

# La obra del pintor Vicente Poleró a través de las fotografías de Laurent

## The Work of the Painter Vicente Poleró through the Photographs of Laurent

---

FEDERICO IBORRA BERNAD

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. Camino de Vera, s/n. 46022 Valencia

[feibber@cpa.upv.es](mailto:feibber@cpa.upv.es)

ORCID: 0000-0002-5448-1220

Recibido: 30/04/2022. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Iborra Bernad, Federico: "La obra del pintor Vicente Poleró a través de las fotografías de Laurent", *BSAA arte*, 88 (2022): 275-299.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.275-299>

**Resumen:** Vicente Poleró y Toledo fue un pintor singular que dedicó prácticamente toda su trayectoria a las restauraciones y a la investigación sobre el arte. Muy pocas obras suyas se conservan, razón por la que adquiere especial valor un conjunto de cinco imágenes de sus lienzos incluidas dentro del catálogo de Jean Laurent antes de 1886. Todos ellos representan espacios interiores arquitectónicos, en los que se intenta recrear el edificio en su momento de esplendor. Estas composiciones, sin embargo, irán evolucionando desde la mera restitución ambiental a la recreación fantástica, llegando incluso a la ideación de espacios que nunca llegaron a construirse.

**Palabras clave:** pintura arquitectónica; Pablo Gonzalvo; Palacio del Buen Retiro; Alcázar de Segovia; Palacio de la Generalidad de Valencia.

**Abstract:** Vicente Poleró y Toledo was a singular painter who devoted practically his entire career to restorations and research on art. Very few of his works are preserved, which is why a set of five images of his canvases included in Jean Laurent's catalogue before 1886 acquires special value. All of them represent interior architectural spaces, with an attempt to recreate the building at the time of its splendor. These compositions, however, will evolve from mere environmental restitution to fantastic recreation, even coming up with the ideation of spaces that were never built.

**Keywords:** architectural painting; Pablo Gonzalvo; Buen Retiro Palace; Alcázar of Segovia; Palace of the Generalitat in Valencia.

---

El gaditano Vicente Poleró y Toledo (1824-1911) respondía al perfil de artista, erudito e intelectual que se desarrolló en Europa durante el turbulento y romántico siglo XIX. Dedicó la mayor parte de su vida al estudio de colecciones y monumentos en peligro de desaparecer, destacando profesionalmente por su

actividad como restaurador de obras de los principales artistas hispánicos, pues trabajó en el Museo del Prado entre 1853 y 1866, siendo comisionado ocasionalmente para intervenir en las colecciones del monasterio de El Escorial. Teórico pionero de la conservación del patrimonio pictórico, publicaría en 1853 un ensayo titulado *Arte de la restauración*, así como diversos estudios relacionados con la Historia del Arte.<sup>1</sup> Unas frases extractadas de la breve biografía publicada por Francisco Alcántara resultan muy ilustrativas para comprender al personaje:

Poleró es de Cádiz y oriundo de una gente flamenca allí establecida hace siglos. Desde pequeño se lanzó al mundo y con su curiosidad insaciable, tanto de erudito como de artista, con su nativa habilidad para lo gráfico, comienza casi niño su labor testimonial de inapreciable importancia histórica. La nación se hundía, se hundía material y moralmente a pesar del amor del muchacho a todo lo castizo, monumentos, fortalezas, iglesias, abadías, bibliotecas, pinturas y esculturas. ¿Cómo perpetuar su recuerdo? Pues escribiendo, pintando, dibujando. Llevando las imágenes, los sucesos, los reflejos, al papel, más durable que la piedra y el bronce, y en esa labor ha persistido hasta hace pocos años. Alcanza [*su obra*] muchos tomos perfectamente ordenados y encuadernados. Forman parte de ella telas, inscripciones, dibujos de trajes, de grandezas y de menudencias y la parte descriptiva, animada por la curiosidad que comunica a las historias íntimas de cosas y personas la importancia que en otros siglos se le negó, es un reflejo exacto de casi toda nuestra vida durante el siglo XIX.<sup>2</sup>

En 1902 se editó uno de los volúmenes citados por Alcántara bajo el título de *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVI*, con múltiples dibujos y un glosario de las piezas de vestir y de la armadura. A su muerte, en 1911, Poleró dejó preparados los manuscritos de otros 11 tomos inéditos cuya pista se ha perdido.<sup>3</sup> Sí que llegó a publicar otros estudios menores, que han contribuido al mejor conocimiento del pasado.<sup>4</sup> No nos extenderemos en este tema ni en su biografía, que ha sido tratada recientemente por María Moraleda Gamero (2019), pasando a centrarnos en analizar su obra pictórica.

---

<sup>1</sup> Sobre este tratado y su importancia, véase Martínez Justicia *et alii* (2008): 265-268.

<sup>2</sup> Alcántara (1908): 2.

<sup>3</sup> Tormo y Monzó (1911): 3.

<sup>4</sup> Entre las otras obras de Poleró podemos citar: *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda* (1857), *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo, los dos Museos de pintura de Madrid, y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado* (1868), *Observaciones sobre el estado actual de los antiguos techos del Real Palacio del Pardo y medios de llevar a cabo su restauración* (1875), *Catálogo de los cuadros del Excmo. Señor D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta* (1875), *Tratado de la pintura en general* (1886) y *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII, copiadas de los originales* (1903).

## 1. LA PINTURA DE VICENTE POLERÓ

A pesar de los elogios de sus biógrafos, Poleró nunca fue un artista con una calidad técnica excepcional. Sin embargo, sí que fue un creador original que, movido por sus inquietudes personales, llegó a desarrollar una síntesis única de dos géneros que hasta el momento habían evolucionado por caminos paralelos: la pintura de perspectiva arquitectónica y la pintura de historia. El primero, cultivado con gran maestría por autores como Pérez Villaamil, Parcerisa o Gonzalvo, se centraba en la reproducción de edificios o ambientes interiores de una manera más o menos realista, o a veces idealizada.<sup>5</sup> Era frecuente recurrir a la figura humana para referenciar la escala, en ocasiones exagerada, lo que se hacía generalmente con personajes ataviados al uso decimonónico, a veces popular y pintoresco, otras veces más burgués y refinado. Por su parte, la pintura de historia recreaba episodios o sucesos notables de otra época, con especial atención por el rigor en la ambientación a través de los ropajes y el mobiliario. La arquitectura suele quedar aquí en un segundo plano, como un decorado supeditado a la escena principal que rellena los espacios vacíos entre las figuras.<sup>6</sup>

Poleró combinará las características principales de ambos géneros, manteniendo un indiscutible protagonismo de la arquitectura, que ahora es recreada en su momento histórico de máximo esplendor. Este es evidenciado a través de las pequeñas figuras que pululan en su interior, con vestiduras de época y entre las que un observador avezado puede identificar a personajes notables del pasado con nombres y apellidos. Además, Poleró no se limitará a reproducir ambientes existentes, sino que llegará a recrear —e incluso inventar— edificios perdidos. Podemos decir que en sus obras pictóricas trata la arquitectura de manera similar a lo que proponía por las mismas fechas el arquitecto francés Viollet-le-Duc para la restauración estilística: “Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné”.<sup>7</sup>

Manteniendo esta misma analogía arquitectónica, las recreaciones de Poleró abarcan un amplio espectro entre lo que definiríamos como intervenciones mínimas —de simple ambientación con personajes y mobiliario— hasta la completa reinención de espacios desaparecidos o que nunca llegaron a existir. Además, no contento con los resultados, corregirá y repintará parcialmente varios de sus cuadros modificando sustancialmente su aspecto. En este sentido, las fotografías

<sup>5</sup> Torras de Ugarte (2011). Se trata de un género poco estudiado que, sin embargo, contó con cierta importancia a mediados del siglo XIX.

<sup>6</sup> Sobre este género ha centrado sus estudios el profesor Reyero Hermosilla (1989); (2005).

<sup>7</sup> Viollet-le-Duc (1866): 14 (“Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o reconstruirlo, es restablecerlo a un estado de integridad que pudo no haber existido nunca”). Son los principios de la restauración estilística, que prima la idea de devolver al edificio su supuesta imagen original, incluso aunque ello implique una invención total por parte del arquitecto.

de Laurent son una herramienta inestimable para comprender mejor la forma de trabajar de este autor.

