

LA PINTURA SEVILLANA Y LA INVASIÓN FRANCESA:
LA COLECCIÓN DEL MARISCAL SOULT

Ignacio Cano Rivero
Octubre de 2015

Tesis Doctoral presentada por

D. Ignacio Cano Rivero

En el Departamento de Historial del Arte

Facultad de Geografía e Historia

Universidad de Sevilla

Dirigida por

D. José Fernández López

Catedrático de Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Sevilla

LA PINTURA SEVILLANA Y LA INVASIÓN FRANCESA:
LA COLECCIÓN DEL MARISCAL SOULT

1.- INTRODUCCIÓN	
1.1.- Prólogo	5
1.2.- Estado de la cuestión	7
1.3.- Objetivos	10
1.4.- Metodología	12
1.5.- Agradecimientos	14
2.- JEAN DE DIEU SOULT EN SU CONTEXTO HISTÓRICO	
2.1.- Biografía histórica.	15
2.2.- El perfil humano del Mariscal Soult.	21
2.3.- Intereses artísticos y humanistas de Soult.	31
2.4.- Soult en España. Actividad militar y situación política.	36
3.- LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN SOULT (1811-1813)	
3.1.- Regalos del rey José Bonaparte a los generales franceses.	41
3.2.- Pinturas de la colección de Manuel Godoy.	54
4.- SOULT EN SEVILLA	
4.1.- Entrada en la ciudad.	57
4.2.- El Palacio Arzobispal.	59
4.3.- La Catedral y los conventos e iglesias sevillanas.	70
4.3.1- La Catedral de Sevilla.	71
4.3.2.- Los conventos e iglesias sevillanas.	77
4.4.- La campaña de Andalucía y el expolio artístico en Sevilla.	95
4.5.- Pinturas del Alcázar.	101
4.6.- Cuadros de Sevilla para Madrid.	112
4.7.- Pinturas del Alcázar para Soult.	116
4.8.- Traslado de las pinturas a París.	128

5.- LA COLECCIÓN DE 1813 A 1851	
5.1.- La situación económica y política de Soult a su regreso a Francia. El Hotel Soult.	141
5.2.- Las donaciones de pinturas al Louvre en 1813.	145
5.3.- Devolución a España de las pinturas donadas al Louvre en 1813.	152
5.4.- Testimonios contemporáneos sobre la colección en la prensa y en la literatura.	157
5.5.- Pinturas vendidas antes de 1852. Las ventas a Buchanan.	168
5.6.- La ubicación de las pinturas en la casa de la rue de L'université.	177
5.7.- Inventario a la muerte de Soult	185
6.-LA DISPERSIÓN DE LA COLECCIÓN A LA MUERTE DE SOULT	
6.1.- La venta de 1852	195
6.2.- Testimonios contemporáneos de la venta en la prensa.	200
6.3.- La dispersión de la Colección en el siglo XIX a partir de la Venta de 1852	203
6.4.- La dispersión de la Colección en los siglos XX y XXI.	211
6.5.- Otras obras localizadas	215
7.- APÉNDICE DOCUMENTAL	222
8.- CONCLUSIONES	238
9.- BIBLIOGRAFÍA	239
10.- ANEXOS	
10.1.- Inventario de la pintura española en la Venta Soult de 1852	
10.2.- Inventario del Alcázar de 1810.	

1. INTRODUCCIÓN

1.1.- Prólogo

Las primeras décadas del siglo XIX fueron determinantes en el desarrollo del conocimiento de la pintura española y, concretamente, de la escuela sevillana. Paradójicamente, la difusión de su conocimiento, donde destacan Velázquez y Murillo, ha ido acompañada de la dispersión de muchas de las pinturas que, pasaron a convertirse en objetos comerciales, susceptibles de cambios de propietario. En España, ese proceso de descubrimiento, conocimiento y valoración de su pintura estuvo acompañado de un complejo contexto histórico, el de la invasión napoleónica, que propició la dispersión de muchas de esas obras. La instauración de la monarquía de José Bonaparte propició una serie de medidas trascendentales, algunas de las cuales ya habían sido planteadas en reinados anteriores como la creación de un Museo Nacional, la prohibición de exportar pinturas y las leyes de extinción de conventos masculinos. La ocupación de la Península por las fuerzas napoleónicas aceleró todo el proceso. Esos cortos años presenciaron cómo a finales de 1808 por un decreto del rey el Estado incautaba las propiedades de las órdenes religiosas y sus pinturas fueron almacenadas. Con este motivo ordenó la creación de un Museo Nacional de Pinturas en Madrid, donde estuvieran representadas todas las escuelas de pintura de España. Algunas ciudades, como Sevilla y Madrid, sufrieron este complejo proceso con particular crudeza. Al mismo tiempo se desarrollaba el comercio de pinturas y aumentaba el pillaje de obras de arte, protagonizado por algunos altos mandos de las tropas napoleónicas.

El Mariscal Sout, duque de Dalmacia protagonizó uno de los procesos más relevantes en la historia del coleccionismo del siglo XIX con indiscutibles consecuencias que llegan a nuestros días. Nicolás Jean de Dieu Sout (1769 Saint-Amans la-Bastide-París, 1851) no sólo fue uno de los más brillantes militares del periodo napoleónico, como reconoció el propio Emperador, sino que su relevancia histórica y política se prolonga hasta mitad de siglo XIX, pues fallece en 1851. Fue Ministro durante el reinado de Luis XVIII, llegando con el rey Luis Felipe a Mariscal

General y Presidente del Consejo de Ministros. A su relevancia social y política se une la preeminencia como coleccionista en el París de la primera mitad del XIX. No hemos tratado de profundizar en esa faceta histórica del personaje nada más que lo imprescindible para situarlo en el contexto que fundamentó su actividad como coleccionista. Poco después de su llegada a España, Sout fue obsequiado por el rey José Bonaparte en diciembre de 1809 con seis pinturas excepcionales, salvo una todas italianas, procedentes del Escorial. A partir de ese momento el Mariscal se propone la formación de una colección de pinturas.

Con métodos controvertidos formó, gran parte en Sevilla, una rica colección de arte, por el número y la calidad de sus pinturas. En este sentido, Sout arrastra desde hace mucho fama de expoliador. He tratado de ser objetivo y de obtener datos para poder contar estos métodos lo más objetivamente posible.

Desde su llegada a Francia el Mariscal empleó las pinturas para distribuir las en su residencia, al mismo tiempo que realizaba una donación al Louvre que le permitiera limpiar su imagen de expoliador. Desde la segunda década de siglo promovió numerosas gestiones para su venta, siendo vendedor persistente y hábil. Las obras de su propiedad las ofrecía para buscar un claro beneficio económico, sabiendo esperar el mejor momento. Sus compradores fueron el gobierno francés, el parlamento inglés, los más prestigiosos comerciantes de Londres y nobles adinerados ingleses. A partir de su muerte en 1851, el proceso de dispersión de la colección transforma el panorama del comercio del arte español y su presencia en los principales museos del mundo. No se puede negar esta dolorosa consecuencia. La cuestión de la procedencia y la historia material de las pinturas que formaron la colección desde su origen, incluyendo su correcta identificación es el punto central de la investigación. En definitiva, hemos tratado de identificar en lo posible las obras que componían la colección.

Estos hechos, arriba solamente esbozados, además de todas las implicaciones históricas, están todavía un tanto difusos a pesar de las importantes implicaciones para el conocimiento de la pintura española, la transformación del gusto estético y de la técnica artística. Este es el motivo por el que he tratado de acercarme a él de manera objetiva y unitaria. El acercamiento a estas cuestiones no es solamente una parte de la historia del coleccionismo artístico, sino que por sus importantes consecuencias es cuestión relevante para nuestra Historia del Arte.

1.2.- Estado de la cuestión

El conocimiento del proceso de dispersión sufrido por el patrimonio español durante la invasión francesa en España no ha sido frecuente objeto de estudio, teniendo en cuenta las consecuencias que acarreó este momento histórico. El origen de esta escasez puede ser el nivel de implicación de un contexto histórico tan complejo en todos estos hechos. En efecto en esta historia se implica la política ilustrada del reinado de José Bonaparte y el nuevo concepto de propiedad de las obras de arte que emana del Imperio Napoleónico, junto a la actividad de los políticos locales y de militares en guerra. La superposición de medidas legales nacionales e internacionales se superponen a las maniobras de políticos oportunistas - como fue Frederic Quilliet, Comisario Artístico para Andalucía- junto a las actuaciones de mariscales y generales que se aprovecharon de las circunstancias para sacar provecho personal, como Sebastiani, Mathieu de Favier y, particularmente Sout.

La colección Sout no fue una colección pública, pues sólo podía visitarse excepcionalmente. Nunca fue publicada, como sí fue la colección Aguado en París o la del rey Luis Felipe. En Francia, a diferencia de Inglaterra, no se acostumbraba a las descripciones precisas de las colecciones artísticas. El desconocimiento de la colección, repartida además entre París y Saint Amans, durante largos años, motivó que a su dispersión la colección Sout no hubiera sido conocida en conjunto, ni tan siquiera en ese momento. He tratado por ello de reconstruir en lo posible, los criterios empleados para la disposición de las pinturas en la casa, descontextualizadas de los fines para el que fueron realizadas. Allí se convirtieron en símbolo del prestigio de su propietario, y pudieron ser visitadas por viajeros e interesados, algunos importantes artistas del momento, como Delacroix, que dejaron interesantes testimonios. La cuestión no solamente va a afectar al cambio de gusto, sino también en las nuevas iconografías tratadas por los pintores románticos, así como cuestiones relativas a la evolución misma de la técnica pictórica¹.

¹ Cuestión tratada en la exposición *Manet/Velázquez, The French taste for Spanish paintings*, The Metropolitan Museum, Nueva York, 2003.

A partir de la década de 1880 se empezó a prestar mayor atención a la procedencia de las obras. Curtis, en su obra *Velázquez y Murillo*, publicada en Nueva York en 1885, recogió minuciosamente la historia material de las obras, en muchas de las cuales se repite el nombre de Sout. Progresivamente, sobre todo en el mundo anglosajón, la cuestión de las procedencias de las pinturas ha ido alcanzando mayor protagonismo, particularmente desde los años 80 del siglo XX, destacando los proyectos de la Fundación Getty de los Ángeles. La cuestión ha retomado actualidad con motivo del estudio de las procedencias de las pinturas incautadas a los judíos bajo el régimen Nazi, removiendo el comercio artístico en las dos últimas décadas. Con esta profundización en la historia material de la obra de arte, paulatinamente han ido saliendo a la luz obras que habían pertenecido a la colección Sout. Sin embargo nunca hasta la fecha ha sido estudiada como un conjunto, a diferencia de otras muchas colecciones formadas en siglos anteriores o más recientemente.

En España, los primeros estudios que se centran en el patrimonio artístico durante la invasión francesa fueron los de Lasso de la Vega en el año 1933². Hay que esperar hasta 1958 a Gaya Nuño,³ para poder tener un estudio sistemático de las pinturas españolas que salieron de nuestro país con su historia material, incluyendo los sucesos de la Guerra de la Independencia. En 1961, Lipschutz⁴ publicó un artículo indispensable sobre el arte español durante la Guerra de la Independencia, que fue ampliado en *La pintura española y los románticos franceses*, publicado en inglés en 1972 y en castellano en 1988.⁵ En 1999 M. Dolores Antigüedad publica una obra específica de Madrid, pero que afecta a toda España: *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno intruso (1808-1813)*. Esta obra recoge de manera unitaria la legislación que afecta al patrimonio español durante los años de la ocupación francesa que emana del gobierno central, aunque su atención a Andalucía es secundaria. A lo largo de estos últimos años han sido publicados algunos estudios, entre otros por la Dra. Antigüedad, que han enriquecido el conocimiento de los

² Lasso de la Vega, Miguel (marqués de Saltillo). *Mr. Frederic Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid, 1933.

³ Gaya Nuño, Juan Antonio, *La Pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.

⁴ Lipschutz, Ilse Hempel, *El despojo español de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia*, Arte Español, Madrid, 1961, T. XXIII, tercer cuatrimestre 1961, pp. 215-233.

⁵ Lipschutz, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Taurus, Madrid, 1988.

sucesos ocurridos en otros puntos de España, como Burgos o Jaén. Para el conocimiento de lo ocurrido en Sevilla, la publicación en 1896 del Inventario del Alcázar de 1810, recientemente reeditado, y últimamente *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*,⁶⁶ en cuya introducción se incluye un breve estudio sobre el expolio del Mariscal Soult, por el Profesor Moreno Alonso. Sobre este mismo tema, recientemente han sido publicados breves artículos que sirvieron para que los hechos relativos a la formación del Mariscal Soult sean de nuevo recordados. Por todo ello, creemos que era necesario acudir a las fuentes, revisar bibliografía nacional y extranjera para sacar a la luz nuevos datos que arrojen información y que, a la vez, sirvan de instrumento a sucesivos investigadores.

⁶⁶ Ferrín Paramio, Rocío, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Sevilla, 2009.

1.3.- Objetivos

El objetivo de la Investigación planteada se articula en tres claros apartados:

1.- El acercamiento al personaje del mariscal Soult.

Además de dibujar el personaje histórico, hemos tratado de acercarnos a su faceta más humana, con el fin de desentrañar su vinculación con la pintura y el arte. El interés de Soult por la pintura parece responder a varios factores: a la ostentación de poder a semejanza de la imagen del Emperador, más que a una formación cultivada; al interés económico, como garantía de que en un futuro podrá canjear las obras por dinero y, finalmente, no cabe duda de que también tuvo una afición artística sincera, que fue mucho más intensa que sus conocimientos. Esta tarea ha sido particularmente necesaria debido al peso del condicionante histórico que rodea su figura, particularmente en España.

2.- El proceso de formación de la colección

Este capítulo también ha sido objeto de cierta profundidad, pues permitió que Soult llegara a reunir una de las colecciones más brillantes de su tiempo en la que la pintura española fue su principal tema. Se trataba de responder a la cuestión de cuál fue el proceso de adquisición de las pinturas. Mientras en España se habla del Soult expoliador, en Francia se ha querido presentar la colección como fruto de regalos y compras. He tratado de profundizar en el proceso de formación de la colección y en los métodos utilizados para ello, partiendo de las fuentes existentes, así como de la legislación y los decretos publicados esos años. Aunque he tratado de centrar la cuestión en la pintura sevillana, por ser la más abundante de la colección, no es posible dejar de lado el resto de la colección, o al menos las obras fundamentales. Un objetivo ha sido reconstruir el contenido de la colección que aparece en los catálogos de subastas y ventas, tal como pudo estar en el hotel Soult. Una parte importante ha sido la correcta identificación de las pinturas, proceder a su historia material y su ubicación en la actualidad, partiendo de los diversos catálogos de ventas y subastas y superponiendo la información que aparece de cada una de las obras. También hemos

tratado de identificar el origen de cada pintura antes de su incorporación a la colección.

3.- El proceso de dispersión de las pinturas hasta la actualidad

En tercer lugar, he tratado de acercarme al proceso de dispersión de la colección. Desde que el grupo inicial de obras que estuvo en París en 1813, el Mariscal se propone sacarle un rendimiento comercial, consecuencia de las necesidades económicas, aunque muchas de sus negociaciones de ventas con frecuencia se no se culminaban. Sí se conocen ventas desde los primeros años. Pero el proceso se acelera desde el momento de su muerte en 1851. Fueron particularmente importantes las subastas de 1852 y 1867, así como el pago de impuestos con varias obras en 1858 al Museo del Louvre. Fueron cinco cuadros, todos procedentes de Sevilla. Posteriormente a estas ventas han existido otras menores, muchas de ellas a través de comerciantes.

La principal dispersión tiene lugar con la subasta de la galería en mayo de 1852. Las sesiones fueron seguidas con gran expectación, como recoge la prensa de entonces. Se pusieron a la venta 157 pinturas de excepcional calidad. De ellas, 109 cuadros eran de escuela española y de éstos, 78 de escuela sevillana. De escuela italiana 22 obras y de escuela flamenca pueden identificarse 23 cuadros. El Louvre consiguió adquirir la *Inmaculada* de Soutl, nada menos que en 586.000 francos, tras disputadas pujas. En 1867 tuvo lugar otra venta de 16 cuadros. Desde entonces han vuelto a aflorar al mercado otras pinturas que conservaban sus herederos. En fechas aún recientes, en 1981 vendieron los últimos dos cuadros de la serie de San Ambrosio, de Valdés Leal que procedían del Palacio Arzobispal de Sevilla. Una serie de tres cuadros realizados por Luis Tristán fueron subastados en París en el año 2002. En esta misma venta se adjudicó *La Virgen entregando el hábito de la Merced a San Pedro Nolasco*, obra de Francisco de Zurbarán y taller para el convento de la Merced Descalza. En la venta de 2005 de Christie`s Nueva York, se vendió un *San Agustín de Murillo*, que tampoco había sido vendida en 1852 y que había sido obtenida por el mariscal Soutl en 1809 de la colección del Príncipe de la Paz. Respecto a las ventas, la localización de los compradores ha permitido seguir la historia material de las pinturas a través de sus diferentes propietarios, junto a sus atribuciones y valoración económica.

1.4.- Metodología

De acuerdo al objetivo planteado que incluía reconstruir el momento histórico en relación al patrimonio pictórico de la época, el acercamiento al personaje, sus preferencias artísticas y posible bagaje cultural, así como a la historia material de las pinturas, las fuentes y metodología han sido variadas. El trabajo ha tenido un importante componente de investigación acerca de la historia material y la procedencia de las pinturas en numerosas colecciones y museos del mundo. Por ello, ha sido fundamental lo siguiente:

a) La consulta de los catálogos de subastas originales con sus anotaciones de compradores y precios. He podido consultarlos fundamentalmente en tres Instituciones: en The National Art Library de Londres, en the Frick Art Library de Nueva York y en The Getty Research Institute, donde recibí una beca de Investigación de enero a marzo de 2012.

b) La consulta de catálogos de museos y colecciones de todo el mundo, puesto que la colección Soult ha llegado a formar parte de las principales pinacotecas. Asimismo he consultado los catálogos de subastas disponibles on line, con la información de los años disponibles, al menos desde los años 90 del pasado siglo.

c) Consulta de imágenes de obras, con la información relacionada, como las fototecas de la Frick Collection o la de la Witt Library del Courtauld Institute.

d) Consulta de la documentación de marchantes, anticuarios y coleccionistas que hayan sido propietarios o hayan comerciado con alguna de esas pinturas. He tenido la oportunidad de hacerlo en la Fundación Paul Getty, donde conservan la información relativa a su proyecto Getty Provenance Index. No solamente es posible consultar toda esa información en esa institución, sino que por sus fondos hacen de ella el sitio más idóneo del mundo para poder acometerla.

e) Archivos: Ha sido fundamental la consulta de los archivos que recogen el material original que son el testimonio de muchos de los hechos ocurridos: Archivo Municipal de Sevilla, Archivo del Alcázar de Sevilla, Archivo Histórico Nacional, Archivo Nacional de Francia y Archivo del Museo del Louvre.

Para ello ha sido necesario el acercamiento a las fuentes documentales de la época, como el inventario de las obras procedentes del Escorial, o del Alcázar de Sevilla, donde se encuentra una parte importante del origen de las obras. Esta información ha sido completada con la ubicación de las pinturas que se recoge en el inventario realizado a su muerte con la información reunida sobre el personaje y su colección que se encuentra en el Archivo Nacional de Francia.

1.5.- Agradecimientos

Tengo que agradecer a muchas -casi innumerables- personas que en el ejercicio de su trabajo en una institución, o por su ayuda personal y colaboración en modo diverso me han ayudado hasta llegar a este punto.

En primer lugar a mi familia, donde nació la afición al arte y al periodo histórico donde quedan enmarcados los hechos a los que trato de acercarme.

A las personas que de algún modo me han animado o facilitado las horas y el ánimo para realizar este trabajo, en mi círculo personal, familiar y de amigos.

A las instituciones que me han facilitado y ayudado en las investigaciones: Fundación Paul Getty, especialmente a David Bomford; The Metropolitan Museum, especialmente a Gary Tinterow y a Jonathan Brown.

A mis compañeros del Museo de Bellas Artes de Sevilla y aquellas personas que me han facilitado los medios técnicos que han permitido plasmar este trabajo. Me gustaría nombrar a Julio Estalella Otero, Fernando López Barrau y Ander Marañón Zabala.

De modo muy especial me gustaría agradecer al Director de este trabajo, D. José Fernández López su valiosa ayuda, su preciado tiempo y, particularmente, su confianza infinita. Junto a ello, al resto vaya la advertencia de que ninguno de los errores que pudiera observarse en este trabajo es, bajo ningún motivo, atribuible a él. Los dos lo sabemos.

2.- JEAN DE DIEU SOULT EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

2.1.- Biografía histórica.

El Mariscal Soult es un personaje histórico todavía de un análisis complejo, y difícilmente objetivo, pues aún permanece en la memoria colectiva de la historia de España asociado a la Guerra de la Independencia y al expolio artístico, como un militar que destacó por su firmeza en el ataque a las tropas españolas y autor de pillajes en los que desaparecieron numerosas y notables obras de arte; mientras que en Francia, por el contrario, es considerado un célebre protagonista de la consolidación de las glorias militares del Imperio y un político eficaz que supo sobreponerse y adaptarse a prácticamente todos los regímenes políticos de la primera mitad de siglo XIX, llegando a ostentar cargos de máxima importancia y representación en el gobierno francés a lo largo de su vida.⁷ En efecto, para Francia fue uno de los más brillantes protagonistas militares del periodo napoleónico, y así lo reconoció el propio emperador. Fue nombrado por Luis XVIII ministro de la guerra tras restituirle el título de Mariscal y Par de Francia y, finalmente, fue



⁷ La primera biografía de Soult puede considerarse Dallé, Alexandre, *Vie politique du Maréchal Soult*, París, 1834.

también ministro durante el reinado de Luis Felipe, quien le elevó al título de Mariscal General. Llegó al máximo rango político en Francia durante la era de Luis Felipe como presidente del Consejo de Ministros en varias ocasiones hasta que, por motivos de salud, renunció al cargo en 1847, pocos años antes de morir, en 1851.

Nicolas Jean de Dieu Soult había nacido en 1769 en la región del Tarn, en el pequeño pueblo del sur de Francia, Saint-Amans de Labastide y murió en el castillo de Soultberg, en el mismo municipio, en 1851.⁸ Hijo de un notario de pueblo que quiso dotar a su hijo de una buena instrucción, desde muy joven manifestó su vocación militar, ingresando en el ejército en 1785 a la edad de 16 años. Se alistó como soldado en el Real Regimiento de Infantería y pronto llegó a sargento. Fue ascendido a segundo teniente en 1791 y a capitán dos años después. Participó en diversas acciones de guerra durante la Convención. Sus dotes le destacaron pronto entre los soldados, subiendo rápidamente en el escalafón en los primeros años de su carrera militar.

Al destacar especialmente en la victoria conseguida en Fleurus, a mediados de 1794, fue nombrado general de brigada en octubre de ese mismo año. Estuvo después en el sitio de Luxemburgo, del 13 de abril al 7 de junio de 1795, y en la batallas de Altenkirchen y Wetzlar, en 1796. En ese mismo año se casó con Louise Berg, una burguesa alemana a la que Napoleón atribuirá más tarde el afán desmedido de Soult por enriquecerse. Fruto de este matrimonio nacieron Napoleón-Héctor y Hortense. En 1797 continuó la campaña de Alemania en Sambre y Mosa donde fue nombrado general de división en 1799, volviendo a demostrar sus dotes como estratega militar en las campañas de Suiza e Italia, en las que estuvo a las órdenes del general André Másseña. Napoleón le dio el mando militar del Piamonte y posteriormente dirigió la

⁸ La más completa biografía es la escrita por Gotteri, Nicole, *Le Maréchal Soult*, Paris, 2000. Gotteri, conservadora de los Archivos Nacionales de Francia y recientemente fallecida, ha dedicado al Mariscal diversos trabajos siempre partiendo de numerosas fuentes documentales, incluyendo los abundantes archivos familiares que lentamente han sido vendidos en los últimos 15 años, y que hacen referencia a los hechos de la vida del Mariscal. Otras obras de Gotteri que tratan el tema son: *Soult: maréchal d'Empire et homme d'Etat*, Ed. La Manufacture, Besançon, 1991; *La mission de Lagarde, policier de l'Empereur, pendant la guerre d'Espagne*, Ed. Publisud, París, 1991; *Le maréchal Soult*, Ed. B. Giovanangeli, Paris, 2000; *Mémoires* (Maréchal-général Soult) introd. et notes par Mme. Nicole Gotteri, 2 t., Ed. La Vouivre, Paris, 2004.

Guardia Consular. En 1800 una pierna es destrozada por una bala y fue hecho prisionero por los austríacos.

El 18 de mayo de 1804 fue nombrado mariscal, con treinta y cinco años, un día antes de la proclamación de Napoleón como emperador. En 1805 después de la victoria francesa en Austerlitz, el emperador le definió como “el mejor estratega de Europa,” llegando Soult a considerar la victoria como una labor propiamente suya. También estuvo presente en la guerra contra Rusia y Prusia desde 1806 hasta 1807. Fue gobernador de la vieja Prusia y en 1808 recibió el título de duque de Dalmacia, una zona que había pertenecido al estado de Venecia. Parte de la historiografía ha señalado que Soult esperaba ser nombrado duque de Austerlitz, pero Napoleón no concedió ningún título relacionado con las cuatro batallas cuya gloria quería reservar para sí mismo: Austerlitz, Marengo, Jena y Friedland.

La firma del Tratado de Fointainebleau en 1807 entre Francia y España permite el paso de tropas francesas a través de la península para reducir a los portugueses. En la práctica, quien resulta invadida es España, que queda bajo el mando del general Murat, jefe de los ejércitos franceses. En 1808 con las abdicaciones forzadas de Carlos IV y Fernando VII, Napoleón consigue situar como rey a su hermano José Bonaparte. La toma de posesión de José I desemboca en los levantamientos del dos de mayo en Madrid y se extiende rápidamente por toda la nación, dando origen al inicio del Guerra de la Independencia, que duraría seis largos años. Esta resistencia de España obliga a Napoleón a reforzar su ejército en la Península enviando a algunos de sus más valioso generales al mando de una tropa numerosa y bien pertrechada. Entre los experimentados militares, es enviado Soult a España a finales de dicho año conquistando Burgos, realizando después la campaña de Galicia y Portugal, donde fue derrotado por Wellington en 1809 y la de Andalucía en 1810.

En la Península Soult recibió el mando del segundo cuerpo, reemplazando a Bessières que tenía como objetivo invadir al ejército inglés y tomar Lisboa. Cuando Napoleón se enteró de la presencia de los ingleses en Castilla, envió toda la guardia de Madrid y otras tropas, un total de 80.000 hombres, a enfrentarse a las tropas de Moore. Pero el 1 de enero de 1809, Napoleón recibió noticias de un complot de Talleyrand, Fouché y el rey Joaquín de Nápoles. Por lo que volvió a París encargando la persecución de los ingleses a Soult, apoyado por la caballería de Ney. A mediados de 1809, el emperador le nombró comandante general de las fuerzas

francesas en España y marchó sobre Burgos. Desde allí avanzó por la costa norte de la península, llegando a Asturias, y después bajando hacia León. Soult llegó a Astorga el 1 de enero de 1809. De Astorga fue detrás de sir John Moore por Bembibre, Cacabelos, Villafranca, Lugo y Betanzos hacia La Coruña, donde el 16 de enero se enfrentó al ejército inglés. Después de tomar las ciudades de La Coruña y El Ferrol, Soult avanzó hacia Lisboa pero se quedó bastante tiempo en Oporto.

Durante 1810 fue general en jefe del ejército en Andalucía. A principios del año siguiente invadió Extremadura y ocupó Badajoz, pero fue derrotado en el enfrentamiento de la Albuera con las tropas aliadas anglo-españolas. Tras la Batalla de Ocaña a inicios de 1810, Soult vio libre el camino hacia Andalucía. Tras tomar Córdoba, entró sin resistencia en Sevilla el 1 de febrero de 1810, donde se instaló hasta fines de agosto de 1812, cuando las circunstancias de la guerra le obligaron a evacuar la ciudad. Fue el gobernador de hecho de Andalucía. Su proclama a los habitantes de Andalucía y Extremadura, fechada en Jerez, el 3 de marzo de 1812, se publica en *Redactor*, números 299 y 308, de los días 8 y 17 de abril de 1812, con notas del periódico. Otra proclama a sus soldados preparándolos abandonar la capital y demás puntos de Andalucía se publicó en Sevilla, el 15 de agosto de 1812, y fue impresa en Cádiz en 1812.

Fue durante esta época sevillana cuando reunió la valiosa colección de cuadros españoles, previamente requisados a sus legítimos propietarios. Los más afamados autores y obras formaron parte de su galería en París. Tras su muerte, la mayor parte de la colección fue subastada en 1852, aunque algunas obras fueron vendidas antes de su muerte y, al mismo tiempo, otras permanecieron en poder de sus herederos. Las pinturas más cualificadas fueron adquiridas por los museos más importantes del mundo y por coleccionistas que deseaban tener algunos de los cuadros que componían su galería. Varios de los cuadros de su propiedad se convirtieron en el centro de presiones diplomáticas a Francia, como la Inmaculada que procedía del Hospital de los Venerables, comprada en 1852 por el Museo del Louvre en 615.000 francos, precio récord en la época, y que terminó retornando a España en 1941, gracias a un acuerdo de canje entre el gobierno de España y Francia. Los episodios protagonizados por estas pinturas -el proceso de requisa y apropiación, la salida a Francia, los intentos diplomáticos de devolución frustrados y los menos con éxito, las ventas posteriores, las ausencias en sus lugares de origen, así como la presencia de

estas obras por museos de todo el mundo- le ha costado un triste recuerdo entre los españoles.

En 1812, Soult abandonó Sevilla y se fue a Valencia. Dirigió una carta al duque de Alburquerque, en la que le decía que ya la guerra había terminado, excepto en los muros de Cádiz, por lo cual le pedía una entrevista, para salvaguardar la ciudad, unidos todos los españoles bajo el gobierno legítimo de José Napoleón. En 1812 los enfrentamientos con José I se hicieron más evidentes, por lo que Napoleón lo cambió de frente, y durante unos meses luchó en el Rin. A mediados de 1813, volvió a España, luchando en los Pirineos y en el sur de Francia, fracasando en su intento de recuperar las plazas de Pamplona y San Sebastián, siendo derrotado al año siguiente de nuevo por las fuerzas de Wellington en Orthez.

