

Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico

María Moraleda Gamero¹

Recibido: 28 de febrero de 2019 / Aceptado: 6 de mayo de 2019

Resumen. A mediados del siglo XIX se produce un importante avance en la configuración de la restauración de pintura como disciplina autónoma y se empiezan a aplicar criterios modernos. En el presente trabajo, nos enfocamos en el estudio de Vicente Poleró, pintor, restaurador y tratadista, cuya labor teórica es fundamental para entender esta evolución y profesionalización en el ámbito español.

Hacemos un estudio de su perfil biográfico, del que apenas se ha ocupado la historiografía, a partir de sus escritos y de algunas noticias documentales. Nació en Cádiz en 1824, pero vivió y desarrolló su carrera en Madrid, hasta su muerte en 1911. Formó parte de la Sala de Restauración del Real Museo, realizando labores de restauración, conservación y catalogación. Escribió el primer y más importante tratado de restauración en España, además de otros textos de interés museográfico, histórico-artístico y de protección del patrimonio artístico.

Palabras clave: Vicente Poleró; restauración pictórica; historia de la restauración; teoría de la restauración.

[en] Vicente Poleró: painter, restorer and theorist

Abstract. In the mid-nineteenth century there was an important advance in the configuration of conservation of painting as a new discipline with modern criteria. In the present work, we focus on the study of Vicente Poleró, painter, restorer and writer, whose theoretical work is essential to understand the evolution and professionalization of conservation heritage in the Spanish context.

We make a study of his biography using his writings and some documentary news. He was born in Cádiz in 1824, but lived and developed his career in Madrid until his death in 1911. He was part of the Restoration Laboratory of the Royal Museum, performing restoration and conservation works and cataloging the collection. He wrote the first and most important conservation treaty in Spain, as well as other texts about museology, History of art and protection of artistic heritage.

Keywords: Vicente Poleró; painting conservation; History of conservation; theory of conservation.

Sumario. El primer tratado de restauración en España. Restaurador del Real Museo y las comisiones a El Escorial. Teórico y crítico de asuntos artísticos. La tasación de obras de arte. Aportaciones a la historia del arte español. Fallecimiento y la confusión del segundo apellido. Conclusiones.

Cómo citar: Moraleda Gamero, M. (2019) Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico, en *Anales de Historia del Arte* n° 29 (2019), 317-340

Vicente Poleró y Toledo nació en Cádiz el 5 de abril de 1824. Con respecto a sus orígenes poco se sabe. Sus biógrafos² no aportan datos sobre su familia y la información que

¹ mmoraledagamero@gmail.com
Código ORCID 0000-0001-8647-137X

² Contamos con breves biografías redactadas por contemporáneos: Ossorio y Bernard, M. (1867). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*. Madrid: Imprenta Ramón Moreno, Tomo II, 129. Os-

tenemos viene de diversas fuentes inconexas. No sabemos si Poleró procedía de una familia acomodada, aunque por su grado de erudición podemos deducir que así fue. Según Alcántara, parece ser que se trataba de una familia con una larga raigambre en Cádiz.

Estuvo casado con la alicantina Camila García (Alcoy, c.1835 – Madrid, 1902), dato que conocemos gracias a la inscripción de un retrato conservado en el Museo del Prado. Este lienzo fue pintado por Luis de Madrazo y donado por su hija Consuelo Poleró, junto a otro de su padre de mano de Federico de Madrazo. Consuelo fue pintora y participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1897 y 1899, dentro de la sección femenina³. Tuvo, al menos, otra hija, Concepción, que se casó en 1900 con el oficial de infantería D. Tomás Terol y Agustí⁴, con quien tuvo una hija un año después María de los Desamparados⁵, y que regentó una administración de loterías⁶. Desconocemos si Poleró tuvo más descendencia además de estas dos hijas.

La primera formación de Poleró en su ciudad natal tampoco se conoce, sólo Ruiz de Lacanal nos informa de que estudió en la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz antes de acceder a la de San Fernando de Madrid, pero sin citar ninguna documentación al respecto⁷. No sabemos en qué año se trasladaría a Madrid, aunque Elías Tormo dice que vivía en Madrid cuando a los 14 años viajó a Toledo⁸. Ossorio también recoge que fue discípulo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en las clases superiores de pintura. Algunos autores sugieren que fue académico, pero nunca llegó a ser nombrado, al menos, por la Academia de San Fernando.

Pese a su formación artística, esta faceta queda relegada a un segundo plano frente a su labor teórica y como restaurador. Como pintor ocupó un lugar muy discreto, sin que se conserven en la actualidad muchas obras de su mano. Tuvo alguna tímida mención de honor en dos certámenes nacionales de Bellas Artes. En 1860 se presentó a la Exposición Nacional con una *Vista del coro del Monasterio del Escorial en el momento de ser visitado por Felipe II*, y en 1866, con el *Interior del Salón de Cortes de Valencia*, obteniendo sendas menciones honoríficas. El cuadro *Recuerdos del Paular* fue donado por Poleró al Ateneo de Madrid, para figurar la instalación de un pequeño museo en el Salón de viejos, entre un total de 49 pinturas de varios artistas⁹. El Museo del Prado conserva un óleo suyo pintado en 1881, *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro* [P6814], adquirido por Real Orden al autor en 1882 por la cantidad de 1000 pesetas y que se encuentra depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias.

sorio fue una figura muy próxima a Poleró, compartieron tertulia literaria y Poleró colaboró en revistas dirigidas por éste. Alcántara, F. (18 de abril de 1908). D. Vicente Poleró. *El Imparcial*, 2; y Tormo, E. (24 de febrero de 1911). Don Vicente Poleró. *La Época*, (21666), 3.

³ Obtenido de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/camila-garcia/287b8b8b-08d2-4fff-891e-8ce79e68ff0e> [Consulta: 26/12/2018]; Díez, J. L. (Dir.), Gutiérrez Márquez, A., Martínez Plaza, P. J. (2015). *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado: Catálogo general*. Madrid: Museo del Prado, 370 y 378; M.O.B. (11 de julio de 1897). Exposición de Bellas Artes de 1897. Pintoras y escultoras. *La Ultima moda*, (497), 2-3.

⁴ La Gaceta de hoy (8 de septiembre de 1900). *La Correspondencia de España*, 3; Matrimonios. (28 de octubre de 1900). *El Liberal*, 2; Boda. (5 de noviembre de 1900). *El Heraldo militar*, 2.

⁵ Registro municipal. Nacimientos. (10 de agosto de 1901). *El Liberal*, 2.

⁶ Anuncios (25 de septiembre de 1913). *El Liberal*, 4.

⁷ Ruiz de Lacanal, M. D. (1994a). El gaditano Vicente Poleró y Toledo y su importancia en la historia de la conservación y restauración de obras de arte. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, (127), 496-505.

⁸ Tormo, E. (1911). *Op. cit.* Debemos tomar este artículo con precaución ya que se trata de un escrito de homenaje póstumo, cargado de idealización. Además, Tormo no debió conocer personalmente a Poleró.

⁹ Noticias. Cuarta instalación (14 de noviembre de 1879). *La Iberia*, p.3.



Vicente Poleró, *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*.
1881. Museo del Prado

Parece ser que desde muy joven tuvo una gran inquietud artística y que muy pronto se interesó por las obras y monumentos del pasado. Movidio por una gran curiosidad, se dedicó a dibujar, pintar y describir edificios, monumentos, pinturas y demás vestigios artísticos hasta formar una recopilación que, según informa Alcántara, alcanzó muchos tomos al final de sus días. Fruto de esta faceta, realizó numerosas investigaciones históricas y trabajos de catalogación de las que iremos dando cuenta.

El primer tratado de restauración en España

En 1853, a la edad de 29 años, publicó el *Arte de la restauración*¹⁰, su primera obra escrita conocida hasta la fecha. Es el primer tratado de restauración pictórica publicado en España y, probablemente, su escrito más importante. Esta obra demuestra que Poleró tuvo una visión pionera en una disciplina que estaba dando sus primeros pasos. Muchos autores consideran que Poleró aun mantenía una visión anticuada de la restauración porque la considera una rama dependiente de la pintura, pero si nos ponemos en contexto implica un gran avance en los criterios, muchos vigentes hoy en día.

La ausencia de manuales y tratados anteriores sobre restauración, exceptuando algunas referencias aisladas en tratados generales de pintura, como en el de Pacheco, hace muy significativa la aportación de Poleró. La tradición nos habla de una transmisión oral de conocimientos entre maestro y discípulo, tal y como ocurría en la pintura, con un elevado grado de ocultismo que fue denunciado por Goya a principios de siglo. Es probable que las Academias introdujesen contenidos relativos a la restauración, puesto que algunos profesores eran también restauradores y encarga-

¹⁰ Poleró y Toledo, V. (1853). *Arte de la Restauración. Observaciones relativas á la restauración de cuadros*. Madrid: Imprenta M. A. Gil. No hemos localizado ninguna otra reedición hasta bien entrado el siglo XX, aunque varios autores aluden a una reedición en 1855, que puede ser debida a una confusión en la lectura del año.

dos de supervisar las intervenciones en las Comisiones artísticas, aunque no tenemos constancia de que se impartiesen dichos contenidos.