## 2. POLERÓ A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE J. LAURENT Y CÍA.<sup>8</sup>

Las obras de Poleró que han llegado a nosotros son escasas. Dejando de lado algunos grabados menores,<sup>9</sup> en esencia puede hablarse de tres lienzos: dos de ellos propiedad del Museo del Prado –aunque cedidos a los museos de Bellas Artes de Asturias y de Valencia– y un tercero adquirido en 1964 por el Patronato del Alcázar de Segovia. Por ello resultan de gran interés cinco fotografías conservadas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), dentro del archivo Ruiz Vernacci. Concretamente nos referimos a:

- VN-01660 (V. Poleró-613.-*L'ancien salon des Cortès à Valence*).<sup>10</sup>
- VN-01197 (V. Poleró-2663.-*Salon principal du XVI<sup>e</sup> siècle, de la maison de Mosen Sorell à Valence, incendiée en 1879*).
- VN-01198 (V. Poleró-2664.-*Chambre de Philippe IV au palais du Buen Retiro, XVII<sup>e</sup> siècle, suivant une gravure du temps*).
- VN-01199 (V. Poleró-2665.-*Salon principal du XVIII<sup>e</sup> siècle, du palais Altamira à Madrid, copié en 1829*).
- VN-08851. Carece de leyenda original. Catalogada bajo el título de *Pinturas de la Sala de Linajes del Palacio del Infantado en Guadalajara*.

La numeración corresponde a los antiguos catálogos de Laurent y pone en evidencia que la primera fotografía debió tomarse en un momento muy anterior respecto a las tres siguientes, que sí serían coetáneas. Probablemente las instantáneas puedan fecharse en el contexto de las exposiciones de 1866 y 1881, como veremos más adelante.<sup>11</sup> La quinta imagen es un negativo roto, que carece de referencias y atribución en el catálogo del IPCE, siendo en todo caso posible la datación del lienzo fotografiado porque está firmado y fechado en 1882.

<sup>8</sup> Aunque en el catálogo del Instituto del Patrimonio Cultural de España las fotografías están atribuidas a Jean Laurent, es muy posible que las imágenes fueran tomadas por alguno de sus colaboradores. Por ello, siempre que se mencione el nombre de Laurent nos estamos refiriendo a su negocio fotográfico y no necesariamente a la persona.

<sup>9</sup> Doce grabados, consistentes en su mayoría en retratos de personajes históricos, se incluyeron en el *Romancero español* publicado en 1873 por la Academia del Gato. Esta asociación era una tertulia literaria creada en 1869 de la que Poleró era presidente. Recibía el nombre de un retrato de su hermana con un gato blanco que pintó en su juventud. Lozoya (1973); Moraleda Gamero (2019): 331-332.

<sup>10</sup> Entre paréntesis se incluye la descripción completa recogida en las propias fotografías, de la que se ha derivado la denominación de catálogo actual, en ocasiones más breve.

<sup>11</sup> La venta de reproducciones de obras artísticas fue el inicio de todas las empresas dedicadas a crear y comercializar las imágenes fotográficas. La casa Laurent realizó numerosos clichés de cuadros de museos y exposiciones. Huguet Chanzá (2003): 19, 263.

## 2. 1. El coro de El Escorial

Aunque no conservamos ninguna imagen, hay noticias de una primera obra de Poleró en la que se podría constatar su particular interés por la arquitectura contextualizada en un momento histórico concreto.<sup>12</sup> Se titulaba *Vista del coro de El Escorial, en el momento de ser visitado por Felipe II* y fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860. Se sabe que en el lienzo se representó al monarca junto al arquitecto Juan de Herrera, el padre José de Sigüenza y el lego fray Antonio de Villacastín,<sup>13</sup> personajes que no son aquí meros figurantes, sino los protagonistas de la historia que nos relata el propio lugar. Fue probablemente esta componente erudita, más quizá que la habilidad de Poleró con los pinceles, lo que llevó al jurado del certamen a concederle una mención honorífica.

Poco más se sabe del aspecto concreto de la obra y su paradero, pero es inmediato relacionarla con la intensa labor de estudio, catalogación y restauración de las pinturas conservadas en El Escorial que Poleró llevó a cabo entre 1854 y 1857 y que culminó con la publicación de un detallado *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los del Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda* (1857).<sup>14</sup> El lienzo pudo muy bien pintarse durante los años en que Poleró trabajó en este lugar, aunque no se presentó públicamente hasta la Exposición de 1860.

Poleró debió ser un hombre perfeccionista o, al menos, acostumbrado a madurar las ideas y retocar sus obras, como hará también con las piezas presentadas a la Exposición de 1881. En cuanto al tema escogido en 1860, no era inédito, ya que el veterano Pedro Kuntz (1793-1863), pintor especializado en perspectivas y cuñado de José de Madrazo, ya presentó vistas del templo de El Escorial en las exposiciones de 1856 y 1860, obteniendo sendas menciones honoríficas y merecidas alabanzas de la crítica.<sup>15</sup> Será sin embargo con Pablo Gonzalvo (1827-1896) cuando la pintura arquitectónica de perspectiva alcance su máximo reconocimiento, sancionado por la obtención del premio de tercera clase por su *Interior de la catedral de Toledo* en la Exposición Nacional de Bellas

<sup>12</sup> Hay noticia de otra obra que probablemente también tuvo temática arquitectónica. Se titulaba *Recuerdos del Paular* y fue donada por Poleró al Ateneo de Madrid para un pequeño museo creado en el Salón de Viejos, que contó con 49 pinturas de varios artistas. Moraleda Gamero (2019): 318.

<sup>13</sup> La noticia de los personajes la ofrece Ossorio y Bernard (1883-84): 546.

<sup>14</sup> Aparte de las pinturas, Poleró también se interesó por los objetos almacenados en los sótanos y desvanes del edificio, recuperando mobiliario y otros objetos interesantes. Fernández de Velasco (1862): 26.

<sup>15</sup> Se puede añadir un interior de la biblioteca del monasterio en la Exposición de 1862, también galardonado con una mención. Gutiérrez Burón (1996): 448-450. Actualmente forma parte de la colección BBVA. A las exposiciones de 1856 y 1862 también se presentó Federico García Ibáñez, restaurador de El Escorial, con una vista de una procesión en el claustro del monasterio y otro interior de la biblioteca. Gutiérrez Burón no menciona en su artículo la obra de Poleró, que debió tener poca repercusión mediática entre la crítica.

Artes de 1858.<sup>16</sup> El éxito de Gonzalvo se repetiría en el año 1860 con su *Vista del crucero de la catedral de Toledo* (fig. 1), que además se grabó y publicó en prensa.<sup>17</sup> Es probable que estas obras influyeran en la trayectoria pictórica de Poleró.



Fig. 1. *Vista del crucero de la catedral de Toledo*. Pablo Gonzalvo. 1860. Museo del Prado. Madrid  
Foto: © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

## 2. 2. El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad de Valencia

La primera obra de Poleró de la que tenemos imagen es el Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad de Valencia, presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866. No recibió ningún galardón ni fue adquirida por el Estado, por lo que se ha perdido la pista de su paradero, pero una fotografía del catálogo de Laurent conservada en el IPCE recoge su aspecto (fig. 2). El Salón de Cortes no era un tema tan conocido como El Escorial, aunque ya había sido

<sup>16</sup> Esta pieza fue adquirida por el Estado y conservada actualmente en el Museo del Prado (n.º 6409). *Gaceta de Madrid*, n.º 323, 19 de noviembre de 1858. Es interesante observar que en la exposición anterior presentó un interior fantástico, un patio y dos paisajes (93.- *Palacio con galería y espaciosa escalinata de carácter greco-romano*, 94.- *Patio y galería árabe*, 95.- *La fuente de las tres gracias de la Granja*, 96.- *Vista del mismo Real Sitio hacia el camino de Segovia*). *Catálogo...* (1856): 15. Será a partir de 1858 cuando se especialice en la pintura de perspectiva tomando modelos reales.