Sirvió a Napoleón en el Imperio de los Cien días, fue hecho Par de Francia, y logró mantener Toulouse, cuando intentaba que el ejército británico no entrara en territorio francés. Mantuvo Toulouse en sus manos hasta que se enteró de la abdicación del Emperador, en 1814, después de lo cual reconoció a Luis XVIII, quien le dio la Orden de San Luis y le hizo su ministro de la Guerra, de diciembre de 1814 a marzo de 1815. No obstante, aceptó ser el jefe de Estado Mayor de Napoleón durante el tiempo que transcurrió desde la huida de éste de la isla de Elba hasta su derrota definitiva en la Batalla de Waterloo en 1815. Por este episodio fue desterrado de Francia desde 1816 retirándose a Dusseldorf, cerca de su familia política, hasta 1819 a petición del conde de Artois y el duque de Angulema, año en que Luis XVIII le devolvió el grado de mariscal.

Durante el reinado de Louis Phillippe (1830-1848), Soult aparece como protagonista político. Su experiencia le avala como ministro de Guerra, cargo que ostentará en repetidos equipos de gobierno, y en varias ocasiones, será el presidente del Gobierno, cargo que es compatible con la responsabilidad del ministerio de la Guerra. Ministro de la Guerra en lugar de Gerard 1830-1834; Gran Cruz de la Orden de Leopoldo de Bélgica; Gran Cruz de Cruzeiro de Brasil; Gran Cruz del Salvador de Grecia y embajador extraordinario a Londres para la coronación de la reina Victoria *en 1838*. Su máxima cota de poder la alcanza entre mayo de 1839 y octubre de 1840, durante dos gobiernos en los que es presidente. Hay que recordar que el rey ha dimitido en 1838, por lo que Soult se encargará de velar por el mantenimiento del orden establecido. En total, esos años se mantuvo como ministro durante 3.479 días. Fue

ministro de la Guerra en el Gobierno de 2 de noviembre de 1830 a 1832, presidente del Gobierno del 11 de octubre de 1832 como ministro de la Guerra hasta el 8 de febrero de 1834. Presidente del Gobierno de 12 de mayo de 1839 al 1 de marzo de 1840 como ministro de Asuntos Extranjeros. De nuevo presidente hasta el 29 de octubre de 1840 como ministro de la Guerra.

Se retiró de la política en 1847 por motivos de salud, con cerca de 80 años, y el 26 de septiembre de 1847 el rey Louis Phillippe le concede la máxima dignidad de Mariscal-General de Francia, un título hecho especialmente para él y concedido sólo cuatro veces en toda la larga historia de Francia. El nombre del general mariscal Soult se ha registrado en el lado occidental del Arco de Triunfo del Etoile. Estos datos revelan el prestigio personal de Soult durante unos años brillantes de la historia



Capilla funeraria de la familia Soult Saint-Amans-Soult

de Francia.⁹ Soult se retira y abandona París para marchar a su castillo de Soultberg, en su tierra de origen, Saint-Amans, falleciendo el 26 de noviembre de 1851. Su esposa morirá dos años más tarde, el 12 de marzo de 1852. Soult había construido su propia tumba en su pueblo natal de Saint Amans-la-Bastide, con unos bronce de la columna del Gran Ejército de Bolonia. Publicó *Mémoires. Campagnes de Galice et du Portugal 1809*, (París 1850) y póstumamente *Mémoires* (París, 1854), publicadas por su hijo, 3 volúmenes, y *Mémoires. Espagne et Portugal* (París, 1955).

2.2.- El perfil humano del Mariscal Soult.

El trato que el personaje, destacado y controvertido, ha recibido por los historiadores y por la prensa, ha evolucionado y ha sido muy diferente dependiendo la nacionalidad donde se hubiera realizado la valoración. En general, la literatura y la historia francesa lo ha tenido, salvo en el periodo que finaliza el reinado de Bonaparte, que es obligado al destierro, como un experimentado militar y un eficiente y honorable político, labor ésta en la que estuvo implicado el resto de su vida tras acabar su carrera militar a los pocos años de la caída de Napoleón. En el centenario de su muerte se celebró una exposición en el Museo Goya de Castres.¹⁰ Sus biógrafos franceses, particularmente Nicole Gotteri, han sabido defender los episodios más oscuros de su biografía, incluyendo los sucesos por los que se le acusa de expoliador de pinturas. No obstante, en Francia, durante la época en la que Soult ejerció la política, su pasado en España era sacado a colación: Se afirmaba que el Mariscal recurrió a todo tipo de medios para obligar a los españoles a ejecutar sus órdenes y que la suavidad sólo llegó a aplicarla en una pequeña parte de las medidas que ordenaba. Se dice que cometió vejaciones sin número y también se dijo que, como comandante en jefe, siempre sabía sacar un buen resultado. Su estancia Sevilla había quedado señalada por la orden de que le entregaran las cosas valiosas que podrían proporcionarle las instituciones religiosas de la ciudad. En la época de la restauración un escritor lo criticaba con ironía recordando su conducta en España,

⁹ Tirel, Louis, *Almanach Louis-Philippe pour l'année 1851: ses bienfaits pour chacun des jours de l'année*, París, 1851, p. 97

¹⁰ Musée Goya, Castres, cat. exp. *Le Maréchal Soult: Exposition organisée en commémoration du centenaire de sa mort*, Avril-Juin 1952, ed. Impr. Blattes, 1952

diciendo que *los sentimientos que manifestaba el noble mariscal no vienen de vez en cuando como fuente de inspiración, sino que llevaban mucho tiempo en su corazón, pues en su época de comandante en jefe cuando ejercía un poder ilimitado en España, constantemente protegía los templos del Altísimo y sustraía los objetos de culto de las manos de los impíos y de los profanos.*¹¹

El lado inglés ha encomiado igualmente su papel al frente del ejército del Mediodía en la campaña de la península ibérica y con motivo de su visita a Londres al representar a Francia en la boda de la reina Victoria siendo ministro de Asuntos Exteriores y presidente del Gobierno, su persona fue objeto de atención, siendo su visita un homenaje al antiguo y valiente general que se enfrentó al mítico duque de Wellington, que había dirigido las tropas inglesas en la Península.

Entre los testimonios contemporáneos desde el bando español lo dibujan como un personaje cruel. Posiblemente no era la crueldad uno de los rasgos de su personalidad, pero sí se desprende que era una persona de un sólido sentido del deber, por lo que sus decisiones difícilmente eran modificadas, a pesar de ser en ocasiones duras o que acarreaban consecuencias negativas en las personas sobre las que recaían. Durante los años de la guerra fue objeto de numerosos panfletos políticos que le trataban con un evidente desprecio.

No se trata de realizar en este trabajo un análisis histórico propiamente, pues no es el objeto de este estudio, sino de ver el tratamiento que la historiografía le ha dado en relación con su colección, así como las descripciones de su personalidad realizadas por quienes le trataron, para tratar de desentrañar las motivaciones de sus actuaciones en el terreno artístico. Pero algunos de los testimonios escritos sobre el personaje histórico pueden desentrañar distintos aspectos de su personalidad ayudando a descubrir las motivaciones que le llevaron crear su colección de pintura y a analizar sus actuaciones frente al patrimonio español y, en concreto, sevillano. En efecto, los testimonios de la personalidad de Sout no son abundantes, pues fue un personaje poco dado a la vida social que cualquier político pudo tener en la época. Sus publicaciones y escritos son muy escasos, limitados a comentarios en prensa sobre la

¹¹ Dallé, Alexandre, *Vie politique du Maréchal Sout*, París, 1834, pp. 59-61.

guerra griega y sobre técnicas militares que fue traducido en México al español.¹² Sus *Memorias* se publicaron tras su muerte en diferentes tomos y la parte dedicada a España tuvo que esperar a 1955 para ser publicada por sus descendientes. No obstante mantuvo una numerosa correspondencia que fue archivando a lo largo de su vida. El importante archivo que consiguió reunir fue entregado en parte al Archivo Nacional de Francia, si bien en las últimas décadas han salido al mercado importantes cantidades de documentación.¹³

Somos conscientes del valor subjetivo de las memorias en las que el autor combina los hechos y las impresiones personales. No obstante, pensamos que de estas descripciones se desprende una idea cercana del marcado carácter del personaje histórico y de su persona. Hay dos publicaciones contemporáneas al mariscal Soult que destacan sobre el resto y que dibujan el carácter del personaje con bastante nitidez. Hemos seleccionado la de un militar francés que le conoció bien, al servirle como ayuda de campo, el francés conde de Saint Chamans, quien lo describe en sus memorias, y la del inglés general Napier, quien por sus estudios sobre la Guerra Peninsular, lo conoce personalmente y establece una relación cercana, cordial y duradera. El primero de ellos lo describe como un militar abnegado y ambicioso de victorias, metódico, con un elevado sentido del deber, a la vez que prudente y demasiado preocupado por su seguridad personal. Compartió con él las campañas entre 1803 hasta 1811, conociendo bien su carácter, virtudes y defectos. El conde de Saint Chamans comenzó a trabajar a su servicio con ilusión, pero su admiración poco

¹² Soult, Nicolas-Jean de Dieu, *Prontuario de puestos militares: o tratado de fortificación de campaña*, Imprenta de la federación en palacio, México, 1825, en la *Revue des Deux Mondes*, publica "La Grèce après l'expédition de Morée", t. 2, abril-junio, 1831.

¹³ Algunas ventas recientes de manuscritos de la numerosa correspondencia de Soult, procedente de su archivo, son : *Correspondances de Napoléon 1er, correspondances du Maréchal Soult, Duc de Dalmatie, 1ère partie, La France et l'Espagne, manuscrits, livres et livres aux armes*. Gros & Delettretz, Paris, 11 de octubre de 2004; *Autographes et manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du Maréchal Soult, livres anciens et modernes* : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 16, 28 novembre 2006 / Gros & Delettretz, commissaire-priseur, Me Henri Gros, Paris : Cabinet d'expertises Valleriaux, 2006, Gros & Delettretz, 28 de noviembre de 2006, *Autographes & manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du maréchal Soult* : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 2, 14 décembre 2007 / Gros & Delettretz, commissaire-priseur, Me Henri Gros. Paris: Cabinet d'expertises Valleriaux, [2007], Gros & Delettretz, 14 de diciembre de 2007.

a poco se volvió en aversión, como él mismo manifiesta más tarde, llegando a acusarlo de egoísta. Para Saint Chamans, Soult era un trabajador infatigable que estaba en los detalles y no dejaba nada al azar o a la imprevisión, ya fuera en cuestiones pequeñas o grandes. Bajo su exterior áspero y su carácter firme y obstinado, ocultaba un espíritu flexible si era necesario, y que únicamente podía ser gobernado por su mujer. Su prudencia le llevaba a un exceso de preocupación por su propia protección en las batallas, cuestión que llamaba la atención de Saint Chamans, frente a la valentía de otros generales, como Ney o Lannes.

Pasé mucho tiempo escribiendo a su dictado, en su gabinete, las órdenes que daba para la administración de sus cuerpos del ejército, la subsistencia, los acantonamientos, la instrucción, la policía y la disciplina, los hospitales, etc.; él no olvidaba nada y era pulcro en los detalles más pequeños como en las más grandes operaciones; yo no creo que sea posible conocer a un hombre que, como él, bajo un exterior áspero, supo ocultar tan fácilmente, la perspicacia y la delicadeza en los asuntos: estaba dotado de un tacto seguro, de un espíritu delicado y flexible cuando era necesario (a pesar de su dureza natural) y de una gran firmeza de carácter; en la guerra, le gustaba las empresas muy vigorosas, y una vez que las había acometido, opinaba con una obstinada fuerza; él amaba el buen humor, y a pesar de su aire frío y forzado con ellas, amaba apasionadamente mujeres. Su esposa siempre ha ejercido una gran influencia sobre él, y delante de ella siempre yo lo veía como un niño fuerte. Dije que en la guerra amaba empresas grandes, pero siempre que no estuvieran demasiado cerca de su persona, lo que le alejaba del brillante coraje del mariscal Ney y Lannes: incluso se le podría reprochar el extremo opuesto, y se protegía muy cuidadosamente del peligro, este defecto le había llegado a él con la gran fortuna que había hecho, ..., esta prudencia en el campo de batalla no le acompañaba a la tienda de campaña, allí donde él concebía y ordenaba, a menudo antes que los enemigos, movimientos audaces que él hacía ejecutar por hombres de reconocido coraje y valentía.¹⁴

¹⁴ Saint-Chamans, Alfred-Armand-Robert de (Général Cte), *Mémoires du général Cte de Saint-Chamans, ancien aide de camp du maréchal Soult, 1802-1832...*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1896, pp. 34-35.

Su formación militar era excelente, y su capacidad le llevaba a seguir trabajando por las noches, de modo que llegaba a descuidar su descanso. El seguimiento de los asuntos era minucioso, llegando a todos los detalles a base de inspeccionarlo todo personalmente. Sin embargo, el ayudante a partir de cierto momento, denota la falta de buena voluntad de Soult hacia él.

El general Soult me admitió a su despacho, donde me hizo trabajar varias horas al día e incluso por la noche, y mi formación militar se amplió rápidamente: entré yo a la vez en una profunda estima hacia el excelente general, que descuidaba, aunque muy joven (treinta y cinco años), sus placeres y su descanso, que se entregaba por entero a los más mínimos detalles de su ejército. Durante el día, inspeccionaba las tropas o visitaba los enormes trabajos en los campos y puertos en la costa de Bolonia, y pasaba gran parte de la noche en su oficina en los trabajos de la administración, la conducta y la disciplina de este ejército; tres veces a la semana en cabeza, ordenaba maniobrar las tropas más de doce horas seguidas, y podemos decir, sin ser acusado de prevención, que el campo de Bolonia en 1803, 1804 y 1805, ha formado mejores oficiales que ninguna escuela militar formará jamás.

(...) mi general se ganó mi nombramiento como ayuda de campo para servir con él, pero su falta de buena voluntad me convirtieron en innecesario, y un asunto desagradable, que me llegó en ese momento, me hizo pensar



El mariscal Soult. George Peter Alexander Healy

*en dejar el servicio.*¹⁵

Con el tiempo, la opinión de Saint Chamans y la descripción del carácter del Mariscal cambian por completo, hasta dibujar el retrato de una persona egoísta, dura, que no prestaba interés alguno hacia los que le servían y que no valoraba el esfuerzo de quienes estaban a su servicio para servirle. Sobre qué sucedió exactamente, el general Saint Chamans no da ninguna explicación, pero sí una formada opinión del carácter frío del mariscal Soult respecto a las personas a su servicio. Llega a afirmar que *el Mariscal Soult es un personaje duro, y sobre todo egoísta; presta muy poco interés a los que le sirven.*¹⁶

Uno de los contemporáneos que más atención prestó a su persona, a quien admira como un personaje perteneciente a la historia es el general Sir William Napier, historiador inglés de la Guerra Peninsular. La admiración de Napier por Soult es abierta, por lo que es más comprensivo con él y la descripción de su carácter es menos dura. Por otro lado, frente a un general del ejército, Napier describe diez años más tarde al personaje que vivía fuera del campo de batalla, un militar retirado, un político un tanto alejado de la sociedad. Napier, antes de escribir sobre la guerra peninsular se traslada a Francia en 1821 y va a visitar el 6 de septiembre al Mariscal, que en ese momento está en su casa de campo. En una carta a su esposa, le informa que el recibimiento de Soult es adusto y la idea que saca de él sir William Napier es la de Soult como un personaje admirado, casi legendario, por lo que se muestra más comprensivo hacia sus defectos. El recibimiento que le hizo el Mariscal fue poco cortés, agresivo y dominante aunque después el tono de la conversación se hizo más amigable. La idea que produjo a Napier la figura del Mariscal era un tanto romántica, la de un gran general de la antigüedad, brusco en maneras, audaz y sencillo al mismo tiempo, con el rostro decidido. Iba vestido de negro, con una apariencia poco cuidada. Su manera de expresarse era de una libertad evidente, aunque seco en sus respuestas. En medio de su severidad dejó entrever que tenía un buen corazón.¹⁷

¹⁵ Saint-Chamans, *Memoires 1802-1832*, 1896, pp. 39-40.

¹⁶ Saint-Chamans, *Memoires 1802-1832*, 1896, pp. 203-204.

¹⁷ Bruce, H.A. , *Life of General Sir William Napier*, vol. I, ed. John Murray, London, 1864, pp. 229-230

Dos años más tarde, el 24 de febrero de 1823 Soult recibió a Napier en París. Su recibimiento fue más cálido, aunque sus maneras le siguieron pareciendo bruscas y negligentes, aspecto que disculpaba al contemplarlas con una mezcla de grandeza. Soult se permitió hacer una broma en relación con una de las pinturas de su galería, que el general visitó.¹⁸

Es interesante y muy completa la descripción del aspecto y carácter del personaje que Napier realiza en 1838 cuando Soult, ya anciano, visita oficialmente Londres en representación de Francia. Lo presenta como un personaje bien conocido, admirado entre los ingleses como gran general y político.

En ese momento la edad le pesaba, pero en los años anteriores lo había visto como un hombre de cerca de un metro ochenta de altura (de unos cinco pies y nueve de altura), muy fuertemente constituido, vigoroso y de aspecto decidido. Estaba cojo de una pierna a causa de un cañonazo en la cadera que recibió en el famoso asedio de Génova. Su aspecto era el de un anciano con una fuerte personalidad, de largo cabello gris, a pesar de que era un anciano con una mente de una agilidad limitada a causa de la edad. No obstante veía en él una expresión que recordaba la firmeza de sus años de juventud (...) el tiempo había hecho su trabajo: su intelecto estaba evidentemente en decadencia; sus ojos, salvo en momentos peculiares y cuando estaba relatando escenas de gloria pasada -en cuya ocasión se iluminaba como débiles llamas de fuego- estaban un tanto atenuados; la boca, desde la pérdida de los dientes, fue privada de la expresión peculiarmente bella que una vez poseyó de firmeza y benevolencia combinadas; y todo su aspecto en general declinaba desde el del guerrero al del hombre viejo de buen carácter; sin embargo él era algo quejumbroso e inclinado a estar malhumorado, como muchos ancianos cuando hay prisas y se les pone fuera de su camino. En esos momentos se le veía y se comportaba exactamente como un viejo león enjaulado.

Sus ataques de malhumor parecían ser bien conocidos, y causaba mucha diversión para los caballeros de su séquito. "Es un salvaje que va a morderte si te acercas

¹⁸ Bruce, *Life of General Sir William Napier*, Vol. I. 1864, p. 241. *Paris, Feb. 24, 1823.(...)Lady Oxford, as usual, imprudently asked him what he believed would be the result of the invasion of Spain he laughed and said, I am like St. Thomas, I believe nothing.'* There was picture of St. Thomas in the room. A propos, he has four pictures by Murillo that are exquisite; ... has invited me to go again next Friday.

ahora", fueron las frecuentes advertencias que nos daban. Su hijo, sin embargo sabía cómo manejarle, y era muy evidente que no era de tan mal carácter, al menos en la disposición del anciano.¹⁹

Quatremère de Quincy²⁰ (1755-1849) es un artista e historiador del arte de formación clásica, opuesto al régimen de Napoleón, que publica desde el exilio en 1796 unas cartas que denuncian el expolio artístico realizado por las tropas francesas en Italia. Desde una mentalidad ilustrada, el autor se opone al movimiento de las obras de arte desde su lugar de origen, a la vez que describe la manera de actuar de las tropas del joven Bonaparte en las zonas conquistadas. Esta obra, reeditada en Francia e Italia en 1989 desde que antes lo fuera en 1824, ha dado luces abundantes para el conocimiento del sistema de expolio por parte de las tropas francesas en la primera parte de sus movimientos. Aunque la principal finalidad de la obra de Quatremère es la denuncia de la descontextualización de la obra de arte más que la crítica a la actuación de Napoleón sobre la propiedad de los países conquistados, esta obra ofrece la consecuencia práctica sobre los efectos del abuso de las conquistas en una república.²¹

Las primeras confiscaciones de pinturas, libros y otras curiosidades habían comenzado durante la ocupación de Bélgica en 1794. La doctrina revolucionaria amparaba estas actuaciones, bajo la idea de que el producto del genio es el patrimonio de la libertad, de modo que su único destino legítimo se debía encontrar en la patria de la libertad, de la igualdad santa en la República Francesa. Así lo declaraba el pintor Jean-François Barbier en su presentación a la Convención del primer convoy de pinturas flamencas venidas de Amberes, Lovaina y Lieja. La práctica que se inicia en tiempos de la Convención se consolida en los pillajes del Directorio y más tarde del Consulado y del Imperio. El expolio de las obras de los

¹⁹ Bruce, *Life of General Sir William Napier*, Vol. I, 1864, pp. 487-488.

²⁰ Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, *Lettres sur le prejudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie le demembrement de ses écoles et la spoliation de ses collectionsm galleries, musees, etc.* Recientemente ha sido traducido al español como *Cartas a Miranda*, 2007, edición que utilizaremos y denominaremos así, donde con acierto se ha incluido el anexo con el Inventario de los robos hechos por los franceses en los países que han invadido sus ejércitos.

²¹ Quatremère de Quincy, A. C., *Cartas a Miranda*, 2007, p. 47.

países conquistados era entendido como una repatriación o una salvación de las obras de arte de la humanidad al cobijo de la nación de la Libertad. La llegada triunfal a París de las obras confiscadas en Roma y Venecia el 27 y 28 de julio de 1798 como *monumentos de las artes y las ciencias* confirman el éxito de la idea de trofeo de conquista que tenían las obras expoliadas por las tropas, que tenían como objeto la construcción del Museo Universal, el Museo Napoleón que Vivant Denon ideara en 1803.

La valoración del patrimonio artístico entre los oficiales de las tropas napoleónicas es tratado como algo digno de particular interés y susceptible de ser utilizado económicamente como valor de cambio, cuestión que ya se manifiesta abiertamente en la campaña italiana, todo ello dirigido desde la cúspide del poder, esto es desde Napoleón. Baste citar una carta del general Napoleón en la campaña italiana en la que, que junto a las fuerzas del ejército enemigo, desea saber las riquezas artísticas para poder *llevarlas a París a la mayor brevedad*.

*Lo que hemos tomado del enemigo es incalculable. Cuantos más hombres me envíes, más me nutrirán fácilmente. Hice llegar veinte pinturas de los primeros maestros, de Correggio y Miguel Ángel. Le debo un agradecimiento especial por las atenciones que desea tener para mi esposa. Se lo haré llegar: es patriota sincera, y la amo con locura. (...) Al ciudadano Faypoult: Mándeme unas notas geográficas, históricas, políticas y topográficas de los feudos imperiales de las cercanías de Génova, a fin de estudiar todas las ventajas posibles. Envíeme una nota sobre los duques de Parma, Piacenza y Módena, las fuerzas que han creado, las fortalezas que tienen, y cuál es la riqueza de estos países; especialmente mándenme una nota de pinturas, estatuas, muebles y curiosidades que se encuentran en Milán, Parma, Piacenza, Módena y Bolonia.*²²

El Emperador comenzó utilizando a diplomáticos como Faypoult en estas misiones,²³ pero poco a poco fueron estableciendo una estructura de personal especializado que iba a encargarse de la información sobre los bienes de interés cultural o científico. El

²² Napoléon Bonaparte, *Oeuvres de Napoléon Bonaparte*, Tome I. *Au quartier-général d'Acqui, le 12 floréal an 4 (1er mai 1796)*.

²³ Faypoult, Guillermo Carlos (1752- 1817). Ministro plenipotenciario de Napoleón en Génova. Desempeñó misiones diplomáticas en Roma, Milán y Nápoles. Acompañó más tarde a España a José Bonaparte, que le confió sucesivamente dos ministerios.

Directorio había enviado a Claude-Louis Berthollet junto a Gaspard Monge a Italia, donde estuvieron entre mayo de 1796 y octubre de 1797, con la misión de llevar las obras maestras italianas a Francia para enriquecer las colecciones de museos de la República, delicada tarea que realizaron muy eficazmente. Unos meses más tarde de su vuelta a París, Berthollet y Monge serán los primeros en participar en la nueva comisión cuyo destino final se mantiene en secreto. Esta idea de organizar las campañas junto con la misión de recoger las obras de arte y de ciencia que pasarían a incrementar el patrimonio de Francia se hace del todo efectiva con la primera Comisión de Ciencias y Artes creada el 16 de marzo de 1798 para acompañar a la expedición de Napoleón a Egipto. Estaba compuesta por 167 miembros, de los cuales 141 se unieron a la expedición militar. Se componía de ingenieros, matemáticos, astrónomos, arquitectos, economistas, dibujantes, grabadores, escultores, músicos, médicos y cirujanos, farmacéuticos, botánicos, zoólogos, mineralogistas, ingenieros de minas, químicos, ingenieros topógrafos, ingenieros de ingeniería civil, ingenieros de ingeniería marina, artistas, escritores e incluso imprentas equipadas con caracteres latinos, griegos y árabes. Bonaparte organizó a los científicos como un ejército. Dividió los miembros de la expedición en cinco categorías, asignando a cada uno su función científica.

Al interés científico e histórico extraordinariamente desarrollado por esta expedición, subyacía la idea de Francia como el destino de la sabiduría y arte de los pueblos. Los frutos de la expedición a Egipto además de en los libros, podía admirarse en el Louvre. Estas aportaciones culturales a Francia también dejaron paso a una nueva estética en cuanto al diseño y a la decoración se refiere. Al gusto por lo clásico, de inspiración griega y romana, se sumaba ahora la nueva inspiración en los objetos venidos de Egipto en la expedición que abrió el siglo XIX en Francia. Con los antecedentes arriba señalados, se puede dibujar el nuevo sentido de las aportaciones artísticas de los distintos países que son conquistados por las tropas del general, más tarde Emperador Bonaparte, como testimonio de la conquista. La historia de esos países y territorios pasaban a formar parte de la nación de la Libertad y esas aportaciones culturales debían formar parte del corazón del Imperio en el Museo del Louvre.

2.3.- Intereses artísticos y humanistas de Soult.

Además de estas ideas grandiosas, de origen revolucionario, no cabe duda que estamos asistiendo a un cambio de gusto por parte de estos nuevos coleccionistas menos cultivados aunque, sin duda, bien asesorados, como hiciera Napoleón en Italia y Egipto. Francia se abría a las nuevas estéticas que caracterizaban los lugares de destino de las campañas militares. Este hecho quizá explique la aceptación por parte del mariscal Soult de las obras de pintores que, como Zurbarán o Valdés Leal, estaban por completo alejadas del ideal neoclásico entonces de moda en París, y al mismo tiempo de la pintura academicista que se cultivaba en Francia.

Frente al escaso conocimiento en Francia de la pintura española hasta comienzos del siglo XIX, pese a la cercanía entre ambos países, hay que señalar que la guerra provocó un cambio radical en esta realidad. Pero no la guerra peninsular en sentido estricto, sino ya antes, debido al ambiente convulso desatado en la Francia revolucionaria, y más tarde en toda Europa por las conocidas aspiraciones invasoras del Emperador, junto al avance de sus tropas. El Museo Pictórico de Palomino, publicado en Madrid entre 1715 y 1724, fue adaptado al francés en 1749 en una versión reducida y sin embargo de gran utilidad para informar al público francés.²⁴ En esos años, Voltaire en su *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, publicado en París en 1756, continúa despreciando a los pintores hispanos.²⁵

Durante el siglo XVIII la pintura española era relativamente conocida y desde las primeras décadas del siglo existen testimonios de la presencia de pintores españoles en Francia. No obstante este conocimiento y valoración solamente era tenido por los conocedores de la pintura. La pintura italiana y la flamenca gozaban de más fama sin duda. En 1727, en el Inventario del duque Luis de Orleans (1703-1752) aparecen

²⁴ Rouchès, G., "Les premières publications françaises sur la peintures espagnole", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1930, pp. 35-48, cit. por O. Delenda, 2008.

²⁵ Cit. por Lipschutz, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Taurus, Madrid, 1988, p. 49: *Ils eurent quelques peintres de second rang, et jamais d'école de peinture.*

citadas varias obras de Ribera, una atribuida a Velázquez²⁶ y sobre todo a Murillo. Éstos habían sido pintores apreciados entre los coleccionistas franceses del XVIII. En las ventas era frecuente que aparecieran obras asignadas, con argumentos o no, a pintores españoles. Asignadas a Murillo fueron la mayor parte de las obras que aparecieron en los catálogos de subastas a lo largo del siglo. Sobre el contenido de las ventas de arte en Francia de obras de pintores españoles realizadas entre 1700 y 1800,²⁷ aparecen 494 transacciones de cuadros tenidos por españoles. De ellos, 222 estaban atribuidos a Murillo; 167 a Ribera; 61 a Velázquez; además de obras escasas o únicas, asignadas a otros autores, como dibujos de Alonso Cano, Claudio Coello, obras de Eugenio Cajés, Navarrete el Mudo, Juan de Juanes, Francisco Rizi, y 10 obras anónimas de autores españoles. Es particularmente notable que de Zurbarán solamente se ofrecieran dos lotes, compuestos por dibujos. En relación a los años en que tienen lugar las ventas, hay que señalar que la mayor parte de esas transacciones fueron realizadas a partir de la década de los ochenta. No entramos a analizar la veracidad de esas atribuciones que, evidentemente, son de débil argumentación en buena parte de los casos. Sin embargo, la pintura española era relativamente reconocida. Por tanto, dada la formación militar del Mariscal y su origen alejado de las colecciones donde pudieran contemplarse, es dado concluir que la pintura española, inicialmente no formaba parte de las atracciones de Soult. El interés de Soult por la pintura parece responder más a la ostentación de poder a semejanza de la imagen del Emperador, que a una formación cultivada, a la vez que su facultad de ser convertida en moneda.

Por estas razones, pensamos que la acertada selección de las pinturas realizadas por Soult hubo de llevarla a cabo con la ayuda de alguna persona conocedora de la pintura española. No nos parece que pudiera cumplirse lo que señala Guinnard, que *en hombres generalmente procedentes del pueblo y sin cultura artística se había*

²⁶ Consulta en The Getty Provenance Index, en Inventory descriptions. *Description des Tableaux du Palais Royal avec La Vie des Peintres à la tête de leurs Ouvrages. De die' e a Monseigneur le Duc d'Orleans, Premier Prince du Sang, Paris, rue S. Severin, Chez d'Houry, seul Imprimeur & Libraire de Monseigneur le Duc d'Orleans. MDCCXXVII. Cfr. Dubois De Saint-Gelais, Description des Tableaux du Palais Royal avec la Vie des Peintres a la Tête de Leurs Ouvrages, Genève, 1972.*

²⁷ Consulta realizada en The Getty Provenance Index.