Como hemos visto, Poleró recibió una formación como pintor, por tanto, de corte artístico. Todavía no existía en España una formación oficial y reglada especializada en restauración. La única excepción, aunque con un alcance muy limitado, es la Escuela de Restauración creada en el Museo del Prado, siguiendo de alguna manera los pasos de Pietro Edwards en Venecia. En 1833, a propuesta del restaurador José Bueno, y por mediación de Vicente López, primer pintor de cámara y director artístico del Museo, se aprobó por Real Orden el nuevo plan para la Sala y Escuela de Restauración del Real Museo de Pintura y Escultura. Los alumnos allí instruidos podían pasar a formar parte de la plantilla del museo. Se conocen algunos nombres de alumnos, sin embargo, todavía desconocemos el funcionamiento de esta escuela. Con la llegada de José de Madrazo a la dirección en 1838, los aprendices pasaron a la plantilla como restauradores y ayudantes. Más tarde se redujeron los presupuestos y se recortó la plantilla considerablemente, lo que fue el detonante de la dimisión de José de Madrazo en 1857¹¹. Desconocemos si la escuela del Prado tenía actividad a la llegada a Madrid de Poleró, pero, a tenor de las fuentes revisadas, parece que no llegó a tener vinculación alguna con la misma. Resulta curiosa la opinión de Poleró sobre Vicente López, por quien no tenía ninguna simpatía. A pesar la implicación de López en la formación del museo, Poleró consideraba que no tenía ningún aprecio por los antiguos maestros, que era responsable del cambio de gusto en el coleccionismo fernandino hacia la pintura y estampas modernas y que despreciaba a Velázquez. Asegura también haber visto una mesa en su estudio que el propio pintor confesaba que se trataba de un antiguo cuadro alemán que había mandado cepillar para aprovechar la madera¹². Estos testimonios debemos tomarlos con suma precaución porque son unas memorias personales, por la proximidad de Poleró con los Madrazo y la rivalidad entre José y López, así como por las fechas. López era un reconocido artista que murió en 1850, cuando Poleró, de 26 años, todavía no estaba ligado al Real Museo ni había escrito su tratado.

Volviendo a la formación, la situación general en España todavía era como la del siglo XVIII, con un perfil de restaurador-artista formado en las academias artísticas. Los dos grandes avances que se dan en la especialización y formación de restauradores son la referida Escuela del Prado y el tratado el *Arte de la Restauración* de Poleró. Este tratado va a suponer un gran avance en la configuración de la restauración como una disciplina autónoma, separada de la práctica pictórica con fines artísticos. No sólo aporta recetas y descripciones detalladas de las prácticas empleadas, sino que establece la cualificación que debe tener un restaurador, sus aptitudes y su formación, tanto teórica como práctica, además de una serie de criterios modernos y la sistematización del trabajo.

De esta manera se rompía con el secretismo reinante en el oficio hasta ese momento, y que había sido denunciado a comienzos de siglo por Goya en su famosa carta de 1801 a Pedro Cevallos¹³. La publicación de este tratado demuestra el interés de Polero por la instrucción.

¹¹ Ruiz Gómez, L. (2007). Algunas notas sobre el restaurador José Bueno y la creación de la Escuela de Restauración del Museo del Prado. En *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (pp.670-676). Madrid: Museo Nacional del Prado.

¹² Martínez Plaza, P. J. (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: CEEH, 78-79.

¹³ Transcrita por Ruiz de Lacanal, M. D. (1994b). *Conservadores y restauradores. En la historia de la Conservación de Bienes Culturales. Estudio del perfil y la formación*. Sevilla: M^a Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, 115.

Nos parece que estaría destinado a un público reducido y especializado por la especificidad y concreción de su contenido. A este respecto, Perusini señala la ausencia de contenido sobre técnicas e historia del arte, que sí recogen otros tratados italianos o franceses de esta misma época¹⁴. Esta omisión podría explicarse por estar dirigido a artistas ya formados y no a aficionados. Sin embargo, unos años más tarde, Poleró se ajustó más a estos modelos e hizo otra publicación donde incluye una historia de la pintura, escuelas y artistas, descripción y evolución de las técnicas pictóricas, etc., con un capítulo sobre restauración donde reproduce literalmente su primer tratado, ampliándolo con algunas partes nuevas. En estas páginas sí indica que «este libro va encaminado á los principiantes y aficionados»¹⁵, aunque ya cumpliría los mismos requisitos que el resto de tratados extranjeros. Sobre si su primer tratado estaba indicado para un público especializado, sorprenden dos hechos: que fue un libro muy publicitado en prensa, a la venta al público en general en varias librerías de Madrid y en la casa de su autor; y que numerosos ejemplares fueron donados por el propio Poleró a bibliotecas públicas. En 1871 donó 70 ejemplares¹⁶ y 75 más en 1886¹⁷. Desconocemos cuál fue la tirada de la publicación y no tenemos constancia de ninguna reedición posterior a la de 1853¹⁸ hasta la reimpresión de 1972¹⁹ y las reediciones de 2010 en italiano²⁰ y la de 2018²¹.

Tampoco sabemos cuál ha sido el papel de este tratado en la formación de restauradores una vez establecidas las enseñanzas oficiales²². Por las palabras de Díaz Martos en la introducción a su reimpresión, deducimos que no era una obra desconocida en 1972, en contraste con el tratado de Mariano de la Roca, que sí se trataba de un reciente descubrimiento.

Muchos autores lo consideran el manual de referencia en restauración pictórica hasta bien entrado el siglo XX y no es de extrañar porque muchos de los principios y procedimientos que Poleró recoge siguen vigentes en la actualidad. Algunas de las pistas sobre su repercusión serían el ya mencionado eco en prensa y que Mariano de la Roca y Delgado reprodujo literalmente gran parte del texto de Poleró en su tratado de 1880.

En cualquier caso, son muchas las incógnitas que quedan por desvelar y todavía falta un estudio pormenorizado del tratado, desde las referencias que puedan estar tomadas de otros tratados a la originalidad del texto y su estructura, si fue un encargo oficial o una iniciativa particular, cómo fue costeadada la edición, qué tirada tuvo o el motivo de la dedicatoria²³.

¹⁴ Perusini, G. (2018). *El Arte de la restauración* de Vicente Poleró y Toledo (1853) y otros tratados de restauración europeos del siglo XIX. En Poleró, V., *Arte de la Restauración y otros textos sobre conservación de cuadros* (pp.15-40). Sevilla: Athenaica.

¹⁵ Poleró, V. (1886). *Tratado de la pintura en general*. Madrid: E. Cuesta, 131n1.

¹⁶ [s.n.] (14 de agosto de 1871). Primera edición. *La Correspondencia de España*. (5009), p.1.

¹⁷ [s.n.] (2 de junio de 1886). Ministerio de Fomento. Propiedad literaria. *La Gaceta de Madrid*. (153), p.629.

¹⁸ Algunos autores se han referido a una segunda edición en 1855, sin embargo, creemos que se trata de un error de lectura que se ha repetido y malinterpretado en historiografía posterior.

¹⁹ Díaz Martos, A. (1972). Aportaciones a la historia de la restauración en España. Reimpresión de los tratados de Poleró y De la Roca con los informes del restaurador Gato de Lema. *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, (12), 85-89.

²⁰ Poleró y Toledo, V. (2010). *L'Arte del restauro. Osservazione sul restauro dei dipinti*. Saonara: Il Prato.

²¹ Poleró, V. (2018). *Arte de la Restauración y otros textos sobre conservación de cuadros*. Sevilla: Athenaica.

²² En España no será hasta 1961 con la creación del ICROA.

²³ Está dedicada a «A mi querido amigo Don Rafael Riaño. En testimonio de gratitud y verdadero afecto. V.P.». Desconocemos de quién se trata y el motivo de la dedicatoria. Hemos encontrado a un intendente de marina lla-

Consideramos que la significación del tratado de Poleró va mucho más allá de su contenido y que para terminar de configurar su alcance es necesario conocer a su autor, sus inquietudes, su trabajo como restaurador y sus otras actividades teóricas.

Restaurador del Real Museo y las comisiones a El Escorial

Según Ossorio, gracias a la repercusión del tratado, Poleró accedió al Real Museo de Pintura y Escultura, sin embargo, en la portada del propio ejemplar aparece ya como «Individuo de la Sala de Restauración del Real Museo de Pinturas y esculturas de S.M.». Existe bastante confusión sobre cuando comienza su vinculación contractual con el Real Museo. Según la documentación de archivo, Poleró fue contratado el 1 de junio de 1853 como *restaurador auxiliar* de la Sala de Restauración de dicho establecimiento²⁴, siendo director José de Madrazo, aunque unos años más tarde alcanzaría un puesto de mayor responsabilidad dentro del mismo. El proceso selectivo de personal para el museo durante esta etapa estaba basado en una cuestión de confianza, no será hasta 1897 cuando se fije un sistema público de oposición, casi treinta años después que en el extinto Museo de la Trinidad²⁵.

Desconocemos si la vinculación de Poleró con la familia Madrazo es anterior o se inicia ahora, a raíz de la publicación del tratado y su contratación como restaurador del museo, pero sabemos que llegaron a tener una relación muy estrecha y de total confianza, especialmente entre Vicente Poleró y Federico de Madrazo.

Desde 1854 hasta 1857, Poleró fue destinado al Real monasterio de San Lorenzo de El Escorial en Comisión de Servicio para la restauración de pinturas. En 1854 se le envió junto al quinto restaurador del museo José Carlos Méndez y el forrador José Muñiz²⁶. Durante este tiempo intervinieron varias pinturas y en 1855 se le otorgó una mayor responsabilidad dentro de la comisión gracias a la mediación de José de Madrazo. El director del Real Museo realizó una propuesta formal al Intendente General de Patrimonio para establecer una comisión permanente con Poleró al frente como restaurador principal, auxiliado por un ayudante. Además, Madrazo se mostró favorable a crear un museo de pinturas en el Real Monasterio. Alega que el cargo de Poleró como *restaurador auxiliar* se explicaba por una cuestión de antigüedad, al tratarse de una incorporación reciente, pero que había demostrado suficientes capacidades y méritos que justificaban una categoría superior, además incide en que es el autor de un excelente tratado de restauración, el único publicado en España. El documento incluye un borrador del proyecto de organización de un museo en el propio monasterio, que está sin firmar, pero cuyo autor probablemente sea el propio Poleró²⁷. Con el museo se proyectaría la ordenación y conservación del edificio y sus

mado Rafael Riaño y Loiron en las guías de forasteros de Madrid de hacia mediados del XIX, aunque al carecer de más datos no podemos afirmar que se trate de la misma persona.

²⁴ Archivo Museo del Prado (AMP): Caja 352 / Legajo: 18.07 / N° Exp: 6 / N° Doc: 1

²⁵ García Cabarcos, M. C., Martínez Pozuelo, F. (2015). El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales. *Boletín del Museo del Prado*, (51), 112-131; Ruiz Gómez, L. (2006). Restauración en el Museo del Prado. En *Enciclopedia del Museo del Prado*, tomo V (pp.1837-1843). Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.

