

LA COLECCIÓN ARTÍSTICA DE JOSEFA MARÍN (1807-1871), CONDESA VIUDA DE VELLE

THE COLLECTION OF JOSEFA MARÍN (1807-1871), COUNTESS OF VELLE

LA COLLECTION DE JOSEFA MARÍN (1807-1871), COMTESSE DE VELLE

RESUMEN: El artículo se centra en el estudio de la colección de Josefa Marín, condesa viuda de Velle, una de las de mayor interés del reinado de Isabel II y que fue muy diferente a las formadas por otros de sus contemporáneos. El análisis del archivo familiar y de otras fuentes diversas ofrece información sobre su colección, hasta ahora inédita, y permite ponderar la relevancia de esta, así como conocer la personalidad e intereses estéticos de esta coleccionista.

PALABRAS CLAVE: Condesa viuda de Velle; salones literarios; coleccionismo; pintura española; realismo; Carlos de Haes; Eduardo Rosales; Víctor Manzano

ABSTRACT: This article is focused in the collection of Josefa Marín, Countess of Velle, one of the most fascinating personalities among the collectors and connoisseurs during the reign of Isabella II. The nature of her collection differed remarkably from that of contemporary collectors. Until now, there was no particular information available on the countess' interest in art affairs. However, her private archive and other different sources provided a real treasure of unpublished information about her art gallery.

KEYWORDS: Countess of Velle; literary salons; collecting; Spanish painting; realism; Carlos de Haes; Eduardo Rosales; Víctor Manzano

RÉSUMÉ: Cet article est centré sur la collection de Josefa Marín, comtesse de Velle, l'une des collections les plus intéressantes formées sous le règne d'Isabel II, très différente de celles de ses contemporains. L'analyse de ses archives privées fournit de l'information sur sa collection, inédite jusqu'ici, et permet d'examiner l'importance de celle-ci, ainsi que la personnalité et les intérêts esthétiques de la collectionneuse.

MOTS-CLÉS: comtesse de Velle; salons littéraires; collectionnisme; peinture espagnole; réalisme; Carlos de Haes; Eduardo Rosales; Víctor Manzano

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.

Museo Nacional del Prado

*Área de Pintura del siglo XIX
Museo Nacional del Prado
Casón del Buen Retiro
Alfonso XII, 28
28014 Madrid*

pedroj.martinez@museodelprado.es

ORCID ID: 0000-0002-2328-4371

bilduma
ARS

Ars Bilduma
ISSN 1989-9262
UPV/EHU Press
(CC BY-NC-ND 4.0)

153

<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.16436>
BIBLID [(2017), 7; 153-166]

Recep.: 01/06/2016 Acept.: 27/06/2017

1. INTRODUCCIÓN

La colección artística formada por Josefa Marín, condesa de Velle, puede considerarse, sin ninguna duda, como una de las más relevantes del final del periodo isabelino, dentro del cual destaca por su singularidad y la calidad de las obras atesoradas. Además, su condición de mujer, su refinado gusto estético y la decidida y especial protección ejercida sobre las bellas artes, la convierten en una de las figuras más significativas del coleccionismo del siglo XIX en España. El estudio del inventario de las obras de arte realizado tras su muerte¹, y de otras fuentes igualmente inéditas, permiten estudiar en profundidad la colección –hasta ahora conocida únicamente de forma parcial²– y valorar a esta y a su propietaria en su propio contexto histórico y cultural, mediante la comparación con otros coleccionistas coetáneos. Por ello, se analiza el papel desempeñado por el salón literario de su casa de la calle Atocha y su importancia en el panorama isabelino, pues es en el seno del mismo donde se entiende el sentido de su colección de pinturas, esculturas y estampas. El estudio de esta permite ponderar su excelencia, así como conocer muchas de las obras que la formaron, y que pasaron, tras su muerte, a sus herederos. Algunos de ellos intentaron mantener la memoria de la condesa, la cual perduró hasta finales de siglo.

1 En el Archivo General de la Universidad de Navarra (= AGUN), en la sección Fondos Personales, se conserva el fondo Familia Pérez Seoane, que custodia buena parte de la documentación familiar de los condes de Velle y de los duques de Pinohermoso. Agradezco a David Ascorbe su amabilidad durante mi estancia en ese archivo. Merecen también mi reconocimiento Carmen Pérez-Seoane, Carlota Barrera y Carmen Pérez-Seoane Mazzuchelli por la colaboración prestada durante esta investigación, así como Elena Juanes por su ayuda.

2 Pueden destacarse las referencias recogidas en RUBIO GIL, L.: *Eduardo Rosales*. Madrid, Molina, 2002, pp. 71-72 y RUBIO GIL, L.: *Eduardo Rosales y Madrid*. Madrid, Molina, 2015: pp. 85-90.

2. EL SALÓN LITERARIO DE LA CONDESA

Josefa Marín y San Martín (1807-1871), fue hija del magistrado Francisco Marín y de Bárbara de San Martín, y nació en Palma de Mallorca, trasladándose tiempo después toda su familia a Madrid. En esta ciudad casó en 1831 con el conocido banquero sevillano Manuel Pérez Seoane y Rivero (1803-1859)³, que recibió en 1850 el condado de Velle, en alusión a la localidad del mismo nombre, cercana a la capital de Filipinas, Manila, donde él había sido regente de la Real Audiencia. El matrimonio tuvo varios hijos, de los cuales tres llegaron a la edad adulta: Pablo (1832-1901) –primogénito y heredero del título condal–, José Manuel (1847-1901) –conde de Gomar– y María del Carmen Bárbara (fallecida en 1875), que casaría con José Ceriola Flaquer, destacado burgués catalán afincado en la Corte.