*despertado una atracción espontánea hacia esta pintura simple, calurosa y directa, capaz de provocar entre los aficionados como el Mariscal Soult o el general Armagnac, recuerdos de su infancia en el Languedoc o en Gascuña.*²⁸

Sevilla era célebre por la riqueza artística que contenía, pero el interés de Soult por la pintura parece responder más a la ostentación de poder a semejanza de la imagen del Emperador, que a una formación cultivada, a la vez que su facultad de ser convertida en moneda. Los motivos de la aparente predilección del Mariscal por la pintura española, que será la protagonista de su colección, no fueron nunca explicitados por él, ni de modo convincente por ninguno de sus biógrafos. Esta “preferencia” puede ser la suma de factores de prestigio y los posibles beneficios económicos, los que motivaron sus actuaciones.

En relación al criterio estético a la hora de escoger las pinturas, no cabe duda de la insuficiente formación del Mariscal en cuestiones artísticas, y más concretamente en la escuela española, escasamente representada en Francia hasta ese momento, por lo que no cabe duda que el general recibió consejos e influencias a la hora de realizar su selección. El origen de la información sobre la influencia que recibe Soult a la hora de seleccionar sus pinturas en Sevilla permanece oscuro.²⁹ Aunque se ha hablado de la posibilidad de que fuera Alejandro Aguado, más tarde marqués de las Marismas del Guadalquivir y afamado coleccionista, no parece que los conocimientos ni la situación del entonces joven español sean la clave de los aciertos del Mariscal a la hora de escoger las pinturas que llevaría a Francia. Aguado fue un militar sevillano de origen noble que, si bien en sus inicios combatió en la guerra del lado español, pronto se pasó al bando francés, por lo que tuvo que emigrar a Francia al final de la contienda. Allí llegó a amasar una de las fortunas mayores del momento, lo que le involucró en asuntos de gran importancia en el terreno industrial y también político, pues llegó a financiar algunos regímenes, como el reinado de Fernando VII en España. Su colección artística, formada en París en los años 30, tuvo un interés común con Soult en cuanto que la pintura española formaba su principal núcleo,

²⁸ Guinard, Paul, *Trésors de la Peinture espagnole. Eglises et musées de France*, Museo de Artes Decorativas, 1963, París, p. 18.

²⁹ Gotteri, N., “L’*environnement culturel du Maréchal Soult*”, *Études Napoléoniennes* nº 41, 2006, pp. 49-60.

aunque no por ello parece que fuera particularmente instruido en este campo. No obstante quizá pudo ser uno de los asesores ocasionales en algún momento.

Difícilmente pensamos que hubiera podido ser Frederic Quilliet, comisario artístico a las órdenes de José Bonaparte, debido fundamentalmente al motivo de que Quilliet, como comisario artístico, estaba realizando en ese momento la selección de pinturas que eran llevadas al Alcázar por orden del propio rey José. Por lo que la falta de las pinturas que Soutl extraía entre las seleccionadas, perjudicaba la labor de Quilliet. Por otro lado, la compleja confrontación de intereses y de parcelas de poder entre el Rey y el mariscal Soutl, general jefe del Ejército del Mediodía, iba siendo cada vez más enconada y abierta.

Una figura que pudo ayudar al Mariscal Soutl es el general Mathieu de Faviers.³⁰ Con Faviers va a repartirse Soutl el botín recogido en Sevilla, llevándose a Francia parte de las pinturas del Alcázar que procedían del Claustro Chico del convento de San Francisco, así como una de las pinturas de Santa María la Blanca, *el Triunfo de la Fe* y el *San Antonio con el Niño*, también de Murillo, que vendió al Museo de Berlín, donde ardió en los bombardeos de 1945. Aunque desde los inicios trató de vender obras de modo privado, a su muerte tuvo lugar una numerosa venta el 11 de abril de 1837. Entre las obras ofrecidas, mayormente españolas e italianas, figuraban ocho pinturas de Murillo de calidad destacada, también de otros españoles como Claudio Coello, o sevillanos, como Tovar.³¹ La biblioteca del Mariscal, particularmente numerosa y cuidada, como cualquier otra revela los gustos de su propietario. En 1978 se procedió a la subasta de la biblioteca del mariscal Soutl,³² que a su muerte pasó a René-Charles barón Reille (1835-1898) -hijo de un compañero de armas del Mariscal, Honoré-Charles, conde de Reille (1775-1860)- casado en 1860 con una nieta de

³⁰ Gotteri, Nicole, "Un collectionneur alsacien. Le baron Mathieu de Faviers, 1761-1833 " *Revue d'Alsace*, n° 121, 1995, p. 111-146

³¹ *Catalogue de Tableaux et de premier ordre principalement de l'Ecole d'Espagne dont huit Murillo et divers maitres de L'Ecole d'Espagne et d'Italie dont la vente par suite de deces de M. le baron Mathieu de Favier, 11 de abril de 1837, Rue de Richelieu. París, 1837.*

³² *Bibliothèque du Maréchal Soutl duc de Dalmatie. Livres anciens et romantiques. Art militaire. Voyages. Topographie. Marine. Mémoires. Histoire de France: [Vente à Paris, Drouot Rive Gauche, le 20 Février 1978. commissaires-priseurs Godeau, Solanet, Audap].*

Soult. El inventario de la venta de la biblioteca ofrece una idea elocuente de los intereses que dominaron en su formación. Claramente se puede concluir que es la biblioteca de un militar en la que tuvieron espacio algunas obras literarias, pero donde domina la geografía, artes militares, libros de viaje e información general de múltiples materias. De ahí podemos deducir que el campo del arte no fue una materia de especial predilección en la formación del Mariscal. Da una idea la división de las materias que se realizó del contenido de la biblioteca para su venta, que se organizó en cuatro apartados: libros antiguos y románticos; arte militar, viajes, topografía y *Marine* y finalmente, memorias e historia de Francia. De los 248 libros que componen esta venta, todos ellos con cuidadas encuadernaciones en cuero gofrado en oro, la totalidad están escritos en francés, salvo contadas excepciones en italiano e inglés. El Mariscal debía hablar alemán, dado que no era solamente la nacionalidad de su esposa Louis Berg, sino a causa de los cuatro años que pasó desterrado en ese país al poco tiempo de la caída de Napoleón. Sin embargo, hay una total ausencia de libros en español y alemán. Por las fechas de edición de las obras, es posible suponer que la biblioteca fue creciendo a lo largo de toda la vida del Mariscal. La introducción del catálogo de la venta dice con acierto que la biblioteca refleja esencialmente el gusto y las preocupaciones de un hombre de acción. La cuidada presentación de los ejemplares de la biblioteca, muchos de ellos encuadernados con las iniciales del Mariscal bajo la corona ducal, hace pensar que la biblioteca también formaba parte de la idea de representación del cargo de Mariscal. Con el tiempo han sido puestos a la venta más ejemplares de la biblioteca, también aparecidos bajo el nombre de su yerno el marqués de Mornay, por lo que es posible pensar que la biblioteca del Mariscal pudiera ser más extensa, aunque sus materias y contenidos están bien definidos en la venta de 1978. Han sido también puestos a la venta en subasta numerosas colecciones de mapas e instrumentos cartográficos de destacada calidad, que asimismo muestran uno de los campos de interés, por claros motivos profesionales.³³

³³ *Science et technique. Livres et documents instruments et appareils. Cartes géographiques à grande échelle provenant de la collection de Maréchal Soult. Exceptionnel machine à écrire de M. I. Brunel...: Vente à Paris, Nouveau Drouot, commissaire-priseur H. Chayette, 6 decembre 1985.*

Otro aspecto que nos puede ofrecer idea de los intereses artísticos y la formación de Sout es el de las narraciones de las visitas a su casa, en las que se ofrecía una de las colecciones de pinturas más atractivas de París. En ninguna de las ocasiones el Mariscal ha protagonizado las explicaciones, sino que más bien ha estado escuchando, como fue el caso del pintor David Wilkie, quien visitó la colección en 1821 y quien a pesar de su pésimo francés, el Mariscal escuchaba. Lógicamente los recursos de la formación del militar no le hacían ser un fino *connoisseur*.

2.4.- Sout en España. Actividad militar y situación política.

El deseo de Napoleón de controlar toda Europa no encontró una excepción en España. La guerra que le enfrentaba contra Inglaterra había llegado a un momento decisivo. Los franceses estaban decididos a impedir que su mayor enemigo comerciase con la Europa continental y resolvió cerrar toda puerta abierta a dicho tráfico del que Portugal era un importante paso. La tentación de intervenir en España se hizo cada vez más intensa para Napoleón en los últimos meses de 1807 y comienzos de 1808. Mediante el tratado de Fontainebleau firmado el 27 de octubre de 1807, España y Francia acordaron que tropas francesas, en número de 28.000 hombres cruzaran al Norte de España para atacar Portugal y repartírselo. Las tropas españolas apoyarían al ejército francés. Esta oportunidad, junto a la débil situación de la corte de Carlos IV, proporcionó a Napoleón la oportunidad de intervenir abiertamente en los asuntos españoles. Había llegado el momento para deshacerse de los borbones españoles y poner en el trono una de sus piezas de ajedrez.

El 27 de marzo de 1808 ofreció la corona española a su hermano Luis, rey de Holanda, pero rehusó la oferta. Tras él se la propuso a su hermano mayor, José, rey de Nápoles, que aceptó. Con la adjudicación del trono de España resuelta, invitó a la familia real española a Bayona en abril de 1808, con el pretexto de ser árbitro en su disputa, y se encargó de que no abandonaran Francia, y así, con ese vacío, ocupó el trono el rey José, mientras Carlos IV y Fernando VII se disputaban la corona de España, tras conseguir que ambos renunciaran mediante una maniobra magistral de Napoleón. El 7 de julio de 1808 el rey José Bonaparte con sus diputados juraban en Madrid lealtad a la Constitución. A partir de ese momento, el pueblo español se dividió entre los que apoyaban la idea de un gobierno ligado a Francia, frente a otra

parte de la población que frenaba el avance de las adhesiones a él. La resistencia al nuevo gobierno francés cristalizó en la Junta Central Suprema y Gubernativa de España e Indias, compuesta por 24 miembros que aumentaron a 35. Este cuerpo representó a la voluntad de resistir a Napoleón y tenía como uno de sus objetivos la convocatoria de Cortes para el año de 1810. Se reunió en Aranjuez celebrando su primera sesión el 25 de septiembre de 1808. Gaspar Melchor de Jovellanos fue uno de los más destacados miembros de la Junta. En un



principio la voluntad de esta institución fue pacificadora, pero poco a poco, los enfrentamientos con el Consejo de Estado son cada vez mayores. El descontento generalizado provocó que en determinados lugares, entre ellos Sevilla, se formaran una serie de juntas provinciales, llamadas Juntas Supremas. La Junta de Sevilla fue en un principio la que protagonizó los esfuerzos por liberarse del gobierno de los invasores, siendo una de las más combativas de España. Cada Junta Suprema disponía de fuerzas militares, siendo el ejército de Castaños y Solanos los protectores de la zona más meridional de la península.

Al recrudecerse la guerra en España, el emperador confió a Sout el mando del segundo cuerpo del ejército francés, la zona centro de España y Portugal. Apenas llegó a España venció el 10 de noviembre de 1808 la Batalla de Gamonal, tomó Burgos, Santander, venciendo al ejército español en Reinosa. Finalmente en La Coruña libra una batalla sangrienta con el ejército inglés en la que muere el comandante Moore, obligando al ejército Inglés a embarcar dejando 6.000 prisioneros en La Coruña y Ferrol. Los cuatro años siguientes estará dedicado a la de la guerra en la península.

En Portugal, por orden del emperador de marzo 1809, el duque de Dalmacia pasa el Miño toma Chaves y ganó la batalla de Oporto el 29 de marzo. Después de la sangrienta batalla, tomó el mando de la ciudad. El estado de su ejército, la ausencia

de cualquier conexión con el resto de los generales, le llevó a desobedecer las órdenes del emperador. Aislado, Soult administra la ciudad portuguesa con una autonomía de conducción que más tarde le traería una campaña de calumnias que denunciaban su supuesto deseo de obtener la corona de Portugal. Wellington desaloja Oporto y renueva su ejército en Galicia. Soult consiguió vencer al ejército anglo-español en Puente del Arzobispo, pero se ve obligado a la retirada. Después de la Batalla de Talavera (27 a 28 de julio de 1809), un decreto del emperador nombra a Soult general de división de los ejércitos franceses en España, con amplios poderes. El 18 y 19 de noviembre, ganó la gran victoria en la batalla de Ocaña. Con 30.000 soldados, puede dirigirse hacia el sur. Después de apoderarse de Sevilla, toma Extremadura y el resto de Andalucía, con la excepción de Cádiz.

En 1811 marchó al norte de Extremadura. Toma Olivenza el 22 de enero y vence en Évora el 11 de febrero siguiente, ocupa Badajoz, y cuando el ejército británico-portugués sitia la ciudad, que está negociando su rescate, cae en la batalla de Albuera el 16 mayo, con fuerzas inferiores en número. Sin embargo, en 1812, después de la decisiva derrota del mariscal Marmont en la batalla de Salamanca (12 de julio), se ve obligado a evacuar a Andalucía. A petición de José Bonaparte, con quien, al igual que otros mariscales, él sigue estando en desacuerdo, abandonó España.

3.- LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN SOULT (1811-1813)

Existen noticias de que fue en Italia donde se constituye la primera semilla para la colección Soult, con motivo del traslado a Francia de la galería del rey de Cerdeña. El 22 de enero de 1801, mientras ejercía la función de comandante superior de la provincia, se apropia de un lote de doce pinturas flamencas e italianas procedentes de esa galería. Entre ellas se encontraban obras de Teniers, Wouvermans, Bourguignon, Brueghel de Velours, Corregio, De Mieris, Gerard Dow y Van Ostade.³⁴ Algunos meses más tarde, en un puesto en Tarento, formó una pequeña colección de antigüedades y medallas, que su amigo Alexandre Romieu, le había mandado de las islas jónicas. También reunió un grupo de bellos vasos y jarrones griegos que perduraron en su colección. Desde Alemania encargó dos pinturas de paisajes al pintor flamenco Simon Denis, que vivía entre Nápoles y Roma, para José Bonaparte, entonces rey de Nápoles. Algunas de estas obras serán subastadas en la venta de sus bienes tras su muerte en 1852.

Nada más es conocido de su actividad como coleccionista hasta su llegada a España a finales de 1808. Las circunstancias que le permitieron seguir con su faceta de coleccionista se daban en España: inestabilidad política y superioridad del bando francés. Aparentemente todo iba a ser tan cómodo como la entrada de los franceses en el norte de Italia.

En España, el decreto de 23 de agosto de 1809 suprimía las comunidades de órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales buscando el aumento en los ingresos del exhausto gobierno de José Bonaparte. Esta medida implicaba la requisa de los bienes y obras de arte que contenían los conventos y de la mayor parte de edificios religiosos de Madrid y de toda la zona ocupada en ese momento, incluido el Monasterio del Escorial.³⁵ A medida que las tropas francesas ganaban terreno, la ley se aplicaba en las nuevas ciudades conquistadas.

³⁴ Gotteri, N., *Le Marechal Soult*, Bernard Giovanangeli Éditeur, Paris, 2000, p. 493.

³⁵ Se contemplaba la venta de las obras que no eran provechosas para otros fines.

Se trata de una de las primeras reformas que llegan unos días después que Napoleón derrotara a las fuerzas españolas en Somosierra y se acercara victorioso a las puertas de Madrid. Uno de sus objetivos era la minoración de los miembros del clero regular y lo plasma en primer lugar en el decreto de 4 de diciembre de 1808 que *ordena la reducción de los conventos a la tercera parte y la prohibición de admitir novicios hasta que el número de religiosos hubiera descendido un tercio del actual.*³⁶ No obstante, las medidas de mayor trascendencia para los regulares llegan unos meses después. El 16 de agosto de 1809 el rey José decreta la supresión de todas las órdenes religiosas en la forma siguiente: *Se suprimen en término de quince días, a partir de la publicación del decreto, las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales. Asimismo señala que los bienes que pertenecen a los conventos se aplican a la Nación y los superiores y religiosos de los monasterios y conventos son responsables de toda extracción u ocultación de los mismos.* La exclaustación se lleva a cabo en casi todas las regiones españolas y con más intensidad en aquellas en las que el dominio francés es mayor.

Con el fin de albergar las obras de arte recogidas, fueron habilitados en Madrid dos depósitos en los conventos extinguidos de San Francisco y del Rosario, donde fueron almacenadas pinturas, esculturas y otros objetos. Una parte de las pinturas requisadas de los establecimientos públicos y también de los palacios formaría parte del Museo de Pintura en Madrid, que se creaba de acuerdo al decreto de 20 de diciembre de 1809, que fue refrendado por Urquijo.³⁷ El movimiento de obras de arte, y en concreto pinturas, era constante. A pesar de las medidas que se toman, los traslados de obras que se hacen como consecuencia de los decretos publicados, no pueden evitarse deterioros, robos o desapariciones de pinturas. Una de las medidas que toma el rey José I, es la de disolver los conventos y con ello, las obras de arte que contienen pasan a ser propiedad del estado, que dispondrá de ellas. Aunque la principal medida sea la de la creación de un Museo Nacional, se producen otras situaciones de falta de protección y de peligro evidente a la integridad de las obras en

³⁶ *Gaceta de Madrid*, 11 de diciembre de 1808, pp. 1568-1571.

³⁷ Cfr. *Decreto de fundación del Museo de Pinturas en Madrid* publicado en la *Gaceta de Madrid* el 20 de diciembre de 1809. Publicado en Francia en *Journal de l'Empire* el 9 de enero de 1810.

concreto. Uno de estos episodios es el de la formación en España de la colección de pinturas del mariscal Soult.

3.1.- Regalos del rey José Bonaparte a los generales franceses.

Este contexto histórico y político en el que nace la colección de pinturas del mariscal Soult fue determinante. En España, las primeras pinturas que pasan a su propiedad son fruto de un regalo o donación del rey José que le realiza en los últimos días de 1809. Pocos días antes, se publicó la ley de creación del Museo de Pinturas, por la que el rey adquiere un papel decisivo en la administración del patrimonio artístico. Aunque el referido decreto no le otorga poder absoluto sobre las pinturas de conventos o palacios, una de las primeras medidas será la de regalar al mariscal Soult y otros generales algunas de las pinturas que la nueva ley manda a disposición del criterio del Estado.

El 20 de diciembre de 1809 el rey José Bonaparte publica el decreto, en la Gaceta de Madrid, por medio del cual se ordena la creación del Museo Nacional de Pinturas:

MINISTERIO DE HACIENDA. BIENES NACIONALES

El Rey se ha servido expedir el Real Decreto siguiente:

EXTRACTO DE LAS MINUTAS DE LA SECRETARIA DE ESTADO.

En nuestro Palacio de Madrid a 20 de Diciembre de 1809.

DON JOSEF NAPOLEON, por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, Rey de las Españas y de las Indias.

Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de cuadros, que separados de la vista de los conocedores, se hallaban aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos; que brille el mérito de los célebres pintores españoles, poco conocidos de las naciones vecinas, procurándolas al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Ribalta, Navarrete, Juan de San Vicente y otros;

Visto el informe de nuestro Ministro de lo Interior, y oído nuestro Consejo de Estado, hemos decretado y decretamos lo siguiente:

ARTICULO PRIMERO

Se fundará en Madrid un Museo de pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y a este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos, y aun de nuestros palacios los cuadros que sean necesarios para completar la reunión que hemos decretado.

II. Se formará una colección general de los pintores célebres de la escuela española, la que ofreceremos a nuestro augusto hermano el Emperador de los franceses, manifestándose al propio tiempo nuestros deseos de verla colocada en una de las salas del Museo Napoleón, en donde siendo un monumento de la gloria de los artistas españoles, servirá como prenda de la unión de las dos naciones.

III. Se escogerán entre todos los cuadros que podemos disponer, los que se juzguen necesarios para adornar los palacios que se destinen a las Cortes y al Senado.

IV. Nuestros Ministros de lo Interior y de Hacienda, y el Superintendente general de la Real casa tomarán de acuerdo las providencias convenientes para la ejecución del presente Decreto.= Firmado=YO EL REY.=

Por S.M. su Ministro Secretario de Estado= Mariano Luis de Urquijo.

El decreto tiene como finalidad primera la creación de un museo de pinturas en Madrid, vieja aspiración del gobierno ilustrado de Godoy, que el rey José, a semejanza del Museo del Emperador de París, desea abrir en Madrid.³⁸ Esta ley implica, además de hacer realidad las ideas ilustradas que dan origen al nacimiento del museo público, la libre disposición del estado sobre las pinturas, representado por el rey, lo que en la práctica le permite la libertad de tomar, de cualquier establecimiento público y de los palacios reales, cualquier pintura que contribuya a esta función representativa que es la de adornar los palacios que se dediquen a las Cortes y al Senado. Es decir, la propiedad del patrimonio artístico queda relegada a su utilidad pública. Este idea del arte como una aportación cultural que debe ponerse

³⁸ Cfr. Antigüedad, María Dolores, *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso*, UNED, Madrid, 1999, pp. 160-161.

al servicio del Estado, de origen revolucionario, cristaliza y se concreta en las campañas napoleónicas, en las que las principales obras de arte pasan al estado y en concreto, a Francia, como Estado que cuenta con la primacía sobre el resto de territorios.

Esta orden de creación del museo, contiene además la novedad del tratamiento de la pintura española como la unión o suma de las diversas escuelas que la forman, cada una con sus características propias que la hacen diferir de las otras escuelas. Es decir, el patrimonio tiene un lugar de origen, pero sin embargo, esta relación queda suspendida al ingresar las obras en el Museo. Esta es la idea que promueve la denuncia de Quatremere de Quincy al sacar las tropas francesas las obras de arte italianas expoliadas en la campaña de Italia entre 1796 y 1798. El decreto, siguiendo las instrucciones de Vivant Denon, comisario artístico del Imperio en su entonces reciente visita a España, además, recoge que se realizará una selección de pinturas, una colección, que será ofrecida al Emperador con el fin de que sea expuesta en el Museo Napoleón. Es decir, la pintura española de este modo pasará a formar parte de las glorias del Imperio de Bonaparte. El Decreto no contempla que el rey se reserve pinturas para su libre disposición, sino que solamente *se escogerán entre todos los quadros que podemos disponer, los que se juzguen necesarios para adornar los palacios que se destinen a las Cortes y al Senado*. Sin embargo, al poco tiempo de llegar a España el mariscal Soult para reforzar el ejército con el fin de derrotar a las tropas españolas, el rey le ofrecerá una selección de pinturas, por medio de un decreto que parece contradecir, o al menos escapar, lo expresado en el decreto del día 20 de diciembre. El día 27 del mismo mes de diciembre un decreto ordena que se entreguen al mariscal Soult una serie de pinturas, y a los pocos días, el decreto se ampliará a los regalos a otros generales, todos ellos responsables de gran parte del ejército francés en España.

Entre las pinturas que formaron parte de la colección Soult existe un considerable número de pinturas italianas, pero apenas tenemos datos para suponer que esas obras fueran extraídas de Italia durante la campaña de 1796-1798, en la que el entonces general Soult participa. Es más en muchos de los casos, existen pruebas de que el origen de esas pinturas es español.

Si hubiera que señalar un momento como el origen de la colección Soult, éste podría ser el regalo con el que, al poco tiempo de llegar a España, es obsequiado por José Bonaparte, entonces rey de España, nombrado por su hermano pocos meses antes.

Por decreto de 27 de diciembre de 1809 concedió SM al Mariscal duque de Dalmacia 6 excelentes pinturas de la colección del depósito del Rosario; a saber:

Jesús con la Cruz a costas de Sebastiano del Piombo

Santa Irene y san Sebastián de Ribera

Abraham y los ángeles, del Mudo

La Virgen y Jesús de Guido

San Jerónimo de Van Dyck

El dinero del César, de Ticiano³⁹

Se trata de una primera selección de pinturas que surge de la administración de José Bonaparte y se caracteriza por la predilección por las obras italianas, aunque también vemos entre pinturas españolas. Aunque Ribera era tenido por la crítica como un pintor más italiano que español, la presencia de las pinturas de Navarrete el Mudo, hace pensar que no solamente era la pintura italiana el objeto de su preferencia. Son en todos los casos pinturas de fácil identificación y de una historia material bien conocida, gracias a las aportaciones de Bassegoda.⁴⁰ Como apunta él mismo,⁴¹ es probable que Quilliet fuera quien confeccionara la lista con las selectas doce telas escurialenses regaladas por el rey José a los generales Soult, Sebastiani y Dessolles, *a título de recompensa nacional*. Durante el mes de septiembre y octubre de 1809 Quilliet estuvo en El Escorial desmontando y embalando todas sus riquezas artísticas. Concluida su tarea el primero de noviembre de 1809 se levantó un inventario con las 255 pinturas que se dejaban en el monasterio. El original autobiográfico de Quilliet no admite dudas, pues se titula *Lista de los quadros que el*

³⁹ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, 17787. Publicado en Madrazo, Mariano de, *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*, Madrid, 1945, p. 243, del Archivo Real de Palacio.

⁴⁰ Bassegoda, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, 2002.

⁴¹ Bassegoda, B., *El Escorial como museo*, 2002, p. 82.

*Señor don Federico Quilliet dexa en este ex monasterio de san Lorenzo.*⁴² Por ello, las pinturas que componen esta selección proceden del Monasterio de El Escorial.

Sebastiano del Piombo, *Cristo con la cruz*.

Óleo sobre pizarra, 105 x 74 cm.

Museo del Ermitage. San Petersburgo.

Hay una versión de menor tamaño (43 x 32 cm.) en el Museo del Prado que no debe confundirse con esta pieza. La que perteneció a Soutl, fue encargada por el conde de Cifuentes, embajador español en Roma entre 1533 y 1536, directamente al artista. Aparece en la primera entrega del inventario de abril de 1574: p. 203 (Zarco, nº 970): *una pintura de piedra de la figura de Christo nuestro Señor, de medio cuerpo arriba, con la cruz a cuestas, de mano de fray Sebastián, de marco de oro y negro, y en la trasera, por guarda, un barrote de tablas con una barilla de hierro y una cortina de tafetán verde para delante de la pintura y dos aldabones a los lados; tiene de alto quatro pies y un quarto y de ancho tres pies y medio.* (118 x 97). Todas las fuentes antiguas describen esta pintura en este lugar. Fue desmontado de la silla prioral por Quilliet en 1809 y regalado al mariscal Soutl por decreto de José I. En 1852 fue adquirido por el Museo de San Petersburgo en la subasta Soutl de París, en donde figuró con el nº 128.⁴³



José de Ribera, *San Sebastián curado por Santa Irene*.

Óleo sobre lienzo, 180 x 228 cm.

⁴² Se encuentra el original en el AHN, Consejos, 17787. Otra versión del mismo ha sido publicado por Lipschutz, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Taurus, Madrid, 1988.

⁴³ Cfr. Basegoda, B., *El Escorial como museo*, 2002, pp. 361 y 364.

Museo de Bellas Artes de Bilbao. Inv. nº 69/206.

Firmado y fechado en 1631.

Obra indiscutida de Ribera. Aunque el padre Santos invirtió las medidas, Milicua (en Capolavori 1991, pp. 24-26) ha demostrado el lapsus del monje aduciendo otras mediciones antiguas. Figuró en la subasta Soutl de París de 1852 con el nº 16. Comprado por el Museo de Bilbao en 1924 a sus descendientes.⁴⁴

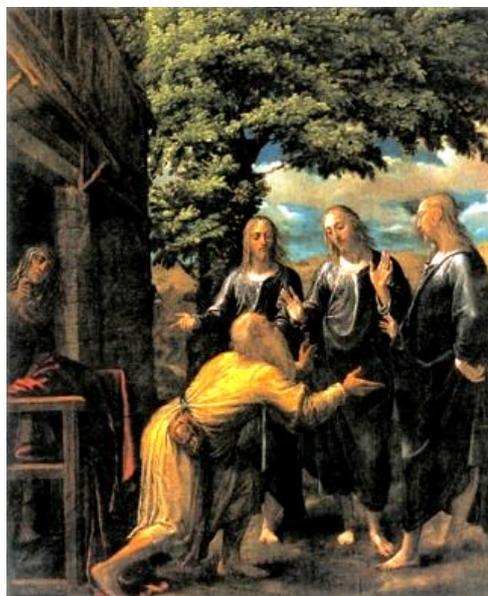


Juan Fernández Navarrete, el Mudo, *Abraham y los tres ángeles*.

Óleo sobre lienzo, 338 x 286 cm.

National Gallery of Ireland. Dublín.

Aparece citado en el inventario de 1576, p. 128 (Zarco, nº 900): *Un lienço de pintura al ollio sobre tabla de los tres ángeles que aparecieron a Abraham, de mano de Juan Fernández el Mudo, con molduras doradas y azules, puesto sobre tablas que tiene quatro varas de alto y tres varas y terçia de ancho; que sirve de retablo de la yglesia del colegio.* (336 x 280 cm.). Todas las fuentes antiguas desde Sigüenza lo recuerdan en la portería, por lo que su ubicación en la capilla del colegio fue necesariamente muy breve.



⁴⁴ Crf. Basegoda, B., *El Escorial como museo*, 2002, p. 17.

Inventario de 1852, pág. 5, ítem 76; en la subasta de 1852 figuró con el nº 3, no se adjudicó y en la de 1867 nº 9 se adjudicó a la familia, donde estuvo al menos hasta 1930. En 1963 fue adquirido a Heim Galerie, Paris, por la National Gallery of Ireland.⁴⁵

Guido Reni, *Virgen con el Niño*, c. 1628-30.

Óleo sobre lienzo, 114 x 92 cm.

North Carolina Museum of Art. Estados Unidos. Nº: G.55.12.1, Donado por Mr. y Mrs. Robert Lee Humber en memoria de su hija, Eileen Genevieve Raleigh.

De la Colección Sout pasó a la colección inglesa de R.S. Holford, Westonbirt, England en 1839; un heredero, Sir Georges Holford, lo tenía en 1924.

Vendido en Christie's el 15 de julio de 1927. Pasó a la colección de David Koetser de Nueva York, allí se

expuso en 1954 una vez restaurada. Fue adquirida por el coleccionista y benefactor Robert Lee Humber, Greenville, quien lo dona al Museo en memoria de su hija, Eileen Genevieve en 1955.⁴⁶



Antoon Van Dyck, *San Mateo*.

Óleo sobre lienzo, 109 x 101 cm., Firmado.

