

# Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez: los coleccionistas españoles y la inserción de la escuela pictórica española en Europa en el siglo XIX

Rocío COLETES LASPRA  
Universidad de Oviedo  
Departamento de Historia del Arte y Musicología  
Becaria FPU  
coletesrocio@uniovi.es

## RESUMEN

A lo largo del siglo XIX importantes coleccionistas de nacionalidad española subastaron, por primera vez en Francia, obras asociadas a Diego Velázquez. El presente artículo estudia la trayectoria general de todos ellos, dedicando especial atención a los más destacados. Se analiza con detalle el lugar que ocuparon el pintor sevillano y la escuela pictórica española en general en el seno de sus respectivas colecciones y, cuando procede, la difusión de las mismas en la prensa, así como la relación de sus propietarios con los marchantes de arte. Los correspondientes catálogos de ventas aportan, para estos fines, la información más relevante.

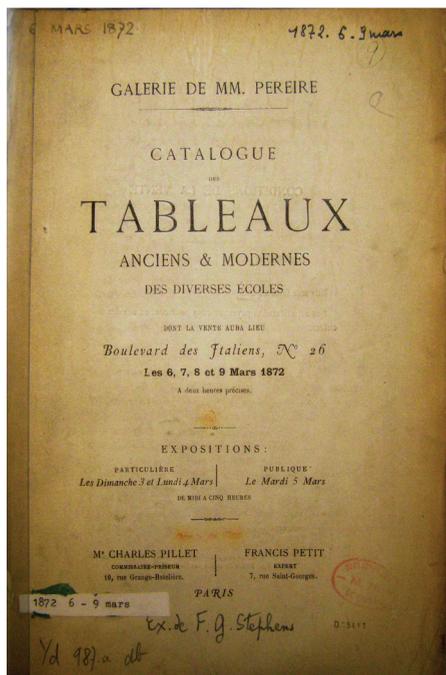
**Palabras clave:** coleccionismo; catálogos de ventas; Velázquez; mercado del arte; Francia del siglo XIX.

## The first auctions of Velázquez's works in France: Spanish collectors and the insertion of the Spanish painting school in 19th C. Europe

## ABSTRACT

During the 19<sup>th</sup> century, important Spanish collectors auctioned paintings, for the first time in France, associated to Diego Velázquez. This paper studies their career focusing on the most significant ones. The place of said painter in their collections, and that of the Spanish school in general are thoroughly analysed. When it comes to it, the paintings presence in the press, as well as the collectors' contacts with art dealers are also considered. The study sources mainly from the sales catalogues of those collectors.

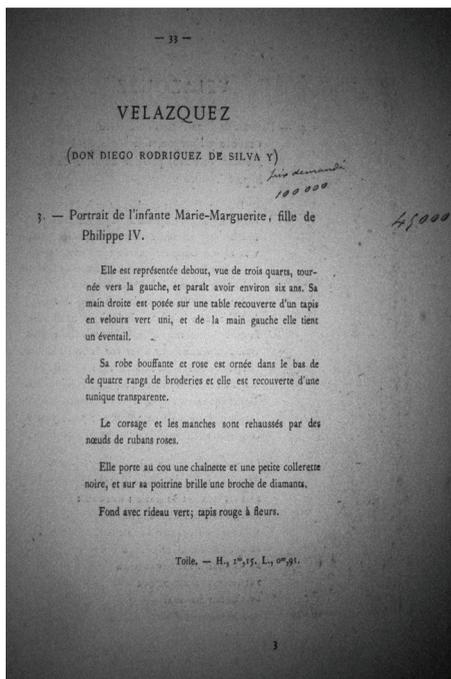
**Key words:** art collecting; sale catalogues; Velázquez; art market; 19th century France.



**Fig. 1.** *Catálogo de venta de la colección de los hermanos Pereire, 1872.* Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux, París (Francia), W1872 mars 06-09; Inv: 106055 (211). Ejemplo de la información que podía llegar a contener la portada de un catálogo de venta del siglo XIX. Fotografía RCL.

Los catálogos de ventas constituyen una fuente de gran utilidad a la hora de analizar el lugar que ocupa un artista en el mundo del coleccionismo. Además de aportar información sobre obras y autores, facilitan el contacto entre los protagonistas del mercado del arte. Los catálogos, concebidos en un principio como documentos de carácter práctico y efímero<sup>1</sup>, permiten rastrear datos sobre las ventas, sobre diversos aspectos técnicos e históricos de las obras, y también acerca de la percepción que se tenía tanto de ellas como de sus creadores (Fig. 1). Su formato y diseño evolucionaron desde listas sencillas de escaso contenido hasta llegar a los sofisticados catálogos de ventas de las casas de subastas contemporáneas. A principios del siglo XIX los catálogos constaban de la portada que anunciaba la venta y de un listado o índice de extensión variable que incluía los pintores cuyas obras compondrían la subasta. Con el paso de los años se añadió un texto introductorio donde el experto destacaba los grandes nombres que iban a constar en la misma. Los índices de artistas se fueron

<sup>1</sup> MICHEL, Patrick, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 230-231.



**Fig. 2.** *Catálogo de venta de la colección Berwick-Alba, 1877.* Institut National d'Histoire de l'Art, París (Francia), VP 1877/113. Ejemplo de un texto descriptivo sobre una obra velazqueña subastada en esta venta. Fotografía RCL.

convirtiendo en textos descriptivos cada vez más elaborados sobre las obras y sus autores (Fig. 2). Las ilustraciones se hicieron cada vez más comunes, así como la inclusión de datos técnicos e históricos de las obras. Los catálogos se fueron convirtiendo en una referencia para sucesivas transacciones<sup>2</sup>, convirtiéndose en una fuente informativa de primer orden que despertaba el interés de aficionados, coleccionistas y *connaisseurs*, así como el de marchantes, expertos y subastadores<sup>3</sup>.

Tal como se intentará demostrar en las páginas que siguen, una de las posibilidades de estudio que brindan estas fuentes está relacionada con el análisis de la fortuna de un artista, a partir de su inserción en el coleccionismo de un periodo concreto<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> BAKER, Malcom, "The Cult of the Catalogue: representing the Fonthill, stowe, and Hamilton Palace Collections", en PANZANELLI, Roberta, PRETI-HAMARD, Monica (eds.), *La circulation des œuvres d'art, 1789-1848. Actes du colloque international Redistributions: Révolution, politique, guerre et déplacement de l'art* (París, 2004), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 203.