De entre las numerosas propiedades inmuebles que poseían en Madrid, los condes decidieron instalarse en la casa de la calle Atocha, en el número 65⁴. En ella se celebraron algunas de las veladas artísticas más destacadas de las décadas de 1850 y 1860, llegándose a convertir en lugar imprescindible para la actividad cultural de la capital. A diferencia de otros salones, donde especialmente se discutía de política o de negocios, el que la condesa mantuvo tras quedarse viuda presentaba sobre todo un marcado carácter literario, pudiéndose por ello equiparar únicamente con el de la casa de Ángel Saavedra (1791-1865), III duque de Rivas. Reunidos casi a diario, e invitados por la anfitriona a banquetes semanales, allí se

3 Sobre este personaje véase básicamente CAYUELA FERNÁNDEZ, J. G.: “Manuel Pérez Seoane y Domingo Norzagaray, banqueros madrileños”, en BAHAMONDE MAGRO, Á. y OTERO CARVAJAL, L. E.: *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Madrid, Comunidad de Madrid-Alfoz, 1986, vol. I, pp. 477-486.

4 La propiedad estaba formada también por otra casa anexa, marcada con el número 63, aunque la familia vivía en la primera y fue en ésta donde falleció la condesa. Véase Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), T. 31971, fol. 187r.

daban cita los principales eruditos, escritores, poetas y artistas del Madrid isabelino: Mariano Roca de Togores, marqués de Molins (cuya casa era también lugar de frecuentes reuniones), Juan Eugenio Hartzenbusch, Ramón de Campoamor, Carlos de Haes, Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli estaban entre sus visitantes más asiduos. Rodeados de los cuadros realizados por estos jóvenes pintores, los poetas hacían partícipe de sus progresos a la condesa, quien participaba de las cuestiones sobre las que se debatía, y cuya inteligencia les servía asimismo de estímulo. En una de las necrológicas escritas a su muerte, se señalaba que “como Mad[ame] Récamier, la noble condesa tomaba parte en las discusiones artísticas o literarias que allí se suscitaban y hasta las dirigía con rara inteligencia y superioridad”⁵. En otra ocasión se señalaba que su casa era “un verdadero templo del arte”, donde convivían, “siempre en fraternal unión”, “muchos de nuestros más distinguidos poetas”⁶.

El manuscrito titulado *Necrología de la Excm. Condesa Viuda de Velle*, obra del marqués de Molins⁷, se convierte en la mejor fuente para conocer la personalidad de la condesa, y, a pesar de que no llegó a ser publicado, tuvo especial consideración entre sus coetáneos. Una de estas copias fue conservada por su primogénito, Pablo Pérez Seoane, hasta su muerte. El marqués, con el tono elogioso y retórico que el texto requería, señalaba cómo “su casa se tornaba a veces palenque de las luchas de ingenio, a veces emporio de las obras de arte” e indicó que “en su biblioteca, aparecerán homenajes de admiración y fraternal aprecio de Reinoso, Gallego, Mauri, Rivas, Breton, Vega, Castillo y Ayensa, Hartzenbusch, Guerra, Necedal, Valera, Cañete, Tamayo, Godoy, Selgas, Campoamor y otros cientos”. En efecto, su biblioteca, donde destacaban algunos de los

más importantes títulos de la novela realista española, como *Una Gaviota*, de Fernán Caballero⁸, reflejaba su interés por la creación literaria, el cual se veía correspondido mediante las frecuentes dedicatorias con que los escritores la honraban en algunas de sus obras. Así, Manuel Rivadeneyra dedicó a la condesa su edición de *El Quijote* impresa en 1863 en Argamasilla de Alba, refiriendo que a ella le “consagran singular estimación todos los poetas y eruditos”⁹. Su generoso desprendimiento económico para con algunos escritores le llevó a apoyar especialmente a los que pasaban por alguna dificultad, como la popular María Francisca Díaz Carralero, conocida como “la Ciega de Manzanares”, a quien sustentó a menudo¹⁰. La brillantez y fecundidad creativa de este salón siguieron siendo recordadas con cierta nostalgia en las crónicas sociales del Madrid de la Restauración, que a finales del siglo XIX aún celebraban su esplendor. José Gutiérrez Abascal llegó a afirmar que “la condesa de Velle murió en el año 1871, y desde aquella época no hubo más centro literario y aristocrático al mismo tiempo que la tertulia de la duquesa viuda de Rivas”¹¹.

3. LA COLECCIÓN ARTÍSTICA

En el seno de este salón debe entenderse la creación de una colección artística enormemente singular. Como se ha indicado, la misma puede ser estudiada a través del *Inventario y tasación de todos los objetos de arte y*

5 *La Moda Elegante Ilustrada, periódico de las Familias*, 22-12-1871.

6 *La Moda Elegante Ilustrada, periódico de las Familias*, 30-9-1871.

7 MOLINS, Marqués de: *Necrología de la Excm. Condesa Viuda de Velle*. Madrid, 1871 (manuscrito sin paginar), Fundación Lázaro Galdiano, Biblioteca.

8 Gran parte de los libros que poseyó, pasaron a su hija Carmen y son conocidos gracias a la testamentaria de su nieta Inés Ceriola, hija de esta. Véase AHPM, T. 35553, fol. 640 sqq.

9 CERVANTES, M. de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Argamasilla de Alba, 1863, tomo primero.

10 *La Época*, 29-12-1871.

