

LA INTERVENCIÓN DEL DUQUE DE RIÁNSARES EN EL MUNDO DE LAS ARTES

THE ACTIONS OF THE DUKE OF RIÁNSARES IN THE WORLD OF THE ARTS

Cristina Bienvenida Martínez García¹

Recibido: 29/04/2023 · Aceptado: 03/10/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37415>

Resumen

La transformación política y social que se produjo en el siglo XIX cambió los gustos y costumbres. En el arte aparecieron unos nuevos temas y estilos propiciados por la demanda de las nuevas elites sociales. La familia Muñoz sirve de ejemplo de la evolución social y cultural de la burguesía de la época. Fernando Muñoz no solo aprendió con rapidez a conocer el arte y a incorporar pinturas en su casa de acuerdo con la moda de la época, sino que además asimiló la mentalidad burguesa en lo económico, es decir, en concebir el arte también como un negocio, vendiendo y comprando cuadros como mercancías de valor. Tras la ruptura de los cauces tradicionales del mecenazgo y del mercado artístico, Muñoz supo sortear con éxito dicho inconveniente y formar una colección pictórica de suma importancia al mismo tiempo que conseguía labrarse una fama entre los artistas, convirtiéndose en un auténtico patrón que garantizaba el éxito económico y artístico en la nueva sociedad.

Palabras clave

Duque de Riánsares; mecenazgo; liberalismo español; espíritu burgués; pintura del siglo XIX

Abstract

The political and social transformation that occurred in the 19th century changed tastes and customs. New themes and styles appeared in art, fueled by the demand of the new social elites. The Muñoz family serves as an example of the social and cultural evolution of the bourgeoisie of the time. Fernando Muñoz not only quickly learned to know art and to incorporate paintings into his home in accordance with the fashion of the time, but he also assimilated the bourgeois mentality in economic terms, that is, in conceiving art also as a business, selling and buying paintings as valuable commodities. After the rupture of the traditional channels of patronage and the art market, Muñoz was able to successfully overcome this problem and form

1. CH-ULisboa. C. e.: cristinab.martinez@urjc.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1962-9533>

an extremely important pictorial collection at the same time that he managed to make a name for himself among artists, becoming a true patron that guaranteed success. economic and artistic in the new society.

Keywords

Duke of Riánsares; patronage; Spanish liberalism; bourgeois spirit; 19th century painting

.....

En 1856, José Amador de los Ríos hacía una interesante reflexión, (que han repetido después los historiadores del arte), sobre la trasmutación que se había producido en el mecenazgo y en la demanda de obras de arte con respecto a tiempos anteriores:

«¿Cuál de estas tres fuentes del estímulo artístico existe? Las órdenes religiosas han desaparecido ... La nobleza yace en lastimosa postración ... El trono es ya una sombra de lo que fue en la época ... y cuando este triple cambio se ha operado en nuestros días ¿es posible decir que alumbró y cobija hoy a las artes el sol de otras edades? ... ¿será lícito asegurar que alcancen en España la protección que las fomentan y enaltecen?»².

Amador de los Ríos señalaba que el mercado del arte del Antiguo Régimen, basado en la demanda de los estamentos privilegiados –lo que se traducía en unas normas de la representación artística muy rígidas e inmutables–, había desaparecido. A partir de entonces, ¿quiénes serían los nuevos mecenas y consumidores de arte? La nueva organización política, fruto de la estructura social en clases³, produjo una desorganización en los mecenas del arte, así como en los gustos y función que debían cumplir. Las relaciones humanas sufrieron un importante cambio como consecuencia de la introducción del capitalismo en la sociedad y la imposición de las estructuras del nuevo Estado liberal⁴. Por lo que se refiere al arte en general, tales transformaciones impulsaron la libertad creadora de los artistas, que dejaron de estar sujetos a las rígidas normas seguidas en el «sistema de corte»⁵. Se buscaron nuevas formas de promoción, con el fin de ganarse la opinión social⁶, como las exposiciones, mientras que por otra parte, trataban de plasmar el espíritu de la nación en un momento en que se fraguaba el nacionalismo⁷. Los pintores y artistas en general tuvieron que adaptarse a los gustos de la nueva sociedad, en primer lugar de las

2. Amador de los Ríos, José: «Exposición General de Bellas Artes de Madrid de 1856. Algunas observaciones sobre la misma», *Revista Peninsular*, T. I (núm. XII), 1856, pp. 547-548, citado por Gutiérrez Burón, Jesús: «El cambio de clientes en el siglo XIX: el arte como mercancía. Consecuencias», en *Patronos, Promotores, mecenas y clientes*, Actas Mesa I, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 626.

3. Gutiérrez Burón, Jesús: *op. cit.* pp. 628-633.

4. Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 33: «Burgués en excedencia e intelectual provisional, obligado a adoptar o a imitar durante un tiempo las poses del intelectual, está predispuesto para la indeterminación debido a esta doble determinación contradictoria: situado en el centro de un campo de fuerzas cuya estructura se debe a la oposición entre el polo del poder económico o político y el polo del prestigio intelectual o artístico (cuya fuerza de atracción se ve reforzada por la lógica propia del ambiente estudiantil), se sitúa en una zona de ingravidez social donde se compensan o se equilibran provisionalmente».

5. Las estructuras culturales por las que se regía el «sistema de corte» fueron criticadas por Rousseau en *Discurso que ha conseguido el premio de la Academia de Dijon en el año 1750 sobre esta cuestión propuesta por la misma Academia: si el restablecimiento de las ciencias y las artes ha contribuido a mejorar las costumbres*. El texto utilizado se encuentra en, Rousseau, Jean Jacques: *Discurso sobre el origen y fundamentación de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Madrid, Tecnos, 2005, pp. 3-40 (Introducción y notas de Antonio Pintor Ramos).

6. La aparición del concepto de individuo y, por tanto, de sociedad, llevó a la creación de la opinión social: Habermas, Jürg en *Historia y crítica de la opinión pública, la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 25-38. Gurtvich, Georges: *Essais de sociologie: les formes de la sociabilité. Le problème de la conscience collective*. Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1938. La evolución filosófica en Macpherson, Crawford Brough: *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*. Madrid, Trotta, 1979.

7. Martínez Millán, José y Rivero Rodríguez, Manuel: «La sustitución del 'sistema cortesano' por el paradigma del 'estado nacional'» en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez: *Historia Moderna. Siglos XV al XIX*. Madrid, Alianza 2021, pp. 769-782. Gutiérrez Burón, Jesús, «Los enviados especiales a las Exposiciones Universales del siglo

elites, que demandaban sus obras y las compraban⁸, y segundo del Estado, porque les permitía pasar a la posteridad cuando les reconocía como colaboradores de su formación, especialmente en el campo de la pintura histórica, y adquiriría sus obras para exponerlas en museos u otras instituciones.

LA IMPORTANCIA DE LA BURGUESÍA EN EL MUNDO DEL ARTE

Es preciso señalar que esta transformación no se produjo repentinamente. Ya desde el siglo XVIII, cuando comienzan a brotar las estructuras del nuevo Estado, en Europa se venía manifestando un cambio en la estructura social y en mentalidad que llevaron a la aparición de los clubs literarios, las academias científicas, las casas de té, las logias masónicas, etc. Estas fomentaron el intercambio ideológico y cultural al margen de las deliberaciones y órdenes que se esforzaban en imponer las monarquías o la Iglesia. Ello dio lugar a la formación de una opinión no suscitada desde el poder, sino surgida de la sociedad: la opinión pública. Ganarse la opinión pública comenzó a ser cada vez más importante para mantener la sociedad en paz, algo de lo que fueron conscientes también los monarcas. Ciertamente, la opinión pública no tenía fuerza legal, pero imponía sus gustos culturales y juzgaba, al margen de la ley, la conducta de los políticos. Podía condicionar que fueran amados o rechazados socialmente a través del escándalo⁹. Tras el cambio del Estado, la nueva sociedad burguesa comenzó a intervenir en los intercambios culturales, que ya no se realizaban solamente en las cercanías del rey (palacio o sitios reales), sino en nuevos centros de sociabilidad¹⁰: casinos, clubs, o círculos recreativos en los que desarrollaron sus gustos y tendencias culturales¹¹.

XIX», en *Los caminos y el arte VI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 13-25.

8. Gutiérrez Burón, Jesús: «Las adquisiciones oficiales en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX», *E-artDocuments*, 4 (2011), <https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/246198>; Martínez Plaza, Pedro J.: «Colección artística de Josefa Martín (1807-1871), condesa viuda de Velle», *Ars Bilduma* (2017), pp. 153-164.

9. Habermas, Jürgen *Historia y crítica de la opinión pública, la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Martínez García, Cristina Bienvenida: «Política y corrupción en la corte isabelina. el ascenso del 'clan de Tarancón'», *Librosdelacorte*, 22 (2022), pp. 91-119.

10. Ferrera Cuesta, Carlos: «Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal», *Librosdelacorte*, 12 (2020), pp. 178-205. La consideración del teatro como uno de los elementos de ocio fundamental, en Holland, Elizabeth: *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland*. Londres, Longmans Green and Co, 1910, p. 2. Varey, John E.: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Londres, Tamesis Books, 1972, p. 30.

11. Acerca de la sociabilidad, se debe tener en cuenta, en primer lugar, el estudio de Agulhon, Maurice: *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*. París, Colin, 1977. En buena parte ha servido de inicio para los estudios sobre el tema en España: hace un buen resumen bibliográfico, Guereña, Jean-Louis: «Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España Contemporánea», *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 155-176. Guereña, Jean-Louis: «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea», *Hispania*, 63/214 (2003), pp. 1-6. Lecuyer, Marie C.: «Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840», *Estudios de Historia Social* 50-51, (1989), pp. 145-159. Villacorta Ramos, Francisco: «Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual», *Hispania* 63/214, (2003), pp. 415-442; Guardia Herrero, Carmen de la: «Las culturas de la sociabilidad y la transformación de lo político», en Romeo, María Cruz y Sierra, María (coords.): *La España Liberal, 1833-1874*. Madrid, Marcial Pons-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014; Maza Zorrilla, Elena (coord.): *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002; Arnabat, Ramón y Duch, Montserrat, (coords.): *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Valencia, Universitat de València, 2014.