<sup>3</sup> VOUILLOUX, Bernard, "Le discours sur la Collection", en *Romantisme*, vol. xxxi, n° 112, 2001, p. 102.

<sup>4</sup> En este artículo se analiza el caso de las obras de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) subastadas por coleccionistas españoles, cuya participación en el mercado de arte francés, relacionada con Velázquez, no se registró con anterioridad al siglo XIX. Sin embargo, la primera subasta francesa que incluyó obras de Velázquez se remonta al 17 de febrero de 1758 (venta Babault).

En términos generales, los catálogos de ventas franceses publicados en el siglo XIX conservados en la actualidad<sup>5</sup> registran un total de trescientas sesenta y seis obras asociadas a Velázquez. Todas ellas circularon a través de un total de ciento noventa y ocho subastas públicas, entre las cuales se registra un importante número de coleccionistas de origen español<sup>6</sup>. En la actualidad, solamente dos de esas trescientas sesenta y seis obras se consideran pertenecientes a Velázquez: *El Cristo de San Plácido* y *La Dama del abanico*<sup>7</sup>. Especialistas como Brown o López Rey<sup>8</sup> discrepan en cuanto a la autoría y datación de otras dos obras: *El enano de Felipe IV* [*Sebastián de Morra*] y *El loco* [*Bufón Calabacillas*]<sup>9</sup>. La atribución del resto de lienzos ha sido modificada con el tiempo o las obras se encuentran en paradero desconocido.

Al contrario de lo que ocurriría en el siglo XIX, el coleccionismo de la segunda mitad del siglo XVIII francés respondía a costumbres y características del Antiguo Régimen, por lo que la mayoría de las obras se encontraban en manos de aristócratas, cuyas colecciones eran de acceso limitado y reservado a amigos o conocidos y, en algunas ocasiones, a artistas<sup>10</sup>. Tras la importante dispersión de conjuntos artísticos provocada por la Revolución Francesa, el mercado experimentó una importante recuperación, sobre todo gracias a la incorporación de nuevos coleccionistas como banqueros, políticos<sup>11</sup> y personajes relacionados con el Imperio. La llamada “burguesía enriquecida” orientó el comercio artístico hacia nuevas tendencias y escuelas, siempre en busca de reconocimiento y diferenciación respecto a la nobleza tradicional<sup>12</sup>. Al estar menos sometidos a las condiciones impuestas por el crecimiento histórico de los fondos de los museos, también en auge, o de las colecciones aristocráticas transmitidas por herencia, estos coleccionistas se basaron exclusivamente en su gusto

<sup>5</sup> Los catálogos de ventas empleados en el presente artículo proceden de bibliotecas parisinas como el Institut National d’Histoire de l’Art (INHA), Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux (BCMN), Centro de documentación del Museo del Louvre (Departamento de Pintura); han sido digitalizados por el Getty Research Institute (Getty Provenance Index Databases, “Sale Catalogues”, <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>); o bien han sido mencionados por estudiosos de la obra velazqueña señalados en cada caso.

<sup>6</sup> Aunque más abajo se alude a todos los coleccionistas españoles que aparecen en los catálogos analizados, se estudiarán en detalle solamente aquellos que más peso tuvieron en la entrada de Velázquez en el mundo del coleccionismo francés.

<sup>7</sup> Conservadas respectivamente en: Madrid, Museo Nacional del Prado (P01167); Londres, Wallace Collection (P. 88)

<sup>8</sup> BROWN, Jonathan, *Velázquez*, Madrid, Alianza, 1986. Tal como refleja el caso de estas obras, en la actualidad el total de piezas adscritas a Velázquez varía en función de los especialistas. La razón principal se debe al largo y evolutivo proceso de establecimiento de un catálogo razonado de un pintor (avances científicos que mejoran la calidad del estudio técnico de las obras, nuevas fuentes que provocan cambios de atribución, salida al mercado de obras procedentes de colecciones privadas...), lo que hoy, en el caso de Velázquez, se traduce en torno al centenar de obras consideradas de su exclusiva producción.

<sup>9</sup> Conservadas respectivamente en: Suiza, colección privada; Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna Jr. Bequest (INV. 1965.15). Respecto a la controversia en cuanto a la primera de estas obras véase la nota 43 de este estudio, y en cuanto a la segunda véase BROWN, Jonathan, *op. cit.*, 1986, pp. 274-277.

<sup>10</sup> GUICHARD, Charlotte, *Les amateurs d’art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008, p. 165.

<sup>11</sup> RHEIMS, Maurice, *Les collectionneurs de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 2002, pp. 31-32. Para Rheims, surgen coleccionistas que califica de “nuevos ricos y privilegiados”.

<sup>12</sup> CHAUDONNERET, Marie-Claude, “Collectionner l’art contemporain (1820-1840). L’exemple des banquiers”, en PRETI-HAMARD, Monica, SÉNÉCHAL, Philippe (eds.), *Collections et marché de l’art en France, 1789-1848, Actes du colloque (Paris, 2005)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 275.

personal y en la disponibilidad de obras en el mercado a la hora de seleccionar los bienes que formarían su colección<sup>13</sup>.

En el caso de las obras velazqueñas, además de responder a estas características generales, destaca un grupo de coleccionistas que, ya perteneciesen a la antigua aristocracia o a la burguesía enriquecida, estuvieron ligados por una característica común: su colección se formó en España pero se subastó en Francia. Las razones que explican la elección del país vecino se resumen en el exilio de muchos de ellos como consecuencia de la caótica situación política española del siglo XIX, la relación profesional que mantuvieron con Francia, sus contactos con marchantes y pintores, en ocasiones también españoles, durante sus estancias en el país galo, y, fundamentalmente, que en España no existía un mercado de obras de arte tan activo en aquél momento como el del país vecino. En estas colecciones se conservaron las obras autógrafas ya citadas, y la subasta de las mismas, así como la presencia en el mercado de otros lienzos entonces erróneamente atribuidos a Velázquez, fue en muchas ocasiones un apoyo para la inserción y conocimiento de la escuela española en Francia.

