

## El coleccionismo artístico en Polonia

Desde la Edad Media hasta nuestros días

*Andrzej Rottermund*

En Polonia el coleccionismo artístico sigue en general, desde los comienzos de la Edad Media hasta nuestros días, las mismas tendencias que en Europa occidental. Las similitudes nacen de unas raíces culturales comunes; pero hay también numerosas diferencias, que se derivan de nuestra convulsa historia, tan poblada de dramáticos cambios políticos, económicos y sociales.

Una de las características de nuestro coleccionismo artístico es la poca estabilidad de las colecciones mismas. Aunque esa falta de permanencia se haya podido dar también en la mayoría de los países europeos, la historia política de Polonia está especialmente marcada por las invasiones, las guerras, las particiones territoriales, la destrucción y el saqueo de su patrimonio. Y ésa es una de las principales razones por la que la imagen de nuestro coleccionismo está distorsionada. No sólo no se han conservado numerosas colecciones espléndidas –reales, eclesiásticas y nobiliarias–, sino que además, en muchos casos, se han perdido los inventarios y otros documentos importantes que nos habrían permitido conocerlas. Tal es el principal problema al que nos enfrentamos al tratar de reconstruir la historia de esta actividad en Polonia, así como el contenido y el

nivel de calidad artística de las antiguas colecciones de nuestro país. En toda Europa occidental tenían una especial importancia las colecciones reales, que luego serían la base de los fondos de los grandes museos, como el Prado de Madrid, el Louvre de París o el Kunsthistorisches de Viena. Cuando en Polonia se instauró en 1572 una monarquía electiva, a las colecciones reales se les dio la condición de bienes privados, propiedad personal del rey. Algunos de los soberanos polacos –como Juan II Casimiro Vasa (1609-1672)– se las llevaron al extranjero<sup>1</sup>; otros –como Estanislao II Augusto Poniatowski (1732-1798)– las legaron a sus herederos, y éstos las vendieron posteriormente<sup>2</sup>. Los Augusto II el Fuerte (1670-1733) y Augusto III (1696-1763), que ocuparon el trono de la Mancomunidad Polaco-Lituana, guardaron sus valiosas colecciones no en Polonia sino en la Sajonia de la que eran electores (!). Así pues, simplemente no se dieron en nuestro país las condiciones necesarias para la creación de colecciones nacionales.

Las colecciones más duraderas de Polonia son los tesoros eclesiásticos. Los dos principales fondos antiguos, en importancia y riqueza, se hallan en el enterramiento de San Adalberto, en Gniezno, la primera

capital del reino, y en el de San Estanislao en Cracovia. Y aun así ambos sufrieron el saqueo y la destrucción. Nada queda de lo que poseían las primeras catedrales de la metrópoli de Gniezno, fundada en 999, ni sus diócesis auxiliares de Cracovia, Wrocław y Kołobrzeg, ni tampoco de lo que adornaba los monasterios y templos erigidos por los tres primeros soberanos polacos<sup>3</sup>. Por fortuna se conservan testimonios escritos y arqueológicos de aquel patrimonio, y algunas piezas originales como la llamada Lanza de San Mauricio (Cracovia, Tesoro de la catedral de Wawel) y un vaso de ágata, conocido como el Cáliz de San Adalberto (Gniezno, Museo Arzobispal).

Según los estudios sobre el coleccionismo artístico en Europa occidental, uno de los principales motores de esa actividad era el deseo de subrayar la posición social mediante la posesión de obras raras o sobresalientes, que contribuían a establecer el prestigio de una persona, de una familia o —en las colecciones reales— de todo un país. En Polonia, pese a los cambios de régimen y a que la posición del monarca era más débil que en la mayoría de los demás países europeos, las colecciones reales conservaron siempre su importancia simbólica como atributo de la suprema autoridad nacional. Sin embargo, desde el siglo XVI hasta finales del XVIII la nobleza polaca estuvo más interesada en otras formas distintas de reflejar su alta condición social, que tenían que ver con la ideología del sarmatismo. Así, invertían mucho en la arquitectura, sobre todo religiosa, y en espectáculos ceremoniales, festivos o funerarios, que rodeaban de gran pompa y esplendor. Desde el siglo XVI, la doctrina social y económica dominante, difundida mediante la traducción de numerosos textos de la Antigüedad clásica, propugnaba que participar en actividades constructivas era la mejor manera de conseguir prestigio y elevar la condición social<sup>4</sup>. Hasta Cosme de Médicis pensaba que para conservar el buen nombre de una familia era mejor levantar edificios que coleccionar objetos artísticos<sup>5</sup>. Cuanto más grandiosa y ornamentada fuera una edificación, y más preciosos

sus materiales, mayor sería la gloria que proporcionaba a su promotor. Esa preferencia está documentada en los diarios que conservamos de nobles polacos en sus viajes por Europa occidental. Quedaban asombrados por la magnificencia, la riqueza y el valor material de los edificios que veían. Como es lógico, nos estamos refiriendo únicamente a la alta nobleza; como escribió el historiador del arte polaco Gottfried Lengnich: «Aunque por su cuna todos los nobles son iguales, la condición de que goza cada uno marca diferencias. Y así un senador está por encima del que no se sienta en el Senado»<sup>6</sup>. De lo que carecía Polonia era de títulos nobiliarios heredados, que eran los que definían claramente, en las monarquías absolutas, la posición de una persona en la jerarquía social. La función de esos títulos hereditarios la cumplían en Polonia los cargos que se ostentaban y el prestigio público, que determinaban el lugar que se ocupaba en la pirámide social. Así pues, al analizar el coleccionismo de la nobleza es preciso recordar que ésta no constituía un estrato social uniforme, sino muy variado en función de la riqueza. El grupo más acaudalado era el de los magnates, que poseían grandes extensiones de tierra. Les seguían los miembros de la nobleza media, y después los de la pequeña nobleza, hasta llegar a la llamada nobleza campesina, que muchas veces apenas se diferenciaba del campesinado propiamente dicho.

En ese ambiente, crear una colección de excepcionales obras de arte no se consideraba la mejor inversión financiera. Lo que era un negocio provechoso, pues proporcionaba buenas rentas y ascenso social, era la tierra. Los que han estudiado las transferencias de tierras y otros activos entre la nobleza de los siglos XVI y XVII subrayan cómo en esa época se incrementó extraordinariamente la importancia de poseer bienes raíces<sup>7</sup>. No obstante, ello no significa que los nobles no tuvieran interés alguno en acumular obras de arte. Aunque menores en número que en Europa occidental, podría decirse que las colecciones de la nobleza polaca eran equiparables a las de su homóloga occidental.



1. Anónimo, *Retrato del príncipe Ladislao Segismundo Vasa* (detalle). Óleo sobre lienzo, segundo cuarto del siglo xvii. Cracovia, Fundación Príncipes Czartoryski, en depósito en el Museo Nacional de Cracovia.

Refiriéndose a la historia del coleccionismo artístico en la Europa occidental de la Edad Media, Douglas y Elizabeth Rigby escribieron: «A un noble que tuviera tres prendas de vestir de piel se le calificaba de rico. Una cama era un lujo. ¿Cómo iban entonces a preocuparse de aficiones tan agradables como los libros o las antigüedades?»<sup>8</sup>. En Polonia, la situación fue algo distinta, al menos entre los magnates. En fuentes del siglo xv hallamos enumeraciones de sus tesoros, repletos de joyas, armas ricas y vajillas. Desde la Edad Media hasta finales del siglo xvii, en las colecciones nobiliarias dominaban las joyas, las armaduras de parada, los objetos de oro y plata, las piedras preciosas y semipreciosas, las alfombras y otros textiles.

De similar estilo eran en el siglo xvi las colecciones reales polacas, aunque conviene señalar que en su caso tenían también una función simbólica específica,

lo que las distinguía de otros conjuntos tanto eclesiásticos como civiles<sup>9</sup>. El rey Segismundo II Augusto (1520-1572) formó exactamente una colección de ese tipo, que en su riqueza era parangonable a otras de Europa occidental. Da testimonio de su gran calidad lo que se conserva de ella, como por ejemplo una serie de tapices –en torno a 170 piezas, que se hallan hoy en el Castillo Real de Cracovia– o la armadura de parada del monarca, realizada en Núremberg en el taller de Kunz Lochner, hoy en la Real Armería de Estocolmo. Por desgracia no nos ha llegado nada de su colección de joyas, que según se decía superaba en calidad artística a las más celebradas de Italia<sup>10</sup>.