<sup>17</sup> “Exposición de Bellas Artes – Interior de la catedral de Toledo, cuadro de don Pablo Gonzalvo”, *El Museo Universal*, n.º 51, 16 de diciembre de 1860, p. 404. Está también depositado en el Museo del Prado (n.º 6789), Sobre la trascendencia de la figura de Gonzalvo, véase Torras de Ugarte (2011).

tomado como modelo para una acuarela de Pérez Villaamil (1849) y un lienzo de Gonzalvo (1864).<sup>18</sup>



Fig. 2. *L'ancien salon des Cortès à Valence* (reproducción fotográfica de J. Laurent). Vicente Poleró y Toledo. Ca. 1866. IPCE. Madrid

¿Por qué un pintor gaditano afincado en Madrid se interesaría en el Salón de Cortes de Valencia? Poleró había estado en la ciudad al menos en tres ocasiones antes de 1866. La existencia de la conexión ferroviaria Madrid-Valencia, inaugurada el 19 de noviembre de 1859, sin duda favorecería estas visitas. Al mismo año 1859 se remonta su primera estancia, a la que siguió otra fechable a finales de 1860. En ambos casos visitó también pequeñas poblaciones cercanas y realizó apuntes de viaje, de los que se conserva una pequeña muestra en la colección de la Fundación Lázaro Galdiano.<sup>19</sup> No hay referencias documentales

<sup>18</sup> Gómez-Ferrer Lozano (2021): 84. La acuarela fue realizada dentro del salón el 19 de octubre de 1849, según se indica en una anotación de la propia obra que, por adquisición reciente, forma parte de las colecciones de la Generalitat Valenciana. Del lienzo de Gonzalvo se ha perdido la pista.

<sup>19</sup> Una parte de estos dibujos están inventariados como obra de Carderera, pero son todos de la misma mano. Aparecen fechados en 1859 los que representan El Saler (n.º 09266), el pinar de la Albufera (n.º 09267), canal de Ruzafa (n.º 09397), barracas (n.º 09398), así como las puertas de Serranos (n.º 09406) y San José (n.º 09407). Con la fecha genérica de 1860, las vistas de Moncada (n.º 09399), la cercana población de Alfara (n.º 09400) y la portada de la casa de Mosén Sorell (n.º

a su viaje de 1859, probablemente por haber tenido lugar en un momento en el que Poleró se encontraba en excedencia.<sup>20</sup> Sí que se sabe que en 1860 solicitó a la dirección del Museo del Prado una licencia de dos meses por motivos de salud, que le fue concedida, para tomar baños de mar en Valencia, bajo recomendación de los facultativos de la Real Casa. Volvió a solicitar un nuevo permiso de dos meses para regresar a Valencia en 1864, que debió ser el último antes de la Exposición de 1866. Se desconoce si retornó a la ciudad después de su jubilación como restaurador del Museo del Prado, el 21 de noviembre de 1866.<sup>21</sup>

Quien también estuvo en Valencia durante casi un año fue Pablo Gonzalvo, aunque no llegó a coincidir con Poleró. Tras haber impartido clases en Cádiz, Gonzalvo aparece documentado como profesor de Colorido y Composición en la Real Academia de San Carlos durante el curso 1862-1863, período en el que cabría situar la realización de un gran lienzo con las figuras de Venus, Cupido y las Tres Gracias para el techo del tocador de lujo en el palacio de Dos Aguas.<sup>22</sup> Alejado de la monumental Toledo, que tantas veces había recreado en los años anteriores, buscó nuevas inspiraciones para sus obras en la capital de una región cuyo patrimonio monumental había pasado desapercibido hasta entonces.<sup>23</sup> A la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 presentó tres obras: *Interior de las Cortes del Reino de Valencia* (n.º 178), *Antigua sala capitular de la catedral de Valencia* (n.º 179) y *Torres y puerta de Serranos* (n.º 180). Por las tres composiciones fue galardonado con una medalla de primera clase, permutada por la Cruz de Carlos III de acuerdo con el reglamento, ya que poseía con anterioridad dos primeras medallas. Por las mismas fechas debió gestarse también la *Vista de la Lonja de la Seda en Valencia* (n.º 207), presentada en la Exposición de 1866 y premiada con la Encomienda de Carlos III.<sup>24</sup>

---

09504). También se remontan a 1860 dos vistas del castillo de Sagunto, fechadas a 10 y 11 de septiembre de 1860 (n.ºs 09249 y 09247, respectivamente) y la portada de la Capilla Real de Santo Domingo (21 de septiembre de 1860, n.º 09405). Hay otros dibujos de temática y aspecto similar, pero sin fecha ni anotaciones, que también deben ser obra de Poleró, como el teatro de Sagunto (n.º 09248) o la portada del convento de la Trinidad (n.º 09506), la trasera de un edificio sin identificar (n.º 09505) y tres detalles de azulejos (n.ºs 09501, 09502 y 09503), catalogados estos cinco últimos erróneamente como pertenecientes a la casa de Mosén Sorell.

<sup>20</sup> En 1857 Poleró y otros restauradores fueron incluidos en la nómina de excedentes, aunque en septiembre de 1859 ya figura como tercer restaurador de pintura y solicita un aumento de sueldo. Moraleda Gamero (2019): 323-324. Es por ello que creemos que la visita a Valencia de 1859 pudo ser anterior a esa fecha.

<sup>21</sup> En 1867 consta ya como jubilado. Moraleda Gamero (2019): 324.

<sup>22</sup> Mas Zurita (2011): 206. En 1860 había ganado la plaza de profesor de Perspectiva y Paisaje en la Academia de Bellas Artes de Cádiz y el 30 de octubre de 1863 será nombrado profesor supernumerario de Perspectiva en la Escuela Especial de Pintura y Escultura de Madrid, donde ejerció hasta su jubilación. García Loranca / García-Rama (1992): 137.

<sup>23</sup> Basta revisar las colecciones de Pérez Villamil o Parcerisa para darse cuenta. En cuanto al interés despertado por el Palacio de la Generalidad en Valencia a lo largo de los siglos XIX y XX, véase Besó Ros (2021): 281-322.

<sup>24</sup> Torras de Ugarte (2011).



En la colección de la Fundación Lázaro Galdiano se conservan los dibujos preparatorios para una pintura sobre el Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad de Valencia.<sup>25</sup> Por sus similitudes con otros relativos a la casa de Mosén Sorell de la misma ciudad atribuidos en su día a Poleró<sup>26</sup> y las abundantes anotaciones relativas a los nombres de los personajes representados en los frescos, en un primer momento podría pensarse en vincularlos con este pintor erudito. Sin embargo, la letra de las rotulaciones no es de la misma mano que la usada en los dibujos de viaje de 1859 y 1860. Además, en sus lienzos sobre el Salón de Cortes y la casa de Mosén Sorell, Poleró se toma varias licencias e incluso comete pequeños errores que no parecen propios de alguien que hubiera estudiado personalmente los edificios. Es por ello razonable considerar que, en ambos casos, el verdadero autor de los dibujos preparatorios pudo ser Gonzalvo, aunque después Poleró los aprovechó para sus obras.

La escena fotografiada en el catálogo de Laurent se enmarca dentro de la época foral, con personajes vestidos a la moda de finales del siglo XVI o comienzos del XVII. Al fondo se dispone un estrado con una larga mesa, donde se sentarían los seis diputados del General, así como otros puestos de trabajo auxiliares destinados probablemente al clavario o tesorero, al administrador, al contador y al escribano. Frente a las vistas convencionales, que recrean una imagen similar a nuestra percepción óptica real, el lienzo se resuelve a partir de una correcta perspectiva cónica frontal ampliada al máximo, lo que permite captar de una sola vez todo el espacio. Es por ello que se incluyen la portada de acceso a la sala, a la izquierda, y una segunda ventana en la pared derecha, que no aparecen en las fotografías históricas (fig. 3) o en la acuarela de Pérez Villaamil, por no haber suficiente apertura de campo. Es casi seguro que Poleró usó aquí los dibujos conservados en la Fundación Lázaro Galdiano, entre los que se reproduce la portada. Pero también comete algunos errores, lo que refuerza la idea de que no necesariamente fue el autor de estos.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Concretamente hay detalles de las carpinterías (n.ºs 09307, 09310, 09311, 09313), de la azulejería (n.º 09314), de las guardamalletas doradas (n.º 09312), molduraciones (n.º 09308), tribuna (n.º 09309), portada (n.º 09318) y frescos (n.ºs 09317, 09319, 09320, 09321).