²⁶ AMP: Caja 352 / Legajo: 18.07 / N° Exp: 16 / N° Doc: 18; Caja 352 / Legajo: 18.07 / N° Exp: 17 / N° Doc: 2; Caja 353 / Legajo: 18.09 / N° Exp: 6 / N° Doc: 7; Caja 415 / Legajo: 18.08 / N° Exp: 6 / N° Doc: 5; Caja 415 / Legajo: 18.08 / N° Exp: 12 / N° Doc: 1; Caja 415 / Legajo: 18.08 / N° Exp: 19 / N° Doc: 4

²⁷ AMP: Caja 1366 / Legajo: 11.280 / N° Exp: 27

colecciones, permitiendo además el acceso del público, tanto nacional como foráneo, para su conocimiento, difusión y deleite. Sin embargo, esta iniciativa no llegó a desarrollarse.

Poleró no sólo intervino muchas de las pinturas de El Escorial, sino que se encargó de localizar obras ignoradas, darlas a conocer y colocarlas en un lugar conveniente para su conservación. Puso un gran empeño en buscar por los rincones del monasterio con el fin de encontrar obras ocultas con valor artístico y convenció de esta empresa a D. Carlos Hidalgo, el administrador del Real Sitio, que aceptó su iniciativa²⁸. La reubicación de las obras para asegurar su correcta conservación dentro de las dependencias del monasterio tiene una importante significación en la concienciación sobre conservación preventiva en las colecciones públicas españolas.

Allí restauró, según Ossorio, las siguientes pinturas: *Jesucristo crucificado*, de Tibaldi; dos retratos de Mariana de Austria, de Carreño; *San Gerónimo en oración*, de Palma el Joven; tres cuadros de la Batalla de Lepanto; y veinte lienzos más, además de recopilar la colección de manuscritos y códices, calcados y estampados, formando dos volúmenes.

Aparte de las restauraciones y la ordenación de las colecciones, realizó estudios históricos y críticos de la colección de pintura. En 1856, José de Madrazo justificaba al Intendente General de la Real Casa la empresa de Poleró de formar un catálogo de las colecciones y, un año después, se publicó el catálogo del monasterio de San Lorenzo del Escorial²⁹. Se trata de un compendio concienzudo y detallado de las obras que albergaba el Real Sitio, el primero tras las partidas para el Real Museo, además de un listado de las que se habían perdido, sobre todo durante la Guerra de la Independencia. Poleró midió y numeró 946 cuadros, describiendo los temas y estableciendo escuelas y autorías con gran acierto, incluso en obras antes no mencionadas. Al igual que el tratado, el catálogo tuvo eco en la prensa como obra de interés para los inteligentes, los viajeros y los aficionados. Esta publicación nos revela que Poleró tuvo muchas inquietudes, realizando labores hoy reservadas a los historiadores del arte y conservadores de museos, que siguió ejerciendo y ampliando a lo largo de los años.

El 12 de septiembre de 1856, la dirección del Real Museo envió un comunicado de suspensión de empleo y sueldo a los restauradores Calisto(sic) Ortega Matamoros, José Carlos Méndez y Vicente Poleró³⁰, aunque no sabemos si llegó a hacerse efectiva. Los sucesivos recortes de presupuesto y de plantilla acabaron provocando la dimisión de José de Madrazo de la dirección en 1857, que falleció sólo dos años más tarde. La prensa mencionó a Poleró y a otras figuras destacadas del ámbito artístico, como Valentín Carderera con quien le unió una buena amistad, entre los asistentes al funeral³¹.

El Intendente de Patrimonio solicitó en 1857 que Poleró y otros restauradores fuesen incluidos en la nómina de excedentes, cobrando 480 reales por 24 días labora-

²⁸ Fernández Velasco, F. (1862). Armería Real. Muebles notables. *El Arte en España*, 1, 24-28. Se da cuenta de un mueble de valor artístico hallado en El Escorial gracias a Poleró y cómo instigó al administrador del Real Sitio para localizar todos los objetos de valor.

²⁹ Poleró y Toledo, V. (1857). *Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los de Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*. Madrid: Imprenta de Tejado.

³⁰ AMP: Caja 415 / Legajo: 18.08 / N° Exp: 21 / N° Doc: 2.

³¹ [s.n.] (12 mayo 1859). Funerales. *La España*, (3908), 4.

bles³². Estas noticias resultan contradictorias con la siguiente que tenemos de Poleró en un documento del 16 de septiembre de 1859, donde ya figuraba como tercer restaurador de pintura y solicitaba un aumento de sueldo a la Real Casa, por mediación del Intendente General de la Real Casa y Patrimonio³³. No sabemos si llegó a ser despedido y vuelto a contratar en un puesto de mayor rango o si, en vez de ser cesado, fue ascendido. Continuó trabajando en el museo porque en 1860 solicitó 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 Casa³⁴.

El 26 de julio de 1860 fue nombrado director su amigo Federico de Madrazo, tras tres años de paso de Juan Antonio Ribera (1779-1860) por la dirección.

No volvemos a tener noticias de Poleró hasta 1863 con el documento de aprobación de la nueva planta de empleados del museo del 14 de abril, donde se nombra a Polero tercer restaurador de pintura³⁵. Esta es la fecha que la historiografía da como la de incorporación de Poleró a la Sala de Restauración del Prado, pero creemos, a la luz de la documentación, que es una interpretación errónea. En 1856 pudo ser suspendido, pero en 1859 ya estaba reincorporado y en 1860 continuaba trabajando. El documento de 1863 no implica la contratación de una nueva plantilla, sino de dejar constancia oficial del nuevo organigrama del museo. Completaban el equipo de restauradores D. Nicolás González Argandona como primer restaurador, y D. Nicolás García Gato de Lema como segundo, y ambos también venían ejerciendo su labor con anterioridad.

En 1864, vuelve a pedir una licencia de dos meses para tomar baños que también le fue concedida. Es posible que tuviese una salud delicada, aunque hay que señalar que otros restauradores, como Gato de Lema, gozaron de licencias similares³⁶.

Poleró ocupó el puesto dos años más, hasta el 21 de noviembre de 1866³⁷. En 1867 ya consta como restaurador jubilado, recibiendo una retribución por nueve años y cuatro meses al servicio de la corona³⁸.

Durante sus años en el museo, Poleró restauró numerosas obras, entre las que figuran el *Caballero de la mano en el pecho* de El Greco o *La Reina de Hungría* de Velázquez³⁹, y participó en otras tareas relacionadas con la organización del museo. Según su propio testimonio en *Breves observaciones*, Madrazo le confió en 1866 el ordenamiento de las colecciones en las salas. Por lo tanto, parece ser que Poleró asumió competencias como conservador en sus dos acepciones. Como *curador* o responsable de los fondos, es decir, encargado de su catalogación y ordenación; y como responsable de la integridad física y material de las obras, como restaurador-conservador.

³² AMP: Caja 353 / Legajo: 18.09 / N° Exp: 29 / N° Doc: 1.

³³ AMP: Caja 927 / Legajo: 11.05 / N° Exp: 40.

³⁴ AMP: Caja 367 / Legajo: 18.10 / N° Exp: 1 / N° Doc: 24; Caja 353 / Legajo: 18.11 / N° Exp: 7 / N° Doc: 2; Caja 367 / Legajo: 18.10 / N° Exp: 1 / N° Doc: 36.

³⁵ AMP: Caja 353 / Legajo: 18.11 / N° Exp: 30 / N° Doc: 1.

³⁶ AMP: Caja: 353 / Legajo: 18.12 / N° Exp: 6 / N° Doc: 1; Caja: 353 / Legajo: 18.12 / N° Exp: 6 / N° Doc: 6.

³⁷ Gutiérrez Márquez, A. (1997). El pintor Vicente Poleró Toledo. En Gállego, J., Díez, J. L., *Artistas Pintados. Retratos de Pintores y Escultores del siglo XIX en el Museo del Prado* (pp. 134-135). Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, Àmbit Servicios Editoriales, 134; AMP: Caja 353 / Legajo 18.12 / N° Exp 30 / N° Doc 2.

³⁸ AMP: Caja: 353 / Legajo: 18.13 / N° Exp: 1 / N° Doc: 2.

³⁹ Ossorio y Bernard, M. (1867). *Op. cit.*, 129. Ossorio aporta un listado de números correspondientes al catálogo de 1854 que figuraban en las anotaciones del cuaderno de la Sala de Restauración. Véase el Anexo II con el listado de obras en dicho catálogo y sus correspondencias actuales.

Con respecto al papel de Poleró en el museo, aunque gozó de un vínculo de amistad con el director, es importante subrayar que contaba con méritos más que suficientes. Era una figura acreditada en el campo de la restauración por la labor realizada en El Escorial y en el propio museo, además de ser una autoridad teórica gracias a su tratado. Federico de Madrazo era académico, pintor y miembro destacado de la familia de artistas con más influencia en el ambiente artístico y cultural español. Era hijo de José de Madrazo, también pintor de cámara y director del Real Museo, viajó y recibió una educación exquisita. Dicho esto, la confianza depositada por este en Poleró toma una mayor relevancia. No se trataba de un simple operario o trabajador manual, sino de un experto de reconocido prestigio.

La relación de amistad era extensiva a toda la familia, como demuestra la inscripción en el reverso del retrato pintado por Luis de Madrazo, hermano de Federico, a la esposa de Poleró: “*A mi amiga D^a Camila García de Poleró. L. de Madrazo a^o1863*” [P4481]. Mientras que, en 1873, Federico de Madrazo obsequió a Poleró con otro retrato [P5849], clara muestra de esta amistad, donde vemos a un Poleró seguro y cercano, a los 49 años de edad, y con bigote y perilla a la moda.

Se conservan también numerosas anotaciones en diarios y correspondencia que dan cuenta de esta proximidad. El 22 julio 1856 en una carta de Federico a su padre desde El Escorial, menciona que ha visto la colocación de los cuadros hecha por Poleró en los claustros y sala capitular y que le parece que hace buen efecto⁴⁰. Un mes más tarde, vuelve a escribir y aprovecha para mandar saludos de parte de Poleró a la familia y al marqués de Mirabel⁴¹.



Luis de Madrazo, *Camila García de Poleró*, 1863



Federico de Madrazo, *Vicente Poleró*, 1873

⁴⁰ Madrazo Kuntz, F. (1994). *Epistolario*. Ed. J. L. Díez. Madrid: Museo del Prado, 459-460. Carta nº178.