En la década de 1840 se registraba el primer gran coleccionista de origen español que incluyó obras de Velázquez en subasta pública y cuya presencia en el país galo fue muy destacada: Alejandro María Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir (1785-1842). Oriundo de Sevilla, militar, banquero y comerciante, Aguado se trasladó al otro lado de los Pirineos al finalizar la Guerra de la Independencia<sup>14</sup>. Al finalizar la guerra, durante la que ocupó el cargo de edecán del mariscal Soult, se exilió en Francia y adquirió la nacionalidad francesa. Más tarde, colaboró con Fernando VII en calidad de agente de finanzas en el país vecino. Su colección, formada en España, fue instalada en su mansión parisina, y en ocasiones se abrió al público<sup>15</sup>. El caso de Aguado es muy singular debido a que se mostró favorable a la divulgación de sus obras de arte, ya que permitió que las mismas apareciesen citadas y reproducidas en publicaciones de la época como *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne* de Louis Viardot<sup>16</sup>. El crítico de arte, también coleccionista de obras de Velázquez, se apoyó en una treintena de pinturas de la colección Aguado para realizar su análisis. Los grabados de estas obras incluidos como ilustraciones en la publicación fueron encargados a Gavard, entonces editor y responsable de las Galerías Históricas de Versalles. La mayor parte de la colección Aguado se subastó en marzo de 1843 tras el fallecimiento de su propietario. Los principales compradores fueron el gobierno francés y algunos coleccionistas privados<sup>17</sup>. Con anterioridad a esta gran venta, el

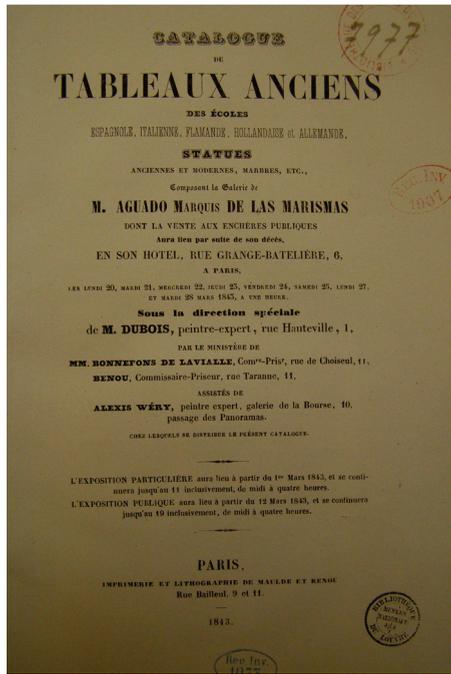
<sup>13</sup> POMIAN, Krzysztof, "Collections: une typologie historique", en *Romantisme*, vol. XXI, n° 112, 2001, pp. 17-20.

<sup>14</sup> Para la biografía de Aguado véase EGEA LÓPEZ, Antonio, "Alejandro Aguado, el sevillano amigo del general San Martín", en NAVARRO GARCÍA, Luis (coord.), *José de San Martín y su tiempo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999; y RUBÉN PUENTE, Armando, *Alejandro Aguado: militar, banquero, mecenas*, Madrid, Edibesa, 2007 (vol. 1; vol. 2 pendiente de publicación).

<sup>15</sup> LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988 (1972), p. 82.

<sup>16</sup> VIARDOT, Louis, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin, 1839.

<sup>17</sup> BALTEAU, Jules, PREVOST, Michel, LOBIE Jean-Pierre (dirs.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Letouzey et Ané, 1933, t. 1, p. 818.



**Fig. 3.** *Catálogo de venta de la colección Alejandro Aguado, 1843.* Centro de documentación del Museo del Louvre, Dpto. de Pintura, París (Francia), dossier Aguado. Fotografía RCL.

Getty Research Institute registra otra del 11 de noviembre de 1838 asignada a Aguado y compuesta de ochenta y seis lotes, de los que veinte se adscribían a la escuela pictórica española. Entre los artistas nacionales aparecían Mateo Cerezo, Juan de Sevilla y Francisco Collantes. Velázquez estaba representado por una obra religiosa, *El Martirio de San Bartolomé*<sup>18</sup>.

La venta *post mortem* de 1843, que se prologó durante ocho días, contenía trescientas noventa y cinco obras, de las cuales doscientas treinta pertenecían a la escuela española. Las demás piezas estaban asignadas a las escuelas italiana, flamenca, holandesa, alemana y francesa. El catálogo de la venta Aguado (Fig. 3), redactado por los expertos Léon-Jean-Joseph Dubois y Alexis Wéry, incluía una distribución de la escuela española en seis centros regionales y una biografía de todos los pintores que estuvieron representados en la colección<sup>19</sup>. Además de los maestros antiguos que en estos años ya eran más conocidos en Francia como Murillo o Ribera, la venta Agua-

<sup>18</sup> Esta obra no aparece señalada por Brown (1986) ni por López-Rey (1979). Tampoco se rastrea en estudios anteriores como el de CURTIS, Charles B., *Velázquez and Murillo: A descriptive and historical catalogue*, London/New York, Bouton/Sampson, 1883, o el de CRUZADA VILLAAMIL, Genaro, *Velázquez. Anales de su vida y obras*, Madrid, Miguel Guijarro, 1885.

<sup>19</sup> Catálogo de venta colección Aguado, París, 20 de marzo de 1843, BCMN.

do contó con otros como Eugenio Cajés, Juan Conchillos o Meneses de Osorio. Las telas asociadas a Velázquez sobresalían entre los fondos de esta colección a través de un total de veinte obras<sup>20</sup>. Se trataba mayoritariamente de retratos pero también estuvieron presentes otras categorías como las escenas de género o los temas históricos, asuntos mucho menos frecuentes en el corpus del sevillano. Entre los retratos destacó la *Dama del abanico*, que constituía la única obra autógrafa registrada en esta venta<sup>21</sup>. Originaria de la colección de Lucien Bonaparte, la obra fue adquirida por la familia Rothschild, y acabó integrando la colección del IV marqués de Hertford para luego formar parte de la actual Wallace Collection. A pesar de la incorrecta atribución de la mayoría de las telas que compusieron la venta Aguado, puede considerarse que el sevillano ocupó un lugar destacado entre los demás pintores dado que Velázquez fue el primer artista mencionado en el texto de Viardot de 1839 y que el único pintor de la venta que le superó en número de obras fue Murillo (con cincuenta y cuatro piezas). En lo tocante a la difusión de este conjunto, además de la aportación de Viardot, se debe señalar su mención en *Trésors de l'art et de la curiosité* del crítico de arte Charles Blanc<sup>22</sup>.