11 KASABAL (José Gutiérrez Abascal): “Madrid. Las damas de la Aristocracia”, en *La Ilustración Ibérica*. 21-6-1890.

*curiosos existentes en casa de la Excma. Sra. Condesa Viuda de Velle a su fallecimiento*¹². Fue realizado en 1871, tras la muerte de Josefa, por su amigo el pintor Carlos de Haes, de quien, a diferencia de otros colegas como Vicente Poleró y Valentín Carderera, se desconoce que hiciera ninguna otra tasación de bienes de este tipo, por lo que es muy posible que accediera a realizar esta por su cercanía con la condesa y su familia.

En 1859 terminaban las obras de reforma de su casa de Madrid, conocidas gracias a las cartas que Josefa mandó durante ese año a su marido, que en ese momento se encontraba en Sevilla¹³. Por la lectura de esta correspondencia, en la que se describen con detalle las diferentes estancias, puede deducirse que ninguna de ellas estaba o iba a ser preparada de manera especial para alojar ninguna colección, pictórica o de otro tipo. Tampoco se encuentran referencias a los posibles cuadros que el matrimonio pudiera poseer en ese momento y a los que hubiera que encontrar un determinado lugar tras la remodelación. Igualmente, en las cartas de dote de Josefa Marín y de su marido, de 1831¹⁴, no hay rastro de pinturas y ninguno de sus parientes más directos poseía una colección notable que pudieran haber recibido en herencia antes o después de esta fecha. Tan solo hay certeza de una adquisición de cuadros realizada por el conde entre 1849 y 1850 en la venta de los bienes de Juan García Carrasco¹⁵, de la que consiguió dos vistas italianas, dos países y dos batallas: pintura antigua de escaso valor que seguramente compró con una finalidad decorativa. Cabe pensar que, como ahijado del deán Manuel López Cepero (1778-1858), uno de los principales coleccionistas y proveedores de pintura de todo el siglo¹⁶, Manuel Pérez Seoane hubiera

recibido de su padrino alguna obra, pero, en las cartas que se cruzaron, las referencias a la llegada de pinturas desde Sevilla a Madrid no permiten demostrar que el conde fuera el receptor directo de aquellas¹⁷. Además, en el inventario ya citado no aparece apenas pintura antigua cuyas tasaciones, descripciones o atribuciones pudieran corroborar de forma segura esta procedencia, y la testamentaria del conde tampoco permite asegurar que muriera dejando una galería pictórica de cierta relevancia¹⁸. Por ello, y por las características de la colección, no es posible asegurar que este llegara a formar una colección con suficiente entidad, ni tampoco puede demostrarse que la pudiera haber perdido como consecuencia de sus problemas económicos, como se ha intentado defender¹⁹.

Por tanto, todo parece indicar que Josefa Marín decidió formar su propia colección tras la muerte de su marido y que el grueso de las pinturas que dejó al fallecer habían sido adquiridas por ella misma, salvo, quizá, unas cuantas pinturas que en el inventario se clasificaron como “de segundo

R.: *El deán López-Cepero y su colección pictórica*. Sevilla, Diputación Provincial, 1979. Para conocer su faceta de intermediario y proveedor de pinturas véase MARTÍNEZ PLAZA, P. J.: “Manuel López Cepero (1778–1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century”, *Journal of the History of Collections*, nº 28, 2016, pp. 73-84, y MARTÍNEZ PLAZA, P. J.: “Un encargo “cuadresco” para el marqués de Salamanca: correspondencia entre José María Huet y Manuel López Cepero en 1848”, *Cartas Hispánicas*, 004, 18 de noviembre de 2015.

17 AGUN, caja 185/33.

18 De hecho, en la testamentaria solo se hace alusión a “todos los muebles de la casa, plata labrada, libros, y todo lo demás comprendido en el menaje de la casa”. Véase AHPM, T. 26956, fol. 372 sqq. y también AGUN, caja 90/2. En ninguna de estas referencias documentales se conserva una relación desglosada de todos estos bienes, quizá porque, al pasar íntegramente a su viuda, no fue necesario realizarla.

19 VÁZQUEZ, O. E.: *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001: pp. 201 y 271 (nota 65). En este libro las menciones se refieren únicamente al conde, y no a su esposa, cuyo papel coleccionista es obviado por completo.

12 La única copia conocida de este inventario se conserva en AGUN, caja 185/96.

13 AGUN, caja 185/26.

14 AHPM, T. 24418, fol. 7 sqq.

15 AGUN, caja 185/58.

16 Para conocer la colección de López Cepero véase especialmente MERCHÁN CANTISÁN,

orden”, y que podrían ser aquellas compradas por su marido. La colección estaba formada por un centenar de pinturas, tres esculturas en mármol y once en bronce, en torno a una veintena de estampas enmarcadas y al menos catorce colecciones o libros de grabados. Las cantidades pueden resultar más bien modestas si se comparan con otras galerías estrictamente coetáneas que se disolvieron o formaron en las décadas de 1860 y 1870. Entre las obras en piedra destacaba un ‘Dante’ de Ponciano Ponzano²⁰, pues la escultura en bronce carecía de interés, ya que en su mayoría había sido importada de Francia, como ‘Un león’ de Antoine-Louis Barye, posiblemente un ejemplar de *León y serpiente*, una de las creaciones más conocidas del famoso escultor animalista francés. En lo que respecta a la pintura, es cierto que su tamaño es mucho menor que las más numerosas de la burguesía formadas en las décadas centrales del siglo XIX, como la de Román Lorenzo Calvo García (1776-1869), con cerca de 400, y que muchas de las de la vieja nobleza, como la de Bernardina María Fernández de Velasco (1815-1869), duquesa de Uceda, con 253 pinturas. Pero sin embargo, su tamaño es muy parecido al de aquellas otras colecciones creadas por la nueva nobleza, como la de Francisco de Asís de Narvaéz y Borghese (1793-1865), conde de Yumuri²¹. Además, destaca el protagonismo del grabado, no tanto en lo que se refiere a las estampas enmarcadas como en aquellos volúmenes que contenían diferentes colecciones, normalmente temáticas. Las primeras eran un elemento habitual en la decoración de interiores desde hacía décadas, si bien solían ser normalmente grabados de asuntos históricos y literarios, y no tanto representaciones de obras extranjeras contemporáneas, como *La mártir cristiana* de Paul Delaroche, que fue una de las que poseía la condesa. Mucho más destacable resulta la presencia de tal cantidad de colecciones