En España se imitaron todos estos centros que habían surgido en Europa, entre los que se puede contar el *Liceo artístico-literarios* cuyo origen se remonta a 1837¹². Este tipo de instituciones podían variar de nombre, pero la composición y objetivo eran siempre los mismos: un grupo de ciudadanos de diversos sectores sociales que discutían o comentaban ideas políticas, tendencias artísticas y modas que difundían los artistas reconocidos (exposiciones, compra de pintura, etc.)¹³. Con ello se pretendía tomar el relevo al mecenazgo aristocrático característico del Antiguo Régimen, mediante una especie de «patrocinio» de la alta burguesía¹⁴. Este interés se vio favorecido por el proceso de construcción del Estado nacional, que contribuyó a ensalzar las tradiciones sociales en pintura o literatura que configuraban la idea de nación¹⁵. En este sentido, las *Exposiciones nacionales*, que conocieron su mayor esplendor en la segunda mitad del XIX, constituyeron acontecimientos importantes¹⁶.

Este contexto brevemente esbozado permite comprender la rápida evolución de Fernando Muñoz y los miembros de su familia en su mentalidad. Todos ellos estaban vinculados al campo y a las labores agrarias y, por lo tanto, eran personas iletradas, que no pertenecían a la burguesía y que además tenían unas ideas políticas absolutistas impregnadas de una religión tradicional, como el propio Fernando Muñoz reconocía en una pequeña autobiografía que escribió¹⁷.

LA RELACIÓN DE FERNANDO MUÑOZ CON LAS ARTES

La transformación ideológica y cultural de Fernando Muñoz se produjo a causa de su matrimonio con la reina viuda María Cristina de Borbón, que lo encumbró a la alta sociedad sin estar preparado para ello, por lo que tuvo que aprender de prisa y demostró ser un excelente alumno.

12. Pérez Sánchez, Aránzazu: *El liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

13. Anónimo: «Protección a las artes por medio de la asociación», *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, 37 (1867), p. 302. Mera, Guadalupe: *El baile en el Madrid romántico (1833-1868): prácticas de sociabilidad, repertorio coreográfico y recepción literaria*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015. García Castañeda, Salvador: «Ecos de sociedad: la vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving», en Thion, Dolores (coord.): *El costumbrismo, nuevas luces*. Pau, Presses de l'Université de Pau, 2013, pp. 233-250. Villacorta Baños, Francisco: *Burguesía y cultura: los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*. Madrid, Siglo XXI, 1980.

14. La propia María Cristina mandó adquirir obras en la exposición del Liceo Literario de 1838, Gutiérrez Burón, Jesús: *El cambio de clientes...en*, p. 628.

15. No solo fue la historia, sino también resultó fundamental la novela histórica; como obras de conjunto sobre el tema, Ferraz Martínez, Antonio: *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*. Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral), 1992, 2 vols. Ferreras, Juan I., *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid, Taurus, 1976. Ridolfi, Maurizio: «Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del 'largo siglo XIX'», *Pasado y memoria*, 3 (2004), pp. 135-154.

16. Escolano Benito, Agustín: «La educación en las exposiciones universales», *Cuestiones pedagógicas*, 21 (2011-2012), pp. 149-170. Mattelart, Armand: *La comunicación-mundo: historia de las ideas y de las estrategias*. Madrid, Siglo XXI editores, 1996, pp. 56-57.

17. Él mismo reconocía en su pequeña autobiografía que, hasta que se casó con María Cristina, era carlista. Asimismo, su hermano José Antonio Muñoz, cuando ya estaba insertado socialmente, en una carta confidencial a Fernando decía «ya sabes los estudios que nuestro padre nos dio». Asimismo, Garrido Gallego, Jesús: *Datos biográficos y memoria de don Agustín Fernando Muñoz, duque de Riánsares, esposo de su Majestad la reina doña María Cristina de Borbón*. Cuenca, Editorial Nuevo Milenio, 2008.

Las relaciones del duque de Riánsares con las artes y las letras arrancó con su nombramiento como presidente del *Liceo Artístico y Literario de Madrid*, institución creada el 22 mayo 1837, cuyo fundador fue José Fernández de la Vega. En su sede, situada en un primer momento en el edificio donde vivía el propio fundador, se organizaban sesiones artístico-literarias donde los socios mostraban sus aptitudes ante un público selecto y participativo. También se daban conferencias de bellas artes¹⁸. A través de los estatutos de la propia institución se advertía que el objetivo principal del organismo era el «fomento y prosperidad de las Bellas Artes», para lo que se organizaban las sesiones semanales, exposiciones, salones de ventas, publicaciones propias, etc.¹⁹. El duque de Riánsares llegó a ser presidente de dicha institución en 1848 y, aunque ya habían pasado bastantes años desde su matrimonio, aún hubo reticencias en concederle la presidencia, por lo que se vio obligado a negociar con otros miembros de la *Junta del Liceo* para su admisión²⁰.

Como presidente, Muñoz tuvo que ponerse en contacto con escritores y músicos para solicitarles su participación en los diversos eventos de la asociación. Este fue el caso de doña Sofía Vela de Aguirre, cantante, compositora y pianista²¹ con gran renombre en los círculos musicales de Madrid en la época isabelina, a la que le solicitó la interpretación de *Julieta y Romeo*²². No le debió resultar difícil ponerse en contacto con ella. Dionisio de Scarlatti y de Aldama, director de dicha institución justificaba el nombramiento por «una prueba de lo grata que le es la predilección que a V. E. merecen las artes españolas».

Tal vez, esta experiencia fuera lo que motivó que, en 1854, el duque de Riánsares recibiera dos nombramientos para apadrinar las artes en nuestro país, recordando los consejos que le había dado en esta materia el rey francés Luis Felipe de Orleans durante su primer exilio en París (1840-1843). El primero, fue por parte de la *Asociación de Amigos de las Artes*, que le nombró miembro de su junta directiva²³. Esta asociación se creó a semejanza de la de otros países con el fin de promocionar a los artistas por medio de exposiciones anuales en un salón de la asociación, para así animarlos al trabajo y al estudio facilitándoles la venta de sus obras. Además la asociación podía adquirir algunas de ellas, para después rifarlas entre sus miembros y socorría a los jóvenes necesitados que empezaban su carrera²⁴. Quizá, este nombramiento de Muñoz como miembro de la junta directiva de la *Asociación de Amigos de las Artes* fuera favorecido por su actuación unos años antes, cuando el duque de Rivas,

18. Pérez Sánchez, Aránzazu: «El liceo de Madrid y la Real Academia», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 98-99 (2004), pp. 73-92.

19. Pérez Sánchez, Aránzazu: *El Liceo Artístico...*, *passim*.

20. Juan Francisco Camacho, 1 de mayo de 1848, AHN, diversos-títulos_familia, leg. 3413, leg. 148, exp. 1.

21. Sobre el personaje, García Álvarez de la Villa, Beatriz: «Sofía Vela Querol», en *Diccionario Biográfico Español* <https://dbe.rah.es/biografias/sofia-vela-querol> Asimismo, en *Biblioteca Nacional de España* [en línea], disponible en <http://datos.bne.es/persona/XX1727055.html>

22. Madrid, 27 de octubre 1848, AHN, diversos_títulos familia 3413, leg. 148, exp. 1.

23. Firman: el duque de Rivas (presidente), el duque de Fernán Núñez (Vicepresidente), José de Madrazo (vicepresidente), el conde de Vista hermosa (socio fundador), el conde de (ilegible), Federico de Madrazo (socio fundador), Carlos Luis de Rivero (socio fundador), Bartolomé de Santamarca (tesorero), el marqués de S... (secretario). A 20 de enero 1854, AHN, diversos-títulos familia 3415, leg. 154, exp.

24. AHN, diversos-títulos familia 3415, leg. 154, exp. 1.

presidente de dicha asociación, escribió a Muñoz solicitándole su protección y apadrinamiento (es decir, que actuara como un verdadero mecenas) para un joven escultor italiano, encargo que aceptó²⁵.

El otro nombramiento se produjo el 8 de marzo de 1853. Napoleón III promulgó un decreto en el que establecía que tuviera lugar en París una *Exposición Universal* del 1 de mayo de 1855 al 30 de septiembre del mismo año. Esta exposición, a diferencia de la de Londres que era exclusivamente industrial, otorgaba a las Bellas Artes un espacio importante²⁶. El ministro de Fomento, Esteban Collantes le comunicó a Muñoz que había sido elegido para formar parte de la comisión central directiva²⁷. Esta comisión, formada por un presidente, un vicepresidente y numerosos vocales, que sumaban en total dieciocho miembros, fue presidida por Fernando Muñoz²⁸.

Con todo, más que su gusto por el arte y su formación en la materia, me propongo dar a conocer la faceta de Fernando Muñoz como coleccionista de pintura, actividad en la que destacó como un auténtico burgués, pues el duque de Riánsares no solo adquirió obras por gusto estético, sino sobre todo con una finalidad inversora. Así se deduce de una serie de listas de cuadros de grandes pintores (algunos parece que son copias), que he ido descubriendo durante mis investigaciones sobre el personaje. No se dice nada en la documentación de la forma en que fueron adquiridas, ni aparecen en los diversos catálogos publicados de María Cristina o del propio clan de Tarancón²⁹. Dada la categoría de estos cuadros y de sus autores (buena parte extranjeros) no solo se necesitaba una gran cantidad de dinero para conseguirlos, sino también una fiable red clientelar de embajadores que facilitasen el traslado al atravesar las fronteras. Sin duda ninguna, el hecho de ser el esposo de la madre de la reina influiría mucho y facilitaría los trámites burocráticos.