La siguiente venta de una colección destacada perteneciente a un español se registra en 1864. Se trató de la condesa de Quinto, esposa del conde Francisco Javier de Quinto, antiguo director del Museo Nacional de la Trinidad en Madrid. La colección se formó en España y se subastó en París tras la muerte del conde en 1860. El caso de Quinto se inserta en los relacionados con el exilio y huida de España a causa de los acontecimientos políticos. Francisco Javier de Quinto (1810-1860) se dedicó a la política y fue jefe de la Casa Real bajo María Cristina de Borbón (1806-1878)<sup>23</sup>. Además, estuvo estrechamente relacionado con el mundo de las artes y las letras; fue miembro de la Academia de San Fernando y director del Museo Nacional de la Trinidad entre 1843 y 1854. En 1851 fue nombrado conde por Isabel II (1830-1904) y también fue gobernador civil de Madrid el mismo año en que dio comienzo el Bienio Progresista (1854-1856). Este cambio de gobierno, durante el cual su pertenencia a la nobleza no le beneficiaba, le obligó a huir a Francia, donde moriría seis años más tarde. Durante la época como director del museo se produjeron en éste múltiples reformas. Quinto intentó sin éxito mejorar las condiciones de exposición de las obras de arte, y tuvo que afrontar la transformación del antiguo convento de la Trinidad cuando se produjo la instalación del Ministerio de Fomento en el mismo, lo que provocó una reducción progresiva del espacio reservado para la colección a su cargo. Más adelante, en 1872, los fondos de la Trinidad se trasladaron al edificio de Juan Villanueva, sede del Museo Real de Pintura y Escultura, que desde entonces sustituyó el apelativo “Real” por el de “Nacional”.

<sup>20</sup> LIPSCHUTZ, Ilse Hempel (1988), *op. cit.*, pp. 278-282 y Catálogo de venta Aguado (1843) *op. cit.*

<sup>21</sup> BROWN, Jonathan (1986), *op. cit.*, p. 281; LÓPEZ-REY, José (1979), *op. cit.*, p. 386, CURTIS, Charles B. (1883), nº 265, pp. 103-104. CRUZADA (1885), p. 324 lo calificaba de “dudoso” en cuanto a la atribución.

<sup>22</sup> BLANC, Charles, *Le Trésor de la curiosité, tiré des catalogues de vente de tableaux, dessins, estampes, livres, marbres...* (1730-1858), Paris, Jules Renouard, 1857, t. II, pp. 450-455.

<sup>23</sup> ÁLVAREZ LOPERA, José (dir.), *El Museo de la Trinidad en el Prado*, catálogo de la exposición (Madrid 2004), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 50.

A lo largo de estos años, Quinto reunió una colección de pinturas cuya formación sigue siendo algo sospechosa. La gestión por parte de Quinto de las obras del Museo de la Trinidad ha sido puesta en duda ya que, además de no haber asegurado la protección de las mismas durante las reformas, distribuyó algunas piezas entre otras instituciones como la Academia de San Fernando segregando los fondos del antiguo museo. Parece ser que él mismo se benefició de su proximidad con las obras de arte, entre otras cosas al instalar el taller de restauración del museo en su propia casa. Álvarez Lopera añade información sobre este tema, reafirmando la posibilidad de que Quinto se apropiara de obras para su colección personal y para regalar a sus allegados<sup>24</sup>. El único inventario del museo en esta época lo escribió el propio Quinto, con lo que es difícil asegurar qué obras estaban en él y cuáles se trasladaron a su colección privada. Volviendo a la misma, en 1862 se redactó un catálogo de la colección Quinto, que fue subastada en París dos años más tarde. El catálogo de 1862 comprendía doscientas diecisiete obras, la mayoría de ellas de la escuela española. Ese mismo año hubo una primera venta durante la cual John Bowes adquirió sesenta obras que más adelante se destinaron al Bowes Museum en el Reino Unido<sup>25</sup>. El catálogo de la venta de 1864 comprende un total de doscientas catorce obras, de las cuales la inmensa mayoría pertenecía a la escuela española<sup>26</sup>. Los artistas que tuvieron una mayor presencia fueron los maestros del barroco español, a los que se sumaron pintores de los siglos XVIII-XIX como Goya, Vicente López o Salvador Maella. En el catálogo se registraban tres obras de Velázquez (un retrato, una naturaleza muerta y un boceto de *San Andrés*) y otras dos asociadas a su escuela (dos retratos de miembros de la monarquía española)<sup>27</sup>. El *Retrato de su hija*<sup>28</sup> fue la obra más detallada en los comentarios del catálogo, a pesar de que éstos se basaron en la descripción de la postura y el atuendo del personaje, sin entrar en otros detalles como la técnica o la composición de la obra. También destacó *Utensilios de cocina*, adquirida por Bowes por 1.120 francos y hoy reatribuida al círculo de Giuseppe Recco<sup>29</sup>.

El siguiente coleccionista de origen español que destacó en las ventas de obras de Velázquez en Francia fue José María de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca y conde de Los Llanos (1811-1883). La relevancia de este financiero, político y abogado en la España del siglo XIX se refleja en el barrio de Madrid que lleva su nombre, construido cuando ostentaba el cargo de Ministro de Finanzas. Acumuló una gran fortuna y fue un destacado empresario e inversor en las redes de ferrocarriles españoles. Estuvo en contacto con la familia real española y con miembros de la alta sociedad

<sup>24</sup> ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 43. José Gálvez, conservador del Museo, también informa sobre las apropiaciones de Quinto.

<sup>25</sup> ÁLVAREZ LOPERA, José (2004), *op. cit.*, p. 59.

<sup>26</sup> Catálogo de venta colección Quinto, París, 1864, BCMN.

<sup>27</sup> Los datos aparecen registrados en DUBOSC, Sophie, *La peinture espagnole dans la collection de la comtesse de Quinto*, Memoria de máster 1 dirigida por Véronique Gérard-Powell, Université de Paris IV-Sorbonne, 1997, vol. II.

<sup>28</sup> Esta obra, según los catálogos de ventas, vuelve a aparecer en la venta de la colección de Henri Didier (1868), y más adelante en la venta de la colección de Denain (1893). Luego se pierde su rastro.