Los historiadores del coleccionismo, que estudian las relaciones entre los conjuntos de piezas deliberadamente destinados a determinados espacios y la forma de acondicionar esos espacios, piensan que por lo general esos dos aspectos están equilibrados<sup>11</sup>. Es probable que fuera así en la mayoría de las residencias de los magnates y nobles polacos. Del estudio de la documentación conservada sobre las obras de arte que poseía en el siglo xvii la nobleza de la región de la Gran Polonia se deduce que, aunque a algunas de ellas sólo tenía acceso un restringido círculo de nobles, eran un elemento importante de la decoración de las residencias. Nos referimos a esos documentos en vez de a los inventarios de bienes de los magnates –más deslumbrantes– porque confirman que la nobleza polaca, especialmente la media, solía coleccionar obras de arte. Entre los bienes más valiosos de esta clase social siempre han estado las joyas, las armaduras de parada, los objetos de plata, las telas ornamentales y otros objetos preciosos. Hay que señalar que en la jerarquía de esos conjuntos las pinturas ocupaban los últimos lugares, junto a las herramientas y los utensilios de cocina, lo que indica que se valoraba más su utilidad práctica que sus virtudes estéticas. Así, en los dos centenares de inventarios analizados, más de dos tercios de las piezas son textiles y armas de parada y casi la mitad son objetos de plata y joyas,

mientras que sólo en una quinta parte de ellos se recogen pinturas<sup>12</sup>.

En una relación de los bienes muebles de Chrystian Kierski, castellano de Rogoźno y por tanto miembro de la nobleza media, que data de noviembre de 1699 figuran 236 piezas de vajilla de plata y 87 joyas, algunas con diamantes y rubíes engastados en oro, perlas y relojes<sup>13</sup>.

Los inventarios se detienen especialmente en la descripción de las vestimentas, de los diversos tipos de textiles y alfombras, y del equipo militar de parada, incluidos muy valiosos sables con abundancia de oro en sus varios componentes<sup>14</sup>.

En esas descripciones de los bienes muebles de la nobleza hallamos con frecuencia información sobre la procedencia de las obras. De ella se deduce que principalmente venían del extranjero –por ejemplo, los objetos de plata sobre todo de Augsburgo, los textiles de Francia, Italia u Oriente, y los muebles y relojes de Francia. Habida cuenta del claro rechazo que sentía la nobleza por todo lo que procediera del exterior, son interesantes estos testimonios de su pragmatismo, pues separaban su ideología de los aspectos más prosaicos de la vida cotidiana.

En una época en la que la nobleza constituía alrededor del 8 por ciento de la población de la Mancomunidad Polaco-Lituana, podemos estar bastante seguros de que estaba extendida la costumbre de coleccionar piezas de artes decorativas. Además, por lo que podemos inferir de los inventarios de bienes de la burguesía, deben tenerse en cuenta por su mérito artístico las colecciones de sus miembros más prósperos, en particular de los que vivían en Gdańsk, Cracovia y Poznań<sup>15</sup>.

El fenómeno de la tendencia universal a coleccionar artes decorativas plantea la cuestión de la naturaleza de esa actividad. Sobre todo porque, en la historia del coleccionismo europeo, suele considerarse que el interés por los objetos decorativos y utilitarios alcanza su máximo nivel en el siglo XIX<sup>16</sup>. Y cabe preguntarse si esas colecciones –o al menos algunas de ellas– se for-

maron sabiendo que tenían un singular valor y con el fin de mostrarlas.

Confrontar nuestro conocimiento de esa tendencia universal y de los tipos de objetos que coleccionaba la nobleza polaca, y también la burguesía, con otros fenómenos sociales, como las prácticas religiosas, las relaciones familiares y los conceptos de bienestar y prestigio, puede ayudarnos a responder a otra pregunta: ¿en qué medida el coleccionismo artístico contribuía a sostener el sistema político y social de la Mancomunidad?

Parece probable que, dada la extensión del coleccionismo, se creara un sistema de distribución y valoración de los objetos de lujo que esos estratos sociales consideraban «deseables». Pero ¿existía en realidad un mercado desarrollado para esas piezas? En el estado actual de las investigaciones es imposible responder con seguridad a esa pregunta.

Tenemos pocos datos que indiquen que en los primeros tiempos del coleccionismo artístico polaco hubiera interés por los objetos de la Antigüedad clásica –esculturas, cerámicas, monedas, medallas y camafeos–, aspecto que en cambio es clave para valorar las colecciones italianas y francesas de los siglos XV y XVI. Aunque fuentes escritas confirman que la reina Bona Sforza (1494-1557) tenía una colección de vajillas antiguas, ignoramos en qué consistía<sup>17</sup>.

En las residencias nobiliarias eran raras también las *Kunst- und Wunderkammern*, las cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades, tan frecuentes en Europa occidental durante los siglos XVI y XVII. Sabemos que Adam Kazanowski (h. 1599-1649), presidente del Tribunal de la Corona, tenía una *Wunderkammer* en su palacio de Varsovia<sup>18</sup>; y también que Michał Krzysztof Radziwiłł «el Huérfano» (1549-1616)<sup>19</sup> instaló un gabinete de curiosidades en su residencia familiar de Nieśwież, en el que junto a una galería de retratos familiares guardaba una colección de numismática, una armería y una biblioteca. Sabemos igualmente que su hijo, Aleksander Ludwik Radziwiłł (1594-1654), contaba en su residencia de Lubecz con un gabinete pareci-



2. Rembrandt van Rijn, *Paisaje con el buen samaritano*. Cracovia, Fundación Príncipes Czartoryski, en depósito en el Museo Nacional de Cracovia.

do, cuyo contenido nos es conocido por un inventario de 1641<sup>20</sup>. Aleksander pertenecía al círculo más íntimo del príncipe Ladislao (1595-1648; figura 1), y ambos pasaron dos años viajando juntos por Europa occidental. Ello debió de influir en su pasión coleccionista, sobre todo porque Ladislao, hijo de Segismundo III Vasa (1566-1632), poseía en su palacio de Varsovia un gabinete artístico que fue «retratado» en 1626. Otros miembros de esta familia de magnates de los Radziwiłł –Krzysztof II (1585-1640) y su hijo Janusz (1612-1655)–

tuvieron una cámara de maravillas en su residencia de Birże<sup>21</sup>. Felipe II (1573-1618), príncipe de Pomerania, se organizó también un gabinete en su castillo de Szczecin a principios del siglo xvii. Los tres, el príncipe Ladislao, Aleksander Ludwik Radziwiłł y Felipe II de Pomerania, exponían en sus gabinetes *naturalia* y *artificialia*, aunque no las rarezas y monstruosidades que eran típicas de las *Wunderkammern*<sup>22</sup>.

Mientras que en Europa occidental ya existían excepcionales colecciones de pintura a principios del

siglo XVII, el coleccionismo de los nobles y burgueses polacos mantuvo su carácter tradicional. Como ya hemos señalado, en los inventarios de los palacios, casas solariegas y casas burguesas figuran sobre todo joyas, objetos de plata, armas de parada y textiles. Sólo esporádicamente aparecen pinturas, y las anotaciones sobre una docena de ellas no son en modo alguno suficientes para afirmar que los coleccionistas se guiaran por su valor estético. Cuando asoman a los inventarios a partir de comienzos del siglo XVII, son retratos de miembros de la familia o escenas religiosas. Tenía gran difusión entonces la propaganda de la Contrarreforma, y aparecen así numerosas representaciones de la Virgen con el Niño y de escenas de la vida de Jesús, María y los santos —desafiando las objeciones que al culto de éstos ponían los protestantes. Abundan por tanto las imágenes de los apóstoles, los evangelistas y los padres de la Iglesia, y de las santas Ana, Catalina y María Magdalena, junto a san Jerónimo y a los santos locales Florián y Roque.