Museum Boijmans-van Beuningen, Rotterdam.

Unánimemente reconocido como Van Dyck, del que hay dos versiones. Perteneció a la colección de Pedro Pablo Rubens; venta de bienes de Rubens 1641, donde fue comprado por el rey Felipe IV de España; hasta 1656 en el Palacio Real Madrid y llevado al Escorial, donde estuvo de 1656 a 1808: el rey José Bonaparte de España lo regala al mariscal Sout, que



⁴⁵ Crf. Basegoda, B., *El Escorial como museo*, 2002, p. 337.

⁴⁶ Crf. Basegoda, B., *El Escorial como museo*, 2002, p. 126. Lipschutz, I. H., *La pintura española y los románticos franceses*, 1988, p. 357.

la llevó a París; pasó a Inglaterra donde lo vende el comerciante Buchanan poco antes de 1840; colección Matthew Anderson, Jesmond Cottage, New Castle, 1857; colección Henry Spencer Lucy, Charlecote Park, Warwick, 1857-1865; colección Lucy, Fairfax, Charlecote Park, Warwick 1900; venta Lucy, Londres, 1945, N° 40, Comprado por S&R Rosenberg; 1946 a 1955 David Bingham, Nueva York; su viuda lo vende el 13 de noviembre 1956 vendió a W. van der Vorm por 202.021,50 f. No figura en el catálogo de la venta de Sout de 1852. Ha sido en ocasiones confundido con san Marcos y atribuido a Crayer.⁴⁷

Tiziano, *El tributo al César*.

Óleo sobre lienzo, 109 x 101 cm., Firmado.

Londres. National Gallery. Gran Bretaña. Cat. n° 224.

Entregado a El Escorial en 1574, p. 209 (Zarco, n° 1010): *otro lienzo en que está pintada la figura de Christo nuestro Señor, de medio cuerpo y un fariseo que le muestra la moneda del César, de mano de*

Tiziano, tiene quatro pies y medio de alto y quatro de ancho (125 x 111 cm.). Según Jiménez, 1764: p.307, este cuadro estaba en esa fecha desplazado a un lugar hacia dentro, en donde hasta ese momento estaba el cuadro de Caravaggio. Vendida en la venta Sout en París en 1852 (cat. n° 132), siendo adquirida para la National Gallery de Londres.⁴⁸

Como apunta Bassegoda,⁴⁹ es probable también que Quilliet fuera quien eligiera en 1809, una vez que las pinturas estaban en Madrid, las selectas doce pinturas escorialenses regaladas por el rey José a los generales Sout, Sebastiani y Dessolles, a título de recompensa nacional.⁵⁰ Durante el mes de septiembre y octubre de 1809



⁴⁷ Barnes, S. J., *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, New Haven 2004, p. 48, cat. I.33.

⁴⁸ Crf. Bassegoda B., *El Escorial como museo*, 2002, pp. 123-124.

⁴⁹ Bassegoda, B., *El Escorial como museo*, 2002. p. 82.

⁵⁰ La relación de obras regaladas a los generales figura también en la parte final del escrito de Quilliet a Almenara, por lo que es casi seguro que fue él quien las eligió. Véase ANH,

Quilliet pudo ocuparse en El Escorial de estar desmontando y embalando todas sus riquezas artísticas. Concluida su tarea el primero de noviembre de 1809 se levantó un inventario con las 255 pinturas que se dejaban en el monasterio. El original autógrafo de Quilliet no admite dudas, pues se titula: *Lista de los quadros que el Señor don Federico Quilliet dexa en este ex monasterio de san Lorenzo*.

La entrega efectiva de los cuadros a Soult no fue inmediata. Pasados unos meses, por fin, el representante de Soult recibe las obras y procederá con diligencia a su exportación junto con otras quince pinturas más, hasta un total de veintiuna. El recibo está fechado el 17 de agosto de 1809 y firmado por Mr. Barrillon que recibe las pinturas de Quilliet y la solicitud de su exportación por el mismo representante de Soult data del día 22 del mismo mes, dado que Soult estaba de campaña.⁵¹

A principio de ese año, Soult había escrito a su mujer contándole el regalo de los cuadros por el rey, y que eran procedentes de El Escorial. Nombra las pinturas de Ribera, Sebastiano, Ticiano, Guido Reni, y San Jerónimo de Van Dyck. Lagarde no podía decir nada sobre este regalo, pero sí parece que Soult recibió por esto críticas por el motivo del regalo como recompensa nacional. Junto a las pinturas regaladas por el rey, el mariscal dice a su mujer que van a ir otras pinturas que ha comprado. Por la fechas podían ser las pinturas procedentes de la colección de Godoy. El 20 de mayo de 1809 comunica a su mujer que las primeras pinturas de España ya han sido enviadas y le pide que las coloque en su casa.

El barón de Sant-Cyr fue encargado de llevar a París otras siete pinturas que no eran tan apreciadas como las del regalo del rey, *aunque tienen mérito, y que necesitan una restauración*.⁵² Añade, que le va a mandar un nuevo envío de pinturas con el que quiere empezar a formar una galería. Esta afirmación es la primera que pone de manifiesto el deseo de Soult de formar una galería de arte.

Consejos, 17877 y Lipschutz, I.H., *La pintura española y los románticos franceses*, 1988, p. 357.

⁵¹ AHN, Consejos, 17787, *Relación de los seis cuadros regalados por José I al mariscal Soult, entregados por Frédéric Quilliet, comisario de Bellas Artes del ministerio del Interior, a Mr. Barrillon, representante del duque de Dalmacia. Madrid, 17 de agosto de 1810*. El documento ha sido nuevamente clasificado, tras la consulta del mismo: AHN, Consejos, 17787, exp.41, N.1.

⁵² Gottery, N., *Le Marechal Soult*, 2000, p. 494.

A pesar de que se publicó el Decreto de 1 de agosto de 1810 renovando la prohibición de la salida de obras de España, el proceso de entrega de pinturas a los generales franceses sigue su ritmo. Pero a pesar de la prohibición de las exportaciones, el Ministro de Hacienda también concedió licencia a Mr. Cochart, que ocupaba el privilegiado cargo de pagador del ejército, para la exportación nada menos que de 111 pinturas el 23 de octubre de 1810.⁵³ Cabe la posibilidad que fueran entre éstas algunas pinturas de Soutl, pero nada más se sabe de este envío.

Aunque el primero de los decretos que iba destinado al regalo de pinturas a los generales franceses fue el del mariscal Soutl, duque de Dalmacia, unos días más tarde, un Decreto de 6 de Enero de 1810 de José I, añadió otros regalos de pinturas a los generales Sebastiani y Desolles, que también fueron destacados coleccionistas de pintura.

Decreto de 6 de enero de 1810

Como decía el decreto de 20 de diciembre último por el cual hemos arreglado que del número de cuadros procedentes de los conventos suprimidos se reservarían hasta ciento destinados a darse como recompensas nacionales, Hemos decretado y decretamos lo siguiente,

Tres cuadros para el Gral Desolles. Se encarga el Ministro del Interior

7 de enero de 1810 Fdo. El marqués de Almenara

Al Gral Desolles

Concedió VM al general Sebastiani los tres cuadros siguientes del depósito del Rosario:

La mujer adúltera de Van Dyck

La Sagrada Familia de Bordone

La Virgen y Jesús de Ticiano

Al General Desolles,

Retrato de Felipe IV de Velázquez

Dos evangelistas de Ribera

San José y Jesús de Guido

⁵³ AHN, Consejos, 17787, *Se ha dignado conceder a Mr. Cochart, pagador del ejército licencia para poder extraer las 111 pinturas de la adjunta nota, lo que comunico a V.E. para se sirva expedir la necesaria guía a dicho efecto. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 23 de octubre de 1810. Sr. Ministro de Hacienda.*

Poco después, el Mariscal Víctor, duque de Bellune, reclama en Sevilla su regalo, para lo que se extiende el siguiente documento:

En Sevilla s/f

El Señor Conde de Montarco insinuó a VM que el General en Jefe Duque de Bellune nada ha pedido, pero como tan amante de las buenas pinturas se daría por bien pagado con algunas de las que hay en aquél Real Alcázar. En esta parte la magnificencia de VM sea como siempre grande.

La Colección del Alcázar de Sevilla está al cuidado de la Superintendencia de la Real casa de SM.

La solicitud de Víctor no aparece junto a listado alguno de obras, por lo que más bien parece un permiso para tomar algunas pinturas cuando llegara el momento oportuno. A la colección del duque de Bellune perteneció la pintura de *Los desposorios de la Virgen* de Murillo, pero su procedencia era del Palacio Real de Madrid. Actualmente en la Wallace Collection, Londres:



Murillo, *Los desposorios de la Virgen*, h. 1670.

Óleo sobre madera de caoba, 76,2 x 56,5 cm.

Wallace Collection, Londres, Inv. P14.

Perfectamente identificada por Angulo. Fue vendida por el duque de Bellune, quien la recibió de José Bonaparte en 1809: venta tras su muerte el 27 de mayo de 1841 en París, comprado por Reiset quien lo vende a Launeville, quien aporta la información respecto al origen de la pintura. Adquirido por el 4 marqués de Hertford en 1848 por 25.000 francos, como recoge el inventario de Hertford House en 1870.⁵⁴

Estos *regalos*, que en virtud de los decretos del 7 de enero de 1810 pertenecían a las *cien pinturas de disposición real*, cuestión que no aparecía recogida en el decreto de

⁵⁴ Duffy, Stephen, Hedley, Jo, *The Wallace Collection's Pictures: A Complete Catalogue*, London: The Trustees of the Wallace Collection, 2004; Ingamells, J., *The Wallace Collection Catalogue of Pictures I*, London: The Wallace Collection, 1985, pp. 385-387.

creación del Museo de Pinturas, que estaban reservadas para el destino que el Rey les asignara.

La comisión encargada de seleccionar las cincuenta obras para Napoleón ya funcionaba en septiembre de 1810. Estaba compuesta por dos pintores de gran prestigio y por un restaurador italiano, recién llegado a España: Maella, Napoli y Goya, quien será sustituida, por su renuncia por Cladera.⁵⁵

... a fin de que el escogimiento de pinturas para S. M. Imperial y lista de ellas, se haga con el mayor acierto, estoy de acuerdo enteramente con V.E. en la elección de los profesores que me indica, y he creído conveniente que acompañe a los señores Goya y Napoli, Don Mariano Maella, profesor bien acreditado, y los tres, entendiéndose con Don Luis Feraud, harán el reconocimiento necesario de las pinturas y formarán la lista que ha de presentarse a la aprobación de S.M.

Sin embargo, Quilliet actuaba a espaldas de la comisión, retirando obras que habían sido seleccionadas, a su criterio, impidiendo el trabajo de la retirada de obras, como constan en las listas de pinturas que iban siendo seleccionadas para su traslado a París pero que de pronto desaparecían:⁵⁶

Los cuadros recogidos hasta hoy son los siguientes (...) (se relacionan una serie de obras, pero se advierte la falta de tres de la selección previa, por lo que deben ser sustituidos). Por ello queda advertido con cierto laconismo al final del documento: Se cree que los tres que faltan los haya regalado SM al General Sebastiani.⁵⁷

⁵⁵ AHN, Consejos, 17787, exp. 36, N.3. Formación de una comisión, integrada por Manuel Napoli, Francisco de Goya y Mariano Salvador Maella, con el objeto de seleccionar 50 pinturas de la escuela española, ya requisadas por José I, como regalo a Napoleón. Madrid, 25 de septiembre de 1810.

⁵⁶ AHN, Consejos, 17787, exp.36, N.9: *Madrid, 2 de noviembre de 1810. Acompaño a V.E. lista de los cincuenta cuadros destinados para el regalo que S. M. quiere hacer a su Augusto hermano el emperador, escogidos por los profesores nombrados al intento, de acuerdo con el superintendente de la Real Casa.*

⁵⁷ AHN, Consejos, 17787, S/F. *Sustitución de los cuadros siguientes por haber sido dados a Sebastiani por el rey: La anunciación y Los desposorios de santa catalina, de Carreño / San Juan en el desierto de Maella.*

Quilliet había enviado a Madrid un gran número de cuadros, esculturas, bronce y varios tipos de objetos desde el Escorial con destino al Convento del Rosario en Madrid. Un documento de 1 de noviembre de 1809 es entregado por Quilliet al Administrador de Bienes Nacionales con la relación de obras que viajaron hasta Madrid, y en los cajones en que iban. Entre ellos encontramos los que constituyeron estos regalos del rey José a sus generales, tras ser trasladados a su destino, una vez que se encontraban en el Convento del Rosario, convertido en depósito de obras procedentes de diversos lugares y también del Monasterio de El Escorial.

Correspondientes a Soult:

Jesús con la Cruz a cuestras de Sebastiano del Piombo (en el cajón 8 y otros de idéntica denominación en el cajón 14, en el cajón 20, y en el cajón 29)

Santa Irene y san Sebastián de Ribera (no aparece recogido)

Abraham y los ángeles, del Mudo (en el cajón 53)

La Virgen y Jesús de Guido (en el cajón 14)

San Jerónimo de Van Dyck (de Rubens, en el num. 20)

El dinero del César, de Ticiano (en el cajón 16)

Correspondientes a Sebastiani:

La mujer adúltera de Van Dyck (en el cajón 20 una del Veronés)

*La Sagrada Familia de Bordone*⁵⁸ (en el cajón 14)

La Virgen y Jesús de Ticiano (en el cajón 17)

Correspondientes al general Desolles:

Retrato de Felipe IV de Velázquez (no aparece recogido)⁵⁹

Dos evangelistas de Ribera (Dos apóstoles de Ribera, en el cajón 19)

⁵⁸ Tras la muerte de Carlos IV, entre sus pinturas enviadas de Roma figuraba: *43 Sta. Familia por Paris Bordón, discípulo de Tiziano, alto 3 p. 5 p. ancho 4 p. 5 p. Bueno*. Cfr. Ruiz Mañero, José María, *Varia: Paris Bordone en España en Archivo Español de Arte*, LXXVII, 2004, 306, p. 1981.

⁵⁹ AHN, Consejos, 17787, exp. 42, N. 4, Minuta de un informe negativo sobre el ofrecimiento del retrato de Felipe IV de Velázquez, al general Desolles, 1810: *La galería o museo de pinturas de V. M. no debería privarse de este cuadro, por ser el mejor retrato que existe en España del monarca que más favoreció las bellas artes... Faltando este retrato, que formaba serie con los otros de los príncipes austriacos en la biblioteca de El Escorial, queda incompleta esta serie, sin que pueda reemplazarle otro de igual mérito. Parece pues bien proponer al Sr. General el escogimiento de otra pintura de escuela española o como le agradase*.

San José y Jesús de Guido (en el cajón 14)

La solicitud de permiso de salida de las obras del general Sebastiani es bastante más tardía, pues no pide el permiso para sacar los tres cuadros que le han regalado y otros que ha comprado hasta el 17 de julio de 1811.⁶⁰

3.2.- Pinturas de la colección de Manuel Godoy.

La colección de pinturas que había pertenecido a Godoy, príncipe de la Paz, también fue origen de algunas de las pinturas que pasaron a formar parte de la colección del mariscal Soult. El *San Agustín* de Murillo es recogido en la *Grande Gallerie* de la casa de Godoy en el Inventario de Quilliet, firmado el 1 de enero de 1808, quien lo califica de *magnifique*. El 4 de enero de 1809 la pintura, que poco antes había sido adquirida por Godoy en el Convento de San Agustín de Sevilla; había sido seleccionada por Vivant Denon para ser trasladada a París al Museo del Emperador. Sin embargo, la pintura nunca llegó a ser enviada, sino que Soult se hizo con ella a espaldas de Vivant-Denon, llevándola a su casa de la rue de l'Université. Godoy, que en poco tiempo configuró una de las mejores colecciones de la época con una política de compras incesantes, también se interesó por las pinturas sevillanas de los maestros barrocos.

Bartolomé Esteban Murillo, *San Agustín en éxtasis*,
c. 1670-1675.

Óleo sobre lienzo, 194.3 x 139.7 cm.

Seattle Art Museum, USA, Gift of Richard and Elizabeth Hedreen, in honor of the 75th Anniversary of the Seattle Art. Museum, 2008.51.

La obra es descrita en la colección en 1836 en la revista *L'Artiste* en la casa de Soult como un san Agustín en éxtasis, con la expresión de un hombre



⁶⁰ AHN. Consejos, 17787, exp.43, N.1: El general Sebastiani solicitó las tres cuadros que debió a la munificencia de V.M., a saber: la Virgen y Jesús de Tiziano, la Santa Familia de Bordonne, la mujer adúltera de Vandik, y algunos otros que ha comprado. Madrid, 1811.

absorbido por la contemplación del pensamiento divino. En 1839 William Buchanan, que ya conocía la obra, intenta adquirirlo. Pero en 1846 Soult lo vende de forma privada a George Tomline, de Orwell Park, Suffolk, Inglaterra, quien lo cuelga en su casa, donde estuvo hasta 1933. En 1854, Waagen lo denominó como la mejor composición de un solo personaje que él hubiera visto del maestro.⁶¹ Sale para ser expuesto en Londres en 1910. Tras la muerte de uno de los descendientes de Tomline, Ernest George Pretymann, Orwell Park, Ipswich, en 1931, sus herederos vendieron el cuadro a Mr. Katz por 336 libras esterlinas, [Christie's, London, 28 July 1933, lot 23]; quien lo vende poco después a Schaeffer Galleries de Nueva York, donde a finales de los 30, a título personal lo compra el arzobispo de Brooklyn, Thomas E. Molloy (1884-1956), quien lo tuvo colgado en las escaleras de su residencia. Recientemente, la diócesis católica de Brooklyn, heredera de la obra decide vender la obra.⁶² Tras la venta de Christie's, New York, May 25, 2005, es donada al Museo de Seattle en marzo de 2007, haciéndose efectiva la donación en el 2008.

Alonso Cano, *Santa Inés*, c. 1635.

Óleo sobre lienzo, 111 x 86 cm., Kaiser-Friedrich Museum de Berlín, destruida en 1945.

Otras obras sevillanas que pertenecieron a Godoy, también pasaron a la colección Soult, como la *Santa Inés* de Alonso Cano, destruida en el incendio de Berlín en 1945. Esta bella pintura, alabada y copiada por Delacroix es otra de las pinturas que Soult toma de la colección Godoy. La pintura (h. 1635, 111 x 86 cm.) procedía del retablo de Santa Ana de la Iglesia de San Alberto de



⁶¹ Waagen, Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain*, t. III, 441 ; Curtis, Charles Boyd, *Velázquez and Murillo*, New York, 1893, 218.

⁶² Para la completa historia material de la obra, Rose-de Viejo, Isadora, «Un Murillo y un Zurbarán de la Colección de Godoy en Subastas recientes», *Archivo Español de Arte*, 79, Enero-Marzo 2006.

Sevilla. En 1807 la vió González de Sepúlveda, grabador del rey, en la casa de Godoy.⁶³ Tras pasar a la colección Sout, donde pudo ser vista por los visitantes, es vendida en la subasta de 1852, de donde pasó al Kaiser-Friedrich Museum de Berlín, donde se quemó en 1945.⁶⁴ La pintura es de un colorido claro, dentro de la gama empleada en el conjunto del retablo de Santa Paula. El personaje, que aparece con serena rotundidad, tiene el sello clásico de la obra de Cano que se manifiesta en su producción temprana, como es ésta.

Se han señalado otras pinturas de la colección Godoy, origen por tanto de los primeros cuadros de autores españoles, junto a Murillo y Cano, que iniciaron su colección. Se han señalado posibles obras, pero sin certeza, en concreto la *Piedad* de Luis de Morales, que aparece en la venta Sout de 1852 y *La última Cena* de Francisco o Juan Ribalta.⁶⁵

⁶³ Cfr. Rose-de Viejo, Isadora, "La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy", *Archivo Español de Arte*, LX, 238, abril-junio de 1987, pp. 137-152.

⁶⁴ Delenda, Odile, "El pintor Alonso Cano y los coleccionistas europeos del siglo XIX", cat. exp. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada 2001, pp. 33-34.

⁶⁵ Rose-de Viejo, Isadora, "Desde el Palacio madrileño de Godoy al mundo entero", Cabañas Bravo, Miguel (coord.), *El Arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 317-330.

4.- SOULT EN SEVILLA

4.1.- Entrada en la ciudad.

En enero de 1810 se inició la conquista de Andalucía con unos 60.000 soldados franceses, que se dividieron hacia Granada y Sevilla. La Junta Central estaba establecida en Sevilla, pero a la espera de refugiarse en Cádiz, tal como sucedió. Ante la tesitura de defenderse en una ciudad desprotegida como Sevilla y que no ofrecía seguridad alguna dado el número de soldados franceses que se dirigían hacia el sur, los miembros de la Junta prefirieron abandonar Sevilla, junto al ejército. Esta decisión, incomprendida por la mayoría de los sevillanos, que preferían la defensa heroica, provocó levantamientos y revueltas populares, tratando de impedir la salida de los miembros de la Junta. El ejército francés, en vez de perseguir a la Junta, que ya se encontraban en Cádiz, entró en la ciudad que no ofreció resistencia alguna, y que capituló sin presentar problemas ante los invasores. Se explica así el hecho de que en Sevilla no hubiera fuerzas militares españolas, ni organización política o administrativa alguna, dejando el camino libre al nuevo poder y a sus tropas que se movieron a su antojo dentro de la ciudad.

Sevilla, que hasta ese momento había sido uno de los pilares de la resistencia en España, cayó el 1 de febrero de 1810 y parecía cuestión de tiempo que cayera el resto de Andalucía.

El jueves, primer día de Febrero, á las once de la mañana entraron en Sevilla los primeros cuerpos de la division francesa del mediodia, al mando del general Soult, Duque de Dalmacia; anunciando los repiques la presencia del monarca intruso, José Bonaparte, acompañado de un lucido Estado Mayor y de una escolta de coraceros de la guardia imperial.⁶⁶

El 18 de marzo de 1810, a las cinco de la tarde, entró de nuevo en Sevilla el mariscal Soult, al frente de una división que había puesto sitio y rendido a la capital de Extremadura, dejando en ella una guarnición y destacamento en los pueblos de su

⁶⁶ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla, de 1800 a 1850* ed. 1994, p.102.

contorno. *El general fue recibido con repiques y cumplimentado por las autoridades y cuerpos, obligados á esta ceremonia oficial por su categoría ó destinos.*⁶⁷

La ciudad permaneció ocupada hasta fines de agosto de 1812, cuando fue abandonada por las tropas francesas. Sout, en ese periodo de dos años y medio cometerá uno de los mayores expolios artísticos de la historia contemporánea, abandonó la ciudad el 26 de agosto.

*El miércoles 26 de agosto de 1812, abandonó la ciudad el mariscal duque de Dalmacia, con todo el Estado mayor; dejando hasta siete mil hombres en Sevilla, al mando de Darricau, con la misión de retirarse en buen orden dos días después; dando tiempo á que desocuparan la población algunas familias francesas ó tachadas de afectas al gobierno intruso.*⁶⁸

Sin embargo, los cuadros sustraídos habían salido mucho antes en diversos envíos. Este es el escenario donde tuvo lugar la confiscación legalizada de los cuadros que serán depositados en el Alcázar y donde se produjo en primer lugar la requisita y más tarde los pillajes, entre los que sobresale Sout. Tanto la merma de patrimonio como el movimiento del mercado artístico han sido sus principales consecuencias, que aun todavía siguen vigentes. El mercado artístico todavía continúa dejando constancia, con la aparición, como con cuenta gotas, de importantes obras procedentes de Sevilla. No podemos olvidar, por ejemplo, los cuadros de Pacheco de *Cristo servido por los ángeles* o el *Juicio Final*, o más recientes como el procedente de la *serie de la Merced* de Zurbarán, la *Inmaculada* de Velázquez o la *Santa Catalina* de Murillo, cuadros de gran importancia para la historia del arte sevillano, que desaparecieron en esos años de la ciudad durante la ocupación francesa para pasar al mercado o a los muros de las grandes casas francesas de los descendientes de algún oficial, particularmente de la del mariscal Sout.

⁶⁷ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla, de 1800 a 1850* ed. 1994, p.122.

⁶⁸ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla, de 1800 a 1850* ed. 1994, p.136.

4.2.- El Palacio Arzobispal.

El general Darricau⁶⁹ fue quien primero se dirigió al Palacio Arzobispal a la llegada de las tropas francesas a Sevilla, tras continuar las tropas de Víctor hacia la toma del resto de Andalucía, dejando algunos batallones en la ciudad. Agustín Darricau (1773-1819), era un militar de larga experiencia, que había servido en Landes, los Alpes, Italia y Egipto. Participa en la Gran Armada entre 1805-1807. Nombrado Barón del Imperio en 1808, pasa a España donde combate en Somosierra, Madrid, Zamora, Salamanca y Alcántara. Nombrado gobernador de Sevilla en mayo de 1810, será nombrado general de división en 1811, marchando entonces de la ciudad. Tras asentarse en el Palacio Arzobispal, no pareciéndole suficientemente conveniente, se trasladó a la casa del duque de Medinasidonia en la Plaza del Duque, tras la adaptación que hizo Cayetano Vélez, arquitecto de la ciudad. Este general fue el encargado de supervisar los pagos de las contribuciones sobre las propiedades, lo que le daba la oportunidad de nuevos abusos, como ocurrió con unas tierras de los agustinos.⁷⁰ Él organizó la habilitación de las viviendas donde se alojaron los oficiales y generales franceses. Como demostró su modo de actuar, todas las casas sevillanas y conventos incautados, con sus contenidos, debían estar a disposición de las tropas napoleónicas. Después del traslado del general Darricau, Soult pudo asentarse en el Palacio.

La sede episcopal estaba decorada con numerosas pinturas de los más destacados maestros barrocos sevillanos, además de otras obras más recientes y también de autores italianos, como Matia Pretti. Muy posiblemente, el conjunto, quizá para el gusto francés, pareciera un tanto anticuado. Antonio Ponz⁷¹ lo había descrito pocos años antes como un edificio *suntuoso, pero la arquitectura llena de ornatos de mal gusto*. Describe las pinturas de los techos, que él atribuye a Luis de Vargas, habla

⁶⁹ Cfr. Fierro, Alfred; Palluel-Guillard, et al. , *Historie et Dictionnaire du Consulat et de l'Empire*, París, 1995.

⁷⁰ Cfr. Moreno Alonso, Manuel, *La Sevilla Napoleónica*, Sevilla, 1995, p. 56.

⁷¹ Ponz, Antonio, *Viaje de España*, Tomo IX, pp. 189-190.

sobre el célebre cuadro de Murillo de la *Virgen con el Niño*, indicando que un restaurador cortó y sustituyó la parte central del lienzo original por una copia.⁷²

Al tomar posesión del Palacio, Soult pretendía extender su imagen de general poderoso. Los avances de la ocupación francesa se consolidaron desde que Napoleón le nombró general supremo de los ejércitos Imperiales en la Campaña del Sur, que comenzó con la victoria de Ocaña, a comienzos de 1810. El Palacio fue residencia representativa desde febrero de 1810 hasta agosto de 1812. Adornado con las obras de arte que ya existían allí y con otras nuevas, en él tuvieron lugar diversas celebraciones, para lo que fueron preparadas dos grandes fiestas en las que nada fue dejado a la improvisación. Soult era entonces uno de los mariscales más jóvenes y sus éxitos le habían hecho merecedor del título de duque de Dalmacia. Existen detallados testimonios de la vida fastuosa del mariscal en Sevilla. En su alojamiento en el Palacio Arzobispal, dejó constancia pública del esplendor de su modo de vida en Sevilla.⁷³ El mariscal participaba de las celebraciones de la vida civil y religiosa de la ciudad, como indican las crónicas.

El domingo, 20 de abril, después de concluido el coro, se avisó al cabildo por el duque de Dalmacia para que inmediatamente se cantase el Tedeum en celebración del matrimonio del Emperador francés con la princesa austriaca María Luisa, anunciando la próxima llegada del general, con su Estado Mayor, para asistir al religioso acto.

Las celebraciones de la boda del Emperador, fue motivo para la celebración de un baile fastuoso.⁷⁴ Para la fiesta contó con la música de bandas militares y de la orquesta del teatro, posiblemente la mejor de la ciudad, que acompañaban el baile que se desarrollaba en el salón alto. Como sala de juegos –*ecarté* y *faraón*– se había habilitado un espacio, mientras que la comida y bebida se servía en el antiguo comedor habilitado como *ambigú*. Monsierur Maier, encargado de la decoración del Palacio para ese día solicitó y trasladó al salón principal los bancos de la Catedral

⁷² Cfr. Brooke, X., *Murillo in Focus*, 1990. pp. 19-23.

⁷³ Velázquez y Sánchez, José, *Anales de Sevilla 1800-1850*, Sevilla, 1872, pp. 115-116.

⁷⁴ Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), R/60014(10), *Programa para el aniversario de S. M. el Emperador y rey Napoleon, y de S. M. la Emperatriz y Reyna María Luisa, celebrado sobre las orillas del Bétis por las tropas imperiales y galo-europeas el 15 y 16 de agosto de 1810*.

que estaban reservados para la fiesta del Corpus. Los jardines fueron decorados con motivos alusivos a la festividad que se celebraba, la boda del Emperador.

*... fueron de notar en el jardín del Palacio la ingeniosa perspectiva del templo de Himeneo, y unas pirámides con unas estrofas de nuestro primeros poetas líricos alusivas á los goces del amor, en cuyo obsequio se traslucía la intervencion competente del autor de la "Inocencia perdida."*⁷⁵

El Mariscal, ofreció otro célebre baile en el Palacio Arzobispal el 2 de diciembre de 1810 en el aniversario de la coronación de Bonaparte. Esta vez, la decoración era bien distinta aunque también desplegó una fastuosidad regia. Las esculturas y los cuadros de los conventos aparecían como objetos de arte en el adorno de los salones, chocando esta irreverencia a los menos preocupados del convite, dando triste idea de la integridad y pundonor de Soult, sus despojos de templos y casas benéficas *a título de pías á la Francia Imperial*.⁷⁶

Ya este día de diciembre, Soult había retirado pinturas de algunos conventos y aparecían decorando su palacio sevillano, causando el estupor de algunos de los asistentes. La atracción del Mariscal por la pintura ya era públicamente manifiesta. Tras abandonar Soult el palacio, el Ayuntamiento de Sevilla solicitó una cuenta de los gastos producidos por el Mariscal durante la ocupación del Palacio, que incluía el alquiler de sillas y muebles para las fiestas, así como el coste del hielo traído de la Sierra Norte de Sevilla.⁷⁷

La Virgen con el Niño en la gloria, de Murillo, presidía el retablo de la Capilla Baja, decorado asimismo con una serie dedicada a la vida de San Ambrosio de Valdés Leal. Ambos encargos fueron realizados en 1673 por el arzobispo D. Ambrosio Spínola a Murillo y Valdés Leal, el cual realizó una serie de pinturas de formato menor que el de la Virgen, sobre la serie de la vida de san Ambrosio,⁷⁸ que también

⁷⁵ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla 1800-1850*, Sevilla, 1872, p. 119.