<sup>29</sup> *Utensilios de cocina* se conserva en Durham, Bowes Museum, (B. M. 25).

parisina<sup>30</sup>. Salamanca constituyó otro ejemplo de los españoles que se vieron obligados a instalarse en Francia, dado el complicado contexto político del reinado de Isabel II, aunque en algunas ocasiones volvió a España para controlar sus negocios en este país. Poseía un gran número de propiedades en Madrid, entre las cuales destacó el Palacio de Recoletos<sup>31</sup>, el Palacio de Vista Alegre, el Palacio de Buena Esperanza y, en París, una mansión en la Rue Victoire. Su colección de obras de arte estaba reunida en el Palacio de Recoletos y se abrió al público desde 1858. Este conjunto reunía obras de arte provenientes de colecciones aristocráticas ya descompuestas como las del marqués de Leganés, el infante Luis de Borbón y la condesa de Chinchón<sup>32</sup>. Salamanca también se nutrió de colecciones formadas a principios del siglo XIX, como la del marqués de las Marismas y la del banquero español Sebastián Martínez<sup>33</sup>. También destacó la compra de la colección del pintor José de Madrazo, gestionada por su hijo Federico, que Salamanca integró en sus bienes en 1861<sup>34</sup>. Las piezas eran en su mayoría pinturas de alta calidad, representadas por las escuelas flamenca, holandesa e italiana, y también por maestros más recientes como Goya. El fondo de arte español era el más destacado. A partir de la década de 1860, el deterioro de su situación económica obligó a Salamanca a vender una parte de su colección, lo que marcó el principio de la dispersión del conjunto. A pesar de que en esos momentos todavía estaba instalado en España, eligió la capital francesa para subastar sus bienes. Una de las razones de esta elección fue la colaboración que mantenía con la familia Madrazo, en estrecho contacto con los medios artísticos parisinos y consciente de la complicada situación que se vivía en la Península. La subasta se dividió en dos partes. El catálogo de la primera venta fue redactado por Étienne Le Roy<sup>35</sup>, quien señaló la gran calidad de las obras propuestas en subasta pública y el carácter excepcional de la colección, que comparaba con la de Soult. En la subasta de 1867 se incluyeron doscientas treinta y tres obras, de las cuales las primeras cincuenta y una estaban adscritas a la escuela española. La representación de maestros nacionales no fue tan heterogénea como ocurrió con la venta Aguado, pero las obras de Velázquez, con un total de diecinueve pinturas<sup>36</sup>, tuvieron una presencia mayor que las de cualquier otro maestro español.

<sup>30</sup> Para la biografía del marqués de Salamanca véase HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *José de Salamanca, marqués de Salamanca (el Montecristo español)*, Madrid, Lira, 1992 (1963).

<sup>31</sup> El primero descrito en MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Madrid*, Madrid, Agualarga, 1999 (1845-50), pp. 261-262; sobre el segundo véase DÍAZ MIGUEZ, Daniel, "Algunos datos para la historia del Palacio de Vista Alegre en Carabanchel Bajo", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, 9-10, 1997-1998, pp. 339-366.

<sup>32</sup> Estas colecciones responden a un gusto aristocrático propio del siglo XVII español, durante el cual se preferían las escuelas veneciana, flamenca y la barroca española. Véase ROSE DE VIEJO, Isadora, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984, pp. 54-55.

<sup>33</sup> Catálogo de venta colección Salamanca, París, 3 de junio de 1867, INHA.

<sup>34</sup> AGUILÓ COBO, Mercedes, "Documentos inéditos para las biografías de los Madrazo", en *Los Madrazo, una familia de artistas*, catálogo de la exposición (Madrid, 1985), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, p. 106. Véase ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo, SALAS VÁZQUEZ, Eduardo, "José de Madrazo, coleccionista", en DÍEZ, José Luis, (dir.), *José de Madrazo (1781-1859)*, catálogo de la exposición (Santander/Madrid, 1998), Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998, pp. 151-178.

<sup>35</sup> Catálogo de venta colección Salamanca, París, 3 de junio de 1867, INHA.

<sup>36</sup> Ocho de ellas reaparecen en la venta de 1875. Respecto a las otras ocho telas, destaca, como prueba del dinamismo del mercado del momento, el *Retrato de Felipe IV* procedente de la colección del conde de

Se trató, sobre todo, de retratos, en su mayoría efigies reales, pero también de otros géneros menos comunes en el corpus velazqueño como los temas de animales o los paisajes. Los textos descriptivos eran mucho más elaborados y precisos que en el caso de los catálogos de ventas de fechas anteriores. Aparecen referencias precisas respecto al origen de las obras y a las dimensiones de las mismas, así como, gracias a diversas anotaciones manuscritas, los precios de adjudicación. Le Roy también aludió a publicaciones como el *Viaje de España* de Antonio Ponz, publicado entre 1772 y 1794, donde existía una mención sobre una de las obras velazqueñas subastadas.

La venta de 1875 se produjo porque Salamanca tuvo que desprenderse, por segunda vez, de obras de arte por razones financieras. El catálogo fue redactado por un escritor cuya familia era de origen español: Charles Yriarte (1832-1898). El ejemplar consultado contiene una introducción escrita por Paul de Saint-Victor procedente de un artículo publicado en enero de 1875 en el periódico francés *Moniteur Universel*. Tanto en el texto de Yriarte como en el de Saint-Victor se percibía la importancia de Velázquez en el seno de la colección. Yriarte<sup>37</sup> menciona al sevillano en la primera página del catálogo. También cita a William Stirling y a Théophile Thoré/William Bürger como autores de referencia<sup>38</sup>. Por otra parte, Saint-Victor<sup>39</sup> introducía información en cuanto a la representación de personajes en las obras de Velázquez y subrayaba el realismo de los mismos. Su declaración “*Si Philippe IV disparaissait de l’histoire, on le retrouverait dans les portraits de Velázquez*” resumiría sus impresiones.

Por lo que se refiere a las obras incluidas en la venta de 1875, se trata de un total de ciento dieciocho piezas, cuarenta y cuatro de las cuales se asociaban a artistas españoles. Las demás pertenecían a las escuelas flamenca, holandesa, italiana y francesa. Velázquez aparecía representado por diez obras, dos de las cuales no se registraban en 1867. En el catálogo de la segunda venta se pueden constatar cambios de atribución, tal como ocurre con el *Paseo en el Retiro*<sup>40</sup>, que en 1867 se consideraba de Velázquez mientras que en 1875 solamente se le atribuye, y se señala la posibilidad de que hubiera sido realizado por Martínez del Mazo. Destacan también por sus modificaciones en cuanto a su autoría el *Interior de posada* y *El enano de Felipe IV, Sebastián de Morra*<sup>41</sup>, ambas presentes en las dos ventas de la colección.