Ciertamente, tanto Fernando Muñoz como sus hermanos José Antonio y Jesús fueron grandes coleccionistas de arte³⁰ y se sirvieron de las amistades e influencias de Fernando con gente entendida en la materia para lograr numerosas adquisiciones³¹. Muchas de las obras que trataron de adquirir estaban fuera de España, lo

25. «[...] me tomo la libertad de escribir a V. recomendándole al dador de ésta sr. Tito Angelini, socio ordinario de esta Real Academia de Bellas Artes y profesor de escultura en el Real Instituto que pasa a esa corte a llevar el busto de S. M., la señora duquesa de Sumale», Nápoles, 17 de septiembre 1847. AHN, diversos-títulos familia, 3556, leg. 22, exp. 69.

26. *Revista de la exposición Universal de París 1889*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, pp. 11-14

27. AHN, diversos-títulos familia, 3546, leg. 10, exp. 15. Otra de Collantes a Muñoz: «Muy Sr. mío de toda mi consideración: siendo urgente que la comisión central para la exposición de París se instale y de principio a su trabajo tanto para corresponder a las excitaciones del gobierno francés como para estimular las comisiones de las provincias, ruego a V. se sirva designar el día y hora en que podrá asistir para que se reúna bajo su presidencia o bien avisarme si por ahora sus ocupaciones o la convalecencia de S. M. se lo impiden para que lo verifique bajo la de su vicepresidente el Sr. Olivan», Madrid 31 de mayo 1854. AHN, diversos-títulos_familia, 3415, leg. 154, exp. 1.

28. Para un estudio en profundidad de los personajes que componían esta directiva véase: Lasheras, Ana Belén: *España en París. La Imagen Nacional en las exposiciones universales 1855-1900*. Santander, Universidad de Cantabria, 2009, pp. 239-240 (tesis doctoral).

29. Además de diversos trabajos particulares que iré citando, me he guiado especialmente por los trabajos Heras, Lorena de las: *La collection de peintures de la reine Marie-Christine d'Espagne : entre Madrid et Paris (1830-1879)*. Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art, Université Paris-IV, 2012; Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

30. Sobre el tema, Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...*, pp. 223-290.

31. Condes de Retamoso. La colección formada por José Antonio Muñoz y su hijo mayor Pascual Muñoz Domínguez, II y III conde Retamoso respectivamente, fue independiente de la de Jesús Muñoz, II marqués de

que propició el surgimiento de conflictos diplomáticos. Fernando Muñoz había establecido una red clientelar en las embajadas españolas que le ayudaba a resolver sus negocios de toda clase. Entre ellos, Fernando Muñoz utilizaba a los embajadores españoles para la compra de obras de arte y para facilitar su traslado de país. El dominio que tenía el duque de Riánsares en la política internacional española a través de las embajadas no ha sido suficientemente estudiado y requiere un análisis profundo³². Un ejemplo de ello es el caso de Antonio Bernal O'Reilly, nacido en Madrid en 1820. Su carrera de diplomático se inició como vicescánel en Burdeos (1844) y, dos años después se le destinó a Veracruz. Posteriormente, en 1852, partió a Nantes con el mismo puesto y a Havre de Gracia (1863). Muñoz utilizó la relación y amistad que le unía a Antonio Bernal O'Reilly, por entonces cónsul en Havre para solicitarle que en uno de sus viajes a Roma le comprase un grupo escultórico que él deseaba³³. Por su parte, María Cristina encargó al duque de Rivas, embajador en Nápoles, que le comprase unos cuadros³⁴. Fernando Muñoz también contó con la inestimable ayuda de su amigo el duque de Osuna, embajador en San Petersburgo, para comprar otros cuadros³⁵. La reina María Cristina de Borbón lo había nombrado

Remisa. José Antonio debió recibir de ambos el estímulo para formar su colección o simplemente, dado su origen modesto, necesitaba estar a la altura que le exigía su nueva condición social. En 1854, Eusebia, la madre de Fernando, José Antonio y Jesús Muñoz, pidió algunos cuadros para la casa de Tarancón a ellos pertenecientes dentro de la incautación que se hizo a María Cristina: AHN. Hacienda, leg. 3528

32. La red de embajadores fue muy amplia y los ejemplos resultan tan numerosos que requieren un trabajo específico.

33. «Recibí su apreciable del 24 próximo pasado y le doy mil gracias por su nueva recomendación para el marqués d'Ossoli. Este sujeto es amabilísimo y corresponde a los deseos de S.M. y de V. Adjuntas son dos cartas que me ha entregado para que las remita [...]. Vamos a su encargo de V. El grupo representado: Céfalos y Procris sacado de la metamorfosis de Ovidio. Existe en el estudio de Monti. Este grupo tiene pues más de 2 metro de alto. Es hecho por el escultor Rinaldo Rinaldi y le falta alguna cosa que retocar. Monti, hijo, se encargará de concluirlo en quince días. El último precio que pide es de 1200 escudos. El costo del embalaje será próximamente 100 escudos, por consiguiente, a parte del transporte, le costaría a V. unos seis mil y quinientos francos. Partiendo de este principio V. me dirá si lo compro; y si logro tenerlo más barato, mejor para V., pero sin su orden positiva no me atrevo a entrar en trato. También tiene allí bastantes grupitos y bustos bonitos en mármol de primera calidad [...]», Roma 6 de marzo de 1863. AHN, diversos-títulos_familias, 3565, leg. 29, exp. 22. «Inmediatamente que recibí su apreciable de la compra del grupo – aún no he terminado nada- pues mi última oferta ha sido la de mil duros con embalaje comprendido. Ayer la hice y como comprendí que deseaban una especie de garantía para dar más crédito a mi última proposición fui con [marqués] Ossoli a la hora en que este pasa por allí todos los días para ir a su fábrica junto a Santa María Mayor. Hoy antes de las 12 deben darse la contestación. Si termino algo lo avisaré a V. en posdata. El mármol sólo del grupo ha costado 800 escudos. Es verdaderamente una buena cosa y obra original de Rinaldo Rinaldi. Acabo de comprar el grupo por mil duros con embalaje. Voy a ocuparme con Ossoli del contrato escrito y garantía de que a la viuda de Monti le pertenece con libre disposición, lo cual haré responsable al ejecutor testamentario de Monti», Roma 22 de marzo 1864. *Ibidem*.

34. «[...]En la corbeta Villa de Bilbao, que ha estado aquí a mis órdenes y que regresa a Barcelona, envío los carneros que regala a V.M. su augusta Madre. Y también el cajón con los dos cuadritos del pintor Evelott. Al de la vista de Puroli le sucedió una desgracia al embalarlo y ha sido preciso forrarlo; pero ha quedado perfectamente y no se conoce la restauración. Lo dirijo todo al Sr. Buxeres administrador del Real Patrimonio en Barcelona sírvase V.M. de mandar comunicarle las órdenes que estime oportunas», Nápoles 20 abril de 1848. AHN, diversos-títulos_familia, 3412, leg. 146, exp. 2.

35. «[...]Me he enterado de cuanto te sirves decirme en tu apreciable carta, y acerca de los deseos que tiene la Señora Condesa de Quinto, a quien te ruego igualmente ofrezcas mis respetos, de vender algunos cuadros de su pertenencia, y me decía también, si es posible, que los referidos cuadros sean adquiridos aquí, para esta Museo Imperial de Pristina y para esta y para que yo pueda dar algún paso al efecto, es preciso ante todo, el tener las fotografías de los mismos, y su precio, pues sin esto, no es posible el poder hacer nada; pues es lo primero que me pedirán el Director de este Museo Imperial, que es la persona a quien tengo que dirigirme [...]», San Petersburgo, 6 mayo 1862. AHN, diversos-títulos_familia, 3559, leg. 23, exp.63.

gentilhombre de Cámara con ejercicio en 1838 y su relación con Fernando Muñoz fue muy estrecha, como muestra el elevado número de cartas que se intercambiaron a lo largo de su vida. Desde Rusia la comunicación fue muy fluida, lo que explica que el duque de Riánsares le encargara la adquisición de obras de arte.

LA INFLUENCIA DE MARÍA CRISTINA DE BORBÓN (Y DE ISABEL II)

El hecho de ser el marido consorte de la viuda de Fernando VII y regente de la Monarquía, María Cristina de Borbón, facilitó a Fernando Muñoz tomar contacto con los diversos centros culturales y con diferentes artistas. La regencia de María Cristina resultó muy beneficiosa para José Madrazo, a quien la regente tomó por su maestro de pintura, dada la afición que mostraba por este arte. Por encargo de la reina, Madrazo pintó un techo de Vista Alegre³⁶. Pero además, en este palacio la regente reunió otros cuadros que había encargado al mismo pintor: un san Luis Gonzaga y dos retratos, de la propia María Cristina y de su hija, futura reina Isabel II, representada en 1831 de cuerpo entero con ocho meses de edad³⁷.

José de Madrazo supo mantenerse en la corte toda su vida y gozar de las ventajas que obtenía. Desarrolló una conducta política ambigua a lo largo de toda su vida ante los convulsos cambios políticos que se sucedieron en tan corto período de tiempo³⁸. De su discreción política hay numerosos testimonios en su correspondencia³⁹. No parece que su hijo, Federico Madrazo, compartiese su hermetismo ideológico⁴⁰. De cualquier manera, el duque de Riánsares se aprovechó de los consejos que los diferentes miembros de la familia Madrazo le daban sobre la valía de los cuadros. Por su parte, José Madrazo aprovechó el papel de asesor artístico y su privilegiada posición en la corte, como director de la Academia y del Museo del Prado, para incorporar paulatinamente nuevas obras a su colección. A su muerte, sus descendientes la vendieron; la compró el marqués de Salamanca por 285.000 pesetas, aunque estaba tasada en 407.775⁴¹. Según Martínez Plaza, «a la muerte de Madrazo (José), su colección estaba compuesta por 696 cuadros ... Destacaba aún

36. Carderera, Vicente: *Don José de Madrazo. 'El Artista'* T. II, entrega XXVI, 1835, pp. 306-310.

37. Jordán de Urríes y de la Colina, Javier: «José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico», en Díez, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 56.