<sup>26</sup> Iborra Bernad (2014).

<sup>27</sup> Yerra en el diseño de las hojas de la ventana situada más a la derecha, inventando totalmente la geometría decorativa de su trasdós, frente a la reproducción fiel que sí encontramos en las otras dos abiertas. También duplica el tamaño de los cuarterones de su intradós, exagera la anchura de la pilastra de la portada de acceso y elimina el pavimento representado en el fresco del fondo, bajando el nivel de las figuras. Los capialzados de las ventanas se ven raros, aunque esto se debe a que están parcialmente ocultos por las guardamalletas doradas que había a mediados del siglo XIX. Estas aparecen perfectamente definidas en uno de los dibujos de la colección Lázaro Galdiano (n.º 09312) y las podemos ver todavía en la fotografía de Laurent de 1870, aunque han desaparecido en las tomas de Lévy de 1888. Para estas fotografías, véase Huguet Chanzá (1999): 84-87; (2003): 120.

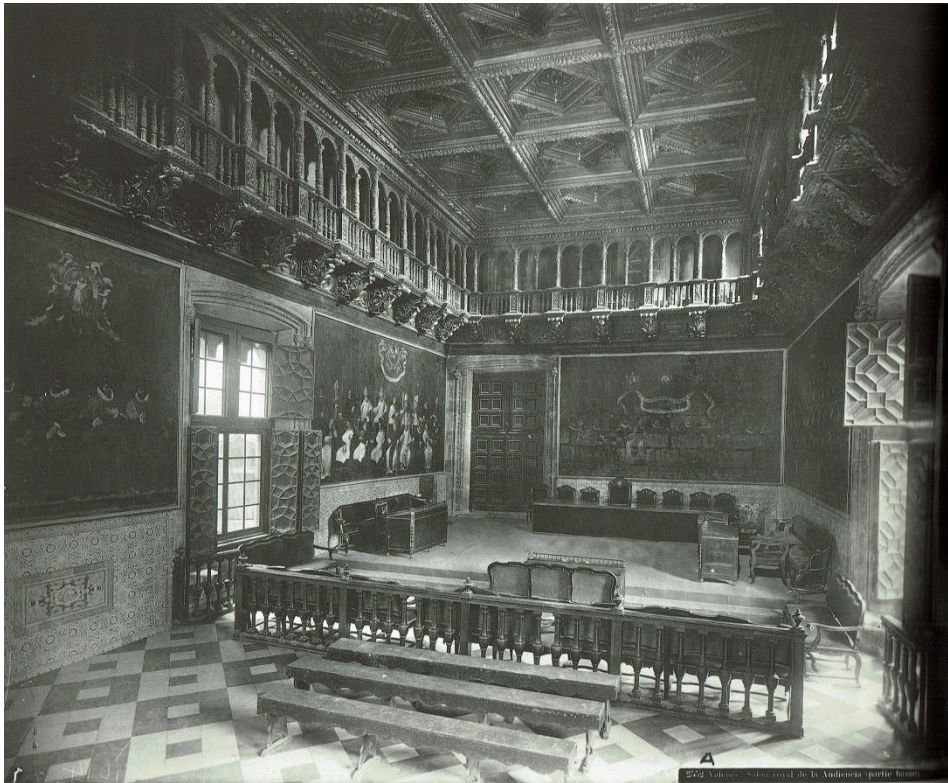


Fig. 3. *Salón Real de la Audiencia (zona inferior)*. J. Lévy et Cie. 1888. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Fondo José Huguet. Valencia

### 2. 3. La casa de Mosén Sorell de Valencia

En la edición nocturna de *La Correspondencia de España*, con fecha 8 de enero de 1876, se leía esta escueta noticia: “D. Vicente Poleró está concluyendo una perspectiva de la casa llamada de Mosén Sorell, en Valencia”.<sup>28</sup> Con casi total seguridad se está haciendo referencia a la obra fotografiada por la firma Laurent (fig. 4) que, con algunas modificaciones posteriores, se presentaría a la Exposición de 1881 (n.º 564) bajo el título: *Salón principal de la casa llamada de Mosén Sorell en Valencia, destruida por un incendio el año de 1879*. Actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia como depósito del Museo del Prado (fig. 5).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Es una noticia breve publicada sin título en portada de *La Correspondencia de España*, n.º 6608, 8 de enero de 1876, edición tercera, p. 1.

<sup>29</sup> *Catálogo...* (1881): 108-109. La fotografía de Laurent también iba acompañada de la inscripción “Salon principal du XVI<sup>e</sup> siècle, de la maison de Mosen Sorell à Valence, incendiée en 1879”. Fue utilizada para ilustrar una breve reseña sobre el edificio publicada en *La Semana Gráfica* el año

Fig. 4. *Salon principal du XVI<sup>e</sup> siècle, de la maison de Mosen Sorell à Valence, incendiée en 1879* (reproducción fotográfica de J. Laurent). Vicente Poleró y Toledo. 1876. IPCE. Madrid



Fig. 5. *Salón principal de la casa llamada de Mosén Sorell en Valencia.* Vicente Poleró y Toledo. Versión final retocada hacia 1881. Museo del Prado. Madrid (en depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia)



Poleró conocía la casa de Mosén Sorell desde 1860, fecha que aparece en uno de los dibujos conservados en la Fundación Lázaro Galdiano. Sin embargo, el cuadro no se debió comenzar hasta mediados de la década siguiente. Por

---

1927 y después sería aprovechada por Gaya Nuño (1961): 259-261. Hay que aclarar, sin embargo, que el incendio tuvo lugar en 1878 y no en 1879.

aquellos años los salones principales del edificio estaban ocupados por el establecimiento litográfico de Antonio Pascual Abad, quien dejaría el local tras la muerte de su hijo Godofredo, a finales de 1876.<sup>30</sup> Sufrió un aparatoso incendio en 1878 y después fue derribado, pero este incidente sirvió para que fuera conocido en todo el país a través de varios dibujos de Salustiano Asenjo publicados en *La Academia* junto con un artículo descriptivo que relataba su historia.<sup>31</sup> La repercusión mediática de este siniestro queda patente en el propio título propuesto por Poleró y tal vez tuvo algo que ver con la decisión de presentar su obra a la Exposición de 1881. No obstante, el interrogante principal es qué había despertado su interés por el edificio a mediados de la década anterior.

Tal vez detrás de todo pueda estar la figura de Vicente Boix, cronista de la ciudad de Valencia, vocal-secretario de la Comisión Provincial de Monumentos y presidente desde 1874 de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, quien también era desde 1853 académico correspondiente de la Real Academia de la Historia.<sup>32</sup> Esta hipotética relación explicaría por qué en el lienzo se hace alusión expresa a algunas noticias históricas que no fueron publicadas hasta 1881, como la adquisición en 1514 del patronato de la capilla del Rosario en el Convento de Predicadores de Valencia cuyo plano muestra orgullosamente un fraile dominico a dos figuras masculinas, que representan a Baltasar Sorell y su hijo Luis.<sup>33</sup> La fuente, no citada en el texto de 1881, era el entonces inédito manuscrito del *Nobiliario valenciano* de Onofre Esquerdo, que perteneció en el siglo XVIII a la biblioteca particular de Gregorio Mayans y en el siglo XIX formaba parte de la colección del bibliófilo José Enrique Serrano Morales, consultada únicamente por historiadores y eruditos.<sup>34</sup> También cabría preguntarse si los lienzos representados en las paredes son mera decoración o si están intencionadamente evocando el conjunto de pinturas que los condes de Albalat atesoraron en el edificio, subastadas en 1817 junto con los muebles y enseres del mismo.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Espí Valdés (1964): 53.

<sup>31</sup> Las láminas referidas se publicaron en los números del 23 de abril y 23 de mayo de 1878, así como los del 15 de abril, 23 de abril y 23 de mayo de 1879. Otras dos láminas inéditas salieron a la luz en *La Ilustración Catalana* el 30 de julio de 1880 y el 15 de junio de 1883. Todas ellas están recogidas en Iborra Bernad (2014).

<sup>32</sup> Sobre la figura de Boix y su actividad dentro de la Comisión Provincial de Monumentos, véase Delicado Martínez (2013).