⁴¹ *Ibidem*, 461-462. Carta nº 179.

El director contaba con Poleró para tareas del museo, para la toma de decisiones importantes y para cuestiones personales y compartir tertulias o momentos de esparcimiento. Algunos ejemplos así lo demuestran:

«Anoche, como todos los domingos, vino a Casa Federico con toda la familia (...) y se tocó y cantó mucho, pues Murillo y Poleró echaron el resto»⁴².

«26-6-1861. Esta mañana he estado en el Museo con Poleró, dirigiendo la colocación de cuadros de la Escuela italiana». Esta labor significa un asesoramiento como experto que iba más allá de sus funciones como tercer restaurador.

«15-8-1862. Por la noche hemos ido con Luis y Poleró al Circo de Price». Ambos tenían una estrecha relación de amistad, compartiendo también momentos de ocio.

«24-7-1862. A las nueve de la mañana he ido con Poleró al funeral del padre de Don Tomás Santero. Después hemos estado todo el día Poleró, Román y yo ocupados en la colocación de mis libros». Poleró tenía acceso al ámbito privado de Madrazo y a una importante biblioteca, además contaba con el criterio y conocimiento suficientes para encargarse de su ordenación.

«17-10-1880. ...con Poleró he estado en (casa) del difunto Carderera viendo algunas antiguallas»⁴³. El propio Poleró realizó el inventario y tasación de sus bienes junto a Pedro de Madrazo y Alejandro Sureda⁴⁴. Sobre el oficio de tasador profundizaremos más adelante.

Teórico y crítico de asuntos artísticos

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 es una escueta publicación que tiene un gran interés a nivel museográfico y de criterios de conservación⁴⁵. Su contenido se divide en dos apartados, tal y como indica el propio título. Uno, dedicado a analizar el estado de conservación de las obras del Real Museo y otro planteando cómo afrontar una eventual fusión de los dos grandes museos de pintura de Madrid: el Real Museo de Pintura y Escultura y el Museo Nacional de Pintura, conocido como el de la Trinidad, formado por los bienes desamortizados de la Iglesia y de algunos nobles.

La publicación se produjo en 1868, justo después de la revolución y el radical cambio político con el derrocamiento de Isabel II y el inicio del Sexenio democrático. Según Alcántara, además de literato y de artista, Poleró fue político, liberal y

⁴² Carta de José de Madrazo a su hijo Luis (nº255, Madrid 28 de mayo de 1855) en: Madrazo, J. (1998). *Epistolario*. Ed. J. L. Díez. Santander: Fundación Marcelino Botín, 656.

⁴³ Las cuatro últimas citas están tomadas de Gutiérrez Márquez, A. (1997). *Op. cit.*, 134-135.

⁴⁴ Hidalgo Pardos, J. A. (2010). El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, (120), 233-245. Aparece citado como Vicente Poleró y Segura. Aclaramos la confusión al final de este capítulo. Martínez Plaza, P.J. (2018). *Op. cit.*, 166, dice que de la tasación se encargaron Poleró y, el también restaurador, Isidoro Brun.

⁴⁵ Poleró y Toledo, V. (1868a). *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*. Madrid: Eduardo Cuesta.

miliciano, y tomó parte activa en motines y pronunciamientos. No contamos con más testimonios, pero resulta chocante si tenemos en cuenta la estrecha amistad que le unía a los Madrazo, profundamente monárquicos, ya sea por convicción o por interés. De hecho, ese mismo año, Federico es sustituido en la dirección del Prado por el pintor liberal Antonio Gisbert. En el folletín, Poleró parece tener una actitud positiva sobre la nueva situación, aunque no entra en cuestiones políticas.

Estos acontecimientos trajeron consigo la nacionalización de las colecciones del Real Museo, que pasaba a ser estatal. En consecuencia, la titularidad de los dos museos principales de Madrid pasaba a ser la misma. Poleró se convirtió en un defensor de la gran reforma museística aconsejando la concentración de las colecciones de ambos museos en uno solo. En su propuesta demostró una visión de museo moderno como institución de interés público, aunque también fuese malentendida y criticada por algunos, como el historiador Gaya Nuño⁴⁶. Poleró consideraba necesario que el nuevo museo atesorase las obras más destacadas del pasado para conformar una historia del arte lo más completa posible con una finalidad académica, pedagógica y de salvaguarda del patrimonio, lo que iba más allá del concepto de *colección* basado en el gusto personal o en otras circunstancias históricas y bastante aleatorias que definían la formación de los museos precedentes.

Poleró planteó una fusión aplicando una política de préstamos coherente y bien fundamentada. Sugirió un intercambio de fondos con instituciones provinciales, tanto civiles como eclesiásticas, con el objetivo de concentrar en Madrid una colección representativa de todas las escuelas artísticas y de todas las épocas. Así se aseguraba la protección y conservación de obras maestras dispersas por el territorio español, a la vez que se permitiría la exposición de obras importantes en provincias y que en el principal museo resultaban repetitivas por el tema o la escuela. Dos años más tarde, el 25 de noviembre de 1870, se nombró una Comisión para estudiar la posible unión de dichos museos⁴⁷ y en 1872 se hizo efectiva, pero de manera precipitada y sin atender a las recomendaciones de Poleró. Desconocemos de quien fue la primera iniciativa, si el escrito de Poleró pudo acelerar los acontecimientos o si fue redactado ante la evidencia de que este hecho se iba a producir. Lo que está claro es que la concentración de las colecciones se vio forzada por la progresiva invasión del espacio del edificio de la Trinidad por oficinas del Ministerio de Fomento y, cuando se hizo efectiva, se ignoraron las sugerencias de intercambio de obras y se aplicó una política de depósitos incontrolada, que ha provocado la dispersión y pérdida de numerosas obras maestras de titularidad pública, bien por desconocimiento de su emplazamiento, por enajenación o por desatención y consecuente destrucción.

La otra parte del escrito es la respuesta a las críticas vertidas contra el museo, más concretamente, contra las intervenciones de restauración llevadas a cabo en el mismo y sobre el estado de conservación de las obras. La opinión pública y la prensa nacional se habían hecho eco de estos ataques, originados por un libro de viaje escri-

⁴⁶ Pérez Sánchez, A. E. (1977). *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March, p.29; en referencia a Gaya Nuño, J. A. (1976). *Historia del Museo del Prado: 1819-1976*. Madrid: Everest, 100: «[...] mezcla Prado-Trinidad con el Museo de la Academia de San Fernando y hasta con las colecciones escorialenses, según peregrina idea defendida por Vicente Poleró».

⁴⁷ Vicente Rabanaque, M. T. (2010). *Historia de la restauración. Del clásico estudio del objeto al sujeto como objeto de estudio* (Tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 205.

to por el inglés Richard Ford unos años atrás⁴⁸, donde se vertían ácidas acusaciones sobre los desastrosos efectos que tenían las restauraciones del Prado sobre las pinturas. Se presenta la necesidad de trasladar y justificar el estado de conservación de las colecciones ante la opinión pública. Pedro de Madrazo, antes que Poleró, había contestado con un alegato de defensa del museo en el prólogo de su catálogo del museo de 1854⁴⁹. Las acusaciones de Richard Ford, mordaces pero poco justificadas, sirvieron para comenzar a hablar de criterios de restauración y de la importancia de conservar el patrimonio artístico de la nación en los ámbitos públicos. Poleró cuenta con varios escritos sobre este asunto, tanto en prensa como en otras publicaciones de mayor calado.

Entiende, acertadamente, que la defensa de las restauraciones del museo, y de la profesión en general, pasa por la acabar con el secretismo reinante y por diferenciar las buenas de las malas prácticas. Llevó a cabo la publicación de manuales y folletos, donde no sólo se detallan los materiales y los modos de proceder, sino que se justifican con criterios modernos, a la vez que reflexiona sobre la entidad de la obra de arte. Los Madrazo, vinculados estrechamente con el museo, tanto José como sus hijos Federico y Pedro, consideran la restauración como un aspecto fundamental en el funcionamiento del museo. Recordemos que José de Madrazo dimitió de la dirección por los recortes en la plantilla de restauración.

En las páginas de *Breves observaciones*, Poleró indica que se le confió la reordenación de las colecciones del museo, como ya hemos comentado, y que restauró o fue testigo de las restauraciones de la mayoría de las pinturas que componían la colección durante sus años en el museo. Estas circunstancias lo facultaban para tener un perfecto conocimiento del estado en que se encontraba la colección y responder a Ford y, sobre todo, a la opinión pública con suficiente sensatez y juicio. En las últimas páginas incluye un listado del estado de conservación de todas obras que formaban parte de la colección del Prado, divididas por escuelas.

En 1886 publicó el *Tratado de Pintura en general*⁵⁰, un gran compendio con informe favorable de la Real Academia de San Fernando y que fue declarada de interés histórico, artístico y profesional. Por Real Orden del 8 de febrero de 1887 fueron adquiridos ejemplares para todas las bibliotecas públicas y escuelas de Bellas Artes⁵¹. Veinte años antes de su publicación, Ossorio ya anunciaba que Poleró estaba trabajando en este proyecto. Está dedicado al marqués de Benalúa, quien contaba con Poleró como asesor para la adquisición de obras y que lo contrató para la decoración de su capilla particular en la iglesia de San Ginés⁵².

El contenido del tratado es muy amplio, desde una breve reseña histórica de las diferentes escuelas de pintura a nociones de dibujo, composición, perspectiva, anatomía hasta todas las técnicas pictóricas, con un largo etcétera. Incluye un último capítulo que nos interesa especialmente, dedicado a la restauración de pinturas, donde recoge y amplía el contenido de su primer tratado, el *Arte de la Restauración*.

⁴⁸ Ford, R. (1845). *A Handbook for travellers in Spain*. London: John Murray. En español hemos manejado: Ford, R. (1981). *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa. Vol. I: Madrid* (Traducción Jesús Pardo). Madrid: Turner.

⁴⁹ Madrazo y Kuntz, P. (1845). *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*. Madrid: Imprenta de D. José M. Alonso, p.VII-VIII del prólogo.