38. Sabemos que, junto a su cuñado, Pedro Kuntz, formó parte de la Milicia Nacional durante el Trienio. Reyero, Carlos: «Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Frédéric (edits.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p. 131.

39. Díez García, José Luis (coord.): *José de Madrazo. Epistolario*. Santander, Fundación Emilio Botín, 1998. Madrazo había residido en París, participando en la escuela del pintor David: Augé, Jean-Louis «Los alumnos españoles de David. Mito o realidad y estado actual de las obras en las colecciones francesas», *Boletín del Museo del Prado*, 43 (2007), pp. 161-165.

40. Díez García, José Luis (coord.), *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

41. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...*, p. 61. Sobre José de Madrazo coleccionista, Alaminos López, Eduardo y Salas Vázquez, Eduardo: «José de Madrazo, coleccionista», en José Luis Díez (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 153-277.

más el conjunto de Murillos, formado por 15 obras seguras más algunas copias, imitaciones y obras atribuidas»⁴².

Aprovechando el favor de la Regente y de la reina Isabel II, el clan Madrazo dominó casi exclusivamente el arte oficial⁴³ y el duque de Riánsares aprovechó su cercanía para aprender a distinguir la buena pintura y para conseguir cuadros para él, al mismo tiempo que ayudaba a otros pintores vinculados a los Madrazo. Es el caso de Mariano Fortuny⁴⁴, a quien le proporcionó los recursos necesarios para continuar sus estudios en Roma⁴⁵. Después lo contrató para pintar uno de los techos del palacio de María Cristina en París⁴⁶. También mantuvo relaciones de amistad con los arquitectos Alejandro Sureda y Narciso Pascual de Colomer. El primero, formado en la Real Academia de San Fernando, había conocido a Valentín Carderera en Francia, y fue este quien propuso a Sureda como arquitecto a la Reina madre y al duque de Riánsares. Desde ese momento trabajaría para el matrimonio en la construcción del palacio Malmaison⁴⁷. Por su parte, Pascual de Colomer diseñó el palacio de Fernando Muñoz en Tarancón⁴⁸. Su estrecha amistad propició que establecieran varios negocios en común⁴⁹.

LOS RECURSOS ECONÓMICOS DE MARÍA CRISTINA

Con todo, la influencia de María Cristina no sólo permitió a Fernando Muñoz establecer una serie de relaciones con la alta burguesía y la elite de artistas, sino que también le permitió formar desde los inicios de la regencia una red de socios

42. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...* p. 59. Sobre Murillo en el XIX véase, García Felguera, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2017, 2ª ed., pp. 87-115. Jordán de Urríes de la Colina, Javier, *op. cit.*, pp. 37-67.

43. Gutiérrez Burón, Francisco: *Los Madrazo...*, p. 33.

44. Navarro, Francisco, «Mariano Fortuny y Marsal», *Revista Europea*, III (1875), pp. 233-242. Ochoa, Eugenio de: «Don Mariano Fortuny», *La ilustración española y americana*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, pp. 216-218.

45. Nombela, Julio: *Almanaque enciclopédico español ilustrado para 1871*. Madrid, imprenta de R. Labajos, 1870, pp. 70-71. Ciervo Paradell, Joaquín: *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, librería de arte M. Bayés, 1921, p. 59. Un estudio en profundidad de este autor véase: V.V.A.A., *Catálogo Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo del Prado, 2017.

46. Navarro, Francisco, *op. cit.*, p. 241; Ochoa, *op. cit.* p. 218. Maserá, Alfonso y Fages de Climent, Carlos: *Fortuny, la mitad de una vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 147. Reyero, Carlos: *Fortuny, o, El arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017.

47. AHN, diversos-títulos_familia, 3575, leg.43, exp.18; ibídem, 3399, leg.113, exp.1

48. Garrido Gallego, Jesús: *op. cit.* pp. 173-188.

49. Carta de Pascual de Colomer al Duque de Riánsares «[...] Se me ha venido a las manos, casi sin saber cómo el ferrocarril de Oporto a Vigo. Ha hecho los estudios el general Prim y me ha cedido la concesión que piensa obtener con garantía de 7 % al capital. Como este camino será continuación del de Cintra a Oporto para salir de Portugal desde Lisboa se lo aviso a V. por si puede convenir a sus miras enlazar un negocio con otro [...]. Hay en Portugal otro camino, único me han dicho, en que no se ha pensado todavía a lo menos de una manera extensible que será verdaderamente productivo y de inmenso porvenir. Sin duda que no han pensado en él por no ser una línea general que sale de Lisboa pero me imagino que el crédito mobiliario se ha apercebido de su utilidad y grande porvenir a bien no ha predicho más que el estudio de una pequeña parte de él la de España. Este camino el de Oporto Salamanca seguidamente el Duero y atravesando las cuatro más ricas y pobladas provincias de Portugal, que se pondría fácilmente en comunicación con Lisboa, en el interior y con el ferrocarril del Norte de España en Salamanca. ¿Qué perderíamos en hacer los estudios? Podrían gastarse 10 o 12 mil duros que se cobrarían con usura después, bien obtenido una concesión o bien haciéndolos pagar al que la obtuviese para lo cual se haría un convenio previo con el Gobierno Portugués. Yo sé que este camino es muy popular en Portugal y obtendría fácilmente una garantía de interés del capital y la concesión no me sería difícil», AHN, diversos-títulos_familias, 3440, leg.226, exp.1.

comerciales que le suministraran recursos para invertir, entre otras cosas, en la compra de cuadros. Como era habitual, Fernando Muñoz comenzó formando el grupo con su hermano, José Antonio Muñoz, conde de Retamoso, y con el banquero Gaspar de Remisa, cuya hija se casó con el otro hermano de Riánsares. Estas personalidades controlaban las finanzas privadas y públicas de María Cristina y permitieron a la pareja establecer una red de importante impacto comercial y social tanto en Europa como en América. José de Salamanca⁵⁰ y Weisweiller (en representación de Rothchild⁵¹), garantizaron el desarrollo de la estructura comercial de la empresa *Muñoz-Borbón* en Europa, especialmente en Madrid, mientras que Manuel Gaviria⁵² y Nazario Carriquiri⁵³, fueron los portavoces de la pareja en la capital española. El primero estaba a cargo la gestión de las finanzas privadas, mientras que el segundo era responsable de la gestión de cuestiones relativas a las finanzas que María Cristina cobraba del Estado. París, por su parte, resultó ser el principal centro de control a partir de la década de 1840⁵⁴.

Aunque Fernando Muñoz y María Cristina establecieron un comercio triangular entre Madrid, París y Londres, la mayoría de los ingresos provinieron de Cuba. París, importante centro financiero, sirvió a la pareja como punto de recogida del dinero acumulado, que luego se invirtió en la bolsa parisina, garantizando así la multiplicación de ingreso. Su banquero en Londres, Federico Huth, se encargó de invertir parte de sus remuneraciones en el mercado de valores americano, mientras que José de Salamanca y el propio Muñoz colocaron su dinero en la Bolsa de Madrid. Multiplicaron así los centros de poder y de negocios. La facilidad para integrarse en estructuras financieras, por un lado, y la rentabilidad de determinadas actividades, por otra, llevó al matrimonio Muñoz-Borbón a la creación de la empresa «Agustín Sánchez» en septiembre de 1844, establecida oficialmente en La Habana. Esta empresa, fundada bajo el seudónimo de Riánsares, se dedicó a la trata y tráfico de esclavos en América del Sur y África⁵⁵.

Por otra parte, la ayuda económica concedida por las Cortes de la nación a María Cristina como reina era destinada a proporcionar flexibilidad económica a sus múltiples

50. Garrido Gallego, Jesús: *op. cit.* pp. 220-222.

51. López Morell, Miguel Ángel: *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2005. Otazu y Llana, Alfonso de: *los Rothschild y sus socios españoles (1820-1850)*. Madrid, O.H.S. 1987.

52. Manuel Gaviria. Tesorero general de la Real Casa. Gentil hombre de Cámara. Nombramiento como gentil hombre de cámara con ejercicio. Año 1840. D. Manuel Gaviria y Alcoba. Separado el 16 de marzo de 1842. Repuesto por decreto de S.M. de 14 de agosto de 1843. «Continuando en país extranjero sin autorización alguna los gentileshombres de cámara con ejercicio D. Manuel Gaviria y D. Luis Paradela, he determinado como tutor de S.M. y en su Real nombre que queden separados de la Real servidumbre. Palacio 16 de marzo de 1842. Agustín Arguelles. Al sumiller de Corps de S.M.». *Hoja de servicios de D. Manuel Gaviria y Alcoba, natural de Sevilla, estado viudo*.

53. Se casó con Carmen Moso, lo que le permitió comenzar a hacer negocios con su cuñado Juan de Dios Moso, que fue su apoderado y le compró varias tierras en Navarra. Colaboró con el bando Isabelino en las Guerras Carlistas lo que le valió su nombramiento como caballero de la orden de Carlos III. Fue proveedor del ejército desde 1836 y un año más tarde obtuvo la concesión del aprovisionamiento de víveres al Ejército por seis meses en Pamplona, Tafalla y Tudela. En años posteriores obtuvo más contratos. Participó en el golpe contra Espartero en 1841 y, tras su fracaso se exilió. Banquero de María Cristina y amigo del marqués de Salamanca e íntimo Fernando Muñoz. Fue nombrado gentil hombre de Cámara con ejercicio que no tiene servidumbre señalada el 18 de octubre de 1846, el mismo año recibió el nombramiento de Caballero de la orden de Isabel la Católica. AGP, personal, caja 16761, exp. 68.