<sup>33</sup> Torres Belda (1880-81). Es significativo que el marqués de Cruilles no conocía estos datos cuando publicó su *Guía urbana* en 1876. Debe recordarse que Vicente Boix falleció en 1880, siendo posible que el archivero municipal Torres Belda partiese de algunas anotaciones o estudios inéditos del difunto cronista de la ciudad. La capilla, levantada por Pere Compte y finalizada por su discípulo Miquel Maganya, era una de las más grandes de la población, rivalizando con la construida por Alfonso el Magnánimo en el mismo convento dominico. Gómez-Ferrer Lozano (2003): 193-198.

<sup>34</sup> Esquerdo (2001): 16. El manuscrito de Esquerdo se publicó por primera vez en 1963. De los Sorell se trata en el capítulo dedicado a los condes de Albalat. Esquerdo (2001): 183-191.

<sup>35</sup> Era una colección bastante modesta: cuatro lienzos de marinas con marcos, seis lienzos florales con marcos, un lienzo de historia, dos parises pequeños con marcos, un retrato de Carlos III, ocho



La obra de Poleró presenta algunas discrepancias con el salón real, cuya vista en perspectiva y detalles conocemos por los dibujos preparatorios depositados en la colección de la Fundación Lázaro Galdiano (fig. 6). La más evidente es la variación del número de casetones del artesonado, que en el dibujo es de tres calles, pero en el lienzo de Poleró pasa a tener cuatro. La escala del cuadro es exagerada, mostrando un espacio de dimensiones colosales, que además presenta dos puntos de fuga, uno para la zona inferior y otro para el techo. Los pinjantes de este último están resueltos de manera extraña y tanto los escudos del friso como la portada del lado izquierdo presentan un perfil distorsionado y poco realista. Todo ello nos lleva a concluir que Poleró debió trabajar con estos dibujos preparatorios, pero que no los realizó personalmente. Como se ha propuesto en el caso del Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad, muy bien podrían ser material preparado por Pablo Gonzalvo para una obra que nunca terminó y que tal vez pasaron a Poleró precisamente en este momento, hacia 1875.<sup>36</sup>

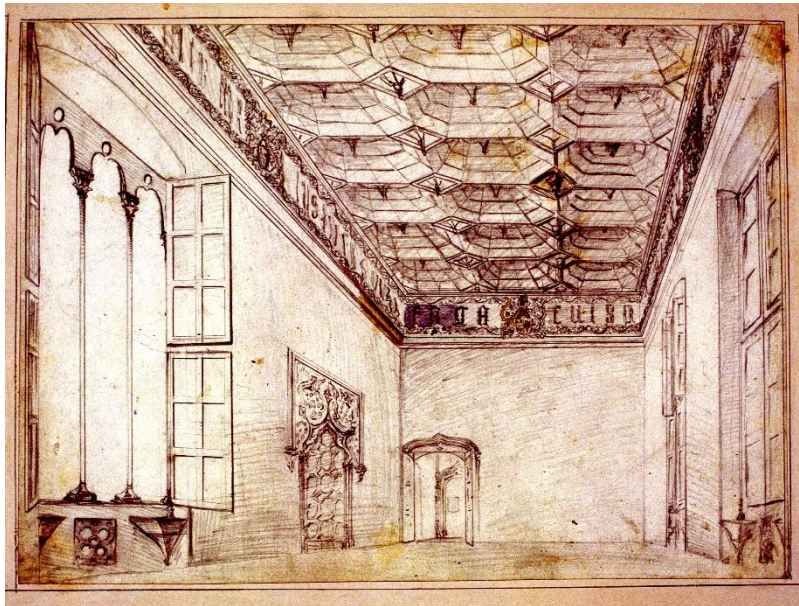


Fig. 6. Saló principal de la casa de Mosén Sorell. ¿Pablo Gonzalvo? 1863. Fundació Lázaro Galdiano. Madrid

pinturas sobre tabla de diversos temas, diez pinturas ovaladas diferentes de niños, dos pinturas circulares sobre tabla, un lienzo de pintura de un cocinero, cinco lienzos florales, una *Invocación de san Agustín*, un lienzo grande de historia, una *Adoración de los pastores* sobre tabla, con marco grande, la pintura del oratorio de la Virgen de la Leche y dos lienzos con retratos de la familia de la casa. Sobre la subasta de los objetos del edificio, véase García Aparici (1990-92). No hay coincidencia entre las obras vendidas y las representadas en el lienzo, aunque tal vez se podría relacionar el retablo situado en la pared derecha con el “nicho con un crucifijo, efigie y vidriera” recogido en el inventario y valorado en 2000 reales de vellón.

<sup>36</sup> El estilo de ambos pintores debía ser muy parecido y, de hecho, Gaya Nuño (1961): 261 atribuye erróneamente el lienzo fotografiado por Laurent a Pablo Gonzalvo.

También es patente que el lienzo fue retocado una vez concluido. Entre la fotografía de Laurent y el cuadro conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia se pueden encontrar varias diferencias. La más destacada es la colocación de cortinas cubriendo una de las ventanas del lado derecho, aumentando así el contraste de la luz y modificando el despiece del pavimento. Varió también el color del friso, que parece más claro en la fotografía decimonónica. Por último, sobre la portada mixtilínea del muro izquierdo aparece un repostero con el escudo familiar, que después pasará a ser un relieve decorativo mostrando dos blasones rodeados de filacterias.

#### 2. 4. La Sala de Reyes del Alcázar de Segovia

Otra de las fotografías, no atribuida expresamente a Laurent, está inventariada como *Pinturas de la Sala de Linajes del Palacio del Infantado en Guadalajara* (fig. 7). En un primer momento, se pueden establecer semejanzas entre esta obra y las fotografías antiguas de este suntuoso ambiente desaparecido en 1936, pero una mirada más atenta delata que no se trata del mismo techo. La Sala de Linajes se cubría con una armadura de mocárabes, mientras que en el cuadro de Poleró se representan casetones poligonales. Por otro lado, en el friso pintado se descubre una secuencia ininterrumpida de figuras escultóricas encuadradas dentro de edículos góticos, pero en el Palacio del Infantado las esculturas se alternaban con paneles ciegos de tracerías.<sup>37</sup>

Una pista fundamental para identificar la obra nos la ofrece el marqués de Lozoya: “En el Alcázar de Segovia hay un lienzo de este artista que representa el famoso Salón de Reyes, de la fortaleza, antes del incendio de 1862, de excelente factura”.<sup>38</sup> Efectivamente, el Patronato del Alcázar de Segovia adquirió en 1964 una obra de Poleró, catalogada como *Interior de la Sala de Reyes del Alcázar*, con el número de inventario 1058 (fig. 8).<sup>39</sup> Este lienzo puede identificarse con el fotografiado, sobre todo por el marco y los detalles de la techumbre, pues toda la parte baja ha sido repintada, cambiando la decoración de las paredes, el diseño de puertas y ventanas, así como la disposición de los personajes.

La obra actualmente conservada muestra dos individuos sentados en una mesa, a la izquierda, mientras un hombre y una mujer caminan por el centro, con un fraile de hábito blanco en el lado derecho. La pareja representa muy probablemente a Felipe II y Ana de Austria, cuyo matrimonio por poderes se celebró en Praga, pero la misa de velaciones tuvo lugar en la capilla del Alcázar de Segovia el 14 de noviembre de 1570, en una ceremonia oficiada por el

---

<sup>37</sup> Sobre el palacio del Infantado e imágenes de este techo, véase Layna Serrano (1997): 49, 67 y 71.

<sup>38</sup> Lozoya (1973): 14.

<sup>39</sup> Ruiz Hernando (1994): 63. Agradecemos la información y las imágenes del lienzo a Javier Sanz Rodríguez, secretario del Patronato del Alcázar de Segovia.

cardenal-arzobispo de Sevilla, Gaspar de Zúñiga, que tal vez podría ser el religioso del cuadro.<sup>40</sup>

En la fotografía del IPCE se aprecia la fecha de 1882, significativamente el mismo año en que el arquitecto Antonio Bermejo y Arteaga comienza la reconstrucción del palacio, que se prolongará catorce años.<sup>41</sup> Esto significa que Poleró está recreando aquí una Sala de Reyes que no existía en el momento de pintarla, pues había quedado totalmente destruida dos décadas antes. Si comparamos el lienzo de Poleró con los dibujos de Avrial o de Carderera<sup>42</sup> o con la sala actualmente reconstruida, podemos comprobar que esta es mucho más ancha y presenta dos puertas gemelas. Una posible explicación de esta anomalía sería que el artista hubiera partido por error de los muros de la cercana Sala de la Galera, que sí tenía una única salida y proporciones más esbeltas. A partir de ahí habría intentado recrear el espacio original, con la ayuda de dibujos parciales del techo de la Sala de Reyes.