⁵⁰ Poleró y Toledo, V. (1886). *Op. cit.*

⁵¹ [s.n.] Gaceta de Madrid (19 de febrero de 1887). Noticias. *El Pabellón nacional*, p.3.

⁵² Martínez Plaza, P. J. (2018). *Op. cit.*, 151.

Incluyó un capítulo dedicado a la forración y al traspaso de tabla a lienzo, si bien, aclarando que se trata de operaciones mecánicas y manuales, esenciales para el éxito de la intervención, pero que no son competencia del *artista-restaurador*, lo que explicaría su omisión en el primer tratado.

La especialización de la profesión cada vez se iba haciendo mayor. Se produce una organización y jerarquización del trabajo. En la sala de restauración del museo existían distintos profesionales, cuyo salario variaba según su categoría. Los ayudantes y mozos estaban en la categoría inferior y se encargaban de moler los colores, fabricar barniz, mover las obras y ayudar en tareas mecánicas. Seguramente la experiencia de taller y la falta de personal hacían que se ocupasen de otros procesos de mayor responsabilidad, siempre bajo la supervisión del restaurador principal. Por otro lado, estaban los carpinteros y los forradores, encargados de la intervención de los soportes, madera y lienzo, respectivamente. Cumplían funciones mecánicas y se encontraban en una categoría intermedia, siendo algo superior la del forrador, encargado de reentelar los lienzos y efectuar los traspasos de soporte. Por último, estaba la categoría superior de los restauradores, a la que pertenecía Poleró, que eran pintores y que a su vez tenía distintos niveles: primer, segundo, tercer, etc. restaurador. El nivel dependía de la experiencia, la antigüedad y las capacidades de cada restaurador. Sus funciones eran la limpieza y la reintegración pictórica, es decir, la parte estética y considerada la más compleja de todo el proceso. La reintegración es la última y más visible intervención, la carta de presentación de la pintura. Se valoraba el buen gusto y la destreza artística del restaurador a la hora de imitar los distintos estilos y a los grandes maestros. No debemos olvidar que estos profesionales eran pintores, formados en las academias de bellas artes.

La tasación de obras de arte

Poleró también teorizó sobre la tasación de obras de arte en un interesante artículo publicado en prensa en 1868⁵³ y no recogido antes por la historiografía. Gracias ese texto, fue nombrado tasador por el Gobierno ese mismo año⁵⁴. En su artículo, analiza las funciones del perito tasador y la cualificación que debe tener. Ruiz de Lacanal, aunque no habla de Poleró en esta faceta, sí recoge el papel del perito tasador de obras de arte en el contexto decimonónico⁵⁵. El tasador era quien establecía el valor histórico-artístico, no sólo monetario, de los objetos del pasado y, por tanto, la estimación de los maestros que se tenía en cada momento. Estos tasadores podían ser profesores de bellas artes o pintores de cámara, pero siempre personas de reconocido prestigio. La profesionalización del oficio se produce en 1867 con la creación del Cuerpo especial de Anticuarios, sólo un año antes de que Poleró publicase su artículo. Esto entronca con la creación de otros cuerpos oficiales de museos, bibliotecas y archivos, cuyo principal objetivo era la conservación del patrimonio nacional y del Tesoro público. La sección de tasadores y anticuarios es el precedente directo del cuerpo de conservadores de museos, cuya misión era reunir, clasificar, ordenar

⁵³ Poleró, V. (1868b). Circunstancias que deben concurrir en los peritos tasadores de objetos de Bellas Artes. *El Arte en España*, Tomo VII, 246-257.

⁵⁴ Ossorio y Bernard, M. (1867). *Op. cit.*, 129.

⁵⁵ Ruiz de Lacanal, M. D. (2018). *Conservadores y restauradores. La historia de la conservación y restauración de bienes culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Trea, 252-256.

y conservar las colecciones de los museos. El término *anticuario* está ligado al coleccionismo y al comercio del arte, pero también al conocedor o experto, que es la connotación que debemos tener más presente en lo que atañe a Poleró.

Los requisitos del perito tasador según Poleró:

[...] son de absoluta é imprescindible necesidad, un exquisito tacto é inteligencia; cierta costumbre de ver y apreciar cuadros, un estudio serio de la historia del arte, de sus vicisitudes, de su engrandecimiento y decadencia, y conocimiento también de los precios que alcanzan hoy los cuadros en los mercados extranjeros, donde son muy frecuentes las ventas, y cuyos catálogos con la nota de los valores obtenidos, ya por sí solos, constituyen un dato curioso, de útil y provechosa consulta⁵⁶.

También establece que el perito de cuadros debe tener una rectitud inquebrantable, sin plegarse ante incentivos personales o exigencias del cliente, y, muy significativo, le parece indispensable que sea un artista pintor y restaurador a la vez, lo que le permite conocer el «verdadero estado de conservación de una pintura y afirmar si un cuadro está bien ó mal restaurado, si se encuentra barrido ó deslavazado y si su estado permite su recomposición»⁵⁷.

Según señala Martínez Plaza a partir de las fragmentarias memorias inéditas de Poleró, Nicolás Gato de Lema, segundo restaurador del Real Museo, también fue tasador. Sin embargo, Poleró lo consideraba falto de conocimientos y de criterio en la materia, además lo tildó de poco honrado, considerando que inflaba sus tasaciones para obtener mayores beneficios económicos⁵⁸.

Poleró realizó numerosos inventarios y tasaciones de colecciones privadas, de hecho, dedica un capítulo de su tratado de pintura a subrayar la importancia de su existencia para el conocimiento y conservación de las colecciones. Algunos de sus trabajos más reseñables son el catálogo de los duques de Pastrana en 1868; el inventario de los cuadros de D. Manuel Salvador López, socio y yerno del II marqués de Gaviria, en 1870, o la tasación de los cuadros pertenecientes a la marquesa de Tolosa y Perales en 1874, que ha dado que hablar en los últimos años por la presencia en la colección del polémico *Coloso* y su atribución a Goya. Se baraja la posibilidad de que Poleró restaurase la pintura por esas mismas fechas, aunque sin seguridad, y que le pusiese el título con el que figura en el inventario, *Una alegoría profética de los desastres de la Guerra de la Yndependencia*, como original de Goya⁵⁹. También realizó la catalogación la colección del marqués de Santa Marta, que publicó en 1875⁶⁰, y el inventario y tasación de las pinturas del Palacio de Aranjuez pertenecientes a la testamentaria de la Reina María Cristina de Borbón en 1878⁶¹.

⁵⁶ Poleró y Toledo, V. (1868b). *Op. cit.*, 247.

⁵⁷ *Ibidem*, 250.

⁵⁸ Martínez Plaza, P. J. (2018). *Op. cit.*, 361.

⁵⁹ Glendining, N., Vega, J. (2009). ¿Un fracasado intento de descatalogar *El Coloso* por el Museo del Prado?. *Goya* (326), 61-68; Mena Marqués, M. (21 de septiembre de 2011). *El Coloso* y su atribución a Goya. En la web del Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recursos/el-coloso-y-su-atribucion-a-goya/661a409d-72c2-48dd-9247-34a241f81f43> [Consultado: 28/01/2019].

⁶⁰ Poleró y Toledo, V. (1875). *Catálogo de los cuadros del Exmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzman, Marqués de Santa Marta*. Madrid: Eduardo Cuesta.

⁶¹ AMP: Caja: 361 / Legajo: 11.201 / N° Exp: 9

Martínez Plaza considera a Poleró uno de los grandes conocedores de las colecciones madrileñas de la segunda mitad de siglo, puesto que así lo atestiguan sus memorias inéditas, referencias en sus muchas publicaciones, así como, los inventarios y tasaciones que firmó. Todos sus escritos constituyen importantes fuentes documentales de gran interés para la historiografía.

Pese a tener numerosos contactos y los conocimientos necesarios, parece ser que Poleró no se dedicó al mercado del arte como sí lo hicieron muchos otros restauradores y tasadores artísticos, aunque sí asesoró a algunos coleccionistas sobre la adquisición de obras⁶². Parece ser que tampoco se hizo con una colección propia, al menos reseñable. Formó una modesta iconoteca de personajes españoles que no se conserva, pero que Martínez Plaza cree que debía estar formada principalmente por estampas.

Es posible que comerciase puntualmente con alguna pintura, pero en ningún caso parece que se tratase de una actividad principal en su trayectoria profesional. Sabemos que el Estado le compró en 1876 el retrato de *Manuel Passutti* [P4204], pintado por Alenza, por 1000 pesetas, con destino al Museo del Prado⁶³.

Sobre sus trabajos como restaurador de colecciones particulares no se conocen muchos datos, aunque presumiblemente mantendría esta actividad dados sus contactos. Fue restaurador de la colección de su amigo el II marqués de Remisa⁶⁴.

Aportaciones a la historia del arte español

Antes de retirarse del Museo, Poleró ya había realizado investigaciones y publicando artículos sobre la historia del arte español en revistas y boletines periódicos, como el que aportaba nuevas noticias sobre Juan de Juanes⁶⁵ o en el que trataba la figura de un escultor desconocido del siglo XVI, sin embargo en los últimos años de su vida se dedicó a ellas más intensamente.

Colaboró con *La Ilustración católica*, una revista de ciencias, arte y literatura, propiedad del asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús y bajo la dirección de su amigo Manuel Ossorio y Bernard, donde publicó tres artículos en 1887 sobre el Museo del Prado y El Campillo de El Escorial, lo que liga con su experiencia profesional previa. Entre 1895 y 1904 publicó ocho artículos en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, dirigido por el Conde de Polentinos, dedicados a investigaciones en el terreno de la historia del arte español.

Más peculiar es su colaboración con la revista infantil *El mundo de los Niños*, también bajo la dirección Ossorio. Escribió principalmente artículos sobre la historia de la pintura y las técnicas artísticas, aunque también algún cuento infantil. Y es que, entre las múltiples inquietudes de Vicente Poleró, es preciso señalar como, nota curiosa, la tertulia literaria que formó en 1869 y de la que era el presidente. Estaba compuesta por un grupo de intelectuales, artistas y literatos que se reunían en el café de Levante de la Puerta del Sol. La conocida como *Academia* o *Sociedad del*

⁶² Martínez Plaza, P. J. (2018). *Op. cit.*, 177. Al marqués de Villavieja, al de San Carlos, al Príncipe Pío de Saboya y a Fernán Núñez según sus memorias inéditas.