Empiezan a aparecer asimismo por esa época los temas mitológicos, que durante la primera mitad de siglo XVII fueron muy criticados por los partidarios de la Contrarreforma. La colección de pinturas de Mikołaj Wolski (1553-1630), mariscal de la corte de Segismundo III Vasa, tuvo un conocido y triste final: Wolski ordenó la destrucción de todas las que podían inspirar inmoralidad y pecado<sup>23</sup>. A su vez, el fraile dominico Fabian Birkowski (1566-1636) censuró por escrito el empleo de asuntos mitológicos en el arte: «Pues por todas partes nos es dado encontrar este veneno para la vista; hay cuadros obscenos por doquier, en dormitorios y comedores, en jardines y fuentes, sobre las puertas, en vasos y cálices»<sup>24</sup>. El obispo Jan Dymitr Solikowski (1539-1603) fue aún más lejos en la denuncia, pues en la década de 1580 pidió no sólo que se quemaran las pinturas que le parecían indecorosas, sino también que «se quemara con ellas» a sus autores<sup>25</sup>. El escaso interés de la nobleza polaca por el arte pictórico se comprueba en la casi total ausencia de referencias a cuadros en los diarios de sus viajes por Europa occidental.



3. Rafael, *Retrato de joven*. Perdido durante la II Guerra Mundial, antes Cracovia, Museo Príncipes Czartoryski.

A partir de las fuentes escritas, de la modesta iconografía y de los aún más modestos ejemplos conservados de las antiguas colecciones de pintura polacas, podemos proponer la hipótesis de que el escaso número de cuadros que poseían la nobleza media y la burguesía se compensaba por los conjuntos, muchos más ricos, que estaban en manos de la realeza y los magnates. En Europa occidental, el coleccionismo de pintura a gran escala arranca en la última fase del Renacimiento, pues los ejemplos anteriores a esas fechas deben calificarse de actividades de mecenazgo. Es decir, los orígenes del coleccionismo de pintura en Polonia coinciden más o menos con la aparición en Europa occidental del impulso casi obsesivo de acumular obras, fenómeno que se remonta al siglo XVII.

Es en el siglo xvii y la primera mitad del xviii cuando florece la protección de las artes y las ciencias por parte de los magnates polacos. Junto a espléndidas fundaciones arquitectónicas poseían con frecuencia buenas colecciones artísticas, que incluían pinturas de las escuelas occidentales. El mariscal Adam Kazanowski (h. 1599-1649); el voivoda de Poznań, Krzysztof Opaliński (1609-1655), y su hermano Łukasz, gran mariscal de la corte (1612-1662); el voivoda de Płock, Jan Dobrogost Krasiński (1639-1717); Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642-1702), gran mariscal de la Corona; el voivoda de Kijów, Franciszek Salezy Potocki (1700-1772); Elżbieta Sieniawska, de soltera Lubomirska (1669-1729); Wacław Rzewuski (1706-1779), gran atamán de la Corona; Franciszek Bieliński (1683-1766), gran mariscal de la Corona; Lew Sapieha (1557-1633), gran canciller de la Corona; el gran atamán de Lituania, Michał Kazimierz Pac (1624-1682), y el voivoda de Vilna, Kazimierz Michał Radziwiłł, son sólo algunos de los nombres de los muchos que podríamos citar como destacados mecenas de las artes.

Los estudiosos del coleccionismo polaco de obras de maestros occidentales están intentando reconstruir la red de contactos que permitía llevar a cabo esas adquisiciones. Por las investigaciones realizadas sabemos que entre mediados del siglo xvi y finales del xviii había en colecciones polacas obras de los primeros artistas europeos, entre ellos Rubens, Rembrandt, Durero, Rafael, Tiziano, Veronés, Ribera, Van Dyck y Jan Brueghel de Velours<sup>26</sup>.

Una de las cuestiones básicas que se plantean al estudiar el coleccionismo es la del espacio en el que se guardaban las obras de arte y otras piezas de valor, así como la forma de exponerlas. Confirman la importancia de este tema las numerosas publicaciones que se le han dedicado ya desde finales del siglo xvi<sup>27</sup>. En las residencias nobiliarias de Polonia solían reservarse para ese fin determinadas estancias del castillo, palacio o casa solariega, o también construirse un edificio aparte, dedicado exclusivamente a almacenar las

piezas de valor. En los inventarios se mencionan esas estancias, denominadas «tesoros», «depósitos» o simplemente «*kunstkammern*». En muchas residencias había un pabellón separado, denominado «tesoro», en el que se guardaban las joyas, las armas de parada, los objetos de oro y plata o piedras preciosas, los libros raros y otras piezas de gran valor. Se conservan algunos de esos pabellones, y conocemos muchos más por la iconografía, como en los casos de Horostyta, en el distrito de Włodawa, y Nohorodowicze y Adamowa en el de Słonim<sup>28</sup>. A menudo esa función de tesoro la cumplía también el llamado «granero», construcción exenta que había en casi todas las residencias. Las pinturas, esculturas y tapices se utilizaban sobre todo para decorar los espacios ceremoniales –escaleras, antecámaras y salas de reuniones– o privados, en especial los dormitorios. Así estaban dispuestas las colecciones reales en los castillos de Cracovia y Varsovia, y las nobiliarias en las residencias de Wiśnicz, Podhorce y Nieśwież.

El primer gran cambio de la forma de exponer las obras artísticas se produjo en Europa occidental en las primeras décadas del siglo xvii<sup>29</sup>. Se adaptaron entonces en los palacios dos tipos de espacios para su uso casi exclusivo como salas de exposición. El primero era la estancia denominada «gabinete», que es muy frecuente en la iconografía del siglo xvii como lugar reservado al coleccionista de pintura<sup>30</sup>; el segundo eran los vestíbulos y los amplios corredores conocidos como «galerías»<sup>31</sup>. A juzgar por un cuadro atribuido a Étienne de la Hyre (h. 1583-1643) que representa la colección del príncipe Ladislao, y por los dibujos de interiores palaciales realizados por Giovanni Battista Gisleni (1600-1672), estos dos tipos de espacio aparecieron en Polonia en las primeras décadas del siglo xvii<sup>32</sup>.

Desde principios del siglo xviii, el coleccionismo artístico polaco siguió muy de cerca las tendencias imperantes en los países occidentales. La nobleza compartía con otras aristocracias europeas el gran entusiasmo por el arte de la Antigüedad clásica. Ese entusiasmo se manifestaba en las expediciones que se hacían a Italia<sup>33</sup>,

en las que los aristócratas descubrían piezas clásicas; Stanisław Kostka Potocki (1755-1821) dio un paso más allá y realizó excavaciones arqueológicas que alimentarían las primeras colecciones polacas en este ámbito<sup>34</sup>. La más rica colección de cerámica y gemas griegas, y de monedas y esculturas romanas, era la del rey Estanislao II Augusto Poniatowski (1732-1798). La cerámica y la escultura griegas eran la pasión de la princesa Izabela Lubomirska, de soltera Czartoryska (1736-1816), que poseía las residencias de Łańcut y Wilanów, cerca de Varsovia. Su yerno, el ya citado Stanisław Kostka Potocki, fue formando a lo largo de muchos años una gran colección de cerámica griega, que enriqueció con el fruto de sus excavaciones arqueológicas. Otras excelentes colecciones de arte de la Antigüedad clásica eran las de Helena Radziwiłł, de soltera Przeździecka (1753-1821), en Arkadia, e Izabela Czartoryska, de soltera Fleming (1746-1835), en Powązki, cerca de Varsovia, y después en Puławy. El general Michał Ludwik Pac (1778-1835) tenía en sus palacios de Dowspuda y Varsovia fragmentos de sarcófagos romanos, urnas y esculturas decorativas y arquitectónicas. Otras colecciones parecidas eran las de Anna Potocka, de soltera Tyszkiewicz (1779-1867), en sus propiedades de Varsovia, y Artur Potocki (1787-1832) en Cracovia. Hemos de recordar también las colecciones de Estanislao Poniatowski (1754-1833), sobrino del rey Estanislao II Augusto: junto a la de esculturas clásicas, que probablemente estaba instalada en su palacio de Varsovia, poseía una de gemas que era célebre en toda Europa. Además de las integradas por piezas de la Antigüedad grecorromana, todos los nobles que hemos citado tenían ricas y fascinantes colecciones de arte europeo occidental, las cuales, unidas a sus actividades de mecenazgo, ejercieron una enorme influencia en la formación del arte neoclásico polaco. Una de las más importantes era la que poseía la familia Czartoryski. A comienzos del siglo XIX, la colección de pintura occidental de Adam Kazimierz y su esposa Izabela, Fleming de soltera, instalada en su residencia de Puławy, contaba entre otras obras con la *Dama del*

*armiño* de Leonardo da Vinci, el *Paisaje con el buen samaritano* de Rembrandt –ambas hoy en la Fundación Czartoryski, Cracovia– y el *Retrato de joven* de Rafael, perdido durante la II Guerra Mundial (figuras 2-3)<sup>35</sup>.