---

Pourtalès (subastada en 1865), obra a su vez originaria de la colección del financiero Lapeyrière (subastada en 1817) y anteriormente perteneciente al marchante Lebrun.

<sup>37</sup> Catálogo de venta colección Salamanca, París, 26 de enero de 1875, INHA, pp. 3-8.

<sup>38</sup> William Stirling publicó la primera monografía de Velázquez (*Velázquez and his works*, London, J. W. Parker, 1855); y Theophile Thoré, además de ocuparse de la edición francesa de la obra de Stirling, publicó en la *Gazette des Beaux-Arts* numerosos artículos sobre la escuela de arte española y las colecciones que la albergaban.

<sup>39</sup> Catálogo venta Salamanca (1875) *op. cit.*, pp. 8-17.

<sup>40</sup> CRUZADA, Genaro (1885) *op. cit.*, p. 335 lo calificaba de “dudoso”. La obra procedía de la colección de la condesa de Chinchón (*ibid.*, p. 335).

<sup>41</sup> Ambas se conservan en colecciones privadas. El *Interior* hoy se atribuye al círculo de Velázquez (*ibid.*, p. 333 ya lo consideraba “dudoso”). Aparece registrado por CURTIS, Charles B. (1885), *op. cit.*, p. 38. Se subastó recientemente en Sotheby’s, Londres, venta LO9636, 09/12/2009, lote 26 (no vendido). El *Retrato de Sebastián Morra*, versión del cuadro homónimo conservado en el Museo Nacional del Prado (INV. 1201), se considera una réplica del original (CRUZADA, Genaro (1885) *op. cit.*, p. 331). LÓPEZ REY, José (1979),

El último aspecto de interés de esta venta está relacionado con su repercusión de en la prensa de la época. En este sentido fue esencial la *Gazette des Beaux-Arts*. En un artículo de W. Bürger acerca de la galería Suermondt el autor informó de la importancia de ciertas ventas, como la de Salamanca, a la hora de valorar “*petits maîtres*” como Velázquez<sup>42</sup>. Además, en 1909 se publicaba otro artículo<sup>43</sup> en la misma revista que hacía referencia a la colección Salamanca a partir del comentario elogioso sobre una obra de Sánchez Coello, perteneciente a la colección de la Sra. Roblot y procedente del conjunto de Salamanca. Así, tanto los catálogos de ventas como la prensa de la época reflejan la excelencia de esta colección y del talento de Velázquez que, como se ha explicado, ocupó un lugar prominente en ambas subastas.

Para finalizar con los grandes coleccionistas españoles de la obra de Velázquez que subastaron sus bienes en París, es necesario mencionar la presencia de la familia Berwick-Alba. En 1877 se subastaron dos retratos de grandes dimensiones en aquél momento considerados de Velázquez, ambos procedentes del Palacio de Liria de Madrid<sup>44</sup>. La Casa de Alba se asocia tradicionalmente con el coleccionismo de obras de arte, iniciado por el III duque de Alba en el siglo XVI y continuado por la familia hasta la actualidad<sup>45</sup>. La colección fue incrementando a lo largo de los siglos, sobre todo tras la muerte sin descendencia directa de la XIII duquesa, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva (1762-1802), que provocó la unión de las familias Alba y Berwick, esta última de origen británico<sup>46</sup>. El heredero de los títulos y de los bienes fue Carlos Miguel Fitz-James Stuart (1794-1835), XVII duque de Berwick y XIV duque de Alba. Carlos Miguel, de formación ilustrada, fue un notable mecenas y promotor de las artes que, entre otras cosas, estaba a favor de la apertura de las colecciones familiares al público<sup>47</sup>. En ese momento la familia Berwick ya poseía un lugar donde albergar su colección en la Península: el Palacio de Liria en Madrid<sup>48</sup>, construcción asociada al III duque de Berwick, Jacobo Fitz-James Stuart (1718-1785)<sup>49</sup>. La colección Alba se nutrió, por una parte, de conjuntos reunidos en el pasado y transmitidos por herencia de familia en familia, como el procedente de la colección de Catalina de Haro y Guzmán, VIII condesa de Monterrey, que contrajo matrimonio con el X duque de Alba y cuyos títulos incluyen los apellidos Carpio y Olivares. Por otra parte, se registran

---

*op. cit.*, p. 445 añade “con posible ayuda de su taller”, mientras que para otros especialistas como BROWN, Jonathan (1988), *op. cit.*, p. 174 es una copia, sin especificar de quién.

<sup>42</sup> THORÉ, Théophile/BÜRGER, William, “Nouvelles études sur la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle”, en *Gazette des Beaux-Arts*, T. 1, II, año XI, 01/1869, pp. 5-37.

<sup>43</sup> ROBLOT-DELONDRE, A. “Les portraits d’Isabelle de Portugal, épouse de Charles-Quint”, en *Gazette des Beaux-Arts*, T. 1, IV, año LI, 06/1909, p. 440.

<sup>44</sup> El Museo de Bellas Artes de Sevilla organizó en 2010 una exposición sobre esta colección. Véase *Colección Casa de Alba*, catálogo de la exposición (Sevilla, 2010), Sevilla, Junta de Andalucía, 2010.

<sup>45</sup> ÁLVAREZ ROJAS, Antonio, “La colección casa de Alba en el Museo de Bellas Artes de Sevilla”, en *Revista de los Museos de Andalucía*, VII, oct. 2009, p. 137.

<sup>46</sup> CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, “Crónica de la casa de Alba”, en *Colección Casa de Alba*, catálogo de la exposición (Sevilla, 2010), Sevilla, Junta de Andalucía, 2010, p. 35. El I duque de Berwick, James Fitz James, era hijo ilegítimo de Jacobo II de Inglaterra.

<sup>47</sup> DE FRUTOS SASTRE, Leticia, “Las colecciones de Alba en el Palacio de Liria”, en *Colección Casa de Alba*, catálogo de la exposición (Sevilla, 2010), Sevilla, Junta de Andalucía, 2010, p. 66.

<sup>48</sup> Descrito en MADOZ, Pascual (1999), *op. cit.*, p. 259.