⁶³ Díez, J. P. (Dir.), Gutiérrez Márquez, A., Martínez Plaza, P. J. (2015). *Op. cit.*, 54.

⁶⁴ Martínez Plaza, J.P. *Op. cit.*, 177 y 298. Se conserva una carta de pago de 1874.

⁶⁵ Para todas las publicaciones de Poleró en lo sucesivo, véase el *Anexo I: Publicaciones de Vicente Poleró* al final de este artículo.

Gato debía su nombre a un cuadro de juventud pintado por el propio Poleró, que fue hallado y adquirido por sus compañeros en el Rastro. En el cuadro, junto al retrato de su hermana, aparecía un gran gato blanco, y la pintura pasó a presidir todas las sesiones de la tertulia⁶⁶. Es muy probable que fruto de esta afición literaria publicase la Colección de romances de varios autores, donde figura como editor⁶⁷.

En varios artículos hemos encontrado referencias a un ejemplar sobre el traje en la Edad Media en 1891, pero que no hemos localizado, aunque sabemos que impartió una conferencia sobre indumentaria de la Edad Media en el Ateneo de Madrid en 1890⁶⁸.

Colaboró con el boletín de la Sociedad española de excursiones con varios artículos sobre el retrato español⁶⁹, las firmas de artistas o la colección del marqués de Leganés, entre otros.

En 1902 realizó su última gran publicación *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*⁷⁰, con muchos dibujos de su mano y con un glosario de las piezas de vestir y de armadura. Al igual que con su tratado de pintura, fue mandado adquirir 75 ejemplares para Bibliotecas públicas por Real Orden⁷¹. El prólogo está escrito por José Luis López de Ayala, Conde de Cedillo, político, historiador y académico de la historia, que fue cofundador de la Sociedad española de excursiones y que, al igual que Poleró, colaboró con artículos en su boletín. Esta publicación debió ser fruto de un largo trabajo de años, en que se dedicó a viajar y documentarse, tomando notas y realizando bocetos. Tormo nos informa de que se trata de un pequeño ejemplo de esta labor y que todavía quedaban 11 tomos más inéditos, animando al Estado español a su adquisición⁷². Sin embargo, parece que nadie atendió su petición y se ha perdido la pista de estos escritos.

Francisco Alcántara también nos daba noticia de unas memorias inéditas de Poleró, de las que reproduce algunos fragmentos en su artículo dedicado a la fotografía⁷³, y, más recientemente, Pedro J. Martínez Plaza, que las ha manejado como una de las fuentes fundamentales de su último trabajo⁷⁴.

Fallecimiento y la confusión del segundo apellido

Poleró acabó su longeva vida ciego, por efecto de las cataratas, y olvidado, según nos dice Alcántara, muriendo en Madrid el 12 enero de 1911⁷⁵. Sin embargo, sí se le

⁶⁶ Lustonó, E. (15 de marzo de 1903). La historia del gato y su adquisición. *La Ilustración española y americana*, pp.163-166. — (1 de diciembre de 1903). La Nochebuena gatuna. *Por esos mundos*, p.53; Larrubiera, A. (8 de febrero de 1907). El Gato. *La Ilustración española y americana*, pp.78-79.

⁶⁷ [s.n.] (15 de mayo de 1871). Ministerio de Fomento. Propiedad literaria. *La Gaceta de Madrid*. (135), p.1109.

⁶⁸ [s.n.] (25 de enero de 1890). Sociedades y Conferencias. *El Día*, p.2.

⁶⁹ Poleró, V. (1895a). El retrato en España. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, 3 (27), pp.58-63; —. El retrato en España. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, 3 (28), pp.84-86

⁷⁰ —. (1902). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII: copiadas de los originales con texto biográfico y descriptivo con un glosario o tabla de algunos nombres que tuvieron las piezas de vestir y de armadura*, con prólogo del conde de Cedillo. Madrid: Imp. de los Hijos de M.G. Hernández.

⁷¹ [s.n.] (17 de junio de 1904). Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes. *La Gaceta de Madrid*. (169), p.1070.

⁷² Tormo, E. (1911). *Op. cit.*, 3.

⁷³ Alcántara, F. (1902). ¿El inventor de la fotografía? *Madrid científico*. (398), 312-313.

⁷⁴ Martínez Plaza, P. J. (2018). *Op. cit.*

⁷⁵ La historiografía viene arrastrando un error en la fecha de su muerte a partir de Ruiz de Lacanal, que la sitúa en 1899 incluso en las últimas reediciones, pese a la multitud de noticias con las que contamos.

realizó algún modesto reconocimiento póstumo. Se publicaron varias necrológicas en periódicos y en el boletín de la Sociedad española de excursiones, en el que había colaborado. Destacamos la de Elías Tormo publicada en *La época*, a la que ya hemos hecho referencia. En este artículo encontramos una nota disonante en el repaso biográfico que hace Tormo, en concreto sobre la mención de uno de los escritos de Poleró: *La caza de tordos en las paradas*.

Hemos encontrado una publicación de 1891 dedicada a la cetrería: *El cazador de pajaros*, cuyo autor es Vicente Poleró Segura⁷⁶. También hemos encontrado que en algunos artículos de prensa y en la Gaceta de Madrid a veces aparece el *Segura* como segundo apellido al hacer mención de cuestiones relativas al que fuera restaurador del Real Museo.

Nadie antes se había percatado o había tratado esta confusión, seguramente porque no se había profundizado lo suficiente en su estudio. Aunque viene de atrás, ha sido arrastrada por la historiografía, siendo cada vez más difícil de dilucidar. No sabemos a qué se debe y, aunque quedan cuestiones por esclarecer, hemos tratado de poner algo de orden en esta cuestión.

El contenido del libro sobre cetrería no tiene relación con el resto de publicaciones, aunque Tormo lo considera como una peculiaridad más entre las muchas inquietudes del restaurador, pero a mi juicio se trataría de un error.

Encontramos el apellido *Toledo* en las siguientes publicaciones: el *Arte de la restauración* de 1853, el catálogo de El Escorial de 1857, el del marqués de Santa Marta de 1875 y en el folletín de las *Breves observaciones* de 1868. Por lo que no cabe duda de que se trata del restaurador.

Sin embargo, en la mayoría de los artículos y en otras publicaciones de mayor calado sólo firma con el primer apellido *Poleró*. En prensa a veces se hace referencia a alguna de estas publicaciones sobre arte incluyendo el *Segura* como segundo apellido, también en la conferencia sobre el traje en la Edad Media en el Ateneo.

En la edición de *Estatuas tumulares* sólo figura Vicente Poleró, pero la Real Orden de adquisición de ejemplares para las bibliotecas públicas, incluyen Segura. Sin embargo, en el prólogo del libro se habla de la labor como restaurador de su autor y de que también publicó el *Arte de la Restauración*, en cuya edición sí aparece el apellido Toledo. Los artículos del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, también están firmados sin segundo apellido, pero su contenido está relacionado con el arte funerario, su trabajo como restaurador o su implicación en el Museo del Prado.

Nos inclinamos a pensar que pudieron existir dos Vicentes Poleró, uno Toledo y otro Segura, posiblemente parientes. Lo que resulta evidente es que, exceptuando el libro de cetrería, el resto de menciones parecen referirse a una misma persona: el restaurador y tratadista.

Por eso, concluimos que todas las publicaciones sobre arte español se deben al también restaurador Vicente Poleró y Toledo. Queda por averiguar el motivo de la confusión, incluso en documentación oficial, y quien era este Vicente Poleró Segura, de quien no hemos encontrado otras publicaciones y que coincidiría en las mismas fechas con el restaurador.

⁷⁶ Poleró Segura, V. (1891). *El cazador de pajaros. Condiciones que han de reunir las aves menores de jaula y los diferentes medios que se emplean para cazarlas con breves noticias de la cetrería y montería*. Madrid: Hijos de D.J. Cuesta.

Conclusiones

Poleró, sin llegar a tener una gran fama, fue un hombre respetado por sus colegas y por los intelectuales contemporáneos y que siempre se mostró de una gran rectitud y fiel a sus valores. Destacamos su aportación teórica, que no fue exclusivamente en el campo de la restauración. Se trataba de una figura muy polifacética y reflexiva que colaboró con varias publicaciones, principalmente sobre arte español, y también sobre cuestiones museográficas y museológicas.

Fue un gran conocedor de las colecciones pictóricas de su época, tanto particulares como públicas, ejerciendo como tasador y asesor artístico en numerosas ocasiones, incluso para los Madrazo en la reordenación del Real Museo. Las testamentarias e inventarios que realizó son importantes fuentes documentales para los historiadores.

Pero sin duda, su aportación más destacada es en el terreno de la restauración. Su primera publicación conocida es el *Arte de la restauración* (1853), el primer tratado sobre la materia en España, que lo convirtió en toda una autoridad en ese campo. Pese a su brevedad, se caracteriza por la claridad de ideas, la rigurosidad y los de métodos respetuosos. En este texto ordena, sistematiza e introduce criterios modernos en la práctica de una disciplina que se estaba configurando. Aunque todavía concibe la restauración como una rama de la pintura, su aportación contribuye a la progresiva separación de la nueva disciplina de la práctica pictórica con fines artísticos. Además, supone una modernización en la formación de los especialistas, acabando con el secretismo reinante en la profesión, e incorporando la reflexión crítica a la restauración. En sus páginas revisa los trabajos de los restauradores pioneros del siglo XVIII, da cuenta de los avances conseguidos posteriormente y analiza los procedimientos y materiales, justificando su uso y diferenciando las buenas de malas restauraciones.

Breves observaciones discurre en esta línea reflexiva de ejercicio crítico, donde demuestra tener una concepción moderna del museo y de la conservación del patrimonio. En este escrito, por un lado, propone una reforma museística ambiciosa y, por otro, hace una defensa de las restauraciones realizadas en el Museo del Prado, desde su propia experiencia, y de la profesión en general. Se puede decir que es uno de los textos que mejor ilustran el sentido y los objetivos de la restauración, a la vez que se adelanta a su tiempo en materia de conservación, enumerando los factores de deterioro que pueden afectar a las pinturas y realizando un listado del estado de conservación de toda la colección del museo.