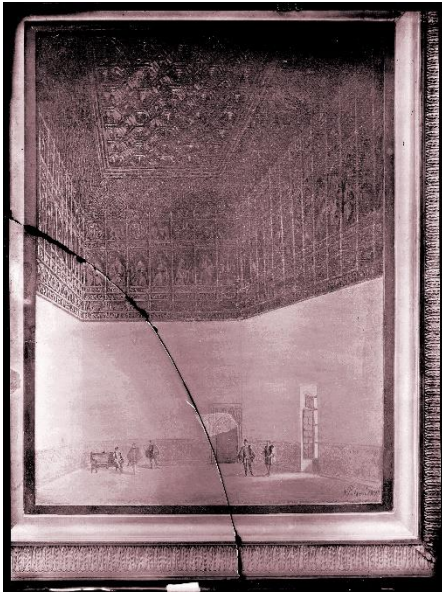


Fig. 7. *Sala de Reyes del Alcázar de Segovia* (reproducción fotográfica anónima). Vicente Poleró y Toledo. 1882. IPCE. Madrid



Fig. 8. *Sala de Reyes del Alcázar de Segovia*. Vicente Poleró y Toledo. Versión final d. de 1882. Patronato del Alcázar de Segovia. Segovia

<sup>40</sup> Báez de Sepúlveda (1998): 156.

<sup>41</sup> Una relación pormenorizada de la situación previa y las actuaciones que se iban a llevar a cabo la publicó Vega-Inclán (1886): 367. Esta operación fue posible gracias al interés del gran dibujante segoviano José María Avrial y Flores, que dos décadas antes había reproducido con detalle los salones del edificio. El cuaderno completo con sus dibujos originales ha sido publicado por Merino de Cáceres (2014).

<sup>42</sup> Museo Lázaro Galdiano, n.º 09295.

## 2. 5. La cámara de Felipe IV del Palacio del Buen Retiro de Madrid

Es la obra más interesante de Poleró y también la más estudiada. Fue presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 y posteriormente adquirida por el Estado. Actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias como depósito del Museo del Prado (fig. 9). Pese al título, que evoca un lugar concreto dentro del Palacio del Buen Retiro, lo más correcto sería encuadrarla en la línea de los “gabinetes de pinturas” del siglo XVII, donde se reunían virtualmente obras pertenecientes a un mismo personaje, pero que podían estar conservadas en diferentes lugares. Esto mismo hará Poleró, tomando diversas piezas de las colecciones reales que conocía bien por su labor como restaurador y sus estudios, procedentes del Palacio del Buen Retiro, del Alcázar y del pabellón de caza de la Torre de la Parada, en el monte del Pardo. De la veintena de cuadros representados en la sala, más de la mitad son reconocibles y se encuentran actualmente en el Museo del Prado.<sup>43</sup>

Los personajes de la escena son también identificables. En la parte derecha está sentada la reina Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, vestida con su toca de viuda y conversando con el jesuita Juan Everardo Nithard, su confesor y hombre de confianza. Apoyado en la silla de este último se reconoce al heredero, Carlos II, todavía menor de edad. Tanto el príncipe como su madre están representados a partir de los retratos de Carreño de Miranda. La escena se completa con otros personajes: un fraile dialogando con otro cortesano, un escribano y, junto a la puerta, el aposentador real tal como aparece en *Las Meninas*.

Se ha querido ver tras esta obra una inspiración en cuadros flamencos como *La galería del archiduque Leopoldo Guillermo*, de David Teniers, o *Las Ciencias y las Artes* de Adriaen van Stalbeemt, no solo en la temática, sino también en el esquema compositivo, la perspectiva algo forzada para dar una visión más amplia de la sala y la iluminación procedente de los vanos del lado izquierdo, algo usual

<sup>43</sup> Díaz Padrón / Royo-Villanova (1992): 253-255. En el muro izquierdo, empezando por la fila de arriba, se identifica el *Jabalí acosado* de Frans Snyders (Museo del Prado, n.º 1759) y a su derecha la *Fábula del perro y la presa* de Paul de Vos (Museo del Prado, n.º 1875) que aparece en los inventarios del Palacio del Buen Retiro. En la fila siguiente, sobre la puerta, dos obras de Velázquez: *Mercurio y Argos* (Museo del Prado, n.º 1184), procedente del Salón de Espejos del Alcázar, y *Las Meninas* (Museo del Prado, n.º 1174), que estaba en 1666 en el despacho de verano del mismo Alcázar. En la pared del fondo, los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez (Museo del Prado, n.ºs 1176 y 1177). En el muro derecho, en la fila superior, *La caza del jabalí* de Paul de Vos (Museo del Prado, n.º 1749), el retrato ecuestre de Felipe IV de Rubens (perdido) o el del cardenal-infante don Fernando, con la composición invertida, del mismo pintor (Museo del Prado, n.º 1687) y *El toro rendido por perros* de Paul de Vos (Museo del Prado, n.º 1872) En la fila inferior se representa el retrato de cuerpo entero de *La reina Mariana* de Velázquez (Museo del Prado, n.º 1191) y a ambos lados del espejo los retratos, del mismo pintor, del cardenal-infante don Fernando (Museo del Prado, n.º 1186) y del príncipe Baltasar Carlos con atuendo de cazador (Museo del Prado, n.º 1189).



en los gabinetes flamencos. Igualmente, la puerta abierta al fondo remite tanto a la obra de Teniers como a *Las Meninas* y los espejos con cabeza y alas de águila situados sobre los escritorios son idénticos a los representados en los retratos de Carreño de Carlos II.<sup>44</sup>



Fig. 9. *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*. Vicente Poleró y Toledo. 1881. Museo del Prado. Madrid (en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias)  
Foto: © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

Todo esto es cierto, pero no debe pasarse por alto que el modelo para la habitación, copiado casi literalmente, es realmente el grabado *Vestíbulo decorado con pinturas y muebles* (fig. 10) incluido por José García Hidalgo en sus *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693)<sup>45</sup>. Tanto los huecos de puertas y ventanas como los espejos con águilas están presentes en esta lámina, tal vez escogida precisamente por su similitud con los ambientes arquitectónicos evocados en las pinturas de Teniers y Carreño.

Esta obra de Poleró se corresponde con la imagen de Laurent conservada en el IPCE VN-01198, titulada *Chambre de Philippe IV au palais du Buen Retiro, XVII<sup>e</sup> siècle, suivant une gravure du temps*, anotación que confirma el hecho de que la obra parte del grabado del siglo XVII (fig. 11). Sin embargo, el lienzo

<sup>44</sup> Díaz Padrón / Royo-Villanova (1992): 253.

<sup>45</sup> Esta deuda ya fue puesta en evidencia por Tardón Botas (1994): 381.

fotografiado y el perteneciente al Museo del Prado no coinciden.<sup>46</sup> No se trata aquí de un repinte parcial porque, a diferencia de lo observado en las vistas de la casa de Mosén Sorell y del Alcázar de Segovia, no hay coincidencia ni siquiera en los elementos arquitectónicos o muebles que se mantienen. También difieren los personajes, destacando en el caso de la fotografía las figuras de la reina Mariana de Austria y la infanta Margarita Teresa, inspiradas en los cuadros de Velázquez, y varios hombres vestidos de negro, entre los que debe estar el propio rey Felipe IV. Estos situarían la acción hacia 1655, mientras que la versión perteneciente al Museo del Prado representa ya a la reina viuda y su hijo en la década de 1670, algo más acorde con la colección pictórica recreada. En todo caso, sigue siendo una incógnita la razón por la que aquí Poleró decidió crear una segunda obra en lugar de retocar la primera, como había hecho en otras ocasiones.