de estampas, entre las que destaca la de *Les collections célèbres d'oeuvres d'art* de Edouard Lievre (cuya primera edición fue de 1866), y la de *Ensayos del grabado al aguafuerte* de Haes (estampada por primera vez en 1863). Este tipo de obras, ligadas a la práctica artística, suelen encontrarse en los inventarios de pintores, escultores y grabadores, pero resulta más difícil hallarlas en manos de coleccionistas sin una clara orientación o vinculación a la misma, como es el caso de la condesa. La presencia de este tipo de obras, y en esta cantidad, responde sin duda a la cercanía de su propietaria con diferentes artistas, que serían los que mayor partido les sacarían.

Muchos de ellos eran, a su vez, los que protagonizaron su colección pictórica. En ella estaban representados hasta trece artistas contemporáneos, once de ellos españoles, como Carlos de Haes (con once obras), Víctor Manzano, Luis Álvarez Catalá (ambos con tres obras), Eduardo Rosales (con cuatro), Federico y José Giménez Fernández (con cinco y una obra respectivamente) y Vicente Palmaroli (con una), siendo extranjeros tan solo los franceses Adolphe Appian y Jules Worms, quien, no obstante, viajó a España en numerosas ocasiones. Este protagonismo absoluto de la pintura decimonónica resulta insólito en el panorama isabelino, donde los maestros antiguos solían representar más del 90 % de la colección, mientras que las obras de artistas coetáneos solían limitarse a algunos retratos, bodegones, floreros o pinturas de asunto, pero casi nunca constituían la práctica totalidad de la misma, a diferencia de lo que sucederá a partir de la Restauración, donde sí será frecuente encontrar colecciones formadas al completo por pintura moderna. Además, la presencia de una obra de Leonardo Alenza (‘Gente calentándose a una hoguera’), de dos aguadas de Goya (‘Grupo de mujeres leyendo una carta’ y ‘Grupo de majas’) y de un dibujo de Vicente López resultaba secundaria, dado que, a pesar de su presencia y de la de numerosos ejemplos de pintura antigua, el grueso de la colección tenía una gran homogeneidad y respondía a gustos e intereses muy concretos.

20 La obra no está identificada ni recogida en RINCÓN GARCÍA, W.: *Ponciano Ponzano (1813-1877)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.

21 AHPM, T. 28532, fol. 347 *sqq.* Formada por un total de 136 pinturas, destacaban sus bodegones de Goya, repartidos por diferentes museos como el Museo del Prado y el Museo del Louvre.

El género mejor representado era el paisaje, con marinas de Rafael Monleón, obras de José Jiménez Fernández y de Haes, de quien precisamente muchos de estos pintores fueron discípulos, así como vistas urbanas de Ceferino Araujo, entre las que destacaba *Tarde de verano*, conocida por fotografía y que figuraba en el inventario como “El embarcadero”²² (Fig. 1). Sin duda, esto resulta ciertamente singular, ya que tan solo en la colección de Bartolomé Santamarca (1810-1874), I conde de Santamarca, el paisaje tuvo un protagonismo parecido, si bien los artistas elegidos por este eran de marcada filiación romántica. En su clara apuesta por la nueva opción estética del realismo, tanto literario como pictórico, la condesa consiguió reunir una buena selección de estos paisajistas, representantes del género que se convertiría desde entonces en uno de los impulsores de la modernidad en la pintura española. Destaca, sobre el resto, Carlos de Haes (1826-1898), con once obras en el inventario -algunas seguramente encargadas *ex profeso* por la condesa, como la pantalla de chimenea del Salón Amarillo-, así como dos colecciones de sus aguafuertes. Según el marqués de Molins, el paisajista era uno de sus mejores amigos y Josefa Marín fue su principal mecenas. Esta relación debía ser muy cercana no solo con ella sino también con el resto de la familia, ya que Haes ofreció uno de sus paisajes como regalo de bodas para su hijo mayor, Pablo Pérez Seoane, en una de las pocas cartas doteales donde aparece un cuadro como presente de un allegado o amigo y no parte de la dote²³. A la muerte de Josefa, los herederos le expresarían su gratitud y cariño regalándole una *Friné ante sus jueces*, del escultor italiano Francesco Barzaghi²⁴.

22 Esta obra aparece reproducida en DÍEZ GARCÍA, J. L.: *Carlos de Haes (1826-1898)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, p. 141.

23 Este regalo fue consignado como “del sr. don Carlos de Haes, un cuadro que representa un paisaje, tomado de la Real Casa de Campo, diez mil r.” (AHPM, T. 29053, fol. 1324v).

24 Esta obra había sido adquirida por la condesa en la Exposición Nacional de 1871: *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, nº cat. 601.



Fig. 1: Ceferino Araujo, *Tarde de verano* o *El embarcadero*, 1862, paradero desconocido



Fig. 2: Luis Álvarez, *El cardenal penitenciario aplicando indulgencias el Domingo de Ramos en la Basílica de San Juan de Letrán en Roma*, 1864, colección particular

Más significativo es el legado testamentario que le hizo a Haes la condesa. Por la cláusula segunda de su testamento²⁵, le correspondieron la escultura de la *Venus de Milo* (la de más alta tasación de todas las estatuas de su inventario)²⁶ y doscientos mil reales, una suma importante de dinero si se compara con el valor total de todos los objetos de arte, que es ligeramente superior a esta cifra.

