

clara vocación social y un posicionamiento explícito contra el apoliticismo del arte. Precisamente estos rasgos: la figuración y la crítica, por encima de sus diferencias formales o cronológicas, son los que le confieren coherencia, y la distinguen de otras colecciones, formadas habitualmente por épocas, escuelas, movimientos o incluso artistas.

> "Un rasgo a resaltar de la colección -dice su creador- es que no hemos comprado las piezas inducidos por los nombres, sino que se han comprado las imágenes, los contenidos, las ideas políticas e ideológicas, que en nuestro caso están posicionadas a la izquierda... De la misma manera, la colección viene marcada por la amistad que hemos establecido con muchos de los autores de las piezas, por afinidad de pensamiento y por cercanía..." (Martínez Guerricabeitia, 2003: 108).

La colección, tal y como hoy la conocemos, empezó a formarse en Valencia allá por los años setenta, pero con la presencia de artistas que, tras superar a mediados de los sesenta la dialéctica entre abstracción y figuración, se centran en un realismo comprometido y crítico con su realidad inmediata. Artistas que, asumiendo el repertorio icónico de la cultura urbana y adoptando las técnicas del *pop art,* atacan la injusticia, la violencia, la represión política de manos de los poderosos, y hasta la frivolidad del arte convertido en comercio, son Juan Barjola, Rafael Canogar, el *Equipo Realidad*, Juan Genovés, Agustín Ibarrola o el *Equipo Crónica* **(fig. 3),** a los que se unirán poco después Eduardo Arroyo, Antoni Miró o WolfVostell. Ya en los años noventa la colección crece con obras de artistas más jóvenes, como Chema López o Darío Villalba, que realizan un trabajo más analítico y antisensorial, sustituyendo los materiales típicamente pictóricos por medios como el fotográfico o el discursivo (textos escritos dentro o fuera del cuadro, y que aclaran su significado). Su posicionamiento ideológico, lejos de la toma de partido de los sesenta, denota una nueva actitud crítica, más agresiva, irónica o nihilista, de enfrentamiento a la sociedad de consumo, a la marginación de los débiles, a la manipulación del arte y al peso de las ideologías.

Terminamos nuestras reflexiones con el convencimiento de que, frente al coleccionista meramente hedonista o aquel que busca prestigio o reconocimiento social, el coleccionista *comprometido* sigue siendo un caso excepcional, como también lo son los tres personajes que nos han acompañado a lo largo de estas páginas. Tres enfoques

diferentes para lograr un mismo objetivo: dar una utilidad social a su afición, lo que daría respuesta a esa aparente contradicción entre coleccionismo privado -con lo que ello implica de poder económico y relevancia social- y arte políticamente comprometido.

El caso de Cambó nos habla del político que, consciente de los vacíos existentes en los museos estatales, dedica todos sus esfuerzos a adquirir obras que, posteriormente, dona a dichas instituciones. Una dimensión pública del coleccionismo que en el caso del también político Agustín Rodríguez Sahagún adquiere tintes más acordes con su época y con su condición de coleccionista-galerista y editor, promocionando a los artistas contemporáneos que por razones políticas o ideológicas, o por haberse marchado fuera de España, habían quedado relegados de los circuitos oficiales. Compromiso que en el caso del empresario valenciano Jesús Martínez Guerricabeitia nos habla de su posicionamiento claramente de izquierdas, de su apoyo a artistas realistas y críticos con su entorno, y de su convencimiento de que el arte puede ser un importante instrumento mediático: "… sabemos que el arte no va a cambiar la sociedad actual; sin embargo, sí que creemos en su poder para evidenciar la situación y para no olvidarla…" (Martínez Guerricabeitia, 2003: 108).