Más que introducir novedades, consideramos que su obra recoge la renovación de criterios que se venía produciendo desde unos años atrás, con unas prácticas y, sobre todo, una línea de pensamiento dirigida hacia la restauración crítica. Todavía falta por realizar un análisis en profundidad de sus escritos y un estudio comparativo con otros tratados, tanto españoles como extranjeros. Tampoco conocemos la repercusión de sus textos y cómo afectó a la formación de especialistas. Sabemos que su *Tratado de pintura en general*, que también incluía la restauración pictórica, fue de obligada adquisición en las bibliotecas públicas por Real Orden, por lo que debía ser una obra de fácil acceso.

Vicente Poleró se nos ha revelado como una figura con multitud de inquietudes y de una gran inteligencia y sensibilidad. Esperamos que este trabajo sea de utilidad para su conocimiento y despierte el interés para continuar con su estudio.

Anexo I: Publicaciones de Vicente Poleró

- Poleró y Toledo, V. (1853). *Arte de la Restauración. Observaciones relativas á la restauración de cuadros*. Madrid: Imprenta M. A. Gil.
- . (1857). *Catálogo del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial, en el que se comprenden los de Real Palacio, Casino del Príncipe y Capilla de la Fresneda*. Madrid: Imprenta de Tejado.
 - Poleró, V. (1867). Nuevas noticias sobre Juan de Juanes. *El Arte en España*. 6, 89-91.
 - Poleró y Toledo, V. (1868a). *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*. Madrid: E. Cuesta.
 - Poleró, V. (1868b). Circunstancias que deben concurrir en los peritos tasadores de objetos de bellas artes. *El Arte en España*, 7, 246-257.
 - . (1868c). Documentos inéditos que pueden servir para la historia del arte español. Un escultor desconocido. Siglo XVI. *El Arte en España*. 7, 143-144.
 - Poleró y Toledo, V. (1875). *Catálogo de los cuadros del Exmo. Sr. D. Enrique Pérez de Guzman, Marqués de Santa Marta*. Madrid: E. Cuesta.
 - Poleró, V. (1886). *Tratado de la pintura en general*. Madrid: E. Cuesta.
 - . (15 de febrero de 1887). El Museo Nacional de Pintura y Escultura. *La Ilustración católica*. 5, 52-53.
 - . (25 de febrero de 1887). El Museo Nacional de Pintura y Escultura. *La Ilustración católica*. 6, 63.
 - . (20 de marzo de 1887). El estudio del dibujo como medio de educación. *El Mundo de los niños*. 8, 63-64.
 - . (15 de abril de 1887). La fortaleza del Campillo en El Escorial. *La Ilustración católica*, 11, 123-124.
 - . (30 de diciembre de 1887). Pintura a la oriental. *El Mundo de los niños*. 36, 286-287.
 - . (30 de marzo de 1888). El origen de la pintura. *El Mundo de los niños*. 9, 142.
 - . (28 de febrero de 1890). Acuarelas. *El Mundo de los niños*. 6, 86-87.
 - . (10 de diciembre de 1890). Don Carlos de Aragón, Príncipe de Viana. *El Mundo de los niños*. 34, 541-542.
 - . (30 de enero de 1891). Varios métodos de copiar dibujos. Al alcance de todos. *El Mundo de los niños*. 3, 44-46.
 - . (1895a). El retrato en España. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 3 (27), 58-63.
 - . (1895b). El retrato en España. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 3 (28), 84-86.
 - . (1895c). Descripción del Real Palacio de El Pardo. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 3 (31), 146-148.
 - . (1896). Nuestra Señora de la Antigua. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 4 (40), 57-58.
 - . (1897). Firmas de pintores españoles. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 5 (49), 21-23.
 - . (1898a). Museo de pinturas del Prado. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 5 (59), 191-192.
 - . (1898b). 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.

- (1902). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII: copiadas de los originales con texto biográfico y descriptivo con un glosario o tabla de algunos nombres que tuvieron las piezas de vestir y de armadura*. Madrid: Hijos de M.G. Hernández.
- (1904). Bultos sepulcrales de los Reyes Católicos. *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 12 (138-141), 165-168.

Anexo II: Cuadros restaurados por Vicente Poleró en el Museo del Prado

Listado según informa Ossorio a partir de los datos del libro de secretaría del museo. Son un total de 47 pinturas⁷⁷, citadas por su número de inventario, siguiendo un orden numérico. Hemos identificado tema y autor en el catálogo de 1854 y relacionado con su correspondiente actualizado (número de catálogo, tema y autor) cuando ha sido posible.

Nº Cat. 1854 (Ossorio)	Autor y título (Catálogo 1854)	Nº Cat. actual	Autor y título (actualizado)
47	Tobar (1678-1758), <i>Retrato de Bartolomé Murillo</i> .	P1153	Tobar, Alonso Miguel de, <i>Bartolomé Esteban Murillo</i> .
135	Velázquez, <i>Retrato en busto de doña María, hija de Felipe III y Reina de Hungría</i> .	P1187	Velázquez, <i>Doña María de Austria, reina de Hungría</i> .
264	Ribera, <i>San Matías Apóstol</i> .	P1093	José de Ribera (copia), <i>San Matías Apóstol</i> .
288	Murillo, <i>País con un gran lago</i> .	P1006	Discípulo de Murillo, <i>Paisaje</i> .
345	Corrado Giaquinto, <i>La coronación de espinas</i> .	P3131	Corrado Giaquinto, <i>La coronación de espinas</i> .
348	Escuela flamenca, <i>Florero, con medallón en el centro con una Sacra Familia</i> .	P1995	Anónimo, <i>Guirnalda con la Sagrada Familia</i> . Lámina de cobre.
353	Corrado, <i>Caída en la subida al Calvario</i> .	P3132	Giaquinto, Corrado, <i>Cristo camino del Calvario</i> .
505	Estilo de Recco, <i>Flores y aves</i> .	P0321	Anónimo (Estilo Recco), <i>Bodegón de flores, aves y vaso de cristal</i> .
575			
673	Jacopo Bassano, <i>El Eterno Padre reprende a Adán y Eva su desobediencia</i> .	P0021	Francesco y Jacopo Bassano, <i>La reconversión a Adán</i> .
680	Tiziano, <i>Retrato de hombre</i> .		
684	Palma el Joven, <i>La conversión de Saulo</i> .	P0272	Palma el Joven, <i>La conversión de San Pablo</i> .
702	Calabrés, <i>Zacarias, Santa Isabel y San Juan</i> .	P0291	Stanzione, Massimo, <i>San Juan Bautista se despide de sus padres</i> .
709	Pannini, <i>País</i> (ruinas, pirámide y jarrón).	P0274	Pannini, Giovanni Paolo (Atribuido), <i>Paisaje con ruinas de arquitectura</i> .

⁷⁷ Acaba con etc, sin completar la secuencia dando a entender que son más, aunque el catálogo llega hasta el número 2001 y el último que incluye Ossorio es el 1862.

Nº Cat. 1854 (Ossorio)	Autor y título (Catálogo 1854)	Nº Cat. actual	Autor y título (actualizado)
711	Caballero Máximo, <i>Sacrificio a Baco.</i>	P0259	Massimo Stanzione, <i>Sacrificio a Baco.</i>
737	Caballero Máximo, <i>Asunto místico.</i>	P0256	Massimo Stanzione, <i>El nacimiento del Bautista anunciado a Zacarías.</i>
754	Escuela napolitana, <i>Caída de Nuestro Señor llevando la Cruz.</i>		
767	Tintoretto, <i>Retrato de hombre.</i>	P0371	Tintoretto, <i>Un senador o secretario veneciano.</i>
768	Escuela de Tiziano, <i>Retrato de un Capitán veneciano.</i>	P0262	Moroni, <i>Un militar.</i>
811	Manetti, <i>Milagro de Santa Margarita.</i>	P0246	Serodine, Giovanni, <i>Santa Margarita resucita a un joven.</i>
818	Escuela Boloñesa, <i>Pais.</i>		
830	Tintoretto, <i>San Gerónimo en el desierto.</i>		
853	Palma el Joven, <i>David vencedor.</i>	P271	Palma el Joven, <i>David vencedor.</i>
960	Golbert, 1714, <i>El Delfín Luis de Francia.</i>		
987	Escuela francesa, <i>Don Felipe, duque de Parma, suegro de Carlos IV.</i>	P2377	Drouais, Hubert, <i>El Delfín Luis de Borbón.</i>
1000	Escuela francesa, <i>Retrato de un príncipe joven.</i>	P2370	Ranc, Jean, <i>Luis I, rey de Francia</i>
1048	Mignard, <i>San Juan en el desierto.</i>	P2289	Pierre Mignard, <i>San Juan Bautista.</i>
1072	Baubrun (Luis Enrique y Carlos, c.1700), <i>Retrato de María de Medicis, reina de Francia.</i>	P2233	Beaubrun, Charles y Henry, <i>María de Medici, reina de Francia.</i>
1100	Giordano, <i>Erminia huyendo de Polifemo.</i>		
1120	Gerino de Pistoja (discípulo de Perugino), <i>La Virgen y San José adorando al niño Jesús.</i>	P0244	Maineri da Parma, <i>La Virgen y San José adorando al niño Jesús.</i>
1136	Greco, <i>Retrato de un caballero. Traje negro, gorguera y mano en el pecho.</i>	P0809	El Greco, <i>El caballero de la mano en el pecho.</i>
1139	Tintoretto, <i>Busto de hombre.</i>		
1166	Anónimo, <i>El fuego (Prometeo).</i>	P3198	Anónimo, <i>El Fuego.</i>
1179	Solimena, <i>San Juan con su cordero.</i>	P0351	Solimena, Francesco, <i>San Juan Bautista.</i>
1196	Estilo de Heem, <i>Bodegón con un mantel caído.</i>	P2091	Benedetti, Andries, <i>Mesa con postres.</i>
1211	Escuela de Rubens, <i>Hércules destruyendo la hidra de Lerna.</i>		
1284	Paul de Vos, <i>Un perro.</i>	P1867	Paul de Vos, <i>Un perro.</i>
1579	Paul de Vos, <i>Toro rendido por perros.</i>	P1872	Paul de Vos, <i>Toro rendido por perros.</i>
1627	P. de Cortona, <i>Fiesta en honor de Lucina.</i>	P0122	Andrea Camassei, <i>Fiestas Lupercales.</i>