<sup>49</sup> DE FRUTOS SASTRE, Leticia (2010), *op. cit.*, p. 47.

adquisiciones realizadas por algunos de los miembros de la familia, como ocurrió con el XIV duque de Alba durante sus viajes a Italia. A pesar de las vicisitudes (pérdidas durante la Guerra de Independencia, bombardeo del Palacio de Liria durante la Guerra Civil española), la colección Alba sobrevivió, y se sitúa actualmente entre los conjuntos artísticos más importantes conservados en España.

En la actualidad, las obras de arte, repartidas entre la Fundación Casa de Alba y la colección privada de la familia, incluyen lienzos de las escuelas flamenca, holandesa e italiana, a las que se añaden las escuelas francesa (Ingres, Renoir), británica (Reynolds, Gainsborough), y, por supuesto, la española. Esta última incluye tanto maestros del barroco español como pintores de los siglos XIX (Goya, José Madrazo, Esquivel) y XX (Dalí, Miró)<sup>50</sup>. Velázquez también aparece representado en esta colección que, como se ha indicado más arriba, fue parcialmente subastada en 1877<sup>51</sup>. En aquel momento el ducado Berwick-Alba estaba en manos de Jacobo Fitz-James Stuart y Portocarrero (1821-1881), que había contraído matrimonio en 1844 con la IX condesa de Montijo, hermana de Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III. Además de dos obras de Velázquez, la subasta incluía una pintura de Murillo y otra de Rubens, así como setenta y cinco tapices y cuatro mil grabados. El texto introductorio fue redactado por Charles Blanc, que subrayó la suerte del público francés al poder presenciar esta subasta (Fig. 4). Los comentarios sobre las obras de Velázquez destacaban en esta introducción: se trató del primer artista en el que se centró Blanc y al que más páginas dedicó. No sólo describía las obras sino que también hacía alusión a la técnica velazqueña y a la extrema fidelidad de los retratos del artista. Sus obras en esta colección fueron el *Retrato de la infanta Margarita* y el *Retrato de Antonia de Haro y Guzmán*<sup>52</sup>. Ambas se acompañaron de fotograbados realizados por el taller de Goupil, concretamente por Lalauze y Gustave Greux. La subasta apareció anunciada en abril de 1877 en la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>53</sup>, y el segundo de los retratos, grabado por Lalauze, es el único que ilustra el artículo. Este texto favoreció la difusión de la colección Alba en Francia y la promoción de la escuela española mediante las obras de Velázquez, que en 1877 ya gozaba de reputación internacional.

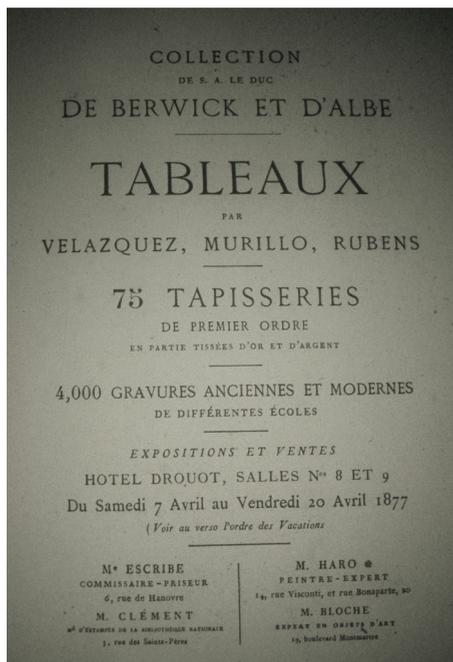
Además de estos cuatro destacados coleccionistas de origen español, es necesario aludir a otros cuatro algo menos relevantes en cuanto al número o la calidad de obras

<sup>50</sup> ÁLVAREZ ROJAS, Antonio (2009), *op. cit.*, p. 139.

<sup>51</sup> Subasta registrada en MIREUR, Hippolyte, *Dictionnaire de ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Souillé, 1901, p. 299, y en el catálogo de la venta Berwick-Alba conservado en el INHA. En este último aparece una nota manuscrita que dice así: "La vente a t'elle été interrompue sous le prétexte suivant: Par l'ordre formel du propriétaire de la Coll. cette vente fut brusquement interrompue à cause des complications politiques qui avaient lieu alors Dans les Balkans entre la Russie et la Turquie".

<sup>52</sup> Subasta y obras también registradas en CURTIS, Charles B. (1883), *op. cit.*, pp. 100 y 102. Aunque la venta hubiera sido interrumpida las anotaciones manuscritas del catálogo relativas a los precios de estas obras inducen a pensar que al menos éstas sí se vendieron. DE FRUTOS, Leticia (2010) *op. cit.*, pp. 56-57, nota 31, indica que la primera de ellas se conserva en el Palacio de Liria y señala las opiniones de los especialistas en cuanto a su atribución, generalmente considerada una réplica del taller de Velázquez de la obra homónima conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (INV. 321).

<sup>53</sup> LEFORT, Paul, "Ventes à l'hôtel Drouot. Tableaux et tapisseries du duc d'Albe", en *Gazette des Beaux-Arts*, T. 15, año XIX, 04/1877, pp. 402-407.



**Fig. 4.** *Catálogo de venta de la colección Berwick-Alba, 1877.* Institut National d'Histoire de l'Art, París (Francia), VP 1877/113. Fotografía RCL.

velazqueñas subastadas, pero que también tuvieron su importancia en el mundo del mercado del arte francés. El primero de ellos fue el de Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, condesa de Chinchón (1779-1828). Miembro de la realeza española y esposa del valido de Carlos IV, Manuel Godoy, su enlace con el Príncipe de la Paz les otorgó a ella y a su familia la posición social que su apellido merecía tras diversos enfrentamientos familiares. A raíz de la destitución de Godoy su colección, que respondía al gusto de la realeza y la aristocracia del siglo XVIII, se dispersó y sufrió notables pérdidas<sup>54</sup>. Tras la Guerra de Independencia, la condesa de Chinchón recuperó algunos cuadros. La venta parisina de 1826 incluye una sola obra de Velázquez pero autógrafa<sup>55</sup>, *El Cristo de San Plácido* [*Cristo crucificado*] conservado en el Museo Nacional del Prado (P01167), que integró las colecciones del mismo en 1829.

Por otra parte, en los catálogos de ventas analizados aparecía el nombre de “marquesa D\*\*\* U\*\*\* de España” (venta 1857/02/16), cuya identidad es difícil de averiguar. En la venta de esta colección se registró una obra de temática relacionada con las alegorías de la antigüedad clásica, en concreto la Inocencia, de la que se ha perdido

<sup>54</sup> En lo relacionado con la colección Godoy véase ROSE DE VIEJO, Isadora (1984), *op. cit.* De Viejo considera que el 65% de las obras de este conjunto nunca volvieron a manos de la condesa. *Ibid.*, p. 392.