25 AHPM, T. 31791, fol. 160 sqq.

26 Es posible que esta escultura sea la misma que aparece en una vista del estudio del pintor a su muerte, reproducida en DÍEZ, J. L.: *Carlos de Haes (1826-1898)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, p. 111, fig. 32.

En sus diez años como coleccionista, la condesa mostró especial interés por los pintores más jóvenes, hasta convertirse en “verdadera mecenas de nuestros artistas modernos”²⁷. La mayoría de los que formaron el grueso de su colección habían nacido en la década de 1830 y estaban en sus tímidos comienzos cuando recibieron su ayuda y estímulo. Gracias a su apoyo económico, muchos de ellos pudieron continuar su carrera, que en la mayoría de los casos se encontraba entonces en el periodo de formación romana. Esto último justifica los asuntos de una parte importante de las obras de la colección, que, como en el caso de las tres de Luis Álvarez Catalá (1836-1901), están pintadas en Italia: ‘La Pila de agua bendita de San Pedro’, ‘Una italiana’, quizá Museo de Bellas Artes de Asturias, y *El cardenal penitenciario aplicando indulgencias el Domingo de Ramos en la Basílica de San Juan de Letrán en Roma* (fig. 2). Todos estos pintores eran representantes, además, de la nueva corriente estética del realismo²⁸, cuyo predecible rechazo inicial en los ambientes y circuitos oficiales se vería compensado por la generosidad de su mecenas. Entre estos artistas se encontraba Víctor Manzano (1831-1865), uno de los primeros que se alejó del purismo académico y apostó por el realismo. De él llegó a tener cuatro cuadros, si bien en el inventario *post mortem* solo aparecen tres, pues el de ‘La reja’ (adquirido en 1860) fue regalado por la condesa a Gregorio Cruzada Villamil tras figurar en la exposición póstuma del artista madrileño en 1867²⁹. La relación especial que también tuvo con este pintor, muerto en la plenitud de su carrera, le llevó a intentar sufragar todos los gastos que acarrearía esta muestra, opción que finalmente desestimó el comité organizador³⁰.

27 MÉLIDA, E.: “Vida y obras de Víctor Manzano”, *El Arte en España*, tomo V, 1866, p. 132.

28 DÍEZ GARCÍA, J. L.: “Eduardo Rosales y la conquista del realismo por los pintores españoles en Roma (1855-1875)”, en *Del realismo al impresionismo*, 2014, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2014, pp. 81-104.

29 OSSORIO BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del Siglo XIX*. Madrid, 1884-1884, p. 414.

30 Así se recogió en la *Revista de Bellas Artes*, 9-6-1867.

Y es que la benevolencia se encontraba entre las virtudes que más elogios merecieron por parte del marqués de Molins en su necrológica. En efecto, y según el testimonio de este, la condesa procuraba “honrar al artista mal recompensado en el certamen”, adelantar el importe de sus encargos o comprar siempre las obras a un precio mayor que el estipulado. Así recordaba el marqués una de estas ocasiones:

“Pocos días ha que sabiendo que se ofrecía por una estatua un precio inferior al que justamente reclamaba el escultor y que intermediarios interesados impedían llegar hasta él con mejores ofertas, la condesa de Velle, ya enferma, se agitaba en la cama para hallar el medio de dar al artista el justo valor de su obra”.

Como otros coleccionistas, la condesa formó parte de su galería gracias a sus adquisiciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Así, de Rosales (1836-1973) consiguió *Niña con un gato* o *Nena* (Madrid, colección particular) en la 1862 y de Federico Jiménez Fernández ‘Clueca con pollos’ en la de 1864. Incluso ya convaleciente se había reservado alguna obra en el certamen de 1871³¹. Su presencia como propietaria de algunas obras en los catálogos de las exposiciones de 1862, 1864 y 1866³² apenas tiene parangón entre otros nobles y coleccionistas decimonónicos, y por ello su mecenazgo, muy difundido gracias a la aparición de su nombre en aquellos, fue puesto como ejemplo a seguir.

31 El 5 de diciembre de 1871, días antes del fallecimiento de la condesa, el escultor italiano Francisco Barzaghi se dirige a José Ceriola para reclamar el pago por su *Phrine* o *Trine*. AGUN, caja 185/96.

32 *Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1862, nº cat. 8 ('Tarde de verano' de Ceferino Araujo); *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*. Madrid, Imprenta y Litografía del Atlas, núms. cat. 228 ('Don Quijote' de Víctor Manzano) y 353 y 354 (*Pascuccia* y *Un calabrés* de Rosales) y *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1866, núms. cat. 14 y 15 (*El cardenal penitenciario* y 'La pila del agua bendita' de Luis Álvarez).