⁷⁶ Cfr. Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla 1800-1850*, 1872, p. 119.

⁷⁷ BNE, Colección Gómez Imaz, R. 63192, 824181. *Cuentas de los gastos causados en el Palacio del Excmo. Sr. D. Nicolás Juan de Dios Soult para subsistencia del ejército francés y otros conceptos, durante los años 1810 a 1812, presentados a petición del Ayuntamiento de Sevilla*.

⁷⁸ Sobre esta serie, redescubierta por Kinkead, cfr. Valdivieso, E., *Valdés Leal*, Sevilla, 1988. Constan *La Conversión de San Agustín por San Ambrosio* (Saint Louis Art Museum) según the Getty Index Provenance y *el Milagro de las Abejas* (Museo de Bellas Artes de Sevilla). Ambas

fueron llevados por el Mariscal. La disposición final de las pinturas no se conoce con exactitud, aunque formaron parte del retablo que presidía la capilla. Todas las pinturas de la capilla desaparecieron al dejar el mariscal Soult el Palacio. Ninguna de ellas estaba en el catálogo de venta de la colección Soult de 1852, puesto que la *Virgen con Niño* de Murillo fue vendida antes de esa fecha y la serie de Valdés Leal bastantes años después, como veremos.⁷⁹

La Virgen con el Niño en la gloria, había sido objeto de un desgraciado incidente pocas décadas antes de la llegada de Soult al Palacio. A fines del siglo XVIII, cuando Ponz describe el oratorio, la pintura había sido cortada. La mitad superior de la figura de la Virgen con el Niño había sido cortada y sustituida por una copia algunos años antes de la visita de Ponz. En 1776, el recién nombrado arzobispo, Francisco Javier Delgado y Venegas, encargó a Juan de Espinal las pinturas para la decoración de la escalera del Palacio y el salón principal, que realizó entre 1777 y 1781. Entre ellas, realizó dos copias de Murillo. Espinal había facilitado información a Ponz para la realización de su trabajo sobre las pinturas y pudo advertirle sobre la sustracción de la pintura. Ceán, que publicó su *Diccionario de Artistas Españoles* en 1800 tampoco desvela el nombre del pintor, sino que se limita a decir que fue durante la ausencia del Arzobispo. No obstante, su nombre, Pedro del Pozo, fue desvelado más tarde.⁸⁰ El trozo de pintura apareció en los primeros años del siglo XIX en una colección de

de origen relacionado con el Mariscal Soult. Los últimos cuadros de la serie fueron vendidos en 1981, en la venta de Nouveau Drouot, salle n° 7, de 25 de marzo, lots. E y F como propiedad de la familia Soult. Posteriormente el Museo del Prado ha adquirido algunas de estas obras. Con este motivo, se realizó una exposición en el Museo del Prado (octubre 2003-enero 2004) y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (2004). En el catálogo se recoge toda la información sobre el origen de la serie. Cfr. Álvarez Lopera, José, en cat. de la exp. *Valdés Leal. La Vida de San Ambrosio*, "El arzobispo Spínola, Valdés Leal y la serie de la vida de San Ambrosio" Madrid, 2003

⁷⁹ *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult: Vente à Paris, ancienne galerie Lebrun, les 19, 21, 22 Mai 1852 Paris*. Catálogo de la venta Soult en París, en 1852. Hemos consultado los ejemplares de la Biblioteca de la Frick Collection, Nueva York; de la Biblioteca de la Paul Getty Foundation, Los Ángeles; de la Art Library del Victoria and Albert Museum, Londres, entre otras, todas con interesantes notas manuscritas que incluyen los precios de salida y de adjudicación, así como la identidad de los compradores.

⁸⁰ Matute y Gaviria, Justino, "Adiciones y correcciones de D. Justino Matute y Gaviria al tomo IX del Viaje de España de D. Antonio Ponz. Carta II", *Archivo Hispalense*, 1888, vol. VI, p. 199.

un comerciante de arte desconocido.⁸¹ La fama de Murillo llevó a que desde comienzos del XIX, una pintura del sevillano fuera objeto preciado para cualquier colección inglesa. Por ello, Edward Gray of Haringay House adquirió en 1824 la sección central del cuadro de Murillo. Gray era un conocido comerciante de telas que en 1793 había comenzado a construir una Villa, Haringn House, en Hornsey, Middlesex, rodeada de jardines, donde cultivó con éxito la primera camelia en Inglaterra. A su muerte en 1838, su colección de pinturas era importante, junto con bronce, libros de grabados, mármoles y vasos etruscos. Era un nuevo rico que no presumía de ser un entendido, por lo que requería consejo cuando necesitaba. En 1824 adquirió un Rembrandt y probablemente el estudio de una *Asunción de la Virgen* de Murillo. El fragmento era el tipo de pintura que le atraía, pues era barato y de un gran nombre, a pesar de que en su colección predominaban los paisajes holandeses. El tema sacro pudo ser completado con *San Juan y Jesús niños*, de Van Dyck, del que era propietario. A su muerte, las pinturas fueron adquiridas por James Morrison, un comerciante, a través de un acuerdo con James Buchanan. Pero el fragmento de Murillo fue vendido antes a Samuel Jones Loyd, más tarde barón Overstone, otro comerciante, también nuevo rico, pero con conocimientos de arte. En los siguientes años compró varias obras de Murillo, entre ellas, el fragmento de la *Virgen con el Niño* en 1838.

Él fue quien empezó las negociaciones con la familia Sout para la compra del resto del cuadro, posiblemente habiendo ignorado en el momento de su adquisición cualquier relación con la obra de Francia. En 1862, algunos años después de haber comprado el cuadro a la familia Sout, consiguió que el restaurador de la National Gallery, Signor Pinti, restaurara la pintura, uniendo los dos fragmentos originales, separando la antigua copia, tras ochenta años separados.⁸² The Walker Art Gallery, de Liverpool adquirió en 1951 por 5.000 libras la pintura, hasta entonces en la colección Wantage.⁸³

⁸¹ Brooke, X., *Murillo in Focus*, 1990, pp. 19 y 20.

⁸² Brooke, X., *Murillo in Focus*, 1990, pp. 23 y 24. En el catálogo, dedicado exclusivamente a esta obra, la autora reconstruye minuciosamente la historia material de la pintura.

⁸³ Editorial, *The Burlington Magazine*, nº 605, Vol XVC, Aug. 1953, pp. 259-261. (cita 262)

Murillo, Bartolomé Esteban, *La Virgen y el Niño en gloria*, c. 1671.

Óleo sobre lienzo, 236 x 169 cm.

Liverpool, Walter art Gallery, Inglaterra.

(N.º INV.WAG.1351)

En el Palacio Arzobispal de Sevilla hasta 1812. Llevado a París, Colección Mariscal Soult, *La Vierge et l'Infant en Gloire*.

El trozo recortado de 1,00 x 0,75 cm de la zona superior de la Virgen y Niño fue vendido a Mr. Gray de Harringhay House, que lo vende a Lord Overstone. Soult robaba por su parte el resto del lienzo y en París lo une con una copia de Lejeune, los herederos del mariscal lo venden en 1852 al Lord que los une en la Colección Lady Wantage de Londres y National Art Colección Fund.⁸⁴

Junto al cuadro principal de la *Virgen con el Niño* de Murillo, la



serie de siete pinturas de la vida de san Ambrosio realizadas por Valdés Leal componían el retablo de la capilla privada del Arzobispo.⁸⁵ Tanto las pinturas como su historia material ha sido bien estudiada con motivo de la adquisición de parte de la serie por el Museo del Prado recientemente, y una exposición temporal, por José Álvarez Lopera. La serie está compuesta por siete pinturas que se conservan

⁸⁴ Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Espasa Calpe, s.a., Madrid, 1958, p. 253, y, particularmente, Brooke, X., *Murillo in Focus*, 1990.

⁸⁵ Sobre esta serie, cfr. Álvarez Lopera, José, *Valdés Leal. La vida de San Ambrosio*, cat. exp. Museo del Prado-Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2003-2004, Madrid, 2003; Valdivieso, Enrique, *Valdés Leal*, ed. Guadalquivir, Sevilla, 1988, pp. 259-261.

dispersas en la actualidad por diferentes museos, pero que fueron propiedad de los descendientes del Mariscal, que las vendieron paulatinamente. La última pintura de las que componía la serie que permanecía en posesión de la familia Sout salió al mercado en 1981.⁸⁶ Los intentos de reconstrucción del retablo y de la ubicación del conjunto de obras en la capilla, han sido variados, como los de Kinkead y más recientemente Álvarez Lopera, pero ni siquiera se conserva retablo alguno, si lo hubo, en el que las obras estuvieron colocadas. Valdivieso, en cambio, opina que no formaron parte del mismo retablo que la Virgen con Niño de Murillo.⁸⁷ Al ser siete pinturas, cinco de mayor altura que las dos restantes, dificulta una propuesta del todo convincente de distribución en la capilla. La historia material de las mismas indica que fueron llevadas por Sout antes de su salida de Sevilla, pues no estuvieron en el Alcázar, ni fueron seleccionadas por Quilliet entre las obras depositadas en el Alcázar en 1810. Tampoco aparecieron en las subastas posteriores a la muerte de Sout, ni tras la de su hijo, ni en los inventarios realizados tras su muerte en la casa de la rue de l'Université, por lo que podríamos pensar que fueron llevadas en fecha temprana, tras su llegada a París a otra propiedad de Sout, el castillo de Sout-Berg, en St. Amans-Sout (Tarn), en el sur de Francia, donde, según Álvarez Lopera estuvieron. Las obras son las siguientes:

Juan de Valdés Leal, *El milagro de las abejas*. Óleo sobre lienzo, 120 x 107 cm., Museo de Bellas Artes de Sevilla.



⁸⁶ Sobre el origen de la serie ver también Kinkead, Duncan, "The Altarpiece of the Life of saint Ambrose by Juan de Valdés Leal", *The Art Bulletin*; September 1982, Volume LXIV Number 3, pp. 472-481.

⁸⁷ Valdivieso, Enrique y Martínez del Valle, Gonzalo, *Recuperación visual del patrimonio perdido*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012, p. 180.

De la propiedad de la familia, fue puesta en venta en Drouot, París, 25 de marzo de 1981,⁸⁸ pasando a colección particular. Al no estar en el inventaire de París, puede suponerse que estuvieron en Soultberg hasta la muerte del Mariscal, pasando después a sus descendientes. Adquirida en 1990 por la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El nombramiento de San Ambrosio como gobernador. Óleo sobre lienzo, 166 x 96 cm, Madrid, Museo del Prado.

Familia Soult, Nueva York, Rosenberg & Stiebel, 1960; Kreuzlingen, Suiza, colección particular; Adquirido por el Museo del Prado en 2002.

La consagración de San Ambrosio como obispo. Óleo sobre lienzo, 166 x 96 cm., Madrid, Museo del Prado.

Familia Soult, Nueva York, Rosenberg & Stiebel, 1960; Kreuzlingen, Suiza, colección particular; Adquirido por el Museo del Prado en 2002.

La conversión y bautismo de San Agustín por San Ambrosio. Óleo sobre lienzo, 166,5 x 109 cm., The Saint Louis Art Museum.

Familia Soult; Nueva York, Rosenberg & Stiebel, c. 1960-1964, adquirido por The Saint Louis Art Museum en 1964.



San Ambrosio absolviendo al emperador Teodosio

⁸⁸ *Tableaux anciens, rares toiles par Valès Leal provenant de l'ancienne collection du Mal Soult, Adoration des Mages par Pittoni, tableaux du 19e siècle par Diaz, Meissonier, ... sculptures ... Objets d'art et d'ameublement du 18e siècle...: [Vente à Paris : Nouveau Drouot, 25 mars 1981. commissaire-priseur Godeau - Solanet - Audap], Paris : Schiffer, 1981*

San Ambrosio negando al emperador Teodosio la entrada al templo. Óleo sobre lienzo, 166 x 110,5 cm., Madrid, Museo del Prado.

Familia Soult; Nueva York, Rosenberg & Stiebel, 1960; Kreuzlingen, Suiza, colección particular; adquirido por el Museo del Prado en 2002.

San Ambrosio absolviendo al emperador Teodosio. Óleo sobre lienzo, 166 x 110 cm., Madrid, Museo del Prado.

Familia Soult; Nueva York, Rosenberg & Stiebel, 1960; Kreuzlingen, Suiza, colección particular; adquirido por el Museo del Prado en 2002.

San Ambrosio recibiendo la última comunión de manos de San Honorio. Óleo sobre lienzo, 117,5 x 107 cm., Fine Art Museum of San Francisco, Roscoe and Margaret Oakes Income Fund, 1982.66.

Familia Soult; Drouot, París, 25 de marzo de 1981, Colección particular, Francia; adquirido por el Museo de San Francisco en 1982.

Otra importante serie de pinturas también desapareció del Palacio Arzobispal con la salida de Soult y esta vez sí se refleja en el catálogo de su venta. Se trataba de un conjunto de cuadros de grandes dimensiones con motivos que tienen en común una posible interpretación eucarística, tomados del Antiguo y Nuevo Testamento y que, por su gran tamaño, requirieron una particular destreza para su traslado a Francia. Entre las antiguas descripciones, Ceán Bermúdez, describe el conjunto formado por cuatro pinturas que atribuye a Herrera el Viejo. Se encontraban en la parte más representativa del Palacio, en el Salón Principal. Representaban *el Maná de los israelitas, Moisés hiriendo la piedra, y las Bodas de Caná y el Milagro de Pan y Peces.*⁸⁹

El inventario de los bienes del Mariscal realizado tras su muerte, recoge en cambio, cinco pinturas en su casa, de medidas similares: dos en la gran escalera que centraba la distribución de la casa desde la entrada (num. 577), dos en uno de las

⁸⁹ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, Real Academia de San Fernando, 1800, p. 279.

dependencias que tenía alquilada a un diplomático chileno (num. 630 y 631) y una en el comedor de la vivienda que era ocupada por el Nuncio del Papa (num. 648). A los cuatro que describe Herrera en Sevilla hay que sumar el que es titulado como *l'adoration du veau d'or*, que posiblemente estuviera en el Palacio, pero en otra dependencia, y aparece ubicado en su hotel de la rue de l'Université junto con *Moyse frappant le rocher* en la entrada del edificio y con similar valoración, lo que permite pensar que debían ser cercanos en estilo y medidas:

Dans le grand escalier :

577 Deux grands tableaux de Herrera le jeune, représentant l'un Moyse frappant le rocher et l'autre l'adoration du veau d'or ... 500 (...)

Dans l'appartement occupé par Mr. Rozalès: Dans l'antichambre,

630 Un très grand tableau de Herrera, la Manne ...500

631 Un autre du même [Herrera], Noces de Cana ... 500

Dans la salle à manger:

648 Un tableau de Herrera le jeune, la multiplication des pains ... 500

La valoración económica dada a todas las pinturas del conjunto en el inventario era la misma: 500 francos. Las restantes pinturas también figuraron en la venta de 1852 atribuidas a Herrera el Joven.⁹⁰ De todas, solamente *Las bodas de Caná* (Museo Goya de Castres) ha llegado hasta nosotros. *La Multiplicación de los panes y de los peces* estuvo en el Museo de Amiens, pero fue destruida en un incendio en 1918 y nunca fotografiada⁹¹ y de las tres restantes se desconoce su paradero. La única conservada es la siguiente:

Anónimo, primera mitad del siglo XVII, *Las bodas de Caná* (Museo Goya de Castres) 2,43 x 5,73 m. Óleo sobre Lienzo

Museo Goya de Castres, Depósito del Museo del Louvre desde enero de 1983.

⁹⁰ *Inventario de bienes a la muerte de Nicolas-Jean de Dieu Sout, Duque de Dalmacia, París, 5 de febrero 1852, rue de l'Université no. 69. Archivos Nacionales de Francia, Etude de Mes Poisson, Plessy, Schmidt, Théret, 28 rue de Châteaudun, 75009 Paris, Paris, France (XXXV Me. Turquet). 13 pp. Transcripción : Arquíe Bruley-Françoise. Inventario de Descripción Archivística en Getty Provenance Index F-23*

⁹¹ Cfr. RESSORT, Claudie, *Dix ans d'Acquisitions des Musées de Castres*, Castres, 1992, p. 58.

Nº Inv.: D 83-1-1 /20308⁹²

En el Inventario realizado a la muerte de Soult, esta pintura estaba en su casa de la rue de l'Université, en las dependencias alquiladas como apartamento a Mr. Rozales. Pocos meses después, en el catálogo de la venta de 1852, aparece con el nº 88 atribuido a Herrera el Joven y vívidamente descrita de este modo:

Le banquet est dressé dans une salle somptueusement décorée. Le moment choisi par le peintre est celui où la Vierge avertit son fils que le vin vient à manquer. La réponse du Christ préoccupe et tient attentifs tous les convives. Près d'un buffet garni de beaux vases se dresse une estrade occupée par des musiciens.

Herrera le jeune fut un des plus célèbres peintres à fresque de l'Ecole espagnole. On retrouve dans ses tableaux tout l'effet grandiose de la peinture murale, une ordonnance magistrale dans la composition, une distribution logique et savante des groupes et des personnages, une grande fierté dans la pose et dans la tournure de ses figures, une exécution large, solide et vigoureuse. Les tableaux que nous venons de décrire résumant avec éclat l'ensemble de ces éminentes qualités.



La obra fue adquirida por M. Leroux en 2.450 francos, alto precio al compararlo con la valoración efectuada en el inventario de bienes a su muerte meses antes de la venta, que fue solamente de 500. Tras la venta de las pinturas, la obra pasó al Hotel

⁹² De acuerdo con la hipótesis avanzada por Pérez Sánchez y Navarrete Prieto (1996) recogida en Gerard Powell, Veronique et Ressort, Claudie, *Écoles espagnole et portugaise, Catalogue du département des Peintures du musée du Louvre*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.

Matignon y transferida al Museo del Louvre en 1934, de donde pasó por depósito al Museo de Castres en 1983. La hipótesis de que esta representación podría ser uno de los cuatro grandes lienzos que fueron removidos por el mariscal Soult del Palacio Arzobispal fue avanzada por Pérez Sánchez y Navarrete Prieto (1996), como es recogido por el catálogo de pinturas del Museo del Louvre publicado en 2002.⁹³

Una de las obras que formaban el conjunto, y con la que coincide en título, no debe confundirse con la *Multiplicación de los panes y de los peces* de Herrera el Viejo, propiedad de la Academia de San Fernando, y actualmente depositado en el Palacio Arzobispal de Madrid. Ésta obra procede del refectorio del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla y trasladado al Alcázar sevillano tras la expulsión de los jesuitas en 1768, donde se encontraba en 1810, en la sala 25 con el nº 417. Desde allí fue llevado a Madrid, de donde ya no volvió.⁹⁴ El estilo de esta pintura difiere bastante con la única conservada del conjunto que, en la actualidad, la pintura del Museo de Castres figura con una atribución a un maestro sevillano incierto. Las pinturas fueron asignadas a Herrera el Viejo y a Herrera el Joven pero, salvo que fueran realizadas por éste último antes de su marcha a Madrid, su estilo tampoco es coincidente en absoluto con las características de estas pinturas. En la venta de la colección Soult de 1852 aparecen de este modo, con sus medidas:⁹⁵

84 Herrera (el Joven), Francisco, *Moïse frappant le rocher*, 2,6 x 5,3 m.

85 Herrera (el Joven), Francisco, *Les Hébreux recueillant la manne*, 2,6 x 5,68 m

86 Herrera (el Joven), Francisco, *L'Adoration du veau d'or*, 2,8 x 4,4 m,

87 Herrera (el Joven), Francisco, *La multiplication des pains*, 2,49 x 5,84 m

88 Herrera (el Joven), Francisco, *Les Noces de Cana*, 2,44 x 4,12 m,

⁹³ Gerard Powell, V. et Ressort, C., *Catalogue*. Musée du Louvre, Paris, 2002.

⁹⁴ Martínez Ripoll, Antonio, *Francisco de Herrera "el Viejo"*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1978.

⁹⁵ *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult: Vente à Paris, ancienne galerie Lebrun, les 19, 21, 22 Mai 1852 Paris*. Los números de lote se indican a la izquierda.

4.3.- La Catedral y los conventos e iglesias sevillanas.

4.3.1.- La Catedral de Sevilla.

Las cinco pinturas que Soult se llevó de la Catedral de Sevilla han sido el centro de la discusión respecto a si hubo empleo de fuerza o coacción por parte del Mariscal para hacerse con cuadros que incluyó entre las obras de su colección.⁹⁶ Esta discusión tiene particular importancia, pues ha sido el argumento esgrimido, por parte de Soult y del propio Vivant Denon, para reclamar su derecho sobre ellas y no devolverlas al finalizar la guerra, de acuerdo a las peticiones del Congreso de Viena y de la diplomacia española.

Dos de estas obras procedentes de la Catedral de Sevilla tuvieron particular importancia por el precio alcanzado en las ventas. Consecuencia de esa incautación encubierta a la Catedral de Sevilla, es el ingreso en la colección Soult del *Nacimiento de la Virgen* de Murillo (Museo del Louvre, París), de cuyo método de requisita quedó constancia en la anécdota recogida, entre otros, por Richard Ford, *A Handbook of travelers in Spain* cuando cuenta de modo exagerado que, mostrando el Mariscal su colección en 1816, le explica a la visita cómo ese cuadro salvó la vida de dos personas, ya que al entregarlo, no tuvo necesidad de cumplir su amenaza de fusilarlos en caso de que no accedieran a su petición. El cuadro, que hasta su restauración en 1802 había estado sobre la puerta de la sacristía, se encontraba ahora en el trastero mayor, lugar donde podía ser contemplado mejor.

Tenemos en estos hechos un ejemplo claro de las condiciones en que se “regalaron” los cuadros de la Catedral y de otros lugares, que se cedieron con una voluntad forzada. Los autos capitulares recogen cómo el 20 de junio de 1810 fue invitado el cabildo catedralicio a una cena en casa de Blas de Aranza, comisario regio de José Bonaparte, que se celebraría al día siguiente. En las actas de la sesión capitular del 22 de junio de 1810, el tesorero del cabildo, Juan de Pradas informó que la noche anterior en dicha cena, Aranza le anunció que el mariscal Soult había expresado su deseo de obtener algunas de las pinturas que pertenecían a la Catedral de Sevilla.

⁹⁶ Gotteri, Nicole, «Deux tableaux offerts au maréchal Soult par le chapitre de la cathédrale de Séville», *Revue du Louvre*, 4-1993, pp. 44

Recogen las actas capitulares que el prefecto de Sevilla, Don Blas de Aranza, comisario regio, ordenó al cabildo de la Catedral la entrega de algunos cuadros al mariscal Soult ese mismo día,⁹⁷ y que pasarían a recoger cinco pinturas, entre ellas el *Nacimiento de la Virgen*; el tesorero le había contestado que lo participaría al Cabildo a fin de que éste determinara. Ante tal apremio, el Cabildo, considerando la situación, accedió siendo el mayordomo de fábrica encomendado para la entrega de las pinturas, lo que ocurrió el mediodía del 22 de junio de 1810. Hay que recordar que varios de los canónigos fueron expulsados de sus cargos y sus bienes confiscados.

De este modo, las actas recogen que fueron entregados al duque de Dalmacia los cinco cuadros siguientes: *El nacimiento de la Virgen*, *La muerte de Abel*, y *Descanso de la Virgen*, considerados entonces de Murillo. Los otros dos representaban a *San Pedro* y a *San Pablo*.

El Mariscal Soult hizo redactar un oficio donde agradece la entrega de los cinco cuadros⁹⁸ que además del ya mencionado *Nacimiento de la Virgen*, se añadieron un *Descanso de la Virgen* (sic.), identificado con *La Sagrada Familia con San Juan niño* de la Wallace Collection, aunque en opinión de Serrera pudiera ser la que pertenece al Fogg Art Museum,⁹⁹ *La muerte de Abel*,¹⁰⁰ *San Pedro* y *San Pablo*,¹⁰¹ todos ellos considerados entonces obras de Murillo, y éstos últimos actualmente sin identificar con certeza. Respecto a la nota de entrega, ésta puede explicarse por el deseo de Soult de revestir de acto jurídico o formal lo que en realidad fueron

⁹⁷ Sobre el testimonio recogido en el Archivo Capitular, ver Serrera, Juan Miguel, "Varia Murillesca, expolios y restauraciones" en *Archivo Hispalense*, n. 218, 1988, artículo recogido también en *Archivo Hispalense*, n. 251, 1999, pp. 143-151.

⁹⁸ Idem, p. 148, Archivo de la Catedral de Sevilla, *Autos capitulares*, 1810, fol. 54.

⁹⁹ Ibidem, así como para la identificación, no resuelta, del resto de las pinturas.

¹⁰⁰ En la venta Soult de 1852 aparece como de Pacheco una pintura con ese título. Coinciden las medidas con el cuadro de ese título (núm. 316 de la sala 14 en el Alcázar de Sevilla) atribuido en esa ocasión a Alonso Cano y que estuvo en la Colección Carvallo, en Villandry.

¹⁰¹ Archivo de la Catedral de Sevilla: *Autos capitulares acordados por el Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia de Sevilla*, año 1810, Libro 166, f. 13. Cfr.: Avellá Cháfer, Francisco, "La ocupación francesa de la ciudad y arzobispado de Sevilla a la luz de nuevos documentos (1810-1812)", *Archivo Hispalense*, mayo-agosto de 1974, núm 175, (pp. 35-87) p. 53.

extorsiones. Ello explica que Denon, ignorando los verdaderos sucesos, no quisiera devolver lo que Soult donó al Louvre argumentando que tales cuadros fueron nada menos que regalos de la ciudad al Mariscal,¹⁰² como se verá más tarde. El conde de Toreno cuenta el suceso de modo bastante cercano a lo que se desprende de los documentos y de lo que vivieron los miembros del cabildo de la Catedral. El conde, que en ese momento se encontraba en Cádiz, nos refiere los mismos hechos pormenorizadamente, añadiendo algunos datos de interés:

Al ver la abundancia de cuadros acopiados, la riqueza que resultaba de la escudriñadora tarea de la Comisión, despertóse en el mariscal Soult el deseo vehemente de adquirir algunos de los más afamados. Sobresalian entre ellos dos de Bartolomé Murillo, a saber: el llamado de la Virgen del Reposo, el que representaba el Nacimiento de la misma divina Señora. Hallábase el último en el testero espaldas del altar mayor de la catedral, adonde le habían trasladado a principios del corriente siglo por insinuación de D. Juan Cean, sacándole de un sitio en que carecía de buena luz. Gozando ahora de ella, creció la celebridad del cuadro, aún la devoción de los fieles, excitada en gran manera por el interés mismo del argumento, por el gusto primores que brillan en la ejecución; los cuales acreditan, según la expresión de Palomino, la eminencia del pincel de tan superior artífice. Han creído algunos que el cabildo de Sevilla hiciera un presente con aquel cuadro al mariscal Soult, mas se han equivocado, a no ser que diesen ese nombre á un don forzoso. Habían los capitulares ocultado dicho cuadro, recelosos de que se lo arrebatasen, precaución que fue en su daño porque, sabedor el mariscal francés de lo sucedido, mandó reponerle en su sitio y en seguida dio a entender sin disfraz por medio de su mayordomo al tesorero de la iglesia, Don Juan de Pradas, que le quería para sí con otros que especificó y que si se los negaban mandaría á buscarlos. Conferenció el cabildo y resolvió dar de grado lo que de otro modo hubiera tenido que entregar por fuerza.¹⁰³

Velázquez y Sánchez, presenta la entrega forzosa como fruto de una estratagema, de un modo más deformado, para argumentar la intención dolosa del mariscal en la

¹⁰² Cfr. Vivant Denon. *Correspondance*, T. II, nº 3541.

¹⁰³ Toreno, José María Queipo de Llano y Ruiz de Saravia, Conde de, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Madrid, 1835-1837, T.IV, p. 424.

entrega de las pinturas. En la narración solamente hace referencia a la pintura más célebre de las cinco que Soult se llevó:

Deseando el Mariscal Soult que le regalasen el Nacimiento de la Virgen, un canónigo afrancesado, perteneciente al Cabildo, le propuso para conseguirlo que pidiese el San Antonio, obra también de Murillo que se encuentra en la Catedral, para el Museo de París. Al serle negado, el Cabildo encomendó al canónigo que le disuadiera y éste propuso que se le entregara en compensación el Nacimiento. Velázquez y Sánchez apostilla la maniobra con el consejo de Maquiavelo: “pide mucho si hay dificultades para concederte algo.”¹⁰⁴

Un documento inédito perteneciente al Archivo de la Real Academia de San Fernando permite sacar de la duda sobre este deseo por parte de Soult, también de algunos de sus biógrafos, de envolver esta actividad abusiva en regalos de las instituciones religiosas. El documento, que sin duda, por la grafía es de estos años, recoge además de las pinturas extraídas de la Catedral, la de los conventos de San Clemente, de Santa Isabel y de la Iglesia Parroquial de Santa Catalina. Hay que señalar que la ley incautadora de los bienes de conventos masculinos publicada por José Bonaparte, no afectaba ni a las pinturas de las parroquias ni a la de los conventos femeninos, por lo que estos hechos fueron realizados contraviniendo las leyes emanadas del gobierno del rey Bonaparte, vigentes en ese momento.

Nota de las pinturas de la Sta. Iglesia de Sevilla que recogió regaladas con violencia el Mariscal Soult.

Un cuadro de tres varas representando un descanso de la Virgen, san José y el Niño, y san Juan Niño= Su autor Murillo

Otro de tres y media varas representando a Eva con su hijo Abel en brazos, muerto por Caín, y Adán contemplándola. Su autor Pablo de Cespedes

Otros dos de tres cuartas: uno la cabeza de San Pedro, y otro la de San Pablo: su autor Herrera el Viejo.

Otro lienzo apaisado, que representa el Nacimiento de la Virgen de largo o ancho cuatro varas, pulgada más o menos, y de alto dos varas, pulgada más o menos, y por la parte alta está de colcha(¿), esto es, no está reducido al quadro= su autor Murillo

¹⁰⁴ Velázquez y Sánchez, José, *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico*. Sevilla, 1863.