54. Miguel Ángel López-Morell: «La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y Fernando Muñoz», *Ayer*, 129/2023 (1), pp. 137-162.

55. Bahamonde, Ángel y Cayuela, Gregorio: «Entre la Habana, París y Madrid: intereses antillanos y trasvase de capitales de María de Borbón y el duque de Riánsares (1835-1873)», *Estudios de Historia social. España y Cuba en el siglo XIX*, 44-47 (1998), p. 636.

transacciones privadas. Esto implicó el uso de fondos del Estado para contribuir también al desarrollo de su fortuna personal a través del denominado «bolsillo secreto», que comenzó a cobrar a la muerte de Fernando VII⁵⁶. Este depósito de dinero venía siendo dado al rey desde el siglo XVII sin que después la Hacienda Real exigiese razón del gasto y se gastaba normalmente en limosnas, mercedes, regalos o compras particulares. Este ingreso fue controlado no sólo por la reina sino también por la familia Muñoz, especialmente por el conde de Retamoso, quien fue su mano derecha, secretario y administrador de cuentas. En 1840, fecha del primer exilio de la reina, el monto total de este fondo privado, fue estimado en 37.122.378 reales. Más allá de los ingresos recaudado por sus empresas, María Cristina recibía una cantidad anual por su cargo político, el concedido por las Cortes a la Reina: entre 1835 y 1840, ascendió a doce millones de reales, mientras que, entre 1844 y 1854, llegó a cobrar 3.000.000 reales al año. De esta manera, durante diecinueve años, la regente recibió una pensión total de 113.297.056 reales. El esplendor financiero de la pareja se prolongó, pues, desde 1835 hasta 1860⁵⁷. Este período fue próspero gracias a la pensión estatal recibida por la reina y recaudada hasta 1854. Los informes y asuntos con los Rothschild, documentados hasta 1860, así lo demuestran⁵⁸.

Tras su regreso de París y la subida al trono de su hija, Isabel II, el matrimonio se aposentó en el palacio de las Rejas. Su proximidad a los centros de poder, tanto de Isabel II y sus ministros, como de sus amigos economistas, José de Salamanca, Gaspar de Remisa, el conde de Retamoso y de Quinto, (todos ellos tenían sus casas cerca de María Cristina y Muñoz), hicieron de este nuevo palacio un centro de intrigas políticas y de asuntos financieros; es decir, se constituyó en una especie de corte real paralela. María Cristina retomó los hábitos que había adquirido en París, de modo que en su palacio se celebraban las reuniones de empresa y fiestas de máscaras que pronto resultaron muy conocidas en Madrid. Esto le permitió seguir haciendo negocios. En consonancia con tanto esplendor, María Cristina adornó el palacio de muebles, cuadros y enseres de acuerdo a este ambiente.

En 1854 María Cristina emprendía su segundo y definitivo exilio a París. Muchas de las pinturas del palacio de las Rejas fueron llevadas allí, como el retrato de *María Cristina vestida como Isabel la católica*, de Carderera. Otras debieron ser trasladadas al palacio de Aranjuez, donde ya se encontrarían las procedentes de Carriquiri. Estos bienes se conocen gracias a dos inventarios levantados a la muerte del duque y de la reina en 1873 y 1878 respectivamente. Las diferencias entre ambos fueron puestas de manifiesto por Lorena de las Heras⁵⁹. Una vez instalados en París, continuaron su labor

56. Sobre los orígenes del «bolsillo secreto», Seiz Rodrigo, David: *La disimulación honesta: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV. Entre la razón de Estado y la merced cortesana*. Madrid, Endymion, 2010.

57. La forma en la que se administraban y se cobraban ha sido puesto de manifiesto por, Miguel Ángel López-Morell: «La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y Fernando Muñoz», *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*. 129 (2022), pp. 140-152.

58. Archives Historiques, París, *Fond Rothschild*, 132AQ no listado 160, correspondencia personal de Riansares, (1840-1860). Conservada bajo la signatura 132 AQ 722/753, serie Maison Rothschild, copia Madrid (vieja signatura 3L1-31). Fechas de la correspondencia: 20 junio 1851-3 abril 1860. Citado por de las Heras, Lorena: *op. cit.*, p. 28. Sobre los Rothschild, López Morell, Miguel Ángel: *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2005. Otazu y Llana, Alfonso de: *Los Rothschild y sus socios españoles (1820-1850)*. Madrid, O.H.S. 1987.

59. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...* p. 200.de las Heras, Lorena: *op. cit.* pp. 44-45.

de coleccionistas y de mecenazgo. Así lo corrobora el inventario de 1866 que recoge sin mucha precisión el mobiliario existente en su hotel de los Campos Elíseos.

Es preciso señalar también la amistad de Fernando Muñoz con Mariano Fortuny, al que posiblemente conoció gracias a José Gaye, su administrador en Roma. El papel del Duque se ve también en encargos y compras de estos años, como las realizadas a Ramón de Parada, con 15 cuadros, entre ellos dos de san Víctor y santa Corona, patrón de su Tarancón natal⁶⁰. «Además de su participación en diferentes exposiciones con obras pintadas por ella misma [María Cristina], tienen interés las compras que realizó. El estudio del bolsillo secreto de María Cristina (que nunca se ha realizado) demuestra algunos fuertes desembolsos, como los 33.600 reales que en febrero de 1838 se libraron por la nota de las pinturas que VM se dignó comprar al Liceo artístico y literario»⁶¹. Entre los años 1833 y 1838 se sucedieron una serie de pagos a diferentes artistas españoles que obedecían a encargos específicos de la reina. En estos cinco años se gastó más de 110.000 reales en diferentes compras, procedentes del bolsillo secreto. Asimismo, Martínez Plaza sugiere, citando a Pérez Escrich, que María Cristina podría haberse quedado con algunas pinturas del museo del Prado⁶². Otras adquisiciones procedían de conventos desamortizados⁶³.

El análisis de los diversos inventarios demuestra también la excepcional importancia que las copias tuvieron desde el principio en la colección. En su mayoría se trataba de obras maestras del museo del Prado, especialmente de Murillo y en menor medida de Rafael, Rubens y Van Dyck⁶⁴. Uno de los copistas habituales fue G. Migliara, junto con Peña, Carderera y sobre todo Pedro Kuntz, artista que realizaba copias en miniatura a las que María Cristina era muy aficionada⁶⁵.

LOS CUADROS DE FERNANDO MUÑOZ, ADQUISICIONES Y VENTAS

Para Véronique Gerard, las tres colecciones españolas más importantes vendidas en Francia durante el siglo XIX fueron la del banquero Alejandro Aguado, marqués de las Marismas (20-28 de marzo 1843 y 19-20 de diciembre 1845), la del senador Francisco Javier del Quinto (venta privada durante el año 1862 y 18 febrero 1864) y la del marqués de Salamanca (3-6 junio 1867 y 25-26 de enero 1875)⁶⁶. En la década del 1870 se produjo la última venta de la colección de una exiliada española, María Cristina de Borbón (1806-1878), mecenas de los artistas españoles de la época. En

60. AHN. Reina Gobernadora, 3540, leg. 4, exp 20. Citado por Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...* p. 200.

61. Pedro J. Martínez Plaza: *El coleccionismo...*, p. 202. El documento citado en AHN. Reina Gobernadora, 3396, leg. 104, C-2.

62. Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo...*, p. 203

63. Gerard-Powell, Véronique: «Les collectionneurs spagnols et le vente d'oeuvres d'art à Paris au XIX siècle (1826-1880)», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Frédérick (eds): *El arte español en Roma y París* (siglo XVIII y XIX). Madrid, 2014, pp. 305-323.

64. García Felguera, María de los Santos: *op. cit.*, pp. 84-95.

65. Martínez Plaza, Pedro J., *El coleccionismo...*, p. 203

66. Gerard-Powell, Véronique: *op. cit.*, p. 305, nota 2.

el exilio definitivo de 1854, ambos esposos, María Cristina y Fernando, se separaron progresivamente de las más grandes partidas de su colección⁶⁷. De las 77 tablas que vendieron, la mitad era pintura española y la otra mitad de pintores del norte⁶⁸.

La mayor parte de cuadros y obras de arte adquiridos fueron comprados directamente por el duque de Riánsares a particulares, que conocían su interés por la pintura y la colección de cuadros que guardaba. Por ello, eran muchos los personajes que se ponían en contacto con él para venderles sus obras, sobre todo cuando se encontraban en dificultades económicas. Este es el caso de Francisco Mazarredo:

Es sabido lo mucho que le amo y considerará V. el grado de aflicción en que me tiene su estado y estoy determinado a sacrificarlo todo por él. Son mías las pinturas que en su casa tenía, todas originales y muy buenas de maestros acreditados. Entre ellas dos de un autor que aprecia mucho S.M. la reina madre. En otra situación se las regalaría en la presente debo tratar de sacar dinero de todas mis pinturas. Su tasación es de cinco mil duros cada una y me avendría a pasar por la que nuevamente se haga sus dimensiones son las siguientes: 7 pies de alto por 4 pies 7 ½ pulgadas de ancho. El uno representa el Bautismo del Señor en paisaje con cuatro preciosos ángeles grandes y cinco querubines; el otro el sello de las profecías, con muchas figuras y de grande efecto; ambas en lienzo y firmadas por su autor Claudio Coello. Fueron de la famosa colección del Marqués de Miranda y las posea desde el año de 1795 cuando era muy rico⁶⁹.