En numerosas ocasiones esta compra suponía además un encargo al mismo pintor de una nueva obra con la que hiciese pareja. Así, a Luis Ruipérez, a quien había adquirido en 1863 el cuadro llamado ‘Un hombre hojeando un libro’, le comisionó poco después ‘Presentación de Gil Blas a Arsenia’. Y Rosales realizó *Un chico italiano con un perro* –también conocido como *Un calabrés*– (Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales) como par de *Nena*, que le había adquirido directamente³³. Debe destacarse su relación con este pintor, figura clave en la pintura española del siglo XIX y sobre el que Josefa ejerció una especial protección, llegando a poseer algunas de las obras más significativas de sus primeros años, como las dos ya mencionadas y *Pascuccia (estudio de cabeza)* (Fig. 3) y *Ofelia* (Fig. 4), adquisiciones todas ellas que supusieron un importante respaldo para este artista. A este “insigne pintor que entonces comenzaba su carrera” debe ser al que se refiere una anécdota recogida por el marqués de Molins, quien pone en boca de la condesa esta confesión, bastante ilustrativa del mecenazgo que esta llevó a cabo: “el pobre muchacho me ha hablado del mal de su estómago, pero yo he conocido que el mal lo tenía en el bolsillo y le he adelantado el importe”. La correspondencia de Rosales con su primo Fernando Martínez Pedrosa, ya publicada, permite conocer la condescendencia que Josefa tuvo con él y la gratitud que este le demostró, por ejemplo, al regalarle la *Pascuccia* mencionada³⁴.

Es preciso subrayar, por tanto, que muchas de las obras de su colección no fueron simples compras realizadas a través de intermediarios o mediante los canales comerciales habituales, sino encargos específicos y directos al propio artista. Así ocurrió también con Vicente Palmaroli³⁵.

33 La noticia del encargo es recogida por *El Contemporáneo*, 30-11-1862.

34 RUBIO GIL, L.: *Eduardo Rosales*. Madrid, Molina, 2002, p. 71. Véase también RUBIO GIL, L.: *Eduardo Rosales y Madrid*. Madrid, Molina, 2015, pp. 85-90.

35 *La Iberia*, 22-1-1863.



Fig. 3: Eduardo Rosales, *Pascuccia (estudio de cabeza)*, 1862, Madrid, colección particular

Poco antes de su muerte, la condesa había pedido a este cambiar su cuadro de 'La Ciociara' (encargado en 1863) por uno nuevo que representara un asunto de género, posiblemente porque Pasuccia, la modelo, ya aparecía en el cuadro que le había regalado Rosales, cuyo asunto además era similar. Ninguna de estas dos obras de Palmaroli aparece en el inventario *post mortem*, al hallarse ambas en manos del pintor en ese momento³⁶. Este último hecho, junto a la donación antes citada de un cuadro de Manzano a Cruzada Villaamil, demuestra que la cantidad de pinturas que llegó a tener en propiedad la condesa debió de ser mayor que la que aparece en el inventario.

La protección artística que ejerció apenas tiene parangón si se la compara con la de otros coleccionistas del siglo XIX. Es cierto que ella no pensionó directamente a ningún artista, como, por ejemplo, hizo en estos años José de Salamanca y Mayol (1811-1883), I marqués de Salamanca, con Ricardo Ribera, sino que su apoyo se basó especialmente en las compras de sus obras. Muchos otros coleccionistas contaron tan solo con uno o dos pintores a los que encargaban buena parte de los retratos o de las pinturas de asuntos. Sin embargo, la condesa mantuvo una relación cercana con una decena de artistas, a todos los cuales encargó o adquirió obras. Y, a diferencia de otros coleccionistas, ninguna de estas contenía asuntos de la historia familiar o personal³⁷, ni ofrecía lectura alegórica o iconográfica alguna que justificase su presencia en la colección.

36 AGUN, caja 185/96. Carta de Vicente Palmaroli al conde de Velle, 26-12-1871. El nuevo cuadro era, según la descripción del propio pintor, "una joven sorprendida por su padre, confesor, en la lectura de un libro".

37 Así, por ejemplo, en estos mismos años Juan Manuel de Manzanedo, marqués de Manzanedo, había encargado a Manuel García Hispaletto un cuadro titulado "La ceremonia de cubrirse el duque de Santoña delante de S.M": AHPM, T. 37041, fol. 3280 *sqq.*

Si la mayor parte de la nobleza y de la burguesía se había dejado efigiar por los mejores pintores de la Corte, y estos retratos –normalmente de aparato– formaban parte de las piezas más valiosas y valoradas de sus colecciones, la ausencia de este género entre las obras de la condesa resulta bastante elocuente de su perfil como coleccionista. De hecho, en el inventario solo hay tres retratos al óleo: el de *Inés Pérez Seoane* por Federico de Madrazo (mercado del arte, 2015), el de ‘José Manuel Pérez Seoane’ por Víctor Manzano, y el ‘retrato del primer conde de Velle’, del que no se especifica autor. Ni siquiera había un retrato suyo, pues tuvieron que ser sus dos hijos varones los que, una vez fallecida, encargasen, cada uno, una efigie de su madre a Federico de Madrazo³⁸. En lugar de la galería de retratos, habitual en otros domicilios burgueses y nobiliarios, Josefa prefirió reunir a sus seres queridos en un grupo numeroso de fotografías, cuyo escaso valor aparece sin tasar en el inventario. Su ubicación en el gabinete tocador demuestra el carácter privado que debieron tener y evidencian que la condesa viuda se mantuvo al margen de las prácticas de legitimación nobiliarias que fueron tan frecuentes durante el siglo XIX. Igualmente, carecía de importancia la pintura religiosa, que no superaba la decena de cuadros. Todos figuraban con poco valor, y algunos de ellos eran copias de obras de Murillo, como también sucedía en otras colecciones. A juzgar por las estancias donde aparecen en el inventario (todas de carácter privado), y por los asuntos descritos, tendrían una función meramente devocional, que sería la que justificaría su existencia.

38 *Inventario de las pinturas realizadas por Federico de Madrazo*, núms. 283 y 284 (transcrito en DÍEZ GARCÍA, J. L.: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. cat. exp., Museo Nacional del Prado, 1994, p. 453). Por este motivo, tan solo se conoce una imagen de la condesa, que aparece retratada en una fotografía familiar conservada en el archivo particular de uno de sus descendientes. Véase su reproducción en GARCÍA CARBALLO, A., MADRAZO GARCÍA DE LOMANA, G. y MATO MIGUEL, J. F., *La sede de la Real Academia de Ingeniería: Historia del Palacio de los Marqueses de Villafranca*. Madrid, Real Academia de Ingeniería, 2009, p. 126, lám. 48.