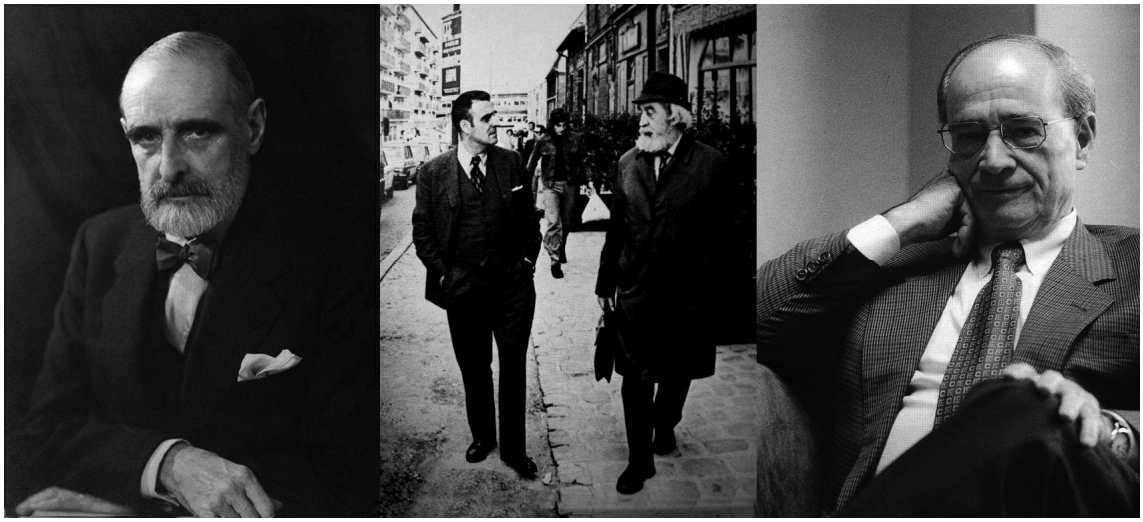

Figura 1: a) **Francesc Cambó. Agustín Rodríguez Sahagún paseando con el pintor Joaquín Peinado por Arcueil. Jesús Martínez Guerricabeitia** (Archivo de la autora).

Figura 2: **Joaquín Sunyer, *Desnudos en interior***, (1945), Colección Rodríguez-Sahagún (fotografía tomada de la Tesis doctoral de A. Galván Romarate-Zabala, *Comercio del arte, arte del comercio*, UCM, Madrid, 1997).

Fig. 3: **Equipo Crónica**, ***Torrijos y 52 más***, (1974). Colección Martínez Guerricabeitia, Valencia (fotografía tomada de Martín, Martínez, J. y Frasquet Bellver, L., *La Donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Valencia, Fundación General Universitat de València, 2000).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1970), *Maestros Contemporáneos del dibujo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, S.A., 2 tomos.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (1987), "Coleccionismo. Intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): una aproximación", *Fragmentos*, revista de arte nº 11, Madrid, pp. 33-47.

CABAÑAS, M. (1995-1996), "Cambó y su legado artístico a través de la prensa española de postguerra", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. VII-VIII, pp. 229-256.

CAMBÓ, F. (1981), *Francesc Cambó Memòries (1876-1936)*, Barcelona, 3 vols. [ver capítulo 24: "Activitats extrapolítiques durant la Dictadura" (Colleccionisme, pp. 416-425)].

CAMPOY, A.M. (1976), *Cien maestros de la pintura española contemporánea*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.

GALVÁN ROMARATE-ZABALA, A. (1997), "La colección Rodríguez-Sahagún", *Comercio del arte, arte del comercio: coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990)* (Tesis Doctoral), Madrid, vol. II, pp. 369-387.

GUARDANS VALLÉS, R. (1990), "Origen y vicisitudes de la colección Cambó" en *Colección Cambó* (cat. exposición), Madrid, Museo del Prado, 9 de octubre-31 de diciembre, pp. 49-65.

LUNA, J. J. (1990), "Cambó y la protección del patrimonio artístico", *ABC de las Artes* nº 129, 11 de octubre, p. 125.

MARTÍN, MARTÍNEZ, J. y FRASQUET BELLVER, L. (2000), *La Donación Martínez* Guerricabeitia*. Catálogo razonado*, Valencia, Fundación General Universitat de València.

MARTÍNEZ GUERRICABEITIA, J. (2003), "La colección Martínez Guerricabeitia", *El arte de coleccionar*, Valencia, IVAM Documentos 12, pp. 106-120

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1990), "La colección Cambó en el coleccionismo de su tiempo", en *Colección Cambó* (cat. exposición), Madrid, Museo del Prado, 9 de octubre-31 de diciembre, pp. 41-48.

SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J. (1955), *La colección Cambó*, Barcelona, Alpha [en el *Apéndice A* se reproduce el *Discurso* pronunciado en las Cortes por D. Francisco Cambó, el 6 de diciembre de 1935, pp. 115-119].

TRISTÁN (1947), “El testamento de D. Francisco Cambó: las cláusulas sociales más interesantes”, *Destino*, nº 541, Barcelona, 20 de diciembre, pp. 4-5.

TUSSELL, J. (1990), “Francisco Cambó. El hombre y el político”, en *Colección Cambó* (cat. exposición), Madrid, Museo del Prado, 9 de octubre-31 de diciembre, pp. 15-31.

VITORIA, M. A. (2003), *Vela Zanetti, el largo viaje*, Fundación Saber.es Biblioteca Leonesa Digital http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/vela-zanetti/html/vz-03.htm