La princesa Izabela Czartoryska, de soltera Lubomirska, acumuló en su larga vida una importante colección de arte occidental, que tenía distribuida por sus varias residencias aunque la mayor parte estaba en Łańcut<sup>36</sup>. Llegó a reunir unas 2.000 obras, entre las que dominaban las de artistas contemporáneos como Fragonard, Watteau, David, Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann y Josef Grassi. Una de las mejores piezas de su colección era una escultura de Antonio Canova, *El príncipe Henryk Lubomirski como Cupido* (Łańcut, Museo del Castillo). Su yerno, Stanisław Kostka Potocki, poseía también una amplia colección de pinturas, esculturas y dibujos occidentales, así como otros conjuntos de piezas chinas y grecorromanas. En el palacio de Wilanów, cerca de Varsovia, instaló una galería de arte europeo de los siglos XVII y XVIII que se abrió al público en 1805. Entre sus piezas estaba el retrato ecuestre que le había pintado Jacques-Louis David en 1781 (Museo del Palacio de Wilanów, figura 4)<sup>37</sup>.

Otra interesante colección de pintura y escultura es la que formó el primado Michał Poniatowski (1736-1794), hermano del rey Estanislao II Augusto, tras los viajes que realizó a Italia en 1789-1791<sup>38</sup>, y que por desgracia se dispersó a los pocos años. El príncipe-obispo de Warmia y uno de los grandes poetas de la Ilustración polaca, Ignacy Krasicki (1735-1801), reunió una excelente colección de dibujos y grabados en su residencia de Lidzbark Warmiński<sup>39</sup>.

Fue no obstante el último rey de Polonia, Estanislao II Augusto Poniatowski (1732-1798; figura 5), la figura clave de la historia del coleccionismo artístico en el país<sup>40</sup>. Estanislao había recibido una amplia formación, y sus numerosos viajes por el extranjero le permitieron conocer las tendencias filosóficas y artísticas del momento. Sus iniciativas en los campos de la arquitectura, las bellas artes y el coleccionismo siguieron así el mo-



4. Jacques-Louis David, *Retrato de Stanisław Kostka Potocki*. Óleo sobre lienzo. Wilanów, Museo del Palacio.

delo de las más brillantes cortes europeas de la época, las de Francia e Inglaterra sobre todo. También fue muy importante para él la relación que mantuvo con la corte de San Petersburgo: en los dos años que pasó en ella debió de impresionarle el enorme potencial de expresión que tenían los medios artísticos utilizados en la corte para subrayar la autoridad del soberano y propagar las principales ideas políticas. Durante su estancia en la capital rusa el futuro monarca de la Mancomunidad conoció el funcionamiento del mecenazgo real y, como residía en la propia corte y era testigo de su vida cotidiana, pudo aprender cosas que le habría sido difícil aprender en otras cortes europeas. Las numerosas y brillantes actividades de mecenazgo que desarrollaba la corte rusa a mediados del siglo XVIII, que en ese aspecto era entonces la más activa de Europa –gracias en parte a la adquisición de las colecciones Brühl en 1769 y Walpole en 1779–, debieron de dejar una huella imperecedera en la sensibilidad artística del futuro rey de Polonia.

En la política cultural de Estanislao desempeñaron un papel esencial los maestros antiguos. Marcello Bacciarelli (1731-1818), que fue durante muchos años director general de las obras reales, recomendó al principio del reinado los criterios por los que debía guiarse la adquisición de obras de arte: «Como he sabido que Su Majestad desea crear un gabinete de hermosas pinturas, me permitirá que le exponga mis ideas a ese respecto. Las [pinturas] que agradarían a S.M. no pueden conseguirse sino con gran coste, tras mucho tiempo y no sin gran esfuerzo para no ser engañados. Para evitarlo la cuestión ha de quedar secreta, pues si es de conocimiento común que S.M. desea comprar pinturas, se las venderán a muy alto precio sabiendo que es un monarca quien se interesa por ellas [...] En cuanto a la suma total que se ha de dedicar, podría a mi juicio dividirse en dos partes, una de tres cuartos para las pinturas y otra de un cuarto para crear un gabinete de estampas. Estoy convencido de que en el plazo de una década, y sin gran desembolso, S.M. podrá tener una galería

que contenga una buena selección de pinturas y una bella colección de estampas»<sup>41</sup>. Pese a tal advertencia, al rey le llovieron las ofertas. A través de sus agentes estuvo presente en los principales mercados en que se vendían obras de maestros antiguos: Roma, Florencia, Venecia, Bolonia, Nápoles, Hamburgo, Berlín, Dresde, Leipzig, Ámsterdam, París y Londres<sup>42</sup>. En la biblioteca real había libros, álbumes y grabados que ilustraban las mejores colecciones europeas de pintura. Ocupaban un lugar destacado los volúmenes dedicados a las principales galerías europeas –la de los Médicis en Florencia, la de los Electores en Düsseldorf, la de Federico II en Sanssouci y la Real de Dresde. Y abundaban también las lujosas publicaciones, por lo general ilustradas, sobre las colecciones contemporáneas de esculturas grecorromanas, en especial las del Museo Capitolino de Roma y el Museo Pío-Clementino del Vaticano<sup>43</sup>.

Lo que era la colección real de pintura cuando abdicó Estanislao se describe en un inventario de esa parte de sus bienes que se redactó en 1795. Contaba con 2.289 pinturas y varios centenares de miniaturas, pasteles y gouaches enmarcados. Por desgracia, una parte importante del conjunto se vendió y dispersó a la muerte del rey. Hoy solamente podemos identificar unas 400 de las que figuraban en ese inventario. Con esas piezas, con el inventario de 1795 y con algunas descripciones de la galería realizadas por *connoisseurs* que la visitaron antes de 1795, podemos tratar de determinar el origen de la colección real<sup>44</sup>.

Tras analizar los contenidos de estas colecciones reales de pintura antigua, tanto por escuelas como por temas, podemos concluir que eran una típica manifestación del gusto del siglo XVIII. En su mayoría eran obras del XVII y el XVIII. Había maestros franceses como Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, Jean-Baptiste Greuze, Hubert Robert, Nicolas de Largillière, Jean-Marc Nattier y Pierre-Hubert Subleyras. Figuraban también numerosos maestros flamencos, entre ellos Adriaen Brouwer, David Teniers el Joven, Jan Brueghel, Peter Paul Rubens, Anton Van Dyck y

Jacob Jordaens. Y muchos holandeses, como Albert Cuyp, Jean-Baptiste Goltzius, Willem van Honthorst, Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Jan Steen, Gabriel Metsu y Adriaen van Ostade. Un grupo específico era el de las obras de Rembrandt, con obras maestras como *El jinete polaco*, *Niña en un marco* y *Erudito en el atril*. La pintura alemana se limitaba al siglo XVIII, y se centraba en artistas de Dresde como Johann Samuel Mock y Christian Wilhelm Ernst Dietrich. No abundaba la pintura de Inglaterra a pesar de que el rey manifestó muchas veces su interés por el arte de ese país. Las mejores piezas de esa procedencia son *Romeo y Julieta*, lienzo de gran tamaño de Benjamin West, y un retrato de Jorge III pintado por Thomas Gainsborough. Las obras que han llegado hasta nosotros sugieren que las atribuciones que se hacen en el catálogo de 1795 son en su mayoría correctas o muy probables.