Del Monasterio de san Clemente de Sevilla

Un cuadro de la Comida en el Desierto servida por Angeles de estatura natural, con una zarza en una esquina donde está san Juan, y al otro lado una música de Angeles, y otros echando flores: su tamaño cinco varas y su autor Franco. Pacheco año 1616.

Del Convento de Sta. Isabel de Sevilla

Un cuadro del Nacimiento de Ntro. Sor. Jesu Christo de tres varas y tercia de alto, y dos menos tres pulgadas de ancho

Otro del Juicio Universal como de cuatro varas de alto, y dos y tres cuartas de ancho. Ambos servían en altares de dicho convento y están pintados por Pacheco.

De la Parroquia de Sta Catalina de Sevilla

Un cuadro como de vara de alto y menos de ancho, que representa a Sta Catalina con la Espada en la mano su autor Murillo.¹⁰⁵



Volviendo a las pinturas extraídas de la Catedral, se pueden identificar las siguientes: Bartolomé Esteban Murillo, *El nacimiento de la Virgen*, c. 1660.

Óleo sobre lienzo 185 cm × 165 cm., Museo del Louvre, París.

¹⁰⁵ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF), Leg. 4-87-2. Agradezco a Iztia Arana esta noticia.

Este es uno de los ocho cuadros que Buchanan trató de vender en Inglaterra en 1823. Después fue ofrecido en la venta Soult, 1852, y fue pujado en 90.000 francos. Después de la muerte del Mariscal, con el fin de liquidar sus cuentas con el Estado, esta obra fue transferida al Gobierno en 1858, junto con otras. *El nacimiento de la Virgen* fue valorado en 150.000 francos, la mitad de la deuda.



Bartolomé Esteban Murillo, *La Sagrada Familia con San Juanito*, c. 1670.

Óleo sobre lienzo, 168,6 x 130 cm., Wallace Collection, Londres.

Sacristía de la Capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla, donde la ve Ceán;¹⁰⁶ mariscal Soult, 1810 quien lo vende en fecha indeterminada; reaparece en la venta de W. Williams Hope, Christie's 16 Junio de 1849, nº. 125; lo adquiere Northants para Richard Seymour-Conway, 4th Marquess of Hertford por 780 guineas; el hijo ilegítimo de éste, Sir Richard Wallace, lo heredó en 1897. Ese mismo año lo recibe Amalie Julie Castelnau, Lady Wallace. Wallace Collection, Londres.

Céspedes, *La muerte de Caín*

En la venta Soult de 1852 aparece como de Pacheco una pintura con ese título. No coinciden las medidas con el cuadro de ese mismo título en el núm. 316 de la sala 14 en el Alcázar de Sevilla, atribuido a Alonso Cano puesto que el de Cano procedía de la Cartuja. Una pintura de ese mismo tema estuvo en la Colección Carvallo, en Villandry hasta 1955 y está reproducida en un artículo de Gotteri¹⁰⁷. Actualmente en paradero desconocido. La autoría de Céspedes que muestra el documento no es sostenible.

¹⁰⁶ Ceán Bermúdez, *Carta...*, nº 73 y *Catedral...*, 89. Ingamells, John, *The Wallace Collection, Catalogue of Pictures*, Londres, 1985, p. 396.

¹⁰⁷ Gotteri, Nicole, «Deux tableaux offerts au maréchal Soult par le chapitre de la cathédrale de Séville», *Revue du Louvre*, 4-1993, pp. 44.

Herrera el Viejo

Cabezas de San Pedro y San Pablo

Estas pinturas, actualmente desconocidas, han sido nombradas en dos ocasiones en la documentación. En 1851 se encontraba la de San Pedro en la biblioteca del Mariscal en el inventario realizado a su muerte. La otra mención es la que hace Buchanan en 1850 como en venta en Londres en una de las primeras ofertas que le hizo el Mariscal.

4.3.2.- Los conventos e iglesias sevillanas.

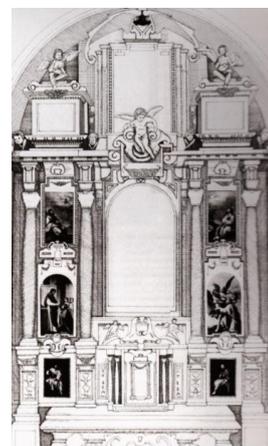
Como deja constancia el documento de la Academia San Fernando, no solamente de la Catedral forzó a que le entregaran cuadros, sino que de modo más activo, actuó para llevarse pinturas de otros lugares. La ley que ordenaba la incautación de las propiedades de las órdenes religiosas dejaba fuera de las posibles actuaciones sobre ellas a los conventos femeninos y, sobre todo, a las iglesias parroquiales. No obstante, existe constancia que Sout, haciendo caso omiso a la ley, tomó un número considerable de los cuadros que se llevó a Francia de algunas iglesias y conventos sevillanos, contra la voluntad de sus propietarios. Sin embargo, las necesidades de habilitar espacios para la tropa no respetó la excepción de conventos religiosos que también se vieron desposeídos de sus obras de arte y sus inmuebles muy deteriorados, iniciando un grave problema que tardaría años en dar solución. Fue el caso de las religiosas de San Clemente, expulsadas de su convento con el designio de utilizarlo en la fortificación del recinto.¹⁰⁸ Más tarde, la necesidad de alojamiento de las tropas españolas también impidió devolver a las órdenes monásticas varios conventos que los franceses habían preparado para que sirvieran de cuarteles. De este modo se adelantó en las Cortes los debates sobre la abolición de las comunidades religiosas, quedando suspendida la devolución de monasterios al

¹⁰⁸ Cfr. Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla 1800-1850*, 1872, p. 148

finalizar la guerra, haciéndose cargo de los conventos desocupados la Administración de Bienes Nacionales hasta la resolución definitiva de las Cortes de Cádiz.

Convento de Santa Paula

De la iglesia del Convento de Santa Paula se llevó, utilizando el nombre del rey, un total de 14 pinturas incluyendo las 8 de la serie contratada por Alonso Cano para el retablo de San Juan Evangelista. En el archivo del Monasterio de Santa Paula, Libro de Actas Capitulares, fol.96, existe este documento que relata los sucesos con total claridad:



En este día por Orden de Nuestro Rey José I, y en su nombre el Señor Mariscal el Excmo. Sr. Duque de Dalmacia, habiendo apetecido catorce pinturas que adornaban los altares de nuestra iglesia de la Virgen que está inmediato al coro y el de San Juan Evangelista que está junto a la pileta del agua bendita, las cuales pinturas eran de los Misterios de la Virgen, y de San Juan Evangelista. Estaban evaluadas en 80 pesos, se quitaron por el caballero comisionado y se llevaron hoy 31 de Dic^e de 1810. D^a Isabel de Molina, Arquera.

P.D.: Dentro de 5 días pusieron otras pinturas en su lugar de ningún merito que son las que existen.

Queda claro que no es, por tanto, un recibo, sino el testimonio de expolio.¹⁰⁹ Con sutileza, la monja arquera indica la arbitrariedad de Soult al inicio del documento con la expresión *habiendo apetecido*. El retablo estaba dedicado a san Juan Evangelista, asunto común en los conventos de clausura. Las pinturas, son de una excelente calidad, particularmente la *Visión de San Juan* y los dos apóstoles, san Juan y Santiago el Menor –hermano de san Juan- los más bajos del conjunto, en el banco del retablo. Puede observarse cómo el artista supo prestar más atención a las pequeñas pinturas que iban a ser vistas con más detalle. El retablo, de traza medida y elegante,

¹⁰⁹Cfr. Valdivieso, E.: "Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana", cat. de la exp. *Alonso Cano*, Granada-Madrid, 2002.

se encuentra dividido por dos columnas estriadas que contienen dos cuerpos, ambos ocupados por pinturas.

En la zona alta del retablo, aunque no son recogidos en la descripción de la monja, se ubicaban dos representaciones que, de acuerdo a la carencia de atribución y a su bajo precio. Se trataban de dos pinturas, que representaban a la Fe y la Caridad.

Todas las pinturas fueron vendidas en 1852:



Alonso Cano, *San Juan con la copa envenenada*.

Alonso Cano, *Santiago el Menor*.

Se conservan ambas en el Museo del Louvre; *San Juan dando la comunión a la Virgen*, (Palazzo Bianco, Génova), *La visión de Dios por San Juan* (John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota), *la Caridad y la Fe* (paradero actual desconocido, desde la venta Soult de 1852, lotes 49 y 50 respectivamente, donde aparecieron como *Ecole de Cano*.¹¹⁰ Su interés por Cano le llevó a conseguir la *Santa Inés*, que perteneció al Convento de San Alberto, desaparecida en 1945 en el incendio del Museo de Berlín, y que procedía de la colección de Godoy.¹¹¹

“*La Visión de San Juan Evangelista de Jerusalén* [...] el retablo y las tallas sobreviven *in situ* hoy, pero las ocho pinturas que fueron separadas por el mariscal Soult en 1810 durante la Guerra de la Independencia (*La Visión de San Juan Evangelista de Dios*, 73 x 40 cm. *La Visión de San Juan Evangelista del Cordero* 73 x 40 cm. Las cuales fueron posteriormente reemplazadas por pinturas anónimas de santos.

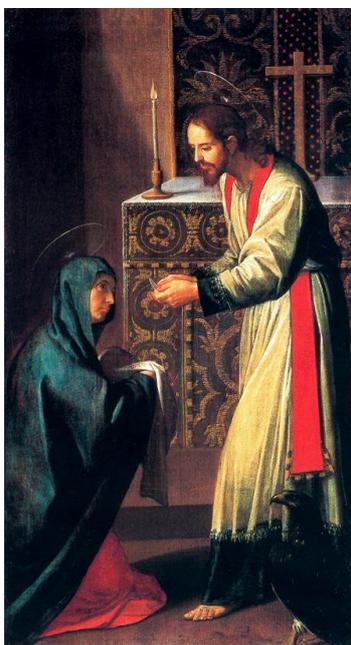
¹¹⁰ Sobre la reconstrucción y actual ubicación de las pinturas que componían el retablo, ver Wethey, H.E., *Alonso Cano*, 1955, pp. 35, 41, 146-147, y *Alonso Cano*, 1983, pp.43, 113-115; BATICLE, Jeannine, “Deux tableaux d’Alonso Cano. Essai de reconstitution d’un retablo”, *La revue du Louvre*, XXXIX, 1979, pp. 123-124; Ingamells, John, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures I. British, German, Italian, Spanish*, Londres, 1985, pp. 373-376; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Catálogo de la Exposición Pintura Española en el Museo Nacional de San Carlos de México*, Valencia, 2000, pp. 52-55.

¹¹¹ Cfr. Álvarez Lopera, José; “Fama temprana de Cano en Europa”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Nº 32, 2001, p.25.

Las ocho pinturas de Cano, se dispersaron en la subasta de Soult de 1852, como fue verificado por Baticle, quien también ha trazado la localización de seis de ellas...¹¹²

Alonso Cano (1601 - 1667), *La Visión de Jerusalén de San Juan Evangelista*, c. 1635 - c. 1638.

Óleo sobre lienzo, 82,6 x 43,8 cm. London, The Wallace Collection, P15.



Alonso Cano (1601 - 1667),

La comunión de la Virgen, c. 1635 - c. 1638.

Óleo sobre lienzo, 87 x 43 cm. Génova, Palazzo Bianco, c.1639. Convento de Santa Paula de Sevilla; 1810, Colección Soult; Venta Soult 1852, lote 44, adquirido por Galliera, 2.900 fr.

Alonso Cano (1601-1667), *San Juan Evangelista ante la visión de Dios*, 1638.

Óleo sobre lienzo, 72.4 x 40 cm., John and Mable Ringling Art Museum, Sarasota, Florida, USA,

Bequest of John Ringling, 1936, N° SN344,

c.1639, Convento de Santa Paula de Sevilla; 1810, Colección Soult; Venta Soult 1852, lote 45, adquirido por Galliera, 3,700 fr.



¹¹² Ingamells, J. , *The Wallace Collection, Catalogue of Pictures*. Londres, 1985. pp. 373-375.

Alonso Cano (1601-1667), *San Juan ante la visión del Cordero*, 1638

Óleo sobre lienzo, 73 x 40 cm., John and Mable Ringling Art Museum, Sarasota, Florida, USA

Bequest of John Ringling, 1936, N° SN345

c.1639, Convento de Santa Paula de Sevilla; 1810, Colección Soult; Venta Soult 1852, lote 44, adquirido por Galliera, 2.900 fr.



Santa María la Blanca

Los soldados y las personas que actuaban con Quilliet comenzaron a recoger los cuadros de las iglesias y a llevarlos al nuevo Palacio sevillano del rey José. En la sesión capitular de 7 de febrero de 1810 se comunicó que ya en Santa María la Blanca *había estado un personaje a ver las pinturas*.¹¹³ La requisita fue realizada de acuerdo a las directrices de Quilliet, que pudo ser la persona que fue a ver las pinturas, basadas en la información proporcionada por Ponz y, particularmente por Ceán Bermúdez. Esta primera relación de obras que deben ser requisadas es la que anota Quilliet en un papel y que hemos podido hallar en el Archivo Histórico Nacional, que serviría de guía a él mismo los primeros días de estancia en esta ciudad para seleccionar los cuadros que debían ser requisados esos días.

¹¹³ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. Autos capitulares acordados por el Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia de Sevilla, año 1810, Libro 166, f. 13, tomado de Avellá Cháfer, Francisco, “La ocupación francesa de la ciudad y arzobispado de Sevilla a la luz de nuevos documentos (1810-1812)”, pp. 35-87 en *Archivo Hispalense*, mayo-agosto de 1974, núm 175, p. 53.



En la sesión capitular de 7 de febrero de 1810 se comunicó que ya en Santa María la Blanca *había estado un personaje a ver las pinturas*,¹¹⁴ es decir, antes de que fuera publicado el decreto que mandaba recoger las pinturas para el Alcázar ya estaba inspeccionando las obras en sus lugares de origen. El decreto fue publicado el 11 de febrero de 1810.¹¹⁵ En virtud de él todas las pinturas y monumentos de interés debían ser recogidos y depositados en el Alcázar.

De la Iglesia de Santa María la Blanca se retiró, como puede desprenderse de la ausencia de estas pinturas en el Inventario del Alcázar *El sueño del Patricio*, y *El Patricio relatando su sueño al Papa* (actualmente ambos en el Museo del Prado,

¹¹⁴ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. Autos capitulares acordados por el Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia de Sevilla, año 1810, Libro 166, f. 13, tomado de Avellá Cháfer, Francisco, “La ocupación francesa de la ciudad y arzobispado de Sevilla a la luz de nuevos documentos (1810-1812)”, pp. 35-87 en *Archivo Hispalense*, mayo-agosto de 1974, núm 175, p. 53.

¹¹⁵ *Real Alcázar de Sevilla a 11 de febrero de 1810./DON JOSEF NAPOLEON, por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, Rey de las Españas y de las Indias./Queriendo reunir en un mismo sitio todos los monumentos de las bellas artes existentes en esta Ciudad/Hemos decretado y decretamos lo siguiente: /Artículo I. De las Salas de nuestro Real Alcázar se tomarán quantas sean necesarias para que se coloquen los monumentos de arquitectura, las medallas y las pinturas, y su escuela, que ha de ser conocida por la Sevillana. /Artículo II. Nuestro Ministro de lo Interior y el Superintendente general de nuestra Real casa quedan encargados de la ejecución del presente Decreto.=/Firmado=YO EL REY.=Por S.M. su Ministro Secretario de Estado=Mariano Luis de Urquijo. Gómez Imaz, Manuel, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso el año 1810*. Sevilla, 1896. ed. 1917.*

Madrid), la *Inmaculada Concepción* y *El triunfo de la Eucaristía*¹¹⁶ (Farindon, Berks. Buscot Park. Lord Farindon). Las pinturas de Santa María la Blanca no fueron recogidas en el Inventario del Alcázar, posiblemente por ser retiradas de sus salas antes de la realización del inventario o bien por haber salido del templo sin pasar siquiera por las salas del Palacio sevillano, como ocurrió en el Convento de Santa Paula o Santa Isabel. Las obras se encontraban en los lunetos del crucero y en los testeros de las naves laterales.



De las dos pinturas de Santa María la Blanca, de menor tamaño, que estaban colocadas en las cabeceras de las naves laterales, *El triunfo de la Fe* fue para el barón Mathieu de Faviers y la otra, *La Inmaculada Concepción*, para Soult, que la vendió al Museo del Louvre en 1817 a través de monsieur Lom por 6.000 francos.

Sobre *El Triunfo de la Fe* no existe información clara sobre la vía de ingreso en la colección Portuales, donde se vende en 1865. Se apunta al mariscal Mathieu de Faviers, pero como hipótesis.¹¹⁷ Se encuentra desde 1908 en propiedad de lord Faringdon, en Buscot Park (Oxfordshire).

Las pinturas de la nave central, *El sueño del patricio Juan* y *El patricio revela su sueño al papa Liberio*, fueron llevadas por Soult a París para ser integradas en su colección. Estas pinturas pudieron ser devueltas a España poco tiempo después,

¹¹⁶ Pudo ser llevado igualmente por Faviers. Cfr. Angulo, D., *Murillo*, t. II, p. 45.

¹¹⁷ Con Mathieu de Faviers se había repartido el mariscal Soult los cuadros del Claustro Chico de San Francisco de Sevilla.

gracias a que fueron seleccionadas por Vivant-Denon para el Museo del Emperador. Acabada la guerra, el Mariscal quiso regalar algunas obras al Louvre, por lo que en abril de 1813 escribe a Dominique Vivant-Denon (1747-1825), director del museo, ofreciendo cinco pinturas, dos murillos del Claustro Chico de San Francisco.

Las pinturas ofrecidas por Soult para el Louvre eran citadas por Vivant Denon:¹¹⁸

61- *Saint Thomas avec les doctoeurs de l'Eglise, par Zurbaran,*

313- *La mort d'Abel [par] Alonso Cano,*

313- *Saint Antoine donant la comunión [par] Herrera Elvigo (sic.),*

307- *L'Aime de saint Philippe au ciel, [par] Murillo,*

310- *San Diego a genoux devant un magistrat, [par] Murillo.*

Son reconocibles *La Apoteosis de Santo Tomás* de Zurbarán (Museo de Bellas Artes de Sevilla), que sacó del Alcázar, *El Alma de Felipe II* de Murillo (Williamstown, The Clark Art Institute) y *Fray Junípero y el Pobre* (Museo del Louvre). *La Muerte de Abel*, en cambio, es una obra más enigmática y de atribución incierta, actualmente en paradero desconocido, después de pasar por la Colección Carvalho en Villandry. Se trataba de una de las pinturas que Soult tomó de la Catedral de Sevilla.

El 1 de mayo, en carta dirigida a la duquesa de Dalmacia, esposa de Soult, puesto que era sabido que el duque, su marido, estaba ausente en campaña de guerra, Vivant-Denon le comunica que ha cambiado la selección y ha escogido las dos pinturas de Murillo que pertenecieron a la Iglesia de Santa María la Blanca para el regalo al museo, de las que sabía, además, que se encontraban restauradas por Hacquin, en cuyo taller las habría visto. Además de las dos de Santa María la Blanca, Vivant-Denon escogió finalmente la *Santa Isabel de Hungría* de Murillo y, como en el primer ofrecimiento, la *Apoteosis* de Zurbarán. Las pinturas eran recogidas con diligencia el día 19 de mayo.¹¹⁹ Vivant-Denon les solicita además información de los monasterios o iglesias de donde fueron extraídas las obras para completar los datos en el catálogo.

¹¹⁸ Cfr. Marie-Anne Dupuy et al., *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire: correspondance, 1802-1815*, París, 1999, núms. 2796.

¹¹⁹ Dupuy et al., *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire: correspondance, 1802-1815*, París, 1999, núms. 2796, 2809-2 y 2825.

El 11 de febrero de 1810 se publicó en Sevilla el decreto que mandaba recoger las pinturas y llevarlas al Real Alcázar, para seleccionar las que como escuela sevillana iban a formar parte del Museo de Pinturas de Madrid y también las que irían a París al Museo de las Glorias del Imperio.¹²⁰ La requisita se hizo de acuerdo a la selección de Quilliet, mientras otras pinturas eran desviadas por los mismos comisionados.¹²¹ “No pocas [pinturas] se extrajeron y robaron por los mismos comisionados por el gobierno para recogerlas y de este modo se repartió y perdió la grande riquísima colección de bellísimas pinturas que poseían los conventos.”

Hospital de los Venerables Sacerdotes

El edificio albergó cuatro pinturas de Murillo, ninguna de las cuales permaneció en Sevilla tras la retirada de las tropas napoleónicas en 1813: el *Retrato de Justino de Neve*, legado por él mismo a la institución con el deseo expreso de que los sacerdotes rogaran a Dios por su alma; *La Virgen y el Niño repartiendo pan a los sacerdotes*, que fue encargada a Murillo para que colgase en el refectorio; y otros dos lienzos ubicados en la iglesia, y que son los dos que fueron a la colección del Mariscal Soult: *La Inmaculada Concepción de los Venerables*— que ha llegado a ser conocida como *La Inmaculada Soult*— adquirida por la Hermandad en 1686 a la muerte de Neve y mostrada allí en el año 2013 por primera vez desde el año 1811 con su marco original, conservado in situ en el Hospital, y el *San Pedro penitente*, obra mucho menos conocida, de reciente y afortunada vuelta a Sevilla.

En 1676, la precaria situación de muchos sacerdotes pobres y ancianos, que se veían obligados a mendigar para sobrevivir, lleva a Justino de Neve, junto con otros ilustres personajes sevillanos, como el arzobispo Ambrosio Ignacio de Spínola (1632-1684), a impulsar la creación de esta Hermandad y la construcción, entre 1676 y 1695, del Hospital de los Venerables Sacerdotes. Es una de las más importantes fundaciones de caridad surgidas a raíz de la crisis económica en Sevilla y reflejo de la nueva orientación caritativa de la Iglesia. Además de proteger y alimentar a los sacerdotes desamparados, el Hospital daba cobijo a los clérigos peregrinos. El

¹²⁰ Gómez Imaz, M., *Inventario de los cuadros sustraídos 1810*.

¹²¹ AMS, Secc. 14, día 12 de abril de 1810, fols. 34-35. .

conjunto de pinturas, encargado por Justino de Neve a Murillo, ha sido objeto de una reciente exposición en el Museo del Prado y en el propio Hospital que, aunque propiedad del arzobispado de Sevilla, es actualmente sede de la Fundación Focus Abengoa.

El Hospital de los Venerables había sido ya objeto de la codicia artística de un comerciante francés. A fines de septiembre de 1807, miembros de la Academia habían recibido aviso de que Lebrun había realizado compras en Sevilla, aunque no las especificaban, dando a entender que no eran obras de gran valor, manifestando la sospecha de que Lebrun había venido a España, no a estudiar la pintura española como inicialmente había explicado, sino a adquirir pinturas, a pesar de la bien conocida prohibición de exportación de pinturas.¹²² La actividad de Lebrun fue descubierta y las autoridades de Madrid puestas en sobreaviso, como se recoge en el Archivo de la Real Academia de san Fernando de Madrid:

Madrid, 17 oct. 1807.

Un individuo de esta Academia me avisó a fines del pasado desde Sevilla, que había hecho allí compras Lebrun, aunque no las especifica, y da a entender que no eran cosa particular; pero que creía que haya venido a esto mas que a descubrir el gusto de nuestra antigua escuela.¹²³

En 1810, Le Brun expuso en París una gran colección de pintura que había formado en los viajes que hizo a España e Italia durante los años 1807 y 1808. El tiempo no era todavía favorable en París para la venta de esas obras, por lo que en las subastas, muchas de ellas quedaban desiertas o eran compradas por el mismo propietario con el propósito de ser consignadas en Londres a Mr. Harris, de Bond Street, quien recibió una gran proporción de aquellas obras que aparecían en los catálogos editados en París. Al publicar los catálogos de venta, Le Brun, también entregaba un pequeño volumen de grabados realizados sobre las principales pinturas que aquellos contenían. En la introducción a su catálogo hacía referencia a esos viajes de 1807 en España, lugares a los que debía ir antes de que el ejército francés entrara, según él

¹²² ARABASF, 34-2

¹²³ ARABASF, 34-2.

mismo decía.¹²⁴ Sostenía que España era una mina de riqueza en obras de arte, formada por todas las escuelas de pintura. Al mismo tiempo manifestaba su admiración por los maestros españoles desconocidos fuera de España y su deseo de llevarse sus obras. Pero también dejaba constancia de los obstáculos que le alejaban de hacer su voluntad: La prohibición de exportar pinturas de España y, en segundo lugar, las colecciones están casi todas completas - *The collections are almost all entired-* y en muchos casos se estaban echando a perder por ignorancia. Añadía que los conventos poseían muchos de esos bellos trabajos, pero con gran dificultad podían ser obtenidos. En sus reflexiones sobre el estado de la pintura en España, manifestaba su asombro sobre cómo después de haber llegado a tal perfección en la pintura era posible que estas obras estuvieran confinadas en un país *apartado de la sabiduría de ese momento*. La venta de Lebrun posibilitó el conocimiento de la pintura española antes de la invasión francesa y la entrada de pinturas españolas en Inglaterra. Algunas de ellas fueron compradas por lord Baring, de Barth, que formó su colección en este periodo. Entre ellas estaba la *Virgen con Niño* de Murillo, que estuvo un tiempo en posesión de Mr. Harris y venía de la Colección del Caballero de Azara.¹²⁵ La actividad de Lebrun como comerciante de pintura española queda de manifiesto en los catálogos de ventas organizadas en su galería. Particularmente destaca la venta realizada en abril de 1810 donde dispone de las obras extraídas de España, ilegalmente, dada la prohibición de exportar, entre ellas, la obra de Zurbarán *El milagro de la Porciúncula*, firmado y fechado por Zurbarán en 1661, y adquirida por el embajador de Francia en España de 1808 a 1814, conde de Laforest,¹²⁶ además

¹²⁴ Buchanan, William, *Memoirs of Paintings with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, London 1824, Vol. II., p. 251.

¹²⁵ *Choix des tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par M. Lebrun, dans les années 1807 et 1808 : après avoir exposé à la vue du public l'ensemble de cette collection, qui a été généralement admirée, M. Lebrun n'a rien voulu vendre séparément, malgré les offres connues qui lui ont été faites ... : avril 1810*, De l'Imprimerie de Didot jeune, Paris, 1810.

¹²⁶ Delenda, Odile, *Los efectos de la Guerra en el patrimonio. Los Zurbaranes expoliados*. Texto de la conferencia impartida el 25 de octubre de 2008 (en Badajoz?), p. 2. Cfr. Catálogo de la Venta del Conde de Laforest, Galería Lebrun, 4-6 de enero de 1822, nº 126. Agradezco a la autora el haberme facilitado el texto.

de otros dos cuadros de Murillo *Virgen Dolorosa* y *San Juan*, hoy en paradero desconocido y del *Cristo con la Cruz a cuestras*, de Zurbarán, firmado y fechado en 1653,¹²⁷ que fue donado a la iglesia de Saint-Pieer de Martroi, en Orleans, y trasladado después a la Catedral de esa ciudad, que fueron vendidos en 1813 en París.¹²⁸

Quilliet conocía bien el Hospital de los Venerables. En su marcha a Madrid se encontró con Lebrun en Sevilla, donde visitaron el Hospital de los Venerables y la Cartuja de las Cuevas, entre otros lugares. Según el mismo Quilliet cuenta en su *Dictionnaire des peintres espagnols*, durante su visita, Lebrun realiza el intento de comprar allí el *retrato de Justino de Neve*, por el que llega a ofrecer 20.000 francos.¹²⁹ Ambos visitaron más tarde en Madrid la residencia de Godoy en 1807 donde se encontraba su fabulosa galería de pinturas, algunas procedentes de Sevilla. Lebrun había escrito a Godoy en septiembre de 1807 solicitando la visita, lo que al principio le fue denegado.¹³⁰ Finalmente, ambos pudieron acceder a la todavía gran colección madrileña. Quilliet, poco después se encargaría de realizar su inventario.

El retrato de Justino de Neve fue una de las pinturas desviadas por los comisionados para la selección de las obras. A partir de su estancia en la sala 12 del Alcázar entre febrero y septiembre de 1811, no vuelve a saberse nada de la pintura con certeza. En el Alcázar se encontraba en la Sala 10, con el núm. 293, y aún está allí en septiembre.¹³¹ Sale de España al menos después de 1811 y es el comerciante francés Alexis Delahante, quien a su vez lo vendió, de acuerdo a las noticias de Eduard

¹²⁷ Venta Lebrun, París, 2-11 de febrero de 1813, lot. 62 y 63, vendidos el 11 de febrero, la Virgen y San Juan (dimensiones, primero la altura en *pieds*, 72 x 40 p.), fue adquirido, de acuerdo a las anotaciones del catálogo por Didot de Saint Marc en 299, 95. En la misma subasta salió a la venta el cuadro de Zurbarán *Jesús con la Cruz a cuestras*, firmado y fechado en 1653, que fue vendido a Samson (Sainson, de acuerdo a las anotaciones de uno de los catálogos). Vendido el día 3 de febrero por 250,5 francos. Cfr., Lugt. Nº 8291.

¹²⁸ Delenda, Odile, *Los efectos de la Guerra en el patrimonio. Los Zurbaranes expoliados*. Texto de la conferencia impartida el 25 de octubre de 2008 en Badajoz, p. 2.

¹²⁹ Quilliet, Frederic, *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, 1816, p. 100

¹³⁰ Alvarez Lopera, José; "Fama temprana de Cano en Europa", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Nº 32, 2001, pp.20.

¹³¹ Inventario Archivo Real Alcázar de Sevilla, caja 600, exp. 5.

Davies, a Mr. Phillips¹³² y éste al coleccionista inglés George Watson Taylor por 1.020 libras antes de 1818, quien lo subastó en 1832, donde lo compró el marqués de Lansdowne.¹³³

Algunas instituciones procuraban retrasar la entrega de los lienzos solicitados todo el tiempo que podían, o bien, una vez en el Alcázar, aprovechando la ausencia de los comisionados, lograban que les fueran devueltos.