Fig. 4: Eduardo Rosales, *Ofelia*, h. 1871. Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava

En muchas colecciones coetáneas, como la del marqués de Salamanca, las obras se disponían en buena medida en galerías o espacios de grandes dimensiones, acordes a la ostentación que sus propietarios buscaban. Sin embargo, en la residencia de la condesa de Velle, las obras se concentraban fundamentalmente en dos estancias: la pieza de noche y la sala principal. En la primera colgaban treinta y un cuadros y seis dibujos, además de numerosas medallas, esculturas y objetos decorativos. Es decir, el grueso de la colección se encontraba en esta sala, que debía ser la misma en la que tenían lugar las veladas artísticas y literarias. La segunda presentaba siete paisajes de Carlos de Haes, que recogían diferentes lugares de España (monasterio de Piedra, Elche, Málaga) y de Holanda, así como numerosas esculturas; y debió tener un carácter esencialmente privado o reservado, como demuestra el hecho de que la condesa decidiera pasar en ella gran parte de la enfermedad que la obligó a permanecer convaleciente al final de su vida. El resto de cuadros estaba distribuido en diferentes estancias, destacando los que adornaban diversos recibidores y lugares de paso, donde se encontraba sobre todo pintura antigua.

Finalmente, su condición de mujer coleccionista resulta también excepcional en el panorama español decimonónico, y solo puede compararse con María Josefa Alfonso-Pimentel (1750-1834), duquesa de Osuna, y, especialmente, con Ángela Pérez de Barradas (1827-1903), I duquesa de Denia y de Tarifa, quien, tras haber enviudado de Tomás Fernández de Córdoba y Benavides (1813-1873), XV duque de Medinaceli, atesoró una gran colección de pintura contemporánea en compañía de su segundo esposo Luis Sebastián de León y Cataumber (1835-1904). Pero a diferencia de esta, cuya formación se realizó sobre la parte recibida de los Medinaceli tras la muerte de su primer marido, la condesa de Velle no tuvo un punto de partida previo y, además, la creó en solitario. La singularidad de su mecenazgo sería reseñada por el *Boletín del Arte en España*, donde al darse noticia del encargo a Manzano de un cuadro de 'El Quijote' se señalaba que "es quizá la única dama de nuestra aristocracia que impulsa

el progreso de las artes españolas, y la que descuella sobre todas las de su misma clase por su verdadero gusto artístico y generoso desprendimiento"³⁹. Cuando años después, Ángela Pérez de Barradas comenzó a formar la suya, el ejemplo de la condesa de Velle estaría muy presente y sería recordado por algunos críticos, como Monte-Cristo⁴⁰.

4. LA DISPERSIÓN DE LA COLECCIÓN Y LA FAMA PÓSTUMA DE LA CONDESA

Poco después de su muerte, acaecida el 13 de diciembre de 1871, se realizó la división de las pinturas y objetos de arte, que tuvo lugar antes de las operaciones de la testamentaría en un acto no protocolizado, motivo por el cual aquellos no aparecen desglosados en el protocolo notarial correspondiente⁴¹. Quedaron excluidos el retrato de Manuel Pérez Seoane, I conde -que pasó al heredero del título condal, Pablo-, la colección de más de doscientos abanicos -que fue para su hija María del Carmen⁴²- y otros donativos para Haes y el mayordomo de la casa, Ambrosio Alonso. El resto fue repartido entre los tres hijos de la finada, sus herederos universales: Pablo recibió cuadros y objetos de arte por valor de 57.560 reales, los de Bárbara sumaban 49.970 reales y los de José Manuel, conde de Gomar, 81.770 reales. A pesar de que este último recibió la mayor cantidad de cuadros, fue el único que decidió desprenderse de la gran mayoría de ellos.

39 *Boletín del Arte en España*, 24-12-1863.

40 MONTE-CRISTO (Eugenio Rodríguez R. de la Escalera): "De casa y de fuera", *La moda elegante ilustrada*, 22-4-1900.

41 En el apartado "Pinturas y objetos de arte" aparecen en el número 11 todos aquellos bienes que no estaban sujetos a ningún legado (recogidos en los números 9 y 10): AHPM, T. 31791, fol. 189v.

42 Como en el caso de la biblioteca, conocemos la colección de abanicos de la condesa gracias al inventario *post mortem* de su nieta Inés Pérez Seoane (AHPM T. 35553, fol. 640 *sq.*). En el mismo figuran cuatro abanicos con las iniciales J.M. o C.V., alusivas a la condesa, dos de ellos presentaban diversos medallones pintados por Haes.