Asimismo, cuando Ros de Olano quiso comprar unos cuadros del Palacio Real, Muñoz intervino para hacérselo saber a Agustín de Armendariz, intendente en aquella época. Este le contestó que no era factible lo que querían realizar⁷⁰, si bien, por una carta que Olano escribe a Muñoz da la sensación de que esos cuadros tenían alguna relación con Ros de Olano y ahora quería recuperarlos⁷¹. Por su parte, Jacobo Walsh ofrecía al duque de Riánsares parte de su colección en la que se incluían algunos Goyas. No era la primera vez que Walsh vendía alguna de sus obras, pues, como Patricia Andrés González indica, ya había vendido al duque de Osuna dos pinturas barrocas⁷².

Muy Sr. mío, conviniendo a mis intereses deshacerme de parte de la escogida colección de pinturas que poseo, compuesta de obras de las Escuelas Española, Flamenca

67. de las Heras, Lorena: *op. cit.*

68. Ansón Navarro, Arturo y Centellas Salmero, Ricardo: *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la Reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2008.

69. Madrid, 3 de mayo de 1852. AHN, diversos-títulos_familia, 3544, leg. 8, exp. 20.

70. AHN, diversos-títulos_familia, 3543, leg. 7, exp. 30.

71. *Ibidem*, La respuesta de Muñoz a Ros de Olano: «[...] no he contestado antes la carta porque yo esperaba que me mandase el memorial que V. me reclamó de palabra la última vez que tuve el gusto de verle, cosa que aún no me han devuelto. Pero como pasan días, y no quiero dejar correr más sin contestar a su carta, le o hago para decirle que lo que no ha podido alcanzar mi influencia, le es muy fácil a V. obtener por el Sr. Armendariz. A mí me ha sido hasta hoy imposible el que S.M. hable a su Intendente de negociación de V. que lo creo de conciencia y esto que a mí me ha sido tan difícil es lo más fácil del mundo para el Intendente de Palacio. Haga V. una petición y su deber es el de dar cuenta de ella a S.M. Por él sabrá indudablemente la resolución que S.M. se digne a tomar. El Intendente podrá tener reparo en hablar a S.M. de cosas que hayan sido iniciadas antes a S.M. pero no puede dejar de darle cuenta de todo aquello que por su conducto se eleva a su conocimiento y resolución [...]. Aranjuez, 25 junio 1851».

72. Andrés González, Patricia, «Noticias de un cuadro de Valdés Leal: 'El retiro del siglo de Fray Juan de la Puebla'», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63 (1997), pp. 453-462.

e Italiana y que es la más antigua y celebrada que existe en esta ciudad, me tomo la libertad de dirigirme a V.E. sobre dicho particular por si pudiera acomodarle la adquisición de algunas, entre las cuales las hay muy selectas, particularmente doce magníficas planchas de cobres, de más de vara y tercia de ancho, sobre más de vara de alto cada una, firmadas todas ellas por su autor J. A. Tammenrrael en 1663, las cuales representan la vida de nuestro Señor Jesús desde su nacimiento hasta la entrada en Jerusalén, siendo por su magnitud, lindísimo paisajes, escorzos, perspectivas, colorido y ambiente, la verdadera escuela del mejor artista; las mejores que se conocen en su clase y alhajas que no las tiene mejores ningún soberano ni museo de Europa, como lo manifiestan y publican todos los inteligentes y aficionados tanto españoles como extranjeros pues no hay persona de gusto e instrucción que pase por aquí y que no vengan a admirarlas. No expreso a V. E. quizás, tanto como se merecen las referidas planchas, sino dar idea del referido artístico porque mi carácter es el de sencillamente expresar la verdad, tal como ella es en sí y como podía informar V.E. el Excmo. Sr. Duque de San Carlos al que tengo el honor de conocer. Bien considero que la distancia puede ser un óbice para verlas V. E., pero como en el caso de inclinarse y decidirse V.E. por su adquisición, le sería fácil valerse de sujeto que en esta Población las hiciese ver, reconocer a su placer y tratarlas, indico este medio por si fuese condescendiente a sus miras, caso de agradarle la propuesta, reiterando a V.E. la seguridad de que doce cuadros tan escogidos como estos no los tiene mejores ningún Monarca. También tengo sobre lienzo, de medio cuerpo, tamaño del natural, pintado por Goya, el retrato de la difunta Señora Reina de Etruria, con un niño de pecho en los brazos que es el actual Gran Duque de Luca; y la hoja de una espada, hecha por el famoso Tomás de Ayala, en Toledo, según lo demuestra sus letreros, que es igual la armadura Francisco 1º Rey de Francia, que le fue cogida en la batalla de Pavía y en el día se ve en París en la Biblioteca Real, Hotel Mazarin. Ruego a V.E. por un efecto de su bondad se sirva tomar la dignación de disimular la molestia, y con este motivo tiene la honra de ofrecerse a la respetuosa obediencia de V. E.⁷³.

Otros personajes, como Manuel Armería, le ofrecían cuadros al Duque para que aumentase su colección con el fin de ganarse su amistad y protección⁷⁴. Asimismo, también le informaban de las copias de algunos cuadros, que a ojos de los grandes especialistas eran muy buenas: «Una copia del cuadro de Murillo del martirio de San Andrés, nadie la ha copiado hasta hoy; está buenamente pintada, tiene las mismas dimensiones que el original, y ha sido elegida por los señores Madrazos y otros pintores de Cámara»⁷⁵.

73. Jacobo Walsh, Sevilla, 16 abril 1845, AHN, diversos-títulos_familia, 3397, leg. 107, exp. 1.

74. «Mi querido amigo, le remito a usted el cuadrito de que le hablé; es una acuarela que parece miniatura, la hizo un joven pintor llamado Gil, que tenía mucho talento para este género de pintura. Hace poco que murió; las obras que ha dejado manifiestan lo que hubiera sido. Poco antes de su muerte, S. M. La Reina le mandó que se hiciese unas copias en los cuadros más clásicos en museo y solo pudo concluir dos, que deben estar en pared de S. M., que es una casa que hará honor a su memoria por lo bien hechas. Mucho me alegraré que le guste a V. esta pintura, algo profana es, pero he visto que tiene V otras y ésta aumentará la colección. No perdono el retrato, será una prueba de amistad a la que siempre estaré reconocido; bien puede V tener la seguridad que lo apreciaré muchísimo.» Manuel Armería, AHN, diversos-títulos familia, 3399, leg. 114, exp. 1.

75. AHN. Diversos-títulos familia, 3412, leg. 145, exp. 1.

Sin duda, fue de esta manera como Fernando Muñoz recibió la información de las ventas de unos cuadros pertenecientes a Lorenzo Calvo y Mateo, con la relación de todos ellos, al tiempo que se le indicaba el precio: «por estos cuadros, que todos se hallan en buen estado, se piden ciento treinta mil reales». La lista de los cuadros era la siguiente⁷⁶:

- * Dos retratos de tres varas de alto por siete cuartas de anchos con marcos dorados: representan al Rey D. Carlos IV y su esposa María Luisa de cuerpo entero. Escuela Española.
- * Un retrato del sr. D. Fernando VII, también de cuerpo entero, con marco dorado.
- * Dos retratos de medio cuerpo de Carlos III y su esposa con marcos dorados de Mengo.
- * Dos retratos del mismo tamaño que representan dos Sres. ministros con marcos dorados.
- * Un retrato de cuerpo entero de Fernando VII de tres varas y media de alto por dos de ancho, con manto regio y marco dorado que tiene un tercio de ancho.
- * Dos retratos de cinco cuartas de alto por una vara de ancho que representan a Felipe II y su esposa, con marco dorado. Escuela Flamenca pintados por Vatori.
- * Dos retratos de Carlos IV y María Luisa de dos varas de alto por una y media de ancho con marcos dorados.
- * Un cuadro de cinco varas de ancho por cuatro de alto que representa la Junta general de accionistas de la compañía de Filipinas consta todo de retratos y el de D. Fernando VII que la preside con marco dorado y tallado en buen estado original de Goya. Este cuadro costó a la compañía de Filipinas seis mil duros.

Tras esta relación se entregó otra con el nombre del autor y de la obra por si también quería comprarlos:

- * Miguel Ángel Hovasses. *Sacra Familia*
- * Tiziano. *Salomé con la cabeza del Bautista*
- * Rafael de Urbino. *Sacra familia llamada de la Rosa.*
- * Corregio. *Alegoria del menosprecio que el amor hace de la riqueza.*
- * Parmegianino. *Santa Bárbara*
- * Guido Reni, *Santa Polonia.*
- * Idem. *Martirio de Santa Polonia.*
- * Andrés del Sarto. *La Virgen sentada con el niño*
- * Barbalunga. *Santa Águeda en la prisión.*
- * Zurbarán. *El Niño Jesús durmiendo*
- * Murillo. *La Concepción de medio cuerpo*
- * Idem, *la Purísima Concepción*
- * Idem. *El niño Dios dormido sobre la cruz.*
- * Idem. *La cabeza de Nuestro Señor, coronada de espinas.*
- * Murillo, *la Virgen de los Dolores.*

76. AHN, diversos-títulos_familia, 3404, leg 125, exp. 1.

La riqueza de las colecciones de Muñoz se puso de manifiesto cuando, en 1854, asaltaron su casa de las Rejas, tras lo que tuvo que exiliarse de nuevo junto a su esposa María Cristina, dejando en el palacio sus valiosos muebles y cuadros⁷⁷. Su hermano José Antonio Muñoz, conde de Retamoso, se encargó de hacer el inventario de todos los muebles y obras de arte que, tras el saqueo, aún se encontraban en el palacio. Por su parte, el pintor Madrazo se encargó de seleccionar los cuadros que debían enviarse a París con ellos. A juzgar por las palabras del hermano de Fernando, la cantidad de cuadros era importante⁷⁸. Posteriormente escribía a la reina María Cristina para comunicarle que:

[...] El cuadro de S. M. a caballo irá en un cilindro enrollado y el marco desarmado en un cajón, así como el del *páramo de Silicia* y el retrato de cuerpo entero de V. M. que hizo, creo, Carderera. Estas operaciones las dirigirá don Bernardo López, pues como hizo él el cuadro, no he querido que se le toque sin llamarlo⁷⁹.