Este fue el caso de la Inmaculada Concepción de Murillo. Quilliet advirtió que al Hospital de los Venerables Sacerdotes le fue devuelta la pintura, lo que le ofuscó de tal modo, que pidió al ministro que se habilitasen todos los medios para devolver las pinturas que fueron escondidas o retiradas del Alcázar por sus dueños. Recogemos la traducción de la carta publicada en Lasso de la Vega 1933.¹³⁴ En la ácida carta señala:

Hay un pequeño convento, condecorado con el nombre de Venerables Sacerdotes, equivalente al de ochentones, y estos jóvenes tenían nada menos que cuatro Murillos, que hizo para su amigo el señor Neve. El retrato de éste es una de las obras maestras tuyas; por él ofrecí hace cinco años veinte mil francos. Había una Concepción maravillosa, en la que la frescura, la belleza y lo aéreo se dan con admirable prodigalidad. Había sido trasladada al Alcázar y estaba radiante de la

¹³² Edward Davies, *Life of B. E. Murillo*, 1819, p. 92, dice que fue importado por un francés y vendido a Mr. Phillip quien a su vez lo vende a G. W. Taylor. En Efecto, Delahante había salido de Francia y se había establecido en Londres a partir de los movimientos revolucionarios en París.

¹³³ Cfr. Venta del 9 de julio al 1 de agosto de 1832, en *Erlestoke Mansion, Devizes, Wiltshire, England*, vendido el 24 de julio, p. 160, lote 77 por 504 libras. Cfr. Lugt núm 13046. Había sido puesto en venta en en Christies, Londres, Venta de 13 y 14 de julio de 1823, lot. 51, por un precio de 995.10 libras tras una bancarrota de Taylor, pero no se vende. Cfr. Getty Provenance Index Databases; Lugt 10479.

Sacado de España y vendido entre 1812 y 1818. Aparece expuesto en 1818 en la British Institution, prestado por George Watson Taylor. Cfr. Braham, Allan, "Murillo's Portrait of Don Justino de Neve", *Burlington Magazine*, vol 122, Nº 924, Mar 1980, p. 193. Buchanan, W., *Memoirs of Painting*, vol 2, 1824, 191, dice que fue importado por el comerciante Alexis Delahante, como *Portrait of Faustino Nivez*, y vendido a G. Watson Taylor, por 1000 guineas. Buchanan, al informar de la actividad de Delahante, la sitúa en un periodo desde 1804 y los años siguientes. Cfr. William Stirling, *Annals...*, 1848, vol 2, p 884 y Allan Braham, 1980, 193.

¹³⁴ AHN, Consejos, 17787.

buena compañía. Pues bien, se ha ordenado que se entregue de nuevo a estos jóvenes de un siglo, quizá para recalentar su sangre congelada; como estas consideraciones no son de estado, estoy seguro que V. E. lanzará un decreto para hacerla reaparecer en el conjunto de Vírgenes que tan bien representan el ideal.

En el Alcázar figuró con el número 287: *Inmaculada Concepción*.

Las primeas impresiones de Soult de la *Inmaculada Concepción* del Hospital de los Venerables no deja lugar a dudas. Le anuncia a su mujer la llegada de la pintura a París de este modo¹³⁵:

...Tu recevras une Vierge du même maitre (Murillo), beacup plus belle que tout ce que tu as vu.

Bartolomé Esteban Murillo, *La Virgen y el Niño repartiendo pan a los sacerdotes*, 1678-1679.

Óleo sobre lienzo, 219 x 182 cm,

Procedencia: Hospital de los Venerables Sacerdotes. Sevilla. Refectorio.

Alcázar, 1810, nº 290, sala 12, Murillo, *La Virgen y el Niño repartiendo unas rosquitas*.1822 colección Príncipe Esterházy, al parecer de Kaunitz; 1870 galería del rey de Hungría de donde lo adquiere el Estado Húngaro, pasando al museo.



Budapest, Museo de Bellas Artes. Inv. N.º 777.

Esta obra figuraba en esa selección de las pinturas requisadas en Sevilla que debían trasladarse a Madrid para figurar en el Museo Nacional, de acuerdo a la ley de creación del Museo Nacional de Pinturas. Con este fin, salieron del Alcázar veintisiete cuadros el día 12 de enero de 1811 y *La Virgen y el Niño repartiendo pan a los sacerdotes* iba entre ellos.¹³⁶ Su pertenencia a la colección Soult solamente

¹³⁵ Gotteri, N. *El Marechal Soult*, 2000, p. . Carta de 21 de febrero de 1811.

¹³⁶ AHN, Consejos, 17787. Se conserva la relación de obras, sin fechar, realizada por Quilliet: Cuadros trasladados a Madrid desde el Alcázar de Sevilla: Murillo: La Resurrección del Sr., El Jubileo de la Porciúncula, Moisés que hiere la peña, Jesús que multiplica los panes, San Juan de Dios con un pobre, San Diego repartiendo la sopa, La Virgen con el Niño que reparte pan [...].

pudo ser posible si el Mariscal lo tomó en Madrid, ya que no fue posible en Sevilla.¹³⁷ Sin embargo, Curtis dice que la pintura fue llevada por el mariscal Sout y vendida a la colección del Príncipe Esterhazy, cuya galería fue vendida en 1870 por 1,300,000 florines al rey de Hungría.¹³⁸ Lo único seguro es que del cuadro nada vuelve a saberse hasta 1822, cuando se encuentra ya en la colección Esterházy,¹³⁹ y pudo ser posiblemente comprado a Alois Wenzel von Kaunitz (1774-1848), embajador de Austria en Madrid entre 1815 y 1817 y coleccionista de arte. Esta posibilidad iría en contra de la hipótesis del paso de esta obra por la colección del mariscal Jean de Dieu Sout (1769-1851), ya que el cuadro estaba en Madrid cuando el Mariscal envió su colección desde Sevilla. Por tanto, aunque la pintura estuvo en el Alcázar y se ha pensado que fue llevada por Sout, la reciente investigación del Museo de Budapest, pone en duda esta procedencia.

Murillo, Bartolomé Esteban, *San Pedro Penitente*.

Óleo sobre lienzo. Hospital de los Venerables Sacerdotes. Sevilla.

París, Colección Mariscal Sout, *Saint Pierre péniten*; Newick, Colección Townsend, Lewes, Reino Unido; adquirido por la Fundación Focus Abengoa en el 2015¹⁴⁰.

En el inventario del Alcázar no es posible identificar al *San Pedro penitente* que fue donado por Neve en 1685 al Hospital de los Venerables y colocado en la enfermería. Tomado por Sout, bien en el Hospital o del Alcázar antes de finalizar el inventario, es vendido a su muerte en 1852, siendo adquirido



¹³⁷ Gaya Nuño, pág. 253; “Manet / Velázquez, the french taste for spanish painting” pág. 441.

¹³⁸ Curtis, C.B. *Velázquez y Murillo*, 1885, p. 163.

¹³⁹ Nyerges, Éva, *Pintura española*, Museo de Bellas Artes de Budapest, 1996, p. 108.

¹⁴⁰ Pérez Sánchez, Alfonso E; Sánchez Lasa, Ana, *Las lágrimas de San Pedro. La pintura española del siglo de oro*, pp. 26.

por Townend, -personaje que adquirirá en esos años al menos dos obras más de Murillo, una *Dolorosa* y un *Cristo mostrado por san Juan Bautista*- siendo bien conocida su historia material.¹⁴¹

Convento de Santa Isabel

El documento de la Academia San Fernando antes reproducido es bien claro al respecto:

Nota de las pinturas de la Sta. Iglesia de Sevilla que recogió regaladas con violencia el Mariscal Soult.

(...)

Del Convento de Sta. Isabel de Sevilla:

Un cuadro del Nacimiento de Ntro. Sor. JesuChristo de tres varas y tercia de alto, y dos menos tres pulgadas de ancho.

Otro del Juicio Universal como de cuatro varas de alto, y dos y tres cuartas de ancho. Ambos servían en altares de dcho convento y están pintados por Pacheco.

Las pinturas que se llevó Soult del Convento de Santa Isabel ofrecen un ejemplo muy gráfico sobre el modo en cómo actuaron los encargados por el mariscal Soult del acopio de sus pinturas. La narración de Asencio, que pudo hablarlo con testigos de los hechos, ofrece alguna información del papel jugado por el libro de Ceán en la selección de las pinturas. Así lo refiere Asencio en relación al cuadro de *El Juicio Final*, de Pacheco, que se encontraba en la iglesia del Convento y ha sido recientemente redescubierto en Francia y actualmente se



¹⁴¹ Angulo, D., *Murillo*, 1981, II, pp. 22, 287, 451.

exhibe en el Museo de Castres: *Este magnífico cuadro fue arrancado de su lugar que es en el altar de la iglesia del Convento de Santa Isabel durante la permanencia del Mariscal Soult en Sevilla. Informes de un testigo presencial permiten asegurar que el individuo encargado de recogerlo entró en la iglesia llevando en la mano un Tomo del Diccionario Histórico... de Ceán Bermúdez, y después de examinar el cuadro, leyendo al par la descripción, subió sobre el altar y cortó el lienzo con una navajita.*¹⁴² Existe otra referencia que indica que fue requisado por el mariscal Mortier.¹⁴³

Francisco Pacheco, ***El Juicio Final*, 1611.**

Óleo sobre lienzo, 338 x 235 cm., Museo Goya. Castres.

Pacheco contrató la pintura en 1610 con Hernando de Palma para su sepultura en la iglesia del Convento de Santa Isabel de Sevilla y fechado en 1611. Pacheco se ocupó extensamente del cuadro en *El arte de la pintura*, indicando que había incluido su autorretrato. Estuvo muchos años sin tener noticias de él, aunque en Francia se imprimió en 1862 una monografía sobre la pintura.¹⁴⁴ Reaparecida en los años 80 del siglo XX, ha sido objeto de restauración y estudio en profundidad, al ser adquirida para el Museo de Castres, donde se encuentra en la actualidad.

Juan de Roelas, ***Adoración de los pastores*.**

Óleo sobre lienzo, 2,85 x 1,66, Église Saint-Martin, Favières, France.

En esta iglesia, junto al famoso cuadro del *Juicio Final* de Pacheco se hallaba también en un altar cerca del coro un *Nacimiento*, de Roelas,¹⁴⁵ según las noticias de Ceán, quien indica que lo pintó en 1606.¹⁴⁶

¹⁴² Asensio, José María, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886, p.26. Agradezco al profesor Valdivieso que me haya facilitado esta referencia.

¹⁴³ Cruz, Nicolás de la, Conde de Maule, *Viaje de España, Francia e Italia* (1806-1813), p. 72.

¹⁴⁴ Martin, C., l'abbé, *Notice sur le grand tableau du jugement universel : chef-d'oeuvre de François Pacheco, peintre espagnol, de l'école de Seville*, Librairie Religieuse et Ecclésiastique, Paris 1862.

¹⁴⁵ Valdivieso, Enrique y Serrera, Juan Miguel, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1983, pp. 153 y 335.

Recientemente hemos localizado en un pequeño pueblo del Norte de Francia una pintura que, de acuerdo a la consulta de la base de datos pública del patrimonio francés,¹⁴⁷ *provient de la galerie du maréchal Soult qui l'avait rapporté d'Espagne*. Depositada en la parroquia de Saint-Martin,¹⁴⁸ está actualmente catalogada como una pintura de escuela sevillana. Se trata de *La Adoración de los Pastores*, que se encuentra en uno de los muros de la iglesia, en un deficiente estado de conservación, pero que por su estilo puede atribuirse claramente a Roelas. La tela original, se está despegando del reentelado antiguo y deja ver por la parte



superior que el lienzo original ha sido cortado, pues no conserva señal de los clavos que lo fijaban al bastidor. Actualmente mide 285 x 166 cm. Las tres varas y tercia de alto que medía el cuadro del Nacimiento que describe Ceán en el convento antes de ser cortado, equivalen a 2,78 m. aproximadamente de alto por 1,59 m. de ancho. La diferencia con las medidas del actual es de menos de siete centímetros por cada lado respecto a las medidas que aporta el documento del Archivo de la Academia San Fernando, posiblemente lo que quedaba escondido tras el retablo donde se

¹⁴⁶ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T. IV, Madrid, 1800, p. 232.

¹⁴⁷ Base Mobilier Palissy. Ministerio de Cultura, Francia: *Désignation tableau : L'Adoration des bergers ; Localisation Ile-de-France ; Seine-et-Marne ; Favières. Matériaux toile (support) ; Dimensions 285 h ; 166 la ; Siècle 17e siècle ; Historique Ce tableau, de l'école espagnole, provient de la galerie du maréchal Soult qui l'avait rapporté d'Espagne ; protection MH 1907/04/11 : classé au titre objet ; propriété propriété de la commune (?) . Type d'étude liste objets classés MH ; copyright © Monuments historiques, 1994 ; date versement 1994/02/02 ; date mise à jour 2013/10/07 référence PM77000624*. Consulta realizada en diciembre de 2014

¹⁴⁸ No aporta más datos, como año de la donación, etc.

encontraba y, en cualquier caso, mantiene las mismas proporciones. El hecho de estar recortado en su perímetro, permite aplicarle el mismo sistema de extracción de la pintura que el *Juicio Final* de Pacheco, que se encontraba a escasos metros de ésta, esto es, cortándola del bastidor. Además, ambas son recogidas por Ceán, en la carta en la que Quilliet enumera las pinturas que deben ser seleccionadas en el Convento de santa Isabel.¹⁴⁹

Valdivieso E. y Serrera recogen varias obras de Roelas con el tema del *Nacimiento* y *La Adoración de los Pastores*. Podría ser la que figura con el num. 61bis, p. 153, *Nuestra Señora en el portal de Belén*, perteneciente a los bienes dotales de Doña Isabel Correa y tasada el 28 de abril de 1671 por 1.500 reales. La atribución de Ceán a Roelas de una pintura con la iconografía del nacimiento la explican como un error en atribución a una obra de Juan del Castillo que se conserva en el mismo convento y representa *La Adoración de los Reyes*. La urgente y necesaria restauración del lienzo podría ayudar a devolver a la obra su interés. La fecha de 1606 dada por Ceán desconocemos si hace referencia a una fuente documental ignorada. Es muy dudoso que sea una fecha o firma en la pintura, dado que Roelas no firmaba sus obras.

4.4.- La Campaña de Andalucía y el expolio artístico en Sevilla.

El 14 de enero de 1810, Quilliet dirigió desde Almagro al ministro del Interior, D. José Martínez de Hervás, marqués de Almenara, una la solicitud¹⁵⁰ en la que manifestaba su interés por incorporarse a la expedición que el ejército francés había iniciado en Andalucía. El puesto lo solicitó argumentando la necesidad de salvaguardar el patrimonio artístico: *deberá tenerse cuidado de poner a salvo los templos en los cuales es frecuente encontrar algunas cosas de interés... En Córdoba son necesarios elementos para guardar la catedral y 29 conventos, donde habrá 150 cuadros magníficos y numerosas esculturas de gran mérito. Écija, Carmona, Alcalá, cada una a su vez reclamarán la debida atención. Pero Sevilla, sobre todo, exige el mayor respeto, su soberbia Catedral, el Alcázar, el Palacio Arzobispal y noventa y*

¹⁴⁹ Ver Anexo final.

¹⁵⁰ AHN, Consejos, 17787. La correspondencia escrita por Quilliet está en francés, salvo algunas pocas palabras o frases, que están en castellano.

seis 96 templos, cuyas puertas no deben abrirse sino ante el Soberano vencedor y para él solo. Santi Ponce, (antes Itálica), la patria de los Trajanos atravesada por el Betis, encierra tesoros que reclama el templo de las Artes, columnas, estatuas, mosaicos inmensos y numerosos restos antiguos, reclaman particularmente la atención. Hablo, Excelencia, como apasionado de las artes, pero también convencido de la necesidad de salvarlas, no sólo del furor de la soldadesca, sino del deseo de apoderarse de ellas que han hecho salir de Madrid a muchos personajes cuyas atenciones son conocidas en este punto.

En respuesta a su solicitud, el 17 de enero de 1810, el Ministro del Interior nombraba a Quilliet agregado artístico de Andalucía, preparando la entrada de los ejércitos que se había iniciado el 8 de enero: *En atención al celo y conocimiento de V.M., ha venido el Rey en nombrarle y autorizarle para recoger en el viaje de S.M. todos los cuadros, pinturas y estatuas y demás objetos de arte que se encontraran en conventos suprimidos, o de que pueda disponer el gobierno, entendiéndose con el Sr. Mayor General de S.M. Y demás Generales del Ejército en cuanto a los auxilios de que pueda necesitar para el desempeño de su comisión, de que me dará Vm. Cuenta para que S.M. disponga lo que hallare conveniente acerca del referido objeto*¹⁵¹, como los de aquellos que se opusieron al nuevo régimen. Para ello contaría con el auxilio del ejército.

El 27 de enero ya se encontraba Quilliet en Córdoba, desde donde daba cuenta al Ministro del Interior de las obras minuciosamente inventariadas y seleccionadas de las distintas iglesias y conventos de la ciudad. Al día siguiente, 28 de enero, enviaba información con otros datos recogidos por el camino, como en Andújar y Bujalance. En el camino de Córdoba a Sevilla señalaba la existencia en Écija de una *Magdalena sentada* de Román y una *Virgen con el Niño* en la iglesia de la Merced, que no llega a ver bien a causa de la oscuridad. En Carmona señaló las pinturas de Pacheco del retablo de San Bartolomé de la Iglesia de Santa María, y en los Carmelitas Descalzos anotó una *Virgen de Murillo* y varios santos de Pedro de Campaña.

Mientras tanto, en Sevilla, ante las noticias sobre la rapidez con que el ejército francés se dirige hacia el sur, se produce una situación de alarma. Por ello el

¹⁵¹ Lasso de la Vega, Miguel (marqués de Saltillo). *Mr. Frederic Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid, 1933. P.13, señala la referencia constante a AHN Cons. Leg. 17787.

Cabildo de la Catedral, *el día 20 de enero de 1810 encajonó y guardó toda la plata y los vestuarios de primera clase de la catedral para enviarla fuera si los franceses llegaban a Sevilla.*¹⁵² En adelante, la referencia a la crónica de González de León recogida en el Archivo Municipal de Sevilla, será frecuente. Esta Crónica es un diario elaborado a partir de los hechos vividos por el autor en la ciudad. En ocasiones aporta otros documentos que ilustran los sucesos que narra. Es particularmente rico como testimonio de un habitante de Sevilla que observa lo que ocurre en su entorno, aunque a veces no sepa con exactitud los motivos de los hechos. En este sentido la información se complementa adecuadamente con los documentos relativos a estos sucesos que se hallan en el Archivo Histórico Nacional, que son la consecuencia de la labor administrativa del nuevo gobierno, particularmente en el terreno del patrimonio artístico. Más adelante, en el mismo día continua:

Sin dejar nada mas que seis candelabros para el altar de los que eran de la Antigua, el sagrario del altar de plata y dos ciriales, las embarcó para reservarlos de los franceses, llendo dos diputados y algunos ministros. Esto fue lo único que el pueblo no se opuso, antes si muy contentos los comboyaban desde la catedral hasta el muelle.

La entrada de las tropas en la ciudad supondría la instauración de la ley que extinguía los conventos y comunidades de regulares, por lo que muchas monjas salieron de los cenobios y se fueron a sus casas, según obligaba la ley. También abandonaron los claustros algunas comunidades de religiosos y casi todos se fueron de Sevilla, y otros, a imitación del Cabildo enviaron a Cádiz sus alhajas y pinturas, como hicieron los Capuchinos o el Convento de San Antonio con todas las suyas. El mismo ejemplo lo siguieron muchos particulares.¹⁵³ El día 30 los franceses habían llegado a Alcalá de Guadaíra, siendo innumerables las familias que salieron huyendo de la ciudad dejando abandonadas sus casas a merced de los ocupantes.

El día 1 de febrero de 1810, tras la capitulación entraron al fin los franceses en la ciudad. Aunque las capitulaciones expresaban que la ciudad protegería las

¹⁵² AMS, Secc. 14. Crónicas de D. Félix González de León, 20 de Enero de 1810.

¹⁵³ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla*, p. 98 y González de León, día 25 de Enero, fol.6. en AMS.

propiedades particulares y sus ciudadanos serían respetados, en contra de lo pactado, las tropas se acuartelaron en los conventos de frailes y, en aquellos donde se encontraron religiosos, los echaron a la fuerza. Dicen las crónicas *que saquearon y destruyeron muchos conventos, si bien el gobierno impidió mucho, poniendo guardias y recogiendo la plata.*¹⁵⁴ Al día siguiente, aunque hubo ceremonias para dar la bienvenida a las tropas con las que se había capitulado, como luminarias generales y repiques a la oración en la Catedral, muchos efectos de los conventos como imágenes, pinturas y plata se habían extraviado entre la acción de los soldados franceses que los pretendían y los que se ocultaron para que los franceses no los cogieran.¹⁵⁵

El jueves 1 de febrero, a las once de la mañana entraban en Sevilla los primeros cuerpos de la división francesa del Mediodía, al mando del general Soult, duque de Dalmacia; *anunciando los repiques la presencia del monarca intruso, José Bonaparte, acompañado de un lucido Estado Mayor y de una escolta de coraceros de la guardia imperial que entró con la compañía de los demás generales por la puerta de San Fernando.*¹⁵⁶

El clima de inestabilidad e incertidumbre originado por la guerra durante los meses previos, llevó a la venta de numerosas obras por parte de personas e instituciones, que habían comenzado pocos años antes con las incursiones y adquisiciones ordenadas por Godoy, dando origen a la salida de Sevilla de algunos cuadros de calidad. Al mismo tiempo, la llegada de comerciantes ingleses y de oportunistas dispuestos a sacar el máximo partido de la guerra, llevó a que en los años previos de la entrada de los franceses en Sevilla, salieran de la ciudad una elevada cantidad de pinturas, a pesar de que la prohibición de exportación de obras de arte fuese renovada por José I. No obstante, lo que ocurrió en los meses posteriores no estaba dentro de lo que los habitantes de Sevilla pudieran sospechar, ya que el movimiento de obras de arte fue parte del escenario de la guerra. Además, el poder efectivo de Soult como general de las tropas del Mediodía fue reforzado en Sevilla, atribuyendo más

¹⁵⁴ AMS, Secc. 14, 1 de Febrero de 1810.

¹⁵⁵ Idem 2 de Febrero de 1810.

¹⁵⁶ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla, de 1800 a 1850*, 1994, p. 115.

funciones de vigilancia y control a la policía que dependía de él.¹⁵⁷ Dada las dificultades de Soult para recibir fondos para pagar la soldada, el Mariscal se vio obligado a subir radicalmente los impuestos a la ciudad, sumida así en una situación difícil de sostener por sus habitantes y propicia a sacar dinero por cualquier medio, incluida la venta de obras de arte.

El Rey José, manifestó su interés, en contra de la actuación de soldados y algunos generales, en que la ciudad no fuese saqueada, como quedó comprometido en las capitulaciones. Muestra de ello, fue el hecho de poner guardias en algunas instituciones religiosas para que no fueran asaltadas por las tropas. Apenas unos días después de su entrada en la ciudad, el 8 de febrero, el Rey fue a visitar las vecinas ruinas de la antigua ciudad romana de Itálica y *muchos establecimientos dentro de Sevilla*. Las tropas se alojaron, en contra de lo expresado en las capitulaciones, en los conventos de San Francisco, El Carmen, San Jacinto y Santo Tomás, expulsando a las comunidades que los habitaban. Mientras tanto, el Rey se estableció en el Alcázar, y los que vinieron con él, lo hicieron del siguiente modo: *el marqués de Río milano, en la casa que daba al triunfo de la Lonja, el ministro Conde de Cabarrús, en la vivienda frente a la casa de correos, los Consejeros, Conde de Montarco, Aranda y Solís, en los palacios de Osuna, Infantado y Medina Sidonia respectivamente, mientras que el general Darricau primero y Soult después escogieron el Palacio Arzobispal*.¹⁵⁸

Tras una estancia de algunas semanas fuera de la ciudad, el 12 de abril, el Rey regresaba y para entonces ya estaba preparado el Alcázar: *Durante el tiempo que estuvo el Rey fuera de Sevilla se adornó el Alcázar con mucho gusto de bellas colgaduras, sillas y demás muebles y con casi todas las excelentísimas pinturas que quitaron de los conventos y otras iglesias*.¹⁵⁹ La Gaceta del Gobierno publicaba una de las medidas que fueron consecuencia de la preocupación urbanística del nuevo

¹⁵⁷ Soult, N.-J. D. D., 1811. *Reglamento de policía: El mariscal del imperio, general en jefe del ejército del mediodía: Considerando que la rebelion de muchos pueblos dependientes de la Andalucía contra el legítimo gobierno de S. M. C. y los esfuerzos continuamente renovados de los insurgentes para excitar nuevas turbulencias, han dado lugar a que se extiendan extraordinariamente las atribuciones de la policía*. [S.l.], [s.n.].

¹⁵⁸ Moreno Alonso, M., *Sevilla Napoleónica*, 1995, p. 52.

¹⁵⁹ AMS, Secc. 14, día 12 de abril de 1810, fols.34-35.

gobierno, que fue el derribo de varias iglesias y conventos, y en este caso del de religiosas de La Encarnación, para abrir una plaza. Estos derribos motivaron también un movimiento de obras de arte que fue aprovechado por algunos coleccionistas. Pero las tareas de derribo fueron realizadas por Monsieur Mayer, asentista general del ejército,¹⁶⁰ que le sacó beneficios a todas estas operaciones. La Iglesia de Santa Cruz fue mandada derribar el 11 de julio, por lo que fue trasladado el culto al colegio de los Menores.¹⁶¹ Mientras tanto, la ciudad estaba ocupada por las tropas. En el mes de julio la mayoría de los conventos estaban ocupados, con el correspondiente perjuicio para sus ocupantes y las obras de arte que alojaban. Consta entonces, la ocupación de *San Agustín, la Trinidad, San Benito, San José, el Valle, la Merced, el Carmen, San Francisco, San Basilio, San Jacinto, Santo Tomás, San Francisco de Paula, Trinitarios descalzos, y San Pedro de Alcántara.*¹⁶²

La Iglesia de San Alberto, *se conservó porque en ella se hizo el depósito para venderlos de los despojos de los altares y muebles de todos los conventos.* No existe, en cambio, constancia de que se organizara una venta de pinturas estimadas de categoría menor, como ocurrió en Madrid entre las pinturas almacenadas en el Convento de la Trinidad para poder pagar, entre otros gastos, las restauraciones de los cuadros maltratados.

No obstante, la ocupación de Sevilla no revistió el carácter violento de otras ciudades, por lo que tampoco fueron destruidas ni, salvo la escandalosa labor de Sout, desaparecieron sistemáticamente obras de arte. De hecho, con los años, pudo abrirse un museo con las obras que habían quedado de la desamortización.

Al día siguiente de la ocupación de Sevilla, las casas de comunidades religiosas y de beneficencia recibían la orden de entregar listas de inventarios minuciosos de los objetos de valor que poseían. Debían estar dispuestos a perder la propiedad de sus obras en virtud de la ley que mandaba reunir en el Alcázar las mejores pinturas de la escuela sevillana para poder disponer de ellas para la formación del Museo de Pinturas de Madrid y formar parte del decretado envío de pinturas al Emperador.

¹⁶⁰ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla, de 1800 a 1850*, p. 113

¹⁶¹ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla, de 1800 a 1850*, 1994, p. 116.

¹⁶² Moreno Alonso, M., *Sevilla Napoleónica*, 1995, p. 54.

Puede verse como ejemplo la circular dirigida al Prior de la Colegiata del Salvador y firmada por el corregidor Joaquín Leandro de Solís, que por su interés, reproducimos:

El Excmo. Sr. Conde de Montalco me dice este día lo siguiente:

Me pasará V.E. á la mayor brevedad una noticia ó relación exacta de todos los Hospitales, Cofradías, Hermandades, y demás establecimientos piadosos que están sujetos a la jurisdicción Real, expresando sus pertenencias, rentas, fondos y existencias en frutos, alhajas y otros efectos. Lo prevengo á V.E. como comisionado por S.M. para este efecto

Y lo traslado a V. para que en el término de segundo día preciso ú antes si fuese dable, me pase la relación que se pide por lo respectivo á la Colegial de su cargo, dándome desde luego aviso del recibo de este.

Dios guarde a V. muchos años, Sevilla y Febrero 3 de 1810. –Juaquin Leandro de Solis- Sr Prior de la Colegial del Salvado.¹⁶³

4.5.- Pinturas del Alcázar.

El 3 de febrero de 1810 estaba Quilliet en Sevilla, donde permaneció algunos días, pues el 24 de ese mes consta que estaba en Jerez y el día 27 en Arcos. Al igual que en Córdoba, le dio tiempo de redactar una lista con las obras artísticas que consideraba más importantes. Esta relación estaba confeccionada antes de su llegada a Sevilla, pues figuran cuadros que estaban ausentes de sus lugares de origen cuando las tropas ocuparon la ciudad, como los magníficos murillos de la iglesia de Capuchinos, los dos Velázquez del Carmen Calzado, o muchos de los zurbaranes del Convento de La Merced Calzada, que sólo conservaba cuatro murillos. La iglesia del Convento de San Agustín también había sufrido despojos, ya que Godoy había retirado gran parte de las pinturas para su palacio. Este hecho le causó no poco incómodo, al ver como sus planes se vieron de algún modo obstaculizados Quilliet conocía bien Sevilla pues había podido visitarla con facilidad desde Cádiz, donde

¹⁶³ Reproducido en Gómez Imaz, M. *Inventario de los cuadros sustraídos 1810*, p.71.

había estado con Lebrun. Su primera visita a Sevilla, realizada con Alcalá Galiano, data de octubre de 1806, posiblemente de camino a Madrid. En esa ocasión visitaron la Catedral, donde analizaron sus pinturas con detenimiento.¹⁶⁴ Para ese día nuestro personaje ya había estado en varios lugares de interés y había tratado de indagar sobre el destino de los numerosos cuadros que habían ido desapareciendo con motivo de la llegada de las tropas, motivando el primer capítulo de desapariciones y perjuicios al patrimonio pictórico sevillano.

Son bastantes los ejemplos que en Sevilla se pueden recordar de obras vendidas antes de la llegada de los franceses a la ciudad y también después de la entrada, vendiendo aquellas obras que no fueron requisadas, pero sí desvinculadas de su lugar de origen. Comerciantes españoles y extranjeros, agentes, intermediarios y particulares, coleccionistas, funcionarios y clérigos participaron en esa primera fase del proceso de dispersión de las pinturas en Sevilla. Nombres como los del Deán López Cepero o el coleccionista Nathan Wetherell sobresalen en este capítulo de compras.