Así, a su muerte, solo tenía tres paisajes de Haes, lo único que en este sentido parece que conservó de la hijuela de su madre⁴³. Aunque de Carmen no hay inventario *post mortem*⁴⁴, la testamentaria de su hija única –Inés Ceriola Pérez Seoane– demuestra que se conservaron sin vender la mayoría de los cuadros de su abuela, si bien ya para entonces se habían desprendido de algunas obras de especial valor. Pero fue Pablo, el heredero del título condal, quien, por su matrimonio con Enriqueta Roca de Togores, condesa de Pinohermoso, dio mejor continuidad a la colección recibida de su madre, pues la hijuela materna se incrementó con nuevas adquisiciones, tanto de pintura antigua como contemporánea. Algunas de las cláusulas del testamento del II conde evidencian una clara veneración y admiración por su madre. En una de ellas pidió a sus sucesores que “aseguren el que se conserve mientras exista su sucesión, en recuerdo y ejemplo de las virtudes que adornaban a su madre, el libro primorosamente manuscrito y encuadernado original del Sr. marqués de Molins, con una breve dedicatoria a su esposa” y en otra legaba “a su hermano don Manuel Pérez Seoane el cuadro de “las gallinas”, que perteneció a su madre”, posiblemente la obra titulada ‘Gallinas’ de Federico Jiménez Fernández⁴⁵. Al describir la residencia del matrimonio en el Palacio de Villafranca (Madrid), Monte-Cristo recordaba la huella que la condesa viuda había dejado: “aquella condesa de Velle, cuya muerte, llorada por los artistas españoles de su tiempo, inspiró al académico marqués de Molins [un] brillante artículo necrológico y logró reunir una colección de cuadros modernos verdaderamente notables, que son hoy

gala de ese palacio”⁴⁶. En efecto, la memoria de la condesa viuda se mantuvo indemne durante el resto de la centuria⁴⁷, especialmente en las crónicas de sociedad de finales de siglo⁴⁸. Ceferino Araujo, de quien la condesa poseyó tres obras, la recordó entonces de una forma certera como la “gran señora protectora y amiga de literatos y artistas”⁴⁹.

43 AHPM, T. 40734, fol. 8757 *sqq.* Estos tres cuadros salieron definitivamente de la familia al hacerse efectivo el legado a su ahijada, Isabel Marín Barranco.

44 El inventario de bienes muebles aparece sin desglosar, y todas las obras de arte deben estar englobadas en el concepto “ajuar de casa”: AHPM, T. 33464, fol. 2939 *sqq.* Véase también: AHPM T. 35553, fol. 640 *sqq.*

45 AHPM, T. 37986, testamento otorgado el 6-7-1895.

46 MONTE-CRISTO (Eugenio Rodríguez R. de la Escalera): *Los salones de Madrid*. Madrid, [1898], pp. 171-173.

47 Sorprende, sin embargo, que Ezquerria y Pérez Bueno no la incluyeran en su publicación: EZQUERRA DEL BAYO, J., y PÉREZ BUENO, L.: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, J. Cosano, 1924.

48 Así, Monte-Cristo en *Los Salones de Madrid* (véase nota anterior, pp. 63-65) comparó algunas tertulias con las de la condesa de Velle.

49 ARAUJO SÁNCHEZ, C.: “Palmaroli y su tiempo. III”, *La España Moderna*, 1-10-1897, p. 97.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO SÁNCHEZ, C.: "Palmaroli y su tiempo. III", *La España Moderna*, 1-10-1897, pp. 94-98.
- Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1862.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*. Madrid, Imprenta y Litografía del Atlas, 1864.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*. Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1866.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1871.
- CAYUELA FERNÁNDEZ, J. G.: "Manuel Pérez Seoane y Domingo Norzagaray, banqueros madrileños", en BAHAMONDE MAGRO, Á. y OTERO CARVAJAL, L. E.: *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Madrid, Comunidad de Madrid-Alfoz, 1986.
- CERVANTES, M. de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Argamasilla de Alba, 1863, tomo primero.
- DÍEZ GARCÍA, J. L.: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*. cat. exp., Museo Nacional del Prado, 1994.
- _____: *Carlos de Haes (1826-1898)*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.
- _____: "Eduardo Rosales y la conquista del realismo por los pintores españoles en Roma (1855-1875)", en *Del realismo al impresionismo*. 2014, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2014, pp. 81-104.
- EZQUERRA DEL BAYO, J., y PÉREZ BUENO, L.: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*. Madrid, J. Cosano, 1924.
- GARCÍA CARBALLO, A.; MADRAZO GARCÍA DE LOMANA, G.; MATO MIGUEL, J. F., *La sede de la Real Academia de Ingeniería: Historia del Palacio de los Marqueses de Villafranca*. Madrid, Real Academia de Ingeniería, 2009.
- KASABAL (José Gutiérrez Abascal): "Madrid. Las damas de la Aristocracia", en *La Ilustración Ibérica*. 21-06-1890.
- MARTÍNEZ PLAZA, P. J.: "Un encargo "cuadresco" para el marqués de Salamanca: correspondencia entre José María Huet y Manuel López Cepero en 1848", *Cartas Hispánicas*, 004, 18 de noviembre de 2015.
- _____: "Manuel López Cepero (1778–1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, nº 28, 2016, pp. 73-84.
- MÉLIDA, E.: "Vida y obras de Víctor Manzano", *El Arte en España*, tomo V, 1866, pp. 113-154.
- MERCHÁN CANTISÁN, R.: *El deán López-Cepero y su colección pictórica*. Sevilla, Diputación Provincial, 1979.
- MOLINS, Marqués de (Mariano Roca de Togores): *Necrología de la Excm. Condesa Viuda de Velle*. Madrid, 1871. Fundación Lázaro Galdiano, Biblioteca. Ejemplar manuscrito.

MONTE-CRISTO (Eugenio Rodríguez R. de la Escalera): *Los salones de Madrid*. Madrid, [1898].

_____: “De casa y de fuera”, *La moda elegante ilustrada*, 22-4-1900.

OSSORIO BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del Siglo XIX*. Madrid, 1883-1884.

RINCÓN GARCÍA, W.: *Ponciano Ponzano (1813-1877)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002.

RUBIO GIL, L.: *Eduardo Rosales*. Madrid, Molina, 2002.

_____: *Eduardo Rosales y Madrid*. Madrid, Molina, 2015.

VÁZQUEZ, O. E.: *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001.