Por esa razón hemos de dar credibilidad también a la información sobre las pinturas italianas de la colección. Figuran en el catálogo obras maestras de los más destacados pintores italianos, como Giorgione, Leonardo, Rafael, Tiziano y Veronés. Otras igualmente fascinantes se atribuyen a Correggio, Guido Reni y Annibale Carracci. Por desgracia, es imposible comparar la mayoría de esos cuadros atribuidos con los originales, pues aún no se han localizado o identificado.

Otro capítulo de la historia del coleccionismo real es el que se refiere a la pintura contemporánea, de artistas como Antón Rafael Mengs, Pompeo Batoni, Angelika Kauffmann, Jean Pillement y Bernardo Bellotto. Pero el interés del rey por esos artistas tenía más que ver con el mecenazgo que con el coleccionismo.

La colección real de dibujos se formó de un modo similar a la de pintura antigua. Estanislao II Augusto reunió obras de las principales escuelas europeas, aunque el conjunto no llegó nunca al nivel de calidad de la colección pictórica. Los especialistas piensan que las atribuciones de muchos de los dibujos son erróneas, y que hay entre ellos numerosas copias y obras de poca calidad. Ello se debe, sin duda, a la distancia

que separaba a Varsovia de los centros del mercado y a la limitada competencia de los agentes del rey. Pese a todo, había en la colección, que contenía 1.800 piezas –de las que hoy se conservan 726–, algunos dibujos de calidad. Entre los italianos contaba con obras de Giorgio Vasari, Francesco Salviati, Alessandro Allori y Giovanni Battista Pittoni. Las escuelas flamencas y holandesa estaban representadas por excelentes dibujos de artistas como Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens y Rembrandt. Entre los dibujos franceses, más de un centenar, destacaban algunos espléndidos de Jean-Baptiste Oudry, François Boucher, Blaise Nicolas Le Sueur y Jean-Honoré Fragonard. Por último, otro conjunto importante, con más de 60 piezas, era el constituido por dibujos alemanes<sup>45</sup>.

Como en el caso de la pintura, una sección propia era la que agrupaba dibujos de artistas contemporáneos que trabajaban en la corte de Estanislao, y otra la de dibujos de arquitectura y motivos decorativos, que estaban muy relacionados con el mecenazgo artístico y arquitectónico del monarca.

Otra sección más de la colección real, con una finalidad distinta, era por último la que constaba de grabados y esculturas. Servía sobre todo como «base de datos» para los artistas de la corte. Estanislao le escribió a August Moszyński (1731-1786), amigo suyo y durante mucho tiempo «conservador» de sus colecciones: «Mis estampas y medallas no son más que un entretenimiento si los comparamos con las demás piezas [...] pero creo que pueden tener una utilidad, y me gustaría que la tuvieran para otros cuando yo haya muerto»<sup>46</sup>.

Gracias a los esfuerzos de Moszyński, y después de su sucesor Marcello Bacciarelli, en los últimos años del reinado la colección de grabados contaba con casi 70.000 piezas. Ese fondo, creado a lo largo del siglo XVIII, tenía como finalidad principal servir de inspiración y ofrecer modelos a los artistas de la corte de Estanislao. Por eso estaba organizado por temas, no por escuelas, que era el sistema más habitual en las grandes colecciones europeas y que servía para promocionar a determinados

grabadores. La colección de grabados y dibujos estaba incluida en el marco general de la *Bibliotheca regia*, amplia institución que acogía no sólo libros sino también objetos científicos y obras de arte –manuscritos, mapas, instrumentos científicos, monedas, piedras preciosas y semipreciosas, minerales, gemas, pequeñas esculturas de mármol, bronce y marfil y otras antigüedades, además de especímenes biológicos. Desde el punto de vista de su organización, era como una reliquia de las antiguas *Kunstammern*, que se mantuvieron en algunas cortes europeas más por la fuerza de la tradición que por las exigencias racionales del coleccionismo ilustrado.

El nuevo estilo de coleccionismo y las nuevas formas de exponer las piezas se ponen de manifiesto en las medidas que adoptó Estanislao para separar sus dos galerías más espectaculares, la de pintura y la de escultura.

Como podemos ver en los dibujos de sus arquitectos que conservamos y como se sugiere en su correspondencia con Marcello Bacciarelli, hallar la manera idónea de presentar las colecciones reales –cuestión que tenía aspectos artísticos e ideológicos– fue una de las grandes preocupaciones del rey.

La *Bibliotheca regia*, la colección científica real, estaba alojada en una de las alas del Castillo Real de Varsovia, que se había construido entre 1779 y 1782. Una vez terminadas las obras de acondicionamiento en 1786, el rey y sus consejeros artísticos se concentraron en embellecer la que era su residencia de verano, situada en Łazienki. A lo largo de una década el monarca transformó Łazienki en uno de los mejores complejos palaciales y jardinísticos de Europa; su carácter final podría calificarse de villa-museo, pues se inspiraba directamente en las famosas villas romanas –Villa Borghese, Villa Albani, Villa Médicis y Villa Ludovisi– que albergaban algunas de las obras más valiosas de la Antigüedad y de su propia época. Por los informes que de sus viajes a Roma le daban Marcello Bacciarelli, André Le Brun y August Moszyński, y también por el

acceso que tenía a numerosos grabados, Estanislao sabía muy bien cómo estaban organizadas y cómo funcionaban aquellas villas. También fue importante para su proyecto de ampliación de Łazienki el ejemplo de los coleccionistas y *connoisseurs* de Inglaterra, que era entonces la vanguardia de Europa en ese aspecto. En sus elegantes residencias de la campiña, construidas en el siglo XVIII, los coleccionistas ingleses tenían galerías dedicadas exclusivamente a exponer sus esculturas y sus pinturas.

En el palacio de Łazienki, los cuadros de más valor se colgaron en los muros del amplio salón de la planta baja, bautizado como la Galería de Pintura. La Galería de Escultura se hallaba en la gran *Orangerie*. Los arquitectos reales recomendaron que se colocaran allí copias de algunas de las más famosas esculturas de la Antigüedad clásica, como el *Laocoonte*, el *Apolo de Belvedere*, el *Meleagro* y la *Amazona* del Vaticano, el *Hércules* y la *Flora* de la colección Farnesio y el *Mercurio* de la colección Ludovisi.

Como en el caso de la pintura, el documento fundamental para reconstruir el contenido de la colección real de escultura es el inventario de 1795, que nos dice que estaba integrada por 176 esculturas de mármol, 23 vasos de mármol, 57 esculturas de piedra, 2 vasos de piedra y 563 vaciados en yeso.

La colección de escultura era bastante utilitaria en un sentido muy parecido al que ya se ha comentado con respecto a los grabados. Gracias a las publicaciones, a las relaciones de los viajeros y a la información de prensa, el rey estaba muy al tanto de los últimos descubrimientos arqueológicos y de lo que pasaba en el mercado de antigüedades. Y sin embargo no coleccionaba ni esculturas ni otras piezas halladas en las excavaciones. Las que tenía –sólo 16– eran regalos que le habían hecho.

Podemos identificar al menos cuatro ideas en el desarrollo de la colección real de escultura. La primera es que con la cuidadosa selección de estatuas, bustos y relieves se quería complementar el estilo arquitectó-



5. Marcello Bacciarelli, *Retrato de Estanislao II Augusto Poniatowski con el atuendo de su coronación* (detalle). Óleo sobre lienzo, h. 1790. Cracovia, Museo Nacional de Cracovia.

nico y decorativo real. La segunda es que el monarca trató de conseguir una serie de piezas que satisficieran las exigencias de las colecciones museísticas de su época, es decir, copias de las esculturas más célebres de la Antigüedad. La tercera es que esperaba reunir un conjunto representativo de vaciados en yeso con fines educativos, para su proyecto de Academia de Bellas Artes. Y la última finalidad de la colección, reunida con tanto discernimiento, era el placer y disfrute estético personal; y para ello colocó en sus aposentos privados de Łazienki copias de tamaño reducido, en mármol y bronce, de famosas esculturas antiguas y contemporáneas<sup>47</sup>.

Aún no había entonces en Polonia ningún museo público, pero al rey ya se le habían presentado algunas ideas al respecto. En 1775, la Dieta examinó un proyec-

to titulado *Pensamientos sobre la creación de un Musaeum Polonicum*, que había preparado el gran mariscal de la Corona, Michał Jerzy Mniszech (1748-1806)<sup>48</sup>.