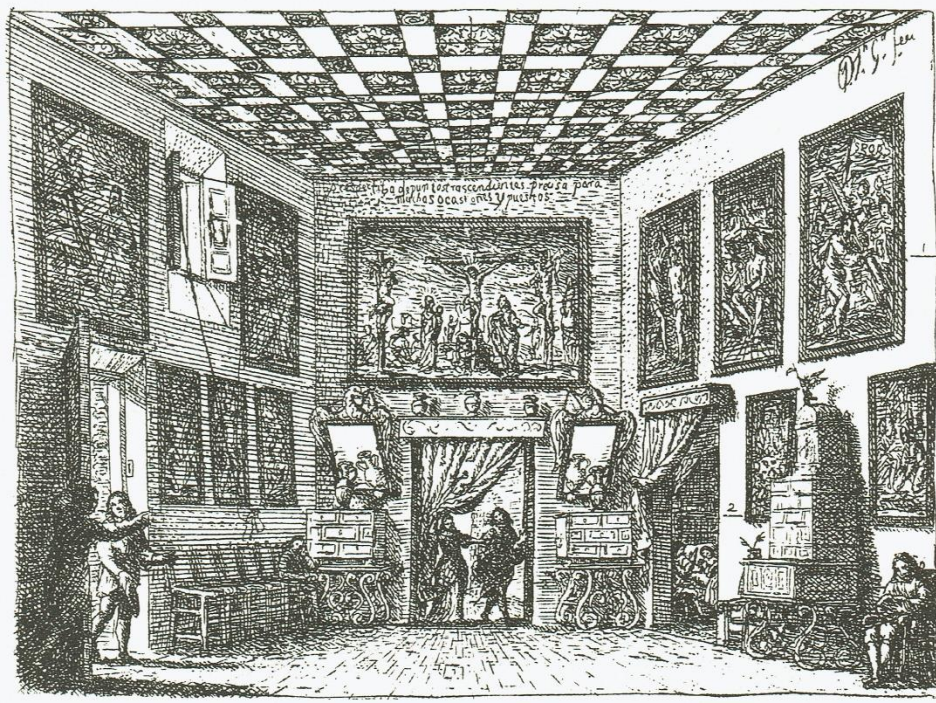


Fig. 10. Vestíbulo decorado con pinturas y muebles  
(incluido en *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*).  
José García Hidalgo. 1693

<sup>46</sup> En esta versión hay otros lienzos reconocibles, como el *Mercurio y Argos* de Velázquez (Museo del Prado, n.º 1175), sobre la puerta de la izquierda, *San Antonio Abad* y *San Pablo, primer ermitaño* de Velázquez (Museo del Prado, n.º 1169), en el centro de la parte superior de la pared derecha, o el retrato de Felipe II de Sofonisba Anguissola (Museo del Prado, n.º 1036), sobre el infante Baltasar Carlos. Díaz (2015).



Fig. 11. *Chambre de Philippe IV au palais du Buen Retiro, XVII<sup>e</sup> siècle, suivant une gravure du temps* (reproducción fotográfica de J. Laurent). Vicente Poleró y Toledo. ¿1881?. IPCE. Madrid

## 2. 6. El salón del palacio de Altamira de Madrid

Esta última pieza (fig. 12) debió fotografiarse junto a las que representan la sala de la casa de Mosén Sorell y la cámara de Felipe IV, como atestigua la numeración del inventario de Laurent. Es probable que Poleró tuviera previsto presentarla a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, aunque finalmente no lo hizo. Habría completado así una serie de tres obras ambientadas en los siglos XVI, XVII y XVIII, respectivamente. La referencia explícita de que se trata del palacio de Altamira aparece en la anotación de Laurent, así como la noticia de que se copió en 1829. La fecha podría muy bien ser una errata al transcribir el año 1879, lo que encajaría con la cronología propuesta para las fotografías.

¿Por qué el palacio de Altamira? Tras la muerte de Vicente Pío Osorio de Moscoso, XIII conde de Altamira, sus testamentarios pusieron a la venta en 1870 los últimos restos de la antigua colección de pinturas para pagar las deudas. La tasación de las obras no fue muy afortunada, por lo que se acabó malvendiendo el patrimonio mueble y los documentos del importante archivo familiar, que incluía los manuscritos y papeles atesorados por el conde-duque de Olivares,



muchos de ellos requisados de monasterios y bibliotecas.<sup>47</sup> Una parte de este archivo pudo ser adquirido por Juan Zabalburu, quien lo aceptó en pago por el crédito que se le debía, y así se salvó de su destrucción o dispersión. Entre los documentos recuperados se encontraba el inventario realizado en 1655 de la colección de pinturas del marqués de Leganés, antepasado del conde de Altamira, que en el siglo XVII era quizá la más completa e importante de Madrid. Este inventario incluía obras de Rafael, Tiziano, Rubens, Velázquez o Van Dyck y fue publicado por Poleró en 1898.<sup>48</sup>



Fig. 12. *Salon principal du XVIII<sup>e</sup> siècle, du palais Altamira à Madrid, copié en 1829* (reproducción fotográfica de J. Laurent). Vicente Poleró y Toledo. ¿1879? IPCE. Madrid

El lienzo que nos ocupa representa el salón principal del palacio dieciochesco de los condes de Altamira, con dos puertas al fondo a través de las cuales se pueden identificar varios cuadros de gran tamaño que evocan la importante colección atesorada por la familia. La habitación presenta portadas

<sup>47</sup> Esta es la noticia que ofrece Poleró (1898), pero realmente la venta de obras de arte se llevaba produciendo desde varias décadas antes. Para un estudio completo de la colección de pinturas y sus nuevos propietarios, véase Pérez Preciado (2010): 873-923. Sobre la dispersión del archivo familiar, véase Andrés Martínez (1986): 587-635.

<sup>48</sup> Poleró (1898). Posteriormente ha sido estudiado por López Navío (1962).

con marcos moldurados, techo con pinturas alegóricas y mobiliario propio del siglo XVIII. En la estancia podemos identificar a un sirviente y a dos parejas, que con toda probabilidad son los condes de Altamira hacia 1775: Ventura Osorio de Moscoso y su esposa María de la Concepción Guzmán de la Cerda, con su hijo y heredero Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, casado con Ignacia Álvarez de Toledo y Gonzaga.

Lo más paradójico es que este salón nunca llegó a existir. El nuevo palacio de Altamira fue proyectado por el reputado arquitecto Ventura Rodríguez, que firmaba los planos el 13 de julio de 1772, y estaba destinado a ser uno de los más grandiosos de Madrid. Ocuparía toda la manzana entre las calles de San Bernardo, de la Cueva (hoy Marqués de Leganés), de Ceres (actual de los Libreros) y de la Flor Alta, pero diversas vicisitudes llevaron a que solamente se erigiera la parte recayente a esta última, cuya fachada además no se completó hasta 1887. Se dice que fue el propio monarca Carlos IV quien presionó para evitar su construcción, temiendo que rivalizase con el Palacio Real.<sup>49</sup>



Fig. 13. *Proyecto para el palacio de Altamira* (detalle de la sección). Ventura Rodríguez. 1772. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid

En el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conservan las plantas (A-1347 y A-1348) y la sección (A-1350) del proyecto original de Ventura Rodríguez.<sup>50</sup> En esta última (fig. 13) podemos observar que

<sup>49</sup> Martínez Medina (1997): 61-72; Fernández Talaya (2007): 41-58.

<sup>50</sup> Arbaiza Blanco-Soler / Heras Casas (2001): 103-271.

el salón principal, situado sobre el zaguán de acceso, presenta dos portadas gemelas con recercados moldurados, entre las cuales hay un gran espejo sobre una consola. Son notables las similitudes entre esta sección y el fondo de la estancia representada por Poleró, aunque en el lienzo el espejo apoya sobre una chimenea y el techo no es abovedado, sino plano. ¿Conocía Poleró el proyecto de Ventura Rodríguez? ¿Existía alguna otra representación gráfica que recogía las características de esta sala nunca ejecutada? Esta segunda posibilidad explicaría las diferencias con el plano y justificaría la enigmática anotación de Laurent indicando que este cuadro se copió en 1829. En todo caso, las similitudes se limitan únicamente a la composición de la pared del fondo y a la posición del acceso, pues Poleró elimina la enfilada de puertas para explicitar la existencia de una habitación contigua en cuya pared se ven expuestas las obras de arte de la vieja colección del marqués de Leganés.