Pasados unos días, José Antonio Muñoz volvió a escribir a su hermano: «[...] Hoy se han puesto, por la tarde, en camino III cajones para Valencia y unos grandes de 4 o 5 que embalar, que ocuparán los marcos de los cuadros grandes: la Virgen del Oratorio de Lepen, el Oratorio grande, y algunos cuadros de los que tienen cristal»⁸⁰.

Por su parte, José de Madrazo escribió al secreto personal de María Cristina lo siguiente:

Recibí por el Sr. D. Manuel de Gaviria, tesorero de la Real Casa y Patrimonio de S.M. la cantidad de ciento cinco mil doscientos cuarenta y cuatro reales de vellón importe de dos cuentas que tengo presentadas a S.M. con fecha de 24 de marzo de 1834, importante la una de 98.496 reales de vellón por 19 juegos de vistas litografiadas que con los 8 entregados, completan la colección de cuadros que pintó D. Fernando Brambilla del Real Sitio de Aranjuez y la otra de reales vellón 6748 por varios cuadernos de obras a que estaba suscripto S.M. el señor Rey D. Fernando VII y que hice venir de Francia⁸¹.

Con todo, las inversiones de Fernando Muñoz en arte no se limitaron a la compra de cuadros, como muestra la siguiente relación de adquisiciones⁸²:

77. Martínez Plaza, Pedro J., *El coleccionismo...* p. 59.

78. AHN, diversos-títulos familias, 3551, leg. 15, exp. 12.

79. *Ibidem*

80. AHN, diversos-títulos familias, 3551, leg. 15, exp. 121. En otra que le escribió a su hermano le decía: «Ya habrá visto la Señora que la mayor parte de los cuadros que remito en la primera nota, hecho de mano, van en la 2ª remesa de cajones, y los que no van es porque Madrazo no los eligió, si quieren que vayan se hará al momento, cuando hayan de ir los cajones de plata que aún no ha entregado Oñate». Archivo Museo Nacional del Prado. AP 20, exp. 24 que de Riban, debían en la 2ª remesa de cajones.

81. José de Madrazo 16 de febrero de 1835. Carta de José de Madrazo a Antonio María Rubio Martín. «Recibí por el Sr. D. Manuel de Gaviria, tesorero de la Real Casa y Patrimonio de S.M. la cantidad de ciento cinco mil doscientos cuarenta y cuatro reales de vellón importe de dos cuentas que tengo presentadas a S.M. con fecha de 24 de marzo de 1834, importante la una de 98.496 reales de vellón por 19 juegos de vistas litografiadas que con los 8 entregados, completan la colección de cuadros que pintó D. Fernando Brambilla del Real Sitio de Aranjuez y la otra de reales vellón 6748 por varios cuadernos de obras a que estaba suscripto S.M. el señor Rey D. Fernando VII y que hice venir de Francia», Biblioteca Regional de Madrid -- Depósito -- MCB-Arc.4/61 -- Archivo personal Reina María Cristina de Borbón.

82. *Ibidem*.

Nota de varios cuadernos de obras a que estaba suscrito S.M. Rey Fernando VII y que hizo venir de Francia y de otras estampas que se expresan a continuación

2 de septiembre entregué en la biblioteca de S.M. los cuadernos de la colección de la duquesa de Berry, 25, 26 y 27 a razón de 18 francos cada uno hace un importe de 216 Pocos días después entregué a la biblioteca 3 cuadernos y últimos de esta colección de los torneos del Rey Rene d'Anjou conde de Provence y rey de Nápoles 900.

En 12 abril de 1830 entregué los cuadros 28, 29 y 30 que fueron los últimos de la colección de cuadros de la duquesa de Berry a que estaba suscrito S.M.216

Por 38 cuadernos en papel Imperial antes de la letra de la colección litográfica de cuadros del Real museo que ha ido entregando de orden D. Fernando VII para la biblioteca de S.M. la reina gobernadora 5080.

Por un cuaderno nº23 en papel imperial antes de la letra de la colección litográfica de cuadros del Real museo que se remitió a SM la reina viuda de las dos Sicilias en marzo de 1832 por haberse extraviado el que se mandó en 1830. 160.

Por las vistas nº 27, 28, 29 y 30 del real sitio de San Idelfonso que se remitieron a la reina viuda de las Dos Sicilias en marzo de 1832 por haberse también extraviado las que se mandaron anteriormente de cada una de las expresadas visas dos ejemplares uno en negro y otro iluminado 176.

Suma 6748

Asimismo, José Madrazo daba noticia a María Cristina y Fernando Muñoz de ciertos cuadros pintados en los últimos días de Fernando VII:

Nota circunstanciada de 19 vistas del real sitio de Aranjuez sacadas por los cuadros que pintó D. Fernando de Brambilla y estampadas por orden de S.M. Fernando VII en su real establecimiento litográfico⁸³.

Número

9 400 Vista del real palacio de Aranjuez por la parte del levante a 12 r 4800

10 12 idem ídem iluminadas a 32. 384

11 400 vistas del real palacio de Aranjuez del lado norte contigua a la cascada chica tomada desde la isla 12. 4800

La preocupación por la pintura y remate de los cuadros de la casa queda de manifiesto en esta carta de José Madrazo al duque de Riánsares:

Me ha dicho Federico que hará cuatro o cinco días remitió para el dorador francés Mr. Frederic un retrato en busto de S.M. la Reina Madre, copiado del original que él pintó, por uno de sus discípulos llamado Azcua. Dicho retrato va colocado en su marco dorado y debe de haberle entregado a alguno de los criados que han quedado en el cuarto de S.M. o del señor Duque⁸⁴.

La restauración de los destrozos causados en el palacio de las Rejas tras su asalto fue realizada con esfuerzo y ánimo. Su hermano le informaba de los destrozos y de los arreglos:

83. Madrid 24 de marzo de 1834. José de Madrazo. Biblioteca Regional de Madrid, MCB-ARC.4/61, Archivo personal Reina María Cristina de Borbón.

84. 16 julio 1851. Para Antonio María Rubio de José Madrazo. *Ibidem*.

Schasppe, el alemán, ha visto las dos hojas de la vidriera y dice que no puede comprarse lo que sea solo en una, y que solo en París podría hacerse. Dice que las dos hojas que faltan, que recuerda que una tenía una Santa Bárbara. Las dos que existen son las que tienen Santa Cristina y San Fernando. He llamado a Gaye para que me diga el paradero de las que faltan, pero no estaban, debió también quemarse, pues se hallan loladas en fábricas.

Asimismo, su colección de arte no pasó desapercibida a la propia reina, que encargó en 1846 que se hiciera una copia de un cuadro de Rafael. Todo parece indicar que quien realizó dicha copia fue el pintor Vicente López⁸⁵.

El duque de Riánsares también encargó una serie de cuadros a Raimundo de Madrazo. En una carta, el padre del pintor le dice: «veo con gusto que te haya encargado el duque de Riánsares uno de los cuadros o plafones para su palacio y lo celebro infinito»⁸⁶. Con todo, parece ser que Raimundo no estaba muy contento con los encargos que Fernando Muñoz le hacía, pues, en otra carta, su padre le decía: «y dime, en vista de los fastidios que tienes con motivo de las exigencias del duque de Riánsares, si crees que puedo yo hacer algo en este asunto y servirte con algún consejo»⁸⁷.

Con todo, y tras su modo de proceder en la compra de las obras de arte, el duque de Riánsares entendió a la perfección que estas no dejaban de ser un producto más por el que se pagaba una cantidad económica, esto es, que también constituían una inversión. Por ello, no resulta extraño que en una situación económica de gran debilidad como la que atravesó en los años sesenta⁸⁸ no tuviera reparo en deshacerse de algún Murillo de su colección. El asunto se llevó con discreción como le informaba su hermano Jesús:

Mi querido Fernando, me ha dado Gregorio el recado que le diste sobre los cuadros y por si se te presenta la ocasión de enajenar los Murillos, ten presente que no quisiera darlos por menos de 15 mil duros cada uno de los dos trazos que tienes en tu casa. Esta suma se la ofreció ya Salamanca al difunto marqués de Remisa por la Virgen y el Niño, y mi suegro no se la quiso dar en ese precio. Por la Magdalena le ofreció el gobierno de Madrid mucho más que eso y tampoco la quiso dar. Pero yo, que tengo mucho menos dinero que tenía mi padre político y que además tengo más hijos y por tanto más necesidades, me daría por muy contento si sacara 15 ó 30 mil duros de los dos cuadros, esto es, lo que él quería sacar de uno solo⁸⁹.

85. Archivo Museo Nacional del Prado, caja 269, legajo 198, exp. 8, doc. 32.

86. Madrid, 5 de mayo de 1863 (Ibidem, AP: 20, exp. 14).

87. Biarritz, 7 de septiembre 1865. Archivo Museo Nacional del Prado. AP 20, exp. 24.

88. Santillán, Ramón: *Memoria histórica sobre los bancos nacional de San Carlos, español de san Fernando, Isabel II, nuevo de san Fernando y de España* (introducción de Pedro Tedde). Madrid, 1982, II, pp. 92-103.

89. Madrid 27 de diciembre de 1872, firmado por su hermano Jesús, AHN, diversos-títulos_familias, 3573, leg. 37, exp. 12.