En 1780 Wincenty Potocki (1740-1825), que poseía una notable colección de pinturas, dibujos, estampas, esculturas y artes decorativas, albergaba la intención de exponer al público, en su palacio de Varsovia, sus fondos de pintura europea bajo el nombre de *Museum Potocianum*<sup>49</sup>. A su vez, Józef Jerzy Ossoliński, voivoda de Podlesie, tenía en 1785 el proyecto de abrir al público una galería de arte conectada a una escuela. Por esos mismos años Stanisław Kostka Potocki propuso el primer museo público de bellas artes, que también quedó en proyecto teórico. Todos estos planes estaban muy relacionados con el amplio programa de reformas del Estado que se llevó a cabo en la década de 1780.

Ese período de casi un siglo en el que el coleccionismo polaco se insertó activamente en las tendencias europeas se vio interrumpido por las particiones del país, que acabaron desembocando en la pérdida de la independencia. Debido a esa trágica circunstancia de una nación sin Estado, el coleccionismo artístico polaco se vio obligado a cambiar su espíritu; como en otros ámbitos, era necesario ahora guiarse sobre todo por razones de patriotismo y nacionalismo.

Por razones patrióticas, las obras de arte y las *memorabilia* más buscadas y conservadas eran las que tenían que ver con la historia nacional y la soberanía perdida. De ello se derivó la construcción, en 1801, de un pabellón-museo en el parque de Puławy, inspirado en el templo de Vesta en Tívoli. La fundadora del que era el primer museo polaco, la princesa Izabela Czartoryska, de soltera Fleming (1746-1835; figura 6), lo bautizó como Templo de Sibila. En su fachada figura la inscripción «El Pasado es un legado para el Futuro». Pese al estilo arquitectónico del edificio, en el interior se exponían recuerdos de la historia de Polonia. En el centro, en un altar de granito, había un féretro real de caoba que contenía preciosas reliquias pertenecientes a la monarquía polaca: joyas, retratos de reyes en mi-



6. Maria Cosway, *Retrato de la princesa Izabela Czartoryska* (detalle). Óleo sobre lienzo, 1790. Cracovia, Fundación Príncipes Czartoryski, en depósito en el Museo Nacional de Cracovia.

niatura, fragmentos de vestimentas y otros objetos extraídos de las tumbas reales. Tras el altar se exhibían escudos, espadas y estandartes de diversas victorias militares, sobre todo de las obtenidas contra los turcos. En dos vitrinas se mostraban otros recuerdos históricos, relativos sobre todo a los héroes nacionales<sup>50</sup>.

En su libro *La historia y sus imágenes*, Francis Haskell describe de esta manera el Museo de Puławy: «El Templo de Sibila, concebido tras el definitivo desmembramiento de Polonia, era más que un museo un relicario a gran escala. Albergaba piezas de distinta naturaleza, pero con un elemento en común: eran una prueba tangible de que había existido un gran reino de Polonia. La finalidad del templo era ofrecer un panorama visual y coherente de la historia de ese reino [...] Las colecciones históricas del tipo de la de la Casa Gótica del parque de Puławy no eran en modo alguno raras en la Europa de principios del siglo XIX. A pesar de los numero-

sos precedentes religiosos, sí era todavía infrecuente sin embargo la idea de reunir objetos supuestamente auténticos de épocas pasadas, como en el Templo de Sibila, al servicio de una ideología. El modelo tendría enseguida múltiples seguidores»<sup>51</sup>.

Al mismo tiempo, en la cercana Casa Gótica, la princesa Czartoryska instaló su colección de arte e historia occidentales. Una de las piezas allí expuestas era la *Dama del armiño*, obra maestra de Leonardo da Vinci.

Una vez perdida la soberanía, era imposible que las autoridades polacas crearan museos nacionales, por lo que fue la aristocracia la que en gran parte asumió ese papel en sus residencias. Mientras la tradición era decorarlas con obras sobre la historia familiar y la figura del propietario, en estos museos se daba prioridad a valores como el patriotismo, las ciencias y las artes. Son ejemplos de este estilo los palacios de Działyński en Kórnik, de Raczyński en Rogalin, de Zamoyski en Varsovia (el llamado Palacio Azul), de Tarnowski en Dzików, de Ludwik Michał Pac en Dowspuda, de Branicki en Sucha o de Wincent Krasiński en la Krakowskie Przedmieście de Varsovia, así como la Biblioteca y Museo Przeździecki en Varsovia y el Museo Lubomirski en Lvov.

Ello no significa que en esas colecciones no hubiera también destacadas obras de las escuelas occidentales. Por ejemplo, los aposentos del Palacio Zamoyski, en Varsovia, estaban decorados con obras de Annibale Carracci, Angelika Kauffmann y François Gérard<sup>52</sup>, mientras que la familia Tarnowski tenía en su palacio de Dzików el *Jinete polaco* de Rembrandt<sup>53</sup> (hoy en la Frick Collection, Nueva York) y un conjunto de esculturas neoclásicas italianas<sup>54</sup>. No obstante, dominaban claramente las colecciones de carácter familiar y patriótico.

Z. Ostrowska-Kęłłowska ha descrito así aquellas residencias-museo: «Se crean como sustitutos de unas instituciones públicas propiamente dichas en unos momentos en que es imposible fundar museos y entidades científicas o de otro tipo más convencionales. No obstante, difieren de esas instituciones 'normales'. Se

crean con un espíritu más o menos claro de oposición a las autoridades, y no sólo en defensa de los intereses particulares, sino también de los de la nación, la sociedad y la política»<sup>55</sup>.

Por esas mismas razones se abren fuera del país algunos museos y bibliotecas de inspiración nacional polaca. En 1870, un grupo de emigrados polacos fundó en Rapperswil, Suiza, el Museo Nacional de Polonia. La idea del Museo Polaco de Rapperswil obtuvo un amplio apoyo, gracias al cual se pudo reunir una extraordinaria colección de recuerdos históricos, obras de arte, libros y documentos, e incluso reliquias nacionales –como el corazón del héroe nacional polaco, Tadeusz Kościuszko (1746-1817). En este caso la colección tenía una finalidad esencialmente política, y el museo se convirtió en un activo centro de movilización para diversas actividades cuyo objetivo último era que Polonia recuperara su independencia<sup>56</sup>. Un carácter similar tenían la Biblioteca Polaca que se creó en París en 1838 y el Museo Copernicano que se inauguró en Roma en 1879<sup>57</sup>.

Se ha calculado que sólo una sexta parte de las piezas que reunieron los coleccionistas polacos de esta época eran pinturas y esculturas de las escuelas occidentales. Como ya hemos señalado, por motivos patrióticos las piezas que con más interés se buscaron y conservaron eran obras de artistas polacos y recuerdos históricos. Por esa razón trazaremos ahora un breve perfil de los coleccionistas que se dedicaron sobre todo a reunir obras de arte occidentales.

En primer lugar hay que mencionar a Atanazy Raczyński (1788-1874), que era muy respetado entre los coleccionistas de arte europeo occidental. Entre 1826 y el año de su muerte reunió en su palacio de Berlín una valiosa colección integrada sobre todo por obras de artistas españoles, italianos, flamencos, holandeses y alemanes. La colección se trasladó a Polonia en 1903, y hoy, propiedad de la Fundación Raczyński, se halla en el Museo Nacional de Poznań<sup>58</sup>.

Otro destacado coleccionista de pintura polaca y occidental contemporánea fue Edward Aleksander

Raczyński (1847-1926), sobrino nieto de Atanazy, quien acumuló en su palacio de Rogalin más de 200 pinturas, sobre todo de maestros franceses, alemanes y belgas. Propiedad de la Fundación Raczyński, hoy se encuentra igualmente en el Museo Nacional de Poznań<sup>59</sup>.