Nº Cat. 1854 (Ossorio)	Autor y título (Catálogo 1854)	Nº Cat. actual	Autor y título (actualizado)
1636	Sebastian Bourdon (escuela francesa), <i>Alegoría</i> .		
1709	Fyt, <i>Riña de gallos en un gallinero</i> .	P1532	Jan Fyt, <i>Riña de gallos</i> .
1754	Snayers, <i>Pais frondoso (Felipe IV matando un jabalí)</i> .	P1736	Snayers, Peter, <i>Cacería de Felipe IV</i> .
1764	Estilo de Brueghel, <i>Florero</i> .	P1449	Brueghel el Viejo, Jan, <i>Florero</i> .
1794	Moro, <i>Retrato de una de las hijas de Carlos V</i> .	P1141	Bartolomé González (copia Antonio Moro), <i>La reina Ana de Austria, esposa de Felipe II</i> .
1831	Escuela de Brueghel, <i>Florero</i> .	P1450	Brueghel el Viejo, Jan, <i>Florero</i> .
1836	Falcone, <i>Combate entre turcos y cristianos</i> .	P0140	Falcone, <i>Combate entre turcos y cristianos</i> .
1862	Bartolomé González, <i>Retrato de Magdalena Ruiz, menina de la infanta Doña Isabel Clara Eugenia</i> .	P0862	Anónimo, <i>Magdalena Ruiz</i> .

Bibliografía y fuentes primarias

Alcántara, F. (1902). ¿El inventor de la fotografía? *Madrid científico*. (398), 312-313.

-. (18 de abril de 1908). D. Vicente Poleró. *El Imparcial*, 2.

Archivo Museo del Prado (AMP):

Caja 352 / Legajo: 18.07 / Nº Exp: 6 / Nº Doc: 1; Caja 352 / Legajo: 18.07 / Nº Exp: 16 / Nº Doc: 18; Caja 352 / Legajo: 18.07 / Nº Exp: 17 / Nº Doc: 2; Caja 353 / Legajo: 18.09 / Nº Exp: 6 / Nº Doc: 7; Caja 415 / Legajo: 18.08 / Nº Exp: 6 / Nº Doc: 5; Caja 415 / Legajo: 18.08 / Nº Exp: 12 / Nº Doc: 1; Caja 415 / Legajo: 18.08 / Nº Exp: 19 / Nº Doc: 4; Caja 1366 / Legajo: 11.280 / Nº Exp: 27; Caja 415 / Legajo: 18.08 / Nº Exp: 21 / Nº Doc: 2; Caja 353 / Legajo: 18.09 / Nº Exp: 29 / Nº Doc: 1; Caja 927 / Legajo: 11.05 / Nº Exp: 40; Caja 367 / Legajo: 18.10 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 24; Caja 353 / Legajo: 18.11 / Nº Exp: 7 / Nº Doc: 2; Caja 367 / Legajo: 18.10 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 36; Caja 353 / Legajo: 18.11 / Nº Exp: 30 / Nº Doc: 1; Caja: 353 / Legajo: 18.12 / Nº Exp: 6 / Nº Doc: 1; Caja: 353 / Legajo: 18.12 / Nº Exp: 6 / Nº Doc: 6; Caja 353 / Legajo 18.12 / Nº Exp 30 / Nº Doc 2; Caja: 353 / Legajo: 18.13 / Nº Exp: 1 / Nº Doc: 2; Caja: 361 / Legajo: 11.201 / Nº Exp: 9.

Catálogo online del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/camila-garcia/287b8b8b-08d2-4fff-891e-8ce79e68ff0e> [Consulta: 26/12/2018].

Díaz Martos, A. (1972). Aportaciones a la historia de la restauración en España. Reimpresión de los tratados de Poleró y De la Roca con los informes del restaurador Gato de Lema. *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, (12), 85-89.

Díez, J. L. (Dir.), Gutiérrez Márquez, A., Martínez Plaza, P. J. (2015). *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado: Catálogo general*. Madrid: Museo del Prado.

Fernández Velasco, F. (1862). Armería Real. Muebles notables. *El Arte en España*, 1, 24-28.

Ford, R. (1981). *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa. Vol. I: Madrid* (Traducción Jesús Pardo). Madrid: Turner.

García Cabarcos, M. C., Martínez Pozuelo, F. (2015). El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales. *Boletín del Museo del Prado*, (51), 112-131.

- Gaya Nuño, J. A. (1976). *Historia del Museo del Prado: 1819-1976*. Madrid: Everest.
- Glendining, N., Vega, J. (2009). ¿Un fracasado intento de descatalogar *El Coloso* por el Museo del Prado?. *Goya* (326), 61-68.
- Gutiérrez Márquez, A. (1997). El pintor Vicente Poleró Toledo. En Gállego, J., Díez, J. L., *Artistas Pintados. Retratos de Pintores y Escultores del siglo XIX en el Museo del Prado* (pp. 134-135). Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Educación y Cultura, Àmbit Servicios Editoriales.
- Hidalgo Pardos, J. A. (2010). El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, (120), 233-245.
- Larrubiera, A. (8 de febrero de 1907). El Gato. *La Ilustración española y americana*, pp.78-79.
- Lustonó, E. (15 de marzo de 1903). La historia del gato y su adquisición. *La Ilustración española y americana*, pp.163-166.
- . (1 de diciembre de 1903). La Nochebuena gatuna. *Por esos mundos*, p.53.
- Madrazo, J. (1998). *Epistolario*. Ed. J. L. Díez. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Madrazo Kuntz, F. (1994). *Epistolario*. Ed. J. L. Díez. Madrid: Museo del Prado, 2 vols.
- Madrazo Kuntz, P. (1845). *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*. Madrid: Imprenta de D. José M. Alonso.
- Martínez Plaza, P. J. (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: CEEH.
- Mena Marqués, M. (21 de septiembre de 2011). El Coloso y su atribución a Goya. En la web del Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/el-coloso-y-su-atribucion-a-goya/661a409d-72c2-48dd-9247-34a241f81f43> [Consultado: 28/01/2019].
- Ossorio y Bernard, M. (1867). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*. Madrid: Imprenta Ramón Moreno.
- . (11 de julio de 1897). Exposición de Bellas Artes de 1897. Pintoras y escultoras. *La Ultima moda*, (497), 2-3.
- Pérez Sánchez, A. E. (1977). *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March.
- Perusini, G. (2018). El *Arte de la restauración* de Vicente Poleró y Toledo (1853) y otros tratados de restauración europeos del siglo XIX. En Poleró, V., *Arte de la Restauración y otros textos sobre conservación de cuadros* (pp.15-40). Sevilla: Athenaica.
- Poleró y Toledo, V. (1853). *Arte de la Restauración. Observaciones relativas á la restauración de cuadros*. Madrid: Imprenta M. A. Gil.
- . (1886). *Tratado de la pintura en general*. Madrid: E. Cuesta.
- . (1868a). *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*. Madrid: Eduardo Cuesta.
- . (1868b). Circunstancias que deben concurrir en los peritos tasadores de objetos de Bellas Artes. *El Arte en España*, Tomo VII, 246-257.
- . (1902). *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII: copiadas de los originales con texto biográfico y descriptivo con un glosario o tabla de algunos nombres que tuvieron las piezas de vestir y de armadura*, con prólogo del conde de Cedillo. Madrid: Imp. de los Hijos de M.G. Hernández.
- . (2018). *Arte de la Restauración y otros textos sobre conservación de cuadros*. Sevilla: Athenaica.

- Ruiz Gómez, L. (2006). Restauración en el Museo del Prado. En *Enciclopedia del Museo del Prado*, tomo V (pp.1837-1843). Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.
- . (2007). Algunas notas sobre el restaurador José Bueno y la creación de la Escuela de Restauración del Museo del Prado. En *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (pp.670-676). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Ruiz de Lacanal, M. D. (1994a). El gaditano Vicente Poleró y Toledo y su importancia en la historia de la conservación y restauración de obras de arte. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, (127), 496-505.
- . (1994b). *Conservadores y restauradores. En la historia de la Conservación de Bienes Culturales. Estudio del perfil y la formación*. Sevilla: M^a Dolores Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos.
- . (2018). *Conservadores y restauradores. La historia de la conservación y restauración de bienes culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Trea.
- [s.n.] (12 mayo 1859). Funerales. *La España*, (3908), 4.
- [s.n.] (15 de mayo de 1871). Ministerio de Fomento. Propiedad literaria. *La Gaceta de Madrid*. (135), p.1109.
- [s.n.] (14 de agosto de 1871). Primera edición. *La Correspondencia de España*. (5009), p.1.
- [s.n.] (2 de junio de 1886). Ministerio de Fomento. Propiedad literaria. *La Gaceta de Madrid*. (153), p.629.
- [s.n.] (14 de noviembre de 1879). Noticias. Cuarta instalación. *La Iberia*, p.3.
- [s.n.] (19 de febrero de 1887). Noticias. Gaceta de Madrid. *El Pabellón nacional*, p.3.
- [s.n.] (25 de enero de 1890). Sociedades y Conferencias. *El Día*, p.2.
- [s.n.] (8 de septiembre de 1900). La Gaceta de hoy. *La Correspondencia de España*, 3.
- [s.n.] (28 de octubre de 1900). Matrimonios. *El Liberal*, 2.
- [s.n.] (5 de noviembre de 1900). Boda. *El Heraldo militar*, 2.
- [s.n.] (10 de agosto de 1901). Registro municipal. Nacimientos. *El Liberal*, 2.
- [s.n.] (17 de junio de 1904). Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes. *La Gaceta de Madrid*. (169), p.1070.
- [s.n.] (25 de septiembre de 1913). Anuncios. *El Liberal*, 4.
- Tormo, E. (24 de febrero de 1911). Don Vicente Poleró. *La Época*, (21666), 3.
- Vicente Rabanaque, M. T. (2010). *Historia de la restauración. Del clásico estudio del objeto al sujeto como objeto de estudio* (Tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.