<sup>55</sup> CURTIS, Charles B. (1883), *op. cit.*, pp. 7-8; CRUZADA, Genaro (1885) *op. cit.*, pp. 297-299; LÓPEZ-REY (1979), *op. cit.*, p. 336; BROWN, Jonathan (1986), *op. cit.*, p. 158.

el rastro. A continuación aparecía otro personaje destacado, Bernardo Yriarte o Iriarte (1735-1814), viceprotector de la Academia de San Fernando. Este político español pertenecía a una familia de intelectuales y amantes del arte que forjó su colección entre 1760 y 1770, producto del gusto dominante en la España de la Ilustración<sup>56</sup>. Tomás de Iriarte, su hermano, escritor y aficionado, fue retratado por el pintor español Joaquín Inza<sup>57</sup>. El conjunto incluía obras de Murillo, Van Dyck, Alonso Cano, Coello, Tiziano y Veronés. El retrato era el género mayoritario en esta colección familiar que fue visitada por viajeros ilustres y eruditos como Ceán Bermúdez, consejero de los Iriarte a la hora de adquirir obras, y Antonio Ponz<sup>58</sup>. Tras la muerte de Iriarte, que desde 1802 estaba exiliado en Francia, su colección se vendió progresivamente en subasta pública por su viuda y sus herederos, y en varias ocasiones París fue la ciudad que acogió estas ventas. En 1841, las obras más destacadas de la colección (Tiziano, Van Dyck) fueron subastadas, incluyendo además siete telas de Velázquez: tres de ellas se asociaron a su escuela y el resto fueron consideradas autógrafas. Se trataba de seis retratos, de los que cuatro representaban personajes reales, y de una obra de temática religiosa<sup>59</sup>.

El último coleccionista español destacado fue Manuel López Cepero (1778-1858), deán de la catedral de Sevilla. Dos años después de su muerte se redactó un catálogo de su colección, que contaba con casi novecientas obras. Cincuenta de ellas fueron subastadas en 1868 en París. Entre ellas se registraban dos obras entonces consideradas de Velázquez: *Personajes de pie en conversación bajo una arcada* y un estudio titulado *Conejos y cerdos de la India*<sup>60</sup>. En la década de 1820 López Cepero intercambió varias obras del barroco español con Fernando VII, algunas de las cuales se depositaron en el Museo Nacional del Prado<sup>61</sup>. La colección del deán, en la que sobresalían las escuelas italiana y española, estaba reunida en la antigua casa de Murillo en Sevilla<sup>62</sup>. En el siglo XIX se realizó un inventario de la colección<sup>63</sup>, que también apareció citada en publicaciones de la época<sup>64</sup>.

<sup>56</sup> DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier Jordán, “El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte”, en *Goya*, nº 319-320, julio-oct. 2007, p. 262.

<sup>57</sup> Joaquín Inza, *Don Tomás de Iriarte*, Museo Nacional del Prado, (P2514).

<sup>58</sup> DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier Jordán (2007), *op. cit.*, pp. 263-264.

<sup>59</sup> Se desconoce el nombre del comprador y la localización actual de todas ellas, aunque tras la venta Iriarte algunas obras integrarían la colección de José de Madrazo, dispersada en 1859, y de ahí la del marqués de Salamanca. El *Retrato de hombre joven* (escuela de Velázquez en el catálogo de venta) aparece registrado en CURTIS, Charles B. (1883), *op. cit.*, p. 90, calificándolo “en el estilo de Velázquez”. Curtis (*ibid.*, p. 107) también registra un *Retrato de señora en traje de caza* proveniente de la colección Altamira (dispersada en 1833), aunque no especifica si la efigie transitó por la colección Iriarte. Ambas telas formaron parte de la colección de José de Madrazo.

<sup>60</sup> CURTIS, Charles B. (1883), *op. cit.*, p. 39 y p. 41 respectivamente. En ninguno de los casos se alude a su recorrido posterior a la venta López Cepero de 1868.

<sup>61</sup> ATERIDO, Ángel, “Colección de Fernando VII”, en AA. VV., *Enciclopedia del Museo del Prado*, Alcobendas/Madrid, T.F./Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006. T3, pp. 777-778.

<sup>62</sup> CÓMEZ RAMOS, Rafael, “Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842”, en *Laboratorio de Arte*, nº 5, 1993, p. 160.

<sup>63</sup> ANÓNIMO, *Catálogo de los cuadros de la galería de D. Manuel López Cepero*, Sevilla, s.a., 1860.

<sup>64</sup> CÓMEZ RAMOS, Rafael (1993), *art. cit.*, p. 159.

A partir de los datos analizados pueden esbozarse las siguientes conclusiones relacionadas con los coleccionistas españoles: por una parte, la mayoría de ellos (Aguado, Quinto, Salamanca, Chinchón) fueron personajes que se vieron forzados a exiliarse en Francia, lo que junto a los restantes motivos ya señalados, explica la venta de sus respectivas colecciones en ese país. Además, todas las subastas españolas, exceptuado la de la condesa de Chinchón de 1826, se registran entre 1840 y 1875, años clave en el reconocimiento y estudio de la figura del pintor sevillano en Europa. En la gran mayoría de los casos, la autoría de las obras ha sido rectificada con el tiempo, lo cual no impidió que entre estas colecciones se registrasen obras representativas del sevillano que también contribuyeron a acrecentar la fama internacional de Velázquez y a favorecer su estudio y progresiva valoración. También se ha demostrado la importancia de los catálogos de ventas como fuente heterogénea de información primaria, cuya conservación ha sido fundamental para el estudio del movimiento de las obras de arte a lo largo del tiempo. Velázquez ocupa en general un lugar importante en estos conjuntos. En ocasiones su presencia es cuantitativamente notable (Salamanca, Aguado), y en otras el número de obras subastadas se reduce, pero no por ello las colecciones fueron menos importantes (Berwick-Alba, Chinchón). La venta de estas colecciones, la apertura al público de algunas de ellas, y la difusión que proporcionaban las subastas fueron por lo tanto factores que contribuyeron a y determinaron la propagación de la figura del pintor de Felipe IV en el ámbito francés estudiado.