La región de la Gran Polonia está relacionada también con algunos de los principales coleccionistas polacos del siglo XIX, como Izabela Działyńska, de soltera Czartoryska (1830-1899), y su esposo Jan Działyński (1829-1880). La colección que guardaban en su palacio de Gołuchów incluía excelentes ejemplos de las artes decorativas europeas de los siglos XII-XVI, incluidos algunos esmaltes franceses de gran calidad. El orgullo de la colección eran sus cerámicas griegas y sus joyas antiguas. También eran de excelente nivel sus grabados de artistas occidentales. La antigua colección del palacio de Gołuchów fue saqueada durante la II Guerra Mundial, y lo que queda de ella está repartido entre el Museo Nacional de Varsovia, el Museo Nacional de Poznań y la Fundación Príncipes Czartoryski de Cracovia<sup>60</sup>.

Seweryn Mielżyński (1805-1872) desarrolló su actividad en Miłostaw y Poznań, en la Gran Polonia. Ávido coleccionista de pintura occidental, reunió 170 obras de calidad, la mayoría de las cuales se custodia hoy en el Museo Nacional de Poznań. Poseía también un amplio conjunto de arte polaco –pinturas, estampas, dibujos, monedas y medallas<sup>61</sup>.

En las primeras décadas del siglo XIX, los generales del ejército Aleksander Chodkiewicz (1776-1838)<sup>62</sup> y el ya mencionado Ludwik Michał Pac<sup>63</sup> formaron asimismo notables colecciones de pintura europea. La de Chodkiewicz constaba de varios centenares de cuadros, e incluía también dibujos, grabados y medallas. Se vendió en subastas en 1823 y 1824, y el catálogo de esas subastas es el único testimonio que tenemos de su contenido. Tampoco se ha conservado completa la colección de Ludwik Michał Pac (m. 1835), integrada originalmente por unas 300 pinturas.

Una suerte similar corrió una de las mejores y más extensas colecciones polacas de arte occidental de la

primera mitad del siglo XIX, la que poseía Józef Kajetan Ossoliński (1758-1834). Con más de 500 lienzos, incluía muchas obras procedentes de la antigua galería del rey Estanislao II Augusto. Y también se subastó tras la muerte de su propietario<sup>64</sup>.

En la Polonia de mediados del siglo XIX había unas 350 colecciones artísticas. Al igual que en Europa occidental, a las originales de nobles y eclesiásticos se sumaban las que estaba creando la gran burguesía moderna. Se trataba de un nuevo tipo de coleccionista, por lo general carente de profundas tradiciones familiares, cuyos gustos artísticos se inclinaban más bien hacia el arte de su época. Sus puntos de referencia eran las exposiciones de arte contemporáneo que se organizaban en instituciones estatales como la Royal Academy of Arts en Londres y la Sociedad para el Fomento de las Bellas Artes («Zachęta») en Varsovia. En Polonia, esa nueva burguesía estaba dominada por los grandes empresarios de origen judío, como Leopold Kronenberg (1812-1878), Jan Gottlieb Bloch (1836-1902) y Mathias Bersohn (1823-1908).

La situación política y la falta de soberanía hicieron que a lo largo del siglo XIX las colecciones y museos de Polonia no siguieran el mismo rumbo que sus equivalentes de Europa occidental y los Estados Unidos. En Alemania e Italia, con las colecciones se trataba de reforzar la unidad nacional, mientras que los enormes museos que se levantaban en South Kensington en Londres, en la Isla de los Museos en Berlín, en el Ring en Viena y en la gran plaza del Kremlin en Moscú eran monumentos a los programas políticos de los imperios. En Polonia, el espíritu nacional se vio obligado a ocultarse en las salas de residencias nobiliarias, en humildes pueblos e iglesias, o a buscar refugio en el seno de asociaciones y organizaciones regionales, y el objetivo de las colecciones reunidas por esos modestos museos era preservar la memoria del Estado perdido y fomentar la lucha por su reinstauración.

Los museos polacos perdieron así su oportunidad de hacerse con edificios más espléndidos y colecciones

más prestigiosas. Por esa misma época, los museos de otras partes del mundo estaban recibiendo ricos legados de familias de la vieja aristocracia y de la reciente y multimillonaria burguesía. Como si ello no fuera suficiente, Andrzej Mniszech (1823-1905) trasladó la colección de su padre, Karol Filip Mniszech (1798-1844), de Wiśniowiec —en territorio nacional histórico— a París. Parecida suerte corrió la colección de Lew Sapieha. La capital francesa acogió asimismo una parte importante de la del general Ludwik Michał Pac. La familia Tarnowski vendió el *Jinete polaco* de Rembrandt a la neoyorquina Frick Collection. Karol Lanckoroński (1848-1933) acrecentó su colección en Viena, mientras que Michał Tyszkiewicz y Andrzej Mniszech ampliaron las suyas en París. Y éstos son sólo algunos ejemplos del destino que tuvieron las colecciones artísticas polacas.

Tras recuperar la independencia en 1918, Polonia era uno de los pocos países europeos que no tenían un museo nacional. La necesidad de crearlo se planteó cuando, conforme a lo dispuesto en el tratado de Riga de 1921, regresaron al país las colecciones que se habían llevado a Rusia durante el siglo XIX, al tiempo que algunos ciudadanos del renacido Estado empezaban a expresar el deseo de depositar sus colecciones en instituciones públicas. Todo ello desembocó en la creación de las Colecciones Nacionales, entidad asignada administrativamente a la Dirección del Patrimonio Arquitectónico Nacional, de la que dependían los castillos reales de Varsovia y Cracovia, así como el Parque Real de Łazienki<sup>65</sup>. Por entonces las Colecciones Nacionales recibieron donaciones de algunos grandes coleccionistas privados, como un conjunto de cuadros de Leon Piniński (1857-1938) y la colección de la familia Krosnowski. Los mayores museos del país eran municipales, como los de Cracovia y Varsovia o el Museo de la Gran Polonia en Poznań. Algunos recibieron grandes colecciones, como las de Antoni Strzałecki (1844-1934), Stanisław Ursy-Rusiecki (1862-1944) y Maria Róża Taube, de soltera Kronenberg (1854-1944), lo que con-

tribuyó al crecimiento del Museo Nacional de Varsovia. Otros importantes conjuntos regresaron a Polonia, como por ejemplo el del Museo Polaco de Rapperswil y la ya citada colección de Atanazy Raczyński, que estaba en Berlín.

No obstante, también se dio con frecuencia el movimiento inverso, el de obras que salieron del país. Entre 1918 y 1939 Polonia perdió las siguientes: el *Retrato de una joven veneciana* de Durero, que estaba en colección de la familia Wańkowicz, y la *Cabeza de Cristo*, de Antonello da Messina, que estaba en la de la familia Ostrowski, ambas vendidas al Kunsthistorisches Museum de Viena; la *Estigmatización de san Francisco*, que la familia Wiktor vendió a la galería de la Academia de Bellas Artes vienesa; la *Anunciación* de Simone Martini, que salió de la colección de la familia Przybysławski para engrosar la Colección Lehman de Nueva York, y dos obras maestras de Frans Hals, de la colección de la familia Grabowski, que se vendieron a la Thyssen-Bornemisza de Lugano<sup>66</sup>.

En la II Guerra Mundial, tanto los museos de Polonia como sus colecciones privadas sufrieron grandes pérdidas. Muchas obras de arte se quemaron, entre ellas las de la colección Zamoyski del Palacio Azul de Varsovia –incluido el *Retrato de Zofia Zamoyska con sus hijos*, de François Gérard. Otras se perdieron sin dejar rastro, como el *Retrato de joven* de Rafael que estaba en la colección Czartoryski en Cracovia. Y otras se llevaron fuera de Polonia, como la colección de Alfred Potocki de Łańcut.

A partir de 1945, el Estado se hizo cargo de la mayoría de las colecciones privadas saqueadas, sobre todo de las procedentes de los palacios y casas solariegas de la nobleza, que se instalaron en los museos. Aun hoy, 20 años después del cambio de régimen en el país, sigue sin regularse la situación jurídica de las colecciones confiscadas, lo que supone para los museos el riesgo de que las reclamen sus propietarios anteriores.