CONCLUSIÓN

La transformación política y social que se produjo en el siglo XIX con el surgimiento de la burguesía ciertamente cambió la estructura social, los gustos y costumbres. En el arte aparecieron unos nuevos temas y estilos propiciados por la demanda de las elites sociales. La familia Muñoz constituye un claro ejemplo de la evolución social y cultural de la burguesía de la época. Fernando Muñoz no solo aprendió con rapidez a conocer el arte y a incorporar pinturas en su casa de acuerdo con la moda de la época, sino que además asimiló la mentalidad burguesa en lo económico, es decir, en concebir el arte también como un negocio, vendiendo y comprando cuadros como mercancías de valor. Según hemos visto, tras la ruptura de los cauces tradicionales del mecenazgo y del mercado artístico, Muñoz supo sortear con éxito dicho inconveniente y formar una colección pictórica de suma importancia. Asimismo, consiguió labrarse una fama entre los artistas, que señala las formas y características del nuevo mecenas, al que se le acercaban todos aquellos artistas que buscaban su protección y ayuda para alcanzar algún nombramiento o puesto dependiente del Estado. Era un auténtico patrón que garantizaba el éxito económico y artístico en la nueva sociedad.

Por otra parte, desde un punto de vista particular, las relaciones de Fernando Muñoz y su familia con el arte constituyen un aspecto esencial para estudiar el ascenso del «clan de Tarancón» como ejemplo de transformación social y política en la época del liberalismo y la integración que efectuó, como muchos de su época, desde el ámbito rural a la ciudad a través de la política.

REFERENCIAS

- Agulhon, Maurice: *Le cercle dans la France bourgeoise 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*. París, Colin, 1977.
- Alaminos López, Eduardo y Salas Vázquez, Eduardo: «José de Madrazo, coleccionista», en José Luis Díez (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 153-277.
- Ansón Navarro, Arturo y Centellas Salmero, Ricardo: *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la Reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 2008.
- Arnabat, Ramón y Duch, Montserrat (coords.): *Historia de la sociabilidad contemporánea. Del asociacionismo a las redes sociales*. Valencia, Universitat de València, 2014.
- Augé, Jean-Louis: «Los alumnos españoles de David. Mito o realidad y estado actual de las obras en las colecciones francesas», *Boletín del Museo del Prado*, 43 (2007), pp. 161-165.
- Bahamonde, Ángel y Cayuela, Gregorio J: «Entre la Habana, París y Madrid: intereses antillanos y trasvase de capitales de María de Borbón y el duque de Riansares (1835-1873)», *Estudios de Historia social. España y Cuba en el siglo XIX*, 44-47 (1998), pp. 635-649.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Ciervo Paradell, Joaquín: *El arte y el vivir de Fortuny*. Barcelona, librería de arte M. Bayés, 1921.
- Díez García, José Luis (coord.): *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.
- Díez García, José Luis: *José de Madrazo. Epistolario*. Santander, Fundación Emilio Botín, 1998.
- Escolano Benito, Agustín: «La educación en las exposiciones universales», *Cuestiones pedagógicas*, 21 (2011-2012), pp. 149-170.
- Ferraz Martínez, Antonio: *La novela histórica contemporánea del siglo XIX anterior a Galdós*. Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral), 1992, 2 vols.
- Ferrera Cuesta, Carlo: «Salas y salones: teatro y sociabilidad en la revolución liberal», *Librosdelacorte*, 12 (2020), pp. 178-205.
- Ferreras, Juan I.: *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid, Taurus, 1976.
- García Álvarez de la Villa, Beatriz: «Sofía Vela Querol», en *Diccionario Biográfico Español*, <<https://dbe.rah.es/biografias/sofia-vela-querol>>
- García Castañeda, Salvador: «Ecos de sociedad: la vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving», en Thion, Dolores (coord.), *El costumbrismo, nuevas luces*. Pau, Presses de l'Université de Pau, 2013, pp. 233-250.
- García Felguera, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, Diputación de Sevilla 2017, 2ª ed.
- Garrido Gallego, Jesús: *Datos biográficos y memoria de don Agustín Fernando Muñoz, duque de Riánsares, esposo de su Majestad la reina doña María Cristina de Borbón*. Cuenca, Editorial Nuevo Milenio, 2008.
- Gerard-Powell, Véronique: «Les collectionneurs spagnols et le vente d'oeuvres d'art à Paris au XIX siècle (1826-1880)», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Frédérick (eds), *El arte español en Roma y París (siglo XVIII y XIX)*. Madrid, 2014, pp. 305-323.

- Guardia Herrero, Carmen de la: «Las culturas de la sociabilidad y la transformación de lo político», en Romeo, María Cruz y Sierra, María (coords.): *La España Liberal, 1833-1874*. Madrid, Marcial Pons-Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- Guereña, Jean-Louis: «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea», *Hispania*, 63/214 (2003), pp. 1-6.
- Guereña, Jean-Louis: «Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España Contemporánea», *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 155-176.
- Gurtvich, Georges: *Essais de sociologie: les formes de la sociabilité. Le problème de la conscience collective*. Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1938.
- Gutiérrez Burón, Francisco: «Los Madrazo y las exposiciones nacionales», *Villa de Madrid*, 83 (1985), p. 33.
- Gutiérrez Burón, Jesús: «El cambio de clientes en el siglo XIX: el arte como mercancía. Consecuencias», en *Patronos, Promotores, mecenas y clientes*. Actas Mesa I, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 625-633.
- Gutiérrez Burón, Jesús: «Las adquisiciones oficiales en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX», *E-artDocuments*, 4 (2011), <<https://raco.cat/index.php/e-art/article/view/246198>>
- Gutiérrez Burón, Jesús: «Los enviados especiales a las Exposiciones Universales del siglo XIX», *Los caminos y el arte VI. Congreso Nacional de Historia del Arte*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 13-25.
- Habermas, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública, la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 25-38.
- Heras, Lorena de las: *La collection de peintures de la reine Marie-Christine d'Espagne: entre Madrid et Paris (1830-1879)*. Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art. Master 2. Université Paris-IV 2010-2012.
- Holland, Elizabeth: *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland*. Londres. Longmans Green, and Co, 1910.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier: «José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico», en Díez, José Luis (dir.): *José de Madrazo (1781-1859)*. Fundación Marcelino Botín, 1998, p. 56.
- Lasheras, Ana Belén: *España en París. La Imagen Nacional en las exposiciones universales 1855-1900*. Santander, Universidad de Cantabria, 2009 (tesis doctoral).
- Lecuyer, Marie C.: «Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840», *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 145-159.
- López Morell, Miguel Ángel: «La estrategia de la corrupción. El patrimonio y los negocios de la reina María Cristina y Fernando Muñoz». *Ayer*, 129 (2023), pp. 137-162.
- López Morell, Miguel Ángel: *La casa Rothschild en España (1812-1941)*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.
- Macpherson, Crawford Brough.: *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*. Madrid, Trotta, 1979.
- Martínez García, Cristina Bienvenida: «Política y corrupción en la corte isabelina. el ascenso del 'clan de Tarancón'», *Librosdelacorte*, 22 (2022), págs. 91-119.
- Martínez Millán, José y Rivero Rodríguez, Manuel.: *Historia Moderna. Siglos XV al XIX*. Madrid, Alianza, 2021.
- Martínez Plaza, Pedro J.: «Colección artística de Josefa Martín (1807-1871), condesa viuda de Velle». *Ars Bilduma* (2017), pp. 153-164.
- Martínez Plaza, Pedro J.: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

- Masera, Alfonso y Fages de Climent, Carlos: *Fortuny, la mitad de una vida*. Madrid, Espasa-Calpe, 1932.
- Mattelart, Armand: *La comunicación-mundo: historia de las ideas y de las estrategias*, Madrid, Siglo XXI editores, 1996.
- Maza Zorrilla, Elena, (coord.): *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- Mera, Guadalupe: *El baile en el Madrid romántico (1833-1868): prácticas de sociabilidad, repertorio coreográfico y recepción literaria*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015.
- Navarro, Francisco: «Mariano Fortuny y Marsal», *Revista Europea*. Madrid, Medina y Navarro editores, 1875, III, pp. 233-242.
- Nombela, Julio: *Almanaque enciclopédico español ilustrado para 1871*. Madrid, imprenta de R. Labajos, 1870, pp. 70-71.
- Ochoa, Eugenio de: «Don Mariano Fortuny», *La ilustración española y americana*. Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1870, pp. 216- 218.
- Otazu y Llana, Alfonso de: *Los Rothschild y sus socios españoles (1820-1850)*. Madrid, O.H.S. 1987.
- Pérez Sánchez, Aránzazu.: «El liceo de Madrid y la Real Academia». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 98-99 (2004), pp. 73-92
- Pérez Sánchez, Aránzazu: *El liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- Reyero, Carlos: «Ideología e imagen del artista español del siglo XIX entre París y Roma», en Sazatornil Ruiz, Luis y Jimeno, Fédéric (edits.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Casa de Velázquez 2014, p. 131.
- Reyero, Carlos: *Fortuny, o, El arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017.
- Ridolfi, Maurizio: «Las fiestas nacionales: religiones de la patria y rituales políticos en la Europa liberal del 'largo siglo XIX'», *Pasado y memoria*, 3 (2004), pp. 135-154.
- Rousseau, Jean Jacques: *Discurso sobre el origen y fundamentación de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Madrid, Tecnos, 2005.
- Santillán, Ramón: *Memoria histórica sobre los bancos nacional de San Carlos, español de san Fernando, Isabel II, nuevo de san Fernando y de España* (introducción de Pedro Tedde). Madrid, Banco de España, 1982.
- Seiz Rodrigo, David: *La disimilación honesta: los gastos secretos en el reinado de Felipe IV. Entre la razón de Estado y la merced cortesana*. Madrid, Endymion, 2010.
- Varey, John E: *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*. Londres, Tamesis Books, 1972.
- Villacorta Ramos, Francisco: «Los ateneos liberales: política, cultura y sociabilidad intelectual», *Hispania*, 63/214 (2003), pp. 415-442.
- Villacorta Ramos, Francisco: *Burguesía y cultura: los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*. Madrid, Siglo XXI, 1980.
- VV. AA.: *Catálogo Fortuny (1838-1874)*. Madrid, Museo del Prado, 2017.