## CONCLUSIONES

Es evidente que Poleró fue un personaje singular y en sus escasas obras dejó buena constancia de su interés y admiración por el arte de otras épocas. Consciente o inconscientemente plantea los cinco cuadros estudiados como auténticas restauraciones estilísticas, tratando de recrear una arquitectura idealizada que pudo no haber existido nunca. Son también patentes sus inquietudes por el rigor histórico y la belleza plástica, que le llevaron a corregir o retocar la mayor parte de sus obras, buscando una ambientación lo más fiel posible a la realidad, siempre animada por la presencia de personajes históricos. Quizá Poleró no fuera tanto un pintor erudito, sino un erudito que utilizó la pintura como herramienta para aproximarse al pasado.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara, Francisco (1908): “Vicente Poleró”, *El Imparcial*, n.º 14759, 18 de abril de 1908, p. 2.
- Andrés Martínez, Gregorio de (1986): “La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira”, *Hispania*, 164, 587-635.
- Arbaiza Blanco-Soler, Silvia / Heras Casas, Carmen (2001): “Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)”, *Academia*, 92-93, 103-271.
- Báez de Sepúlveda, Jorge (1998): *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la magestad de la reyna señora doña Anna de Austria, en su felicísimo casamiento que en la dicha ciudad se celebró*, ed. Sagrario López Poza / Begoña Canosa Hermida. Segovia, Fundación Don Juan de Borbón [ed. original: Alcalá de Henares, Juan Gracían, 1572].

- Besó Ros, Adrià (2021): “Evocaciones del Reino perdido. La antigua Casa de la Generalitat de Valencia como monumento”, *BSAA arte*, 87, 281-322. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.281-322>
- Catálogo... (1856): *Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía: presentadas en la Exposición General de Bellas Artes verificada en las galerías del Ministerio de Fomento el 29 de mayo de 1856*. Madrid, Imprenta Nacional. Disponible en: <https://ddd.uab.cat/record/191287> (consultado el 30 de septiembre de 2022).
- Catálogo... (1881): *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1881*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello. Disponible en: [https://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1881/191286/catexpgen\\_a1881.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1881/191286/catexpgen_a1881.pdf) (consultado el 30 de septiembre de 2022).
- Delicado Martínez, Francisco Javier (2013): “El historiador Vicente Boix y Ricarte (Xàtiva, 1813-Valencia, 1880) y la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 94, 131-152. Handle: <https://roderic.uv.es/handle/10550/74390>
- Díaz, Concha (2015): “Vicente Poleró vuelve a Cádiz – Los objetos hablan (3)”, en <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2015/08/los-objetos-hablan-vicente-pole-ro.html> (consultado el 10 de marzo de 2022).
- Díaz Padrón, Matías / Royo-Villanova, Mercedes (1992): *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Madrid, Museo del Prado.
- Espí Valdés, Adrián (1964): *El litógrafo Pascual y Abad*. Alcoy, Imprenta La Victoria.
- Esquerdo, Onofre (2001): *Nobiliario valenciano*, t. 1. Valencia, Biblioteca Valenciana. Disponible en: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=277> (consultado el 27 de septiembre de 2022).
- Fernández de Velasco, Fernando (1862): “Armería Real. Muebles notables”, *El Arte en España*, 1, 24-28.
- Fernández Talaya, María Teresa (2007). *Palacio de Altamira*. IED Madrid – Istituto Europeo di Design. Madrid, Istituto Europeo di Design.
- García Aparici, Bernat (1990-92): “Notes definitives sobre el palau de Mossen Sorell”, *Croníco del Regne de València*, 44, 46, 47, 48 y 52.
- García Loranca, Ana / García-Rama, J. Ramón (1992): *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara*. Zaragoza, Ibercaja.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1961): *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes (2003): “La Capilla del Rosario en el Convento de Santo Domingo en Valencia”, en Eduard Mira / Arturo Zaragoza (coms.): *Una arquitectura gótica mediterránea*, vol. 2. Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 193-198.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes (2021): “«De barcelles quadrades». Los artesonados de la casa de la Diputación de Valencia”, en Antoni Furió / Juan Vicente García Marsilla (eds.): *La Generalitat Valenciana. Espais i imatges de la Generalitat*. Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 81-108.
- Gutiérrez Burón, Jesús (1996): “El Escorial en la creación artística del siglo XIX”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (dir.): *Literatura e imagen en El*

- Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1996)*. San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 433-462.
- Huguet Chanzá, José (1999): *Valencia en 1888*. Valencia, Ajuntament de València.
- Huguet Chanzá, José (2003): *Las fotografías valencianas de J. Laurent*. Valencia, Ajuntament de València.
- Iborra Bernad, Federico (2014): “Tres visiones artísticas del palacio de Mosén Sorell”, *Goya*, 352, 304-325.
- Layna Serrano, Francisco (1997): *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara, Aache Ediciones [ed. original: Madrid, Hauser y Mente, 1941].
- Lozoya, marqués de (Juan de Contreras y López de Ayala) (1973): *La Academia del Gato*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- López Navío, José Luis (1962): “La gran colección de pinturas del marqués de Leganés”, *Analecta Calasanciana*, 8, 261-330.
- Martínez Justicia, María José *et alii* (2008): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid, Tecnos.
- Martínez Medina, África (1997): *Palacios madrileños*. Madrid, La Librería.
- Mas Zurita, Elvira (2011): “El palacio del marqués de Dos Aguas. La sala chinesca”, *Archivo de Arte Valenciano*, 92, 203-213. Handle: <https://roderic.uv.es/handle/10550/74435>
- Merino de Cáceres, José Miguel (2014): *El Alcázar de Segovia y don José María Avrial*. Segovia, Patronato del Alcázar de Segovia. Disponible en: <https://www.alcazardesegovia.com/wp-content/uploads/2015/12/avrial-2014.pdf> (consultado el 30 de septiembre de 2022).
- Moraleda Gamero, María (2019): “Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico”, *Anales de Historia del Arte*, 29, 317-340. DOI: <https://doi.org/10.5209/anha.66065>
- Ossorio y Bernard, Manuel (1883-84): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas.
- Pérez Preciado, Juan José (2010): *El marqués de Leganés y las artes* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/10555/> (consultado el 30 de septiembre de 2022).
- Poleró, Vicente (1898): “Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés, D. Diego Felipe de Guzmán”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 6/66-68, 123-134.
- Reyero Hermosilla, Carlos (1989): *La pintura de historia en España. Esplendor un género en el siglo XIX*. Madrid, Cátedra.
- Reyero Hermosilla, Carlos (2005): “La ambigüedad de Clío. Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX”, *Revista del Instituto de Investigaciones Eséticas*, 87, 37-63.
- Ruiz Hernando, José Antonio (1994): *Iconografía del Alcázar de Segovia*. Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia. Disponible en: [https://oa.upm.es/9880/1/Iconografia del Alcazar de Segovia.pdf](https://oa.upm.es/9880/1/Iconografia_del_Alcazar_de_Segovia.pdf) (consultado el 30 de septiembre de 2022).
- Tardón Botas, Narciso (1994): *Reconstrucción escenográfica de la representación de “Hado y divisa de Leónido y de Marfisa”, de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1702/> (consultado el 30 de septiembre de 2022).



- Tormo y Monzó, Elías (1911): “Don Vicente Poleró”, *La Época*, n.º 21666, 24 de febrero de 1911, p. 3.
- Torras de Ugarte, Javier (2011): “Pablo Gonzalvo y la pintura de arquitectura en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”, en [http://www.infoartedigital.com/infoarte2/index\\_archivos/pablogonzalvo.htm](http://www.infoartedigital.com/infoarte2/index_archivos/pablogonzalvo.htm) (consultado el 19 de enero de 2013, actualmente no accesible).
- Torres Belda, José María (1880-81): “El palacio de Mossen-Sorell”, *Revista de Valencia*, 1, 489-494.
- Vega-Inclán, Benigno de la (1886): “La restauración del Alcázar de Segovia”, *La Ilustración Española y Americana*, año 30, n.º 22, 15 de junio de 1886, p. 367.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1866): “Restauration”, en Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. 8. París, A. Morel, Éditeur, pp. 14-34.