Apenas quedan hoy en el país grandes colecciones privadas de arte polaco y occidental antiguo, aunque

un amplio grupo de coleccionistas está tratando de constituirlos. Se está desarrollando el comercio de arte, esencial para el buen funcionamiento de una economía de mercado. Lamentablemente, las limitaciones presupuestarias impiden casi siempre a los museos comprar lo que desearían. Las principales adquisiciones son financiadas por patrocinadores, mientras que las colecciones museísticas se amplían básicamente a través de legados testamentarios de particulares o de donaciones de coleccionistas, sobre todo de polacos residentes en el extranjero. En los últimos años, las donaciones más generosas han sido las de Karolina Lanckorońska (1898-2002), a los castillos reales de Cracovia<sup>67</sup> y Varsovia<sup>68</sup>; Julian Godlewski (1903-1982), al de Cracovia; Andrzej Ciechanowiecki<sup>69</sup> (n. 1924) y Teresa Sahakian (1915-2007), ambas al de Varsovia, y Tomasz Niewodniczański (1933-2010), que en 2009 dejó obras en depósito en el de Varsovia<sup>70</sup>.

Son también dignas de mención las colecciones de polacos que residen en el extranjero. Una de las más ricas es, en los Estados Unidos, la de Barbara Piasecka-Johnson (n. 1937), que sin embargo se puede contemplar en las exposiciones temporales que realiza en Polonia<sup>71</sup>.

No obstante, no es en las colecciones privadas sino en los museos nacionales y las colecciones de la Iglesia donde puede encontrarse lo mejor de los modestos conjuntos que aún se conservan del antiguo patrimonio de Polonia, y lo que da testimonio de la riqueza artística del país en la época de la Mancomunidad Polaco-Lituana. Y lo que nos permite organizar exposiciones como ésta que ahora se presenta en Madrid.

La historia del coleccionismo polaco que hemos trazado aquí contradice la tesis de que Polonia, situada en la periferia de Europa, tiene poco en común con las formas culturales más desarrolladas de Europa occidental.

Thomas DaCosta Kaufmann tiene toda la razón cuando escribe que «la cultura de la Mancomunidad Polaco-Lituana fue tan rica y variada como lo eran los pueblos que habitaban el gran ámbito territorial de Rusia en la Europa de los siglos xvii y xviii»<sup>72</sup>.

Aunque esta visión se centra en los siglos XVI-XVIII, a nuestro juicio puede extenderse con seguridad a los períodos anteriores. El hecho de que en sus características el coleccionismo polaco imitara a menudo los modelos occidentales no significa que fuera un fenómeno periférico, y aun menos provincial. Al cabo, se ha de recordar que eso mismo fue lo que ocurrió en la mayoría de los

países europeos. La adaptación de modelos extranjeros, o la inspiración en ellos, no llegó a desdibujar nunca el carácter propio del coleccionismo polaco, el cual, lejos de ser una mera importación de los criterios de Europa occidental, siempre expresó la diversidad y variedad de la vida cotidiana de los habitantes de Polonia y del entorno político en el que se formaron las colecciones.

\* Este texto es una nueva versión, muy ampliada y revisada, del que se publicó en *Thesauri Poloniae. Schatzkammer Polen. Zur Geschichte der polnischen Sammlungen*, cat. exp. (Kunsthistorisches Museum, Viena, 3 de diciembre de 2002 a 2 de marzo de 2003), Viena, 2002, pp. 15-31.

<sup>1</sup> Szmytki 1995.

<sup>2</sup> Mańkowski 1932a.

<sup>3</sup> Pietrusiński 1999.

<sup>4</sup> Miłobędzki 1980, p. 38.

<sup>5</sup> Cumming 1996, p. 560.

<sup>6</sup> Lengnich 1836, p. 206.

<sup>7</sup> Pośpiech 1989.

<sup>8</sup> Rigby 1944, p. 137.

<sup>9</sup> Calloway y Jones 1991.

<sup>10</sup> Knobloch 1980, pp. 32-33, y Letkiewicz 2006, pp. 72-90.

<sup>11</sup> Pearce 1995, pp. 257-259.

<sup>12</sup> Wyczański 1954; Pośpiech 1981; Pośpiech 1992, y Pośpiech 2000.

<sup>13</sup> Pośpiech 1992, pp. 78-81.

<sup>14</sup> Życiński 1986.

<sup>15</sup> Kotula 1964, y Gałka 1992.

<sup>16</sup> Cumming 1996, p. 565.

<sup>17</sup> Czarniecka 1981.

<sup>18</sup> Jarzębski 1909, pp. 40-41.

<sup>19</sup> Bernatowicz 1998, y reseña de U. Augustyniak en *Barok. Historia-Literatura-Sztuka*, VI/1 (11) (1999), pp. 227-230.

<sup>20</sup> Baranowski 1990.

<sup>21</sup> Sulerzyska 1961.

<sup>22</sup> Fafius 1968.

<sup>23</sup> Białostocki y Walicki 1958, p. 23.

<sup>24</sup> Citado en Tomkiewicz 1971, p. 29.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Białostocki y Walicki 1958; Chrościcki 1992; Mańkowska 1999; Ziemia 1999a; Ziemia 1999b, y Szmytki 2000.

<sup>27</sup> Como entre otras Borghini 1584; Wotton 1624; Sanderson 1658, y Salomon 1672.

<sup>28</sup> Gloger 1972, pp. 238-242.

<sup>29</sup> Rottermund 1990.

<sup>30</sup> Rowell 1996, y Härting 1996.

<sup>31</sup> Prinz 1970.

<sup>32</sup> Mossakowski 1995.

<sup>33</sup> Rottermund 1999, y *Grand Tour* 2006.

<sup>34</sup> Mikocki 1990.

<sup>35</sup> Żygulski 1962.

<sup>36</sup> Majewska-Maszkowska 1976.

<sup>37</sup> Voisé y Głowacka-Pocheć 1974.

<sup>38</sup> Sołtys 2000, y Sołtys 2008.

<sup>39</sup> Mańkowski 1936.

<sup>40</sup> Mańkowski 1932a; Mańkowski 1976, y Rottermund 1992.

<sup>41</sup> *List Bacciarelliego do króla*, sin fecha, Biblioteka Narodowa núm. 3774, citado de Manikowska 2007, pp. 179-180.

<sup>42</sup> Sobre las adquisiciones de pinturas, esculturas, libros e instrumentos científicos por Estanislao II Augusto, véase Manikowska 2007, pp. 147-196.

<sup>43</sup> Rottermund 1994, p. 23.

<sup>44</sup> Rottermund 1992, p. 34.

<sup>45</sup> Kossecka 1999, pp. 123-250.

<sup>46</sup> Biblioteka Czartoryski, Cracovia, MS 676.

<sup>47</sup> Rottermund 1992, pp. 14-23, y Mikocka-Rachubowa 2010, pp. 120-123.

<sup>48</sup> Malinowski 1970, pp. 13-15.

<sup>49</sup> Rottermund 1987.

<sup>50</sup> Żygulski 1962.

<sup>51</sup> Haskell 1993, pp. 280-281.

<sup>52</sup> Ajewski 1997.

<sup>53</sup> Grottowa 1957.

<sup>54</sup> Mikocka-Rachubowa 2001.

<sup>55</sup> Ostrowska-Kęblowska 1979, p. 107.

<sup>56</sup> Rottermund 2000.

<sup>57</sup> VV.AA. 1991.

<sup>58</sup> *Sammlungen Graf Raczyński* 1992.

<sup>59</sup> *Galeria rogalińska* 1997.

<sup>60</sup> Jakimowicz 1982.

<sup>61</sup> Cicha 1981.

<sup>62</sup> Ryszkiewicz 1981, pp. 35-53.

<sup>63</sup> De Rosset 2000.

<sup>64</sup> Ryszkiewicz 1981, pp. 54-101.

<sup>65</sup> Wojtyńska s.a.

<sup>66</sup> Białostocki y Walicki 1958, pp. 43-44; sobre este tema, véanse también De Rosset 2003 y De Rosset 2005.

<sup>67</sup> *Donatorce w holdzie* 1998.

<sup>68</sup> Juszcak y Małachowicz 1998.

<sup>69</sup> *Wybór dzieł sztuki* 1999 y *Rysunki i Akwarele* 1994.

<sup>70</sup> *Imago Poloniae* 2002.

<sup>71</sup> *Opus Sacrum* 1990 y *Mistrzowie Rysunku* 2010.

<sup>72</sup> DaCosta Kaufmann 1999, p. 16.