El conocimiento que Quilliet ya tenía de los monumentos de Sevilla, le hicieron darse cuenta inmediatamente de las ausencias. En efecto, Quilliet conocía Sevilla, tanto de modo directo, como a través de la literatura artística. Particularmente Antonio Ponz como, sobre todo, Juan Agustín Ceán Bermúdez daban información precisa en sus libros acerca de las obras de arte que encerraba cada monumento, lo que facilitó la búsqueda de las obras que a su juicio debían seleccionarse. Es además bastante posible que entrara en la ciudad antes que las tropas para conocer de cerca la situación, mientras los representantes de ambas naciones negociaban la capitulación a escasos kilómetros de Sevilla. Al igual que en Córdoba, en Sevilla elaboró personalmente una lista, anotando el número de obras con su autor que había en cada iglesia, destacando las que él estimaba de interés. En esa relación también aparecían las obras que habían sido removidas y escondidas de sus lugares, por lo que podemos deducir que ese inventario-lista se realizó poco antes de la entrada de las tropas en Sevilla. Esta relación, si bien sigue de cerca la obra de Ceán Bermúdez, en concreto el índice que el autor denomina Tablas Geográficas de los profesores de las Bellas

¹⁶⁴ Alcalá-Galiano, A. , *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano*, Madrid, 1886. Tomo I, p. Hubimos de tocar en Sevilla... para que él viese la Catedral, que admiró mucho y las pinturas de los varios maestros de las escuelas sevillanas, de que no quedó menos prendado. Para mí no eran nuevos aquellos objetos y le serví en cierto modo de cicerone.

Artes en España, se diferencia de la misma en que añade el número de obras de cada pintor, y excluye los artífices que no sean pintores. La información que facilita Ceán, de algún modo ha sido completada por Quilliet, por lo que podríamos pensar que Quilliet o bien ha consultado alguna otra fuente, o ha visitado el templo que menciona. La información aportada por Quilliet pretende ser exhaustiva en cuanto que constata la presencia de todos los cuadros de cierta entidad con número y atribuciones. Por esto podemos pensar que esta relación tiene una utilidad definida: la requisa de los cuadros en cada una de las iglesias, aunque legalmente no pudiesen ejecutarlo en todos los lugares relacionados.

En una larga carta en francés fechada en Sevilla el 3 de febrero de 1810¹⁶⁵ Quilliet da cuenta al Ministro del Interior de las obras halladas en Sevilla y sobre qué cuadros podían ser intervenidos. También notificaba que habían retirado los *cuatro mejores murillos de la Catedral* y una tabla de escuela italiana que según su información estaban, junto con las alhajas de la Catedral en un barco dispuesto a zarpar a pocas leguas de Sevilla. Expresa que los diecisiete cuadros de Murillo del Convento de Capuchinos, según la información -errónea- que él tenía, habían sido enterrados o entregados a particulares, cuando en realidad estaban junto con los bienes de la Catedral en la Aduana de Cádiz adonde ya habían llegado felizmente. Del convento de San Alberto se habían retirado, siguiendo sus observaciones, un Alonso Cano y varios zurbaranes. El Convento de San Francisco había rechazado quince días atrás – cuando la ciudad no estaba aún tomada- 60.000 *piastres* que le habían ofrecido por siete murillos que adornaban aún su iglesia. El Convento de La Merced –se supone que la Merced Calzada- había vendido todo menos tres murillos, que estaban dos en la iglesia y uno en la capilla de la expiración. El Convento del Carmen Calzado había vendido una *Virgen del Rosario* de Murillo por un precio ridículo –250 *piastres*–, el comprador la vendió a 300 y así sucesivamente. Sabe que el Colegio de San Buenaventura, difícil de abrir, había entregado las pinturas a Juan Rasilla, su síndico. Para desentrañar tantas incógnitas, Quilliet procuró buscar información entre sus compatriotas o voluntarios colaboradores.

Al día siguiente, el 4 de febrero Quilliet visitaba El Monasterio de La Cartuja de las Cuevas e Itálica, donde encontró una importante colección de objetos arqueológicos

¹⁶⁵ AHN, Consejos, 17787.

–*médailles, de bustes, de têtes*– procedentes de Itálica, posiblemente del Monasterio de San Isidoro del Campo, construido sobre la antigua ciudad romana, que había sido recientemente vendida en 9.000 reales por Père George, un fraile Jerónimo francés a Nathan Wetherell, un comerciante inglés establecido desde hacía años en la ciudad, que fue uno de los más activos coleccionistas en esos momentos.¹⁶⁶

El 7 de febrero de 1810 Frédéric Quilliet dirige una carta al Ministro del Interior de España, en el que le comunica el estado del patrimonio artístico sevillan y sus ambiciosas aspiraciones.¹⁶⁷

Ministre de l'Interieur

Séville

Chartreuse Sti.Ponce

Monseigneur

Tengo el honor de exponerle a V. E. el sucinto trabajo de Sevilla que aparecerá pronto más detallado, aunque este informe bastará para que determine sus medidas.

Este trabajo, además del Alcázar, el Palacio Episcopal y la Catedral, presenta 80 templos de toda jerarquía, monjas, monjes, parroquias, ermitas, hospitales... En él usted encontrará 819 cuadros de varias medidas que constituyen la base de la escuela española, ya que verá los Villegas que debe mirarse como el fundador de la Escuela de la que Murillo es la figura principal.

Sin tocar al Palacio, al Arzobispado, a la Catedral. Sin soñar con los Capuchinos cuyos recuerdos son vergonzosos (los desdichados han dicho que han negociado con sus cuadros para con lo que han sacado ir a fundar en Méjico una nueva guarida de ignorancia y superstición) sin poner la mano sobre nada que pueda conservarse por la (Cutte?), sin ocuparse de La Merced que a cedido todo menos 4 murillos, sin pensar en San Agustín de donde D. Manuel Godoy ha retirado una parte de lo que adorna sus palacios, sin pararnos en fin en nada de lo que pueda causar pena. V. E. verá en esta colección mas de 40 Murillos, Villegas, Vargas, Pacheco, Zurbarán, Tobar,

¹⁶⁶ Lasso de la Vega, op.cit., p. 17. Carta de Quilliet fechada el 4 de febrero de 1810.

¹⁶⁷ AHN, Consejos, 17787: El original en francés

Cano, Polanco, Gómez, Villavicencio, Pereira, todos artistas cuyos cuadros darán al museo un esplendor inaudito y después de una serie de pintores menos conocidos pero necesarios para establecer la escala de las escuelas de un país tan célebre en talentos de todo género.

El Alcázar presenta unos buenos ejemplares de monumentos, estatuas y Santiponce es un tesoro a explotar que ofrece brillantes esperanzas. La mano de Júpiter que he tenido el honor de presentarle presagia todo el Olimpo.

También hay en Sevilla estatuas dispersas que habría que reunir. Las casas de los emigrados ofrecerán también una gran suma a todas estas obras maestras.

El Sr. Vicente Gómez, propietario de la mano que le he enviado, aunque director de la Consolidación, ha sabido suavizar la aspereza de las finanzas por un estudio constante de lo que hay en Sevilla y alrededores. Es uno de los aficionados mas distinguidos y del que se puede servir Su Excelencia para intereses tan honorables. ¿Qué podría yo decir a su favor? Sus conocimientos, la probidad le recomiendan mas allá de todo.

*Reciba, Señor, los respetos / Su más devoto servidor / Quilliet (firmado)/
Sevilla, 7.febrero. 1810.*

A los pocos días de escribir Quilliet la carta, un decreto de 11 de febrero de 1810 mandaba recoger las pinturas para el Alcázar.¹⁶⁸ Los soldados y las personas que actuaban con Quilliet comenzaron a recoger los cuadros de las iglesias y a llevarlos al Palacio sevillano del Rey José. La requisita fue realizada con diligencia, de acuerdo a unas directrices previas, basadas en la información proporcionada por Ponz y, particularmente por Ceán Bermúdez. Esta primera relación de obras es la que anota Quilliet en un papel y que hemos podido hallar en el Archivo Histórico Nacional, que serviría de guía a él mismo en los primeros días de estancia en la ciudad para seleccionar los cuadros que debieron ser requisados esos días. (Apéndice documental, doc. 22). Del Real Alcázar se escogerían aquellas que como *Escuela Sevillana* iban a formar parte del Museo de Pinturas de Madrid y las que irían a París al Museo de las Glorias del Imperio. No obstante, *no pocas se extrajeron y robaron por los mismos comisionados por el gobierno para recogerlas y de este modo se*

¹⁶⁸ Decreto que ordena la incautación de pinturas en Sevilla y su disponibilidad para ser llevadas a Madrid. (Tomado de Gómez Imaz, M., *Inventario de los cuadros sustraídos 1810*).

*repartió y perdió la grande riquísima colección de bellísimas pinturas que poseían los conventos.*¹⁶⁹

Decreto que ordena la incautación de pinturas en Sevilla y su disponibilidad para ser llevadas a Madrid:

Real Alcázar de Sevilla a 11 de febrero de 1810.

DON JOSEF NAPOLEON, por la gracia de Dios y por la Constitución del Estado, Rey de las Españas y de las Indias.

Queriendo reunir en un mismo sitio todos los monumentos de las bellas artes existentes en esta Ciudad,

Hemos decretado y decretamos lo siguiente:

Artículo I. De las Salas de nuestro Real Alcázar se tomarán quantas sean necesarias para que se coloquen los monumentos de arquitectura, las medallas y las pinturas, y su escuela, que ha de ser conocida por la Sevillana.

Artículo II. Nuestro Ministro de lo Interior y el Superintendente general de nuestra Real casa quedan encargados de la ejecución del presente Decreto.=

*Firmado=YO EL REY.=Por S.M. su Ministro Secretario de Estado=Mariano Luis de Urquijo.*¹⁷⁰

Las obras recogidas procedían en su mayoría de los conventos suprimidos. En dos meses el movimiento de obras de arte que se había dado en la ciudad fue incesante. Sin duda, el acontecimiento más importante fue el decreto del rey José que mandaba colocar muchas de las pinturas de la ciudad en los salones del Alcázar. No obstante, *no pocas se extrajeron y robaron por los mismos comisionados por el gobierno para recogerlas y de este modo se repartió y perdió la grande riquísima colección de bellísimas pinturas que poseían los conventos.* Tanto el Convento de Capuchinos antes indicado, como el de San Antonio¹⁷¹ escondieron sus pinturas y enseres, enviándolos a Cádiz. En concreto, el manuscrito de González de León dice: *pero no se entregó a esta pérdida la colección de capuchinos porque las enviaron a Cádiz antes de entrar los franceses, y algún otro convento envió también sus alajas, como fue San Antonio.*

¹⁶⁹ Archivo Municipal de Sevilla (en adelante AMS), Secc. 14, 1 de febrero de 1810.

¹⁷¹ AMS, Secc. 14, 20 de Abril de 1810.

De los demás damos aquí las noticias que podemos y la traslación de sus efectos y hermandades bajo la inteligencia de que la plata se la llevaron: aunque no poca se ocultó y perdió a los mismos franceses y otras muchas en copones, calices y otras piezas dieron ellos a las parroquias que tenían falta de estas piezas.

Esos primeros meses de ocupación del Gobierno Intruso estuvieron acompañados de un elevado movimiento en lo referente a enseres de las numerosas hermandades que pasaron de una iglesia a otra. A veces las iglesias conventuales *quedaron solo para caballerizas, meter carros, hacer talleres de carpintería, herrerías, todas las imágenes, altares, ropas y demas efectos que pudieron salvarse de los franceses pasaron a las parroquias, excepto las muchísimas pinturas de Murillo, Zurbarán etc, que de estas muchas se llevaron a Francia.*¹⁷²

De las prolijas descripciones que hace González de León para indicar los cambios de sede de las hermandades, se desprenden testimonios de cuadros que fueron llevados al Alcázar, como el cuadro de *San Andrés* de Roelas de la Hermandad de San Andrés de los Flamencos. Otro ejemplo similar es el de la Iglesia de Santo Domingo de Portacoeli, de donde la Hermandad del Rosario pasó a San Bernardo, mientras que el Santo Titular –la escultura de *Santo Domingo* de Montañés– fue trasladado al Alcázar. En la Cartuja, *el famoso crucifijo de Montañés y las pinturas fueron llevados al Alcázar*, al igual que ocurrió en el Monasterio de San Jerónimo, *donde el santo titular, hermosa escultura del célebre Torregiano fue llevada al Alcázar, pero los altares, iglesia y convento se conservaron sin mucha ruina porque los compró un particular*¹⁷³. Entre estos y otros muchos datos, podemos colegir que en el Alcázar no solamente hubo cuadros, sino que las tres esculturas más célebres de Sevilla fueron también al Alcázar: *Santo Domingo* y el *Cristo de la Clemencia*, de Martínez Montañés, así como el *San Jerónimo* de Pietro Torregiano, los tres policromados, fueron a los salones del Alcázar aunque nunca, al contrario que los cuadros, fueran inventariados.

El 7 de febrero fue nombrado D. Vicente Velázquez, profesor de pintura, para que realizara la selección de cuadros que han de ser conducidos al Alcázar. Consta que el

¹⁷² AMS, Idem 20 de Abril de 1810.

¹⁷³ AMS, Secc.14. Crónica de D. Félix González de León

pago fue de 1.000 reales de vellón al mes. Se supone que éste actuaría siempre de acuerdo a las directrices de Quilliet.¹⁷⁴

He aprobado la propuesta que el 7 del corriente hace V.S.Y. a favor del profesor de pintura D. Vicente Velázquez para que pase a los reinos de Andalucía con la comisión de examinar, reconocer y elegir los mejores cuadros en cumplimiento del Real D. de 20 de diciembre ultimo, han de formar el Museo Nacional que se establezca en esta Corte. En su consecuencia se servirá V.S.Y. disponer que mientras dure esa comision se abonen al citado Velázquez por ella mil r.vn. mensuales y que aproveche la primera ocasión segura que se ofrezca para emprender el viaje a dichos Reynos y que le presente al Sr. Marqués de Almenara para desempeñar la Comisión bajo sus ordenes inmediatas como Ministro del Interior y encargado de despachar en Andalucía los negocios de R. Hacienda. Conde de Cabarrús, a 4 de marzo de 1810.

A mediados de abril encontramos a Quilliet de nuevo en Sevilla, trabajando en la requisa de los cuadros que iba reuniendo en el Alcázar según instaba el Decreto de 10 de febrero de 1810. Quedaban todavía por recoger aquellas obras que habían sido objeto de algún tipo de rebeldía por parte de sus poseedores para poder retirarlas. El 20 de abril de 1810 comunicaba al Ministro del Interior sus impresiones acerca de los problemas que estaba encontrando para requisar las obras que tiene previstas durante su estancia en Sevilla.

En esas cartas en las que trató de las dificultades que encuentra a la hora de requisar las obras, vierte algunas opiniones sobre el patrimonio sevillano: Murillo y en concreto los cuadros de la Caridad son de los que más habían atraído su atención, siendo colocados al inicio en la primera sala del Alcázar. Elogia los murillos de la Iglesia de Santa María La Blanca por la originalidad del tema representado, ya que se aparta del tema de las Vírgenes, por el que se le acusaba a Murillo de repetitivo. Sin embargo, las pinturas de Santa María la Blanca no se encuentran en el Inventario del Alcázar, salvo *la Santa Cena* de Murillo.

¹⁷⁴ AHN, Consejos, 17787. Oficio de 4 de marzo de 1810 copiando una carta del 19 de febrero al Director General de Bienes Nacionales:

Pero sus cartas dejan, además constancia tanto de su influencia ante el Ministerio del Interior, que era quien publicaba los decretos y tomaba las medidas referentes a las requisas, como de la utilización de algunos recursos, a veces toscos, por parte de los españoles al defender el patrimonio. Estas burlas a la actividad incautadora de los franceses, así como las reclamaciones que prosperaban por parte de algunas instituciones al recuperar algunos de sus lienzos, hizo que en la correspondencia de esos días, Quilliet desplegara su ácida y en ocasiones despiadada ironía contra los que conseguían retrasar la entrega de los lienzos o contra los que consiguieron que le fueran devueltos los cuadros incautados. Podemos comprobarlo repetidamente.

En la primera de esas comunicaciones, de 20 de abril, con indignación incontenida, narra al Ministro del Interior un interesante suceso: El que el más tarde será el famoso Deán López Cepero, entró en el recinto antes de que los cuadros del Colegio de Santo Tomás fueran llevados al Alcázar, retenidos todavía en el Colegio debido a su tamaño, cortó los lienzos de la *Apoteosis de Santo Tomás*, de Zurbarán y *el Martirio de San Andrés* de Roelas para separarlos de su bastidor y poder ocultarlos (Apéndice documental, doc. 13).¹⁷⁵ No obstante, Gestoso narra al respecto lo siguiente:

*al restaurar últimamente este cuadro, sentándolo sobre otros lienzos y barnizándolos, se halló pegado a él, el quitarle el forro de tablas que tenía, un papel que por su rancio y carácter de letra demostraba haber sido puesto allí hacía años, y sin duda por acuerdo de la Comunidad del Colegio de su nombre, á quien perteneció el cuadro; el cual, copiado á la letra, dice así: “este lienzo lo sacaron de la Capilla y Colegio dos colegiales en la invasión de los franceses ocurrida en 1º de febrero de 1810. Los franceses lo tomaron después y lo colocaron en el Alcázar Real de esta ciudad. En su fuga, que fue el 27 de Agosto del año de 12, se lo llevaron a París, desde donde volvió a Madrid en donde estuvo hasta el año de 1818, cuando lo concedió al Colegio en Sr. Fernando VII y se colocó en su altar el 26 de enero de 1819, siendo rector el M. Maestro Fr. Juan Gómez Muriel.”*¹⁷⁶

¹⁷⁵ AHN, Consejos, Leg. 17787.

¹⁷⁶ Gestoso, José, *Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, 1912, p. 85.

Del Hermano Mayor de la Caridad, -cuyos cuadros de Murillo llevaban años convertidos en apetitoso objetivo de los poderes públicos-, dice Quilliet en su carta que debería ser más modesto y pedir las copias que de los cuadros de Murillo hizo el pintor y académico Joaquín Cortés y ceder al Alcázar los originales de Murillo que tenía depositados en su casa. (Vid. Apéndice Documental, doc. 14).

El Hospital de los Venerables Sacerdotes había conseguido que les fuera devuelta desde el Alcázar la famosa *Inmaculada*, en palabras de Quilliet, *para recalentar su sangre congelada*. Este cuadro, años más tarde, protagonizará una de las pujas más altas y reñidas en la historia de las ventas por subastas en el siglo XIX, -986.000 francos en 1852- así como una interesante historia material de final relativamente feliz. (Vid. Apéndice Documental, doc. 15).

El Hospital de San Lázaro, también había reclamado la devolución del cuadro representando a San Lázaro pintado por Villegas Marmolejo y que pertenecía al retablo de la iglesia de dicho hospital. No sin ironía se refiere al acontecimiento del siguiente modo: *Se ha devuelto este Villegas Marmolejo a estos leprosos. ¡Que salga de allí en seguida, Monseñor, pues la lepra es contagiosa!*. (Vid. Apéndice Documental, doc. 16). Esta misma reclamación, pero esta vez con palabras más adecuadas la refiere a un apostolado que había del Alcázar de la Iglesia de San Felipe Neri. (Vid. Apéndice Documental, doc. 17). Pero posiblemente su insulto más descarnado fue el dirigido al superior de los Jesuitas que le impidió la salida de los pocos cuadros que le quedaban en su iglesia, es decir los pertenecientes al retablo mayor y uno de los retablos laterales. Le llamaba, *raíz cúbica de Jesuita, deja hacer sin poner obstáculo, pero cuando llega la hora de sacarlos, exhibe una orden para dejar los cuadros. Convendrá V.E. que este ejemplar es una cabeza de hidra que es preciso cortar. Corte V.E., corte, y que Dios lo tenga en su santa y digna guarda* (Vid. Apéndice Documental, doc. 18). Aunque expulsados en 1767, se permitió a los jesuitas en 1798, en virtud de una Orden de Carlos IV, que pudieran volver a casas de sus parientes o a conventos fuera de la corte y sitios reales y en 1808 una Orden de la Junta Central les proporcionaba la pensión que hasta ese momento tenían retirada.

Del Convento de San Francisco había anotado 14 Murillos.¹⁷⁷

¹⁷⁷ AHN, Consejos, leg. 17787

El 2 de junio de 1810 está fechado el inventario de los 999 cuadros existentes en el Alcázar. En él aparecen distribuidos por salas, aunque no hemos encontrado descripción de la correspondencia de esas salas con los espacios del Alcázar tal y como se encontraba en ese momento, ni cómo se dispusieron los cuadros por las salas del palacio. Pensamos que habría algunas salas dispuestas para mostrar al público los cuadros más célebres. La que figura como sala Baja 1, en el inventario del Alcázar que recoge Gómez Imaz acogió 52 cuadros, entre los que se encontraban los murillos de la Caridad y la serie de San Jerónimo de Valdés Leal. En Sala baja 2, se encontraba la *Apoteosis de santo Tomás* y la serie del Colegio de San Buenaventura, de Zurbarán. Allí también se encontraban otros cuadros de gran tamaño, como la *Apoteosis de San Hermenegildo*. A partir de la sala 4, parece que los cuadros estaban más agolpados y la calidad de las pinturas era más irregular. Pensamos que por la escasez de testimonios gráficos y escritos sobre la disposición de las pinturas en las salas del Alcázar, realmente, no fue hondo el impacto que causó la presencia de esta reunión de pinturas en Sevilla. A pesar de que se abría al público los domingos y días festivos para poder visitar sus salas.¹⁷⁸

El Inventario, como el de un museo, recoge los títulos de los cuadros, autor, medidas y la sala donde se hallaba, en algunas ocasiones agrupados en series o conjuntos. Muchas de las 39 salas ocupadas por los cuadros estaban abarrotadas, algunas fueron dispuestas más holgadamente, ya que su condición de visitable exigía mostrar al público los cuadros más célebres. La disposición de los cuadros, colgados de los muros, sería abigarrada, dada la necesidad de espacio que tal cantidad de obras exigía. La que figura como sala Baja 1 acogió 52 cuadros, entre los que se encontraban los murillos de la Caridad y la serie de San Jerónimo de Valdés Leal. En Sala Baja 2, se encontraba la *Apoteosis de Santo Tomás* y la serie del Colegio de San Buenaventura, de Zurbarán. Allí también se encontraban otros cuadros de gran tamaño, como la *Apoteosis de San Hermenegildo* de Herrera El Viejo. A partir de la sala 4, los cuadros estaban más agolpados y la calidad de las pinturas era más irregular. No obstante, no hay constancia de más testimonios gráficos o escritos sobre la disposición de las pinturas en las salas del Alcázar, que serán dibujadas tan

¹⁷⁸ Citado en Moreno Alonso, M., *Sevilla Napoleónica*, 1995, p. 63. Se abría los domingos y días festivos.

solo unos años más tarde por pintores románticos.¹⁷⁹ Frente a los problemas constantes de los depósitos de Madrid por el deterioro de los edificios, la sede de Sevilla parece adaptarse más a la idea de un museo.

Es lógico pensar en la expectación que despertaría esta galería de pinturas, pues su riqueza artística era un orgullo para la ciudad como habían reconocido viajeros y visitantes ilustres.

Todos estos cuadros habían sido requisados en virtud de varios decretos. En primer lugar el decreto de extinción de comunidades religiosas y expropiación de sus bienes, el decreto de creación del Museo de Pinturas de Madrid y en tercer lugar el decreto que ordenaba recoger el patrimonio artístico sevillano en los Reales Alcázares. En este sentido, la actividad desplegada por Quilliet y sus comisionados había sido casi frenética, por la rapidez con la que trabajó y con la sagacidad con que preparó las actuaciones.

4.6.- Cuadros de Sevilla para Madrid.

El 19 de noviembre de 1810 siguiendo órdenes del Ministro del Interior, el prefecto de Sevilla D. Blas de Aranza, remite la lista de las obras que debía enviar al Museo de Madrid. A su vez, se ordena el embalaje y el transporte de los cuadros escogidos. Será D. Cristóbal Beltrán quien se encargue de ponerlas en cilindros. El día 12 de enero de 1811 partió la expedición, pero ya en Carmona, el carro se averió, por lo que hubo que desistir del traslado.¹⁸⁰ Aprovechando una expedición que acompañaba al mariscal Sout y el viaje a la Corte del guardia de honor de Sevilla, D. Francisco de Paula Rincón, salieron definitivamente las pinturas hacia Madrid el 17 de abril de 1811, donde llegaron a principios de mayo. El carretero que las llevó, Fernando Rodríguez, cobró tres mil quinientos reales.¹⁸¹ No

¹⁷⁹ Cfr. Moreno Alonso, M., *Sevilla Napoleónica*, 1995, p. 63.

¹⁸⁰ AHN Secc. Consejos, Leg. 17787: *Después de que un comisario de guerra ante escribano y facultativo reconociesen los cajones, resultó no haber alteración alguna. No me persuado pueda haber una proporción más segura que la actual en la que un numeroso convoy acompaña al Sr. Mariscal Duque de Treviso.*

¹⁸¹ *Son tres cajones. Esta ahustada la conducción a 3.500 r. Y he entregado a cuenta 2000.* AHN Secc. Consejos, Leg. 17787.

obstante, las pinturas continuaban embaladas el 23 de julio,¹⁸² es decir varios meses después las pinturas seguían enrolladas.

Relación de cuadros enviados a Madrid desde el Alcázar de Sevilla en 1811

Se indica la procedencia antes de su incautación, si se procedió a la devolución y ubicación actual.

Autor (literal)	Título (literal)	Procedencia	De v	Ubicación actual
Murillo	<i>La Resurrección del Sr.</i>	Hermandad de la Expiración, Sevilla	no	Madrid, Academia San Fernando
Murillo	<i>El Jubileo de la Porciúncula</i>	Convento de Capuchinos, Sevilla	no	Colonia, Museo
Murillo	<i>Moisés que hiere la peña</i>	Hospital de la Caridad, Sevilla	si	Hospital de la Caridad
Murillo	<i>Jesús que multiplica los panes</i>	Hospital de la Caridad, Sevilla	si	Hospital de la Caridad
Murillo	<i>San Juan de Dios con un pobre</i>	Hospital de la Caridad	si	Hospital de la Caridad
Murillo	<i>San Diego repartiendo la sopa</i>	Convento de San Francisco, Sevilla	no	Academia San Fernando
Murillo	<i>La Virgen con el Niño que reparte pan</i>	Hospital de los Venerables, Sevilla	no	Budapest, Museo
Alonso Cano	<i>La Presentación de Nuestra Señora en el Templo</i>		no	
Alonso Cano	<i>David con la Cabeza de Goliath</i>		no	
Alonso Cano/Murillo?	<i>José y la mujer de Putifar</i>	La Cartuja de Sevilla	no	Museo de Dresde (Murillo)?

¹⁸² Al Museo Nacional /El prefecto de Sevilla... ha enviado las pinturas que se habían pedido de las depositadas en los Reales Alcázares de aquella ciudad. No he permitido que se saquen de los cajones en que han venido hasta que V.M. disponga lo que sea de su real agrado. Madrid, 23 de Julio de 1811. Fdo.: El marqués de Almenara. AHN Secc. Consejos, Leg. 17787.

Alonso Cano	<i>Samaritana con Jesús</i>	La Cartuja de Sevilla	no	Academia San Fernando
Juan del Castillo	<i>La Virgen con Santo Domingo</i>	Convento de Montesión, Sevilla	no	Col Part.
Juan del Castillo	<i>San Pedro y San Pablo</i>		no	
Juan del Castillo	<i>La Coronación de Nuestra Señora</i>	Convento de Montesión, Sevilla	no	Desaparecida
Herrera el Viejo	<i>Huida de los Herejes delante del Sacramento</i>		no	
Herrera el Viejo	<i>La Cena de Nuestro Señor</i>	Iglesia de San Pedro, Sevilla	no	Focus, Sevilla
Herrera el Mozo	<i>La multiplicación de los panes</i>	Palacio Arzobispal, Sevilla	no	RABASF.Dep.Arzobispado de Madrid
Pablo de Céspedes	<i>Cristo en el desierto</i>	Jesuitas-Alcázar, Sevilla	no	Madrid, Palacio Real
Bocanegra	<i>San Sebastián</i>		¿	
Francisco Varela	<i>Santiago a caballo</i>	Iglesia de Santiago.	¿	
Iriarte	<i>San Francisco de Paula</i>		no	
Villegas	<i>San Lázaro</i>	Hospital de San Lázaro, Sevilla	¿	
Luis de Vargas	<i>Presentación en el Templo</i>	Iglesia Sta. Cruz, Sevilla	no	Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fray Sánchez Cotán	<i>San Francisco en éxtasis</i>	Merced Calz. Sevilla	si	Sevilla, Catedral
Pedro de Moya	<i>Pais con ermitaños</i>		no	
Valdés Leal:	<i>San José, la Virgen y ángeles</i>		no	
Valdés Leal:	<i>La muerte de San Jerónimo</i>	San Jerónimo de Buenavista, Sevilla	no	

De esas obras, algunas fueron a París como título de recompensa nacional ofrecidas al Emperador, tal como decía el Decreto de creación del Museo de Madrid y como puede comprobarse en la carta que D. José Antonio Conde escribió a Mr. Belloc.¹⁸³

Las pinturas que han venido de Sevilla están destinadas por S.M., a propuesta de los señores ministros de interior, de Hacienda, y del Superintendente de esta Real Casa, para completar la lista de cincuenta cuadros de la Escuela Española para S.M.I. La petición se hizo por este Ministerio y al mismo está encargada la ejecución, hecho el escogimiento de los profesores nombrados al efecto; los sobrantes tendrán el destino que S.M. se sirva darles.

Aun así, es tanto el tiempo que transcurrió entre ambos envíos que dio lugar a cambios de criterios y de circunstancias. De hecho de los cuadros llevados a Madrid procedentes del Alcázar de Sevilla, no se incluyó ninguno de los correspondientes a la primera selección de pintores sevillanos, que procedían de distintas estancias y dependencias del Palacio Real.

En los expedientes de Madrid, Quilliet afirmaba haber traído treinta y nueve pinturas de Andalucía, de las que dos se habían escogido como regalo para Napoleón. No obstante, de Sevilla se llevaron solamente veintisiete cuadros que habían sido separados del resto antes del 10 de noviembre,¹⁸⁴ siendo los restantes los zurbaranes de la Cartuja de Jerez. Además de los dos cuadros escogidos para regalo a Napoleón.¹⁸⁵

¹⁸³ Citada en LASSO DE LA VEGA, M. Op. Cit. P.28.

¹⁸⁴ AHN Secc. Consejos, Leg. 17787: *Excmo Sor: En consecuencia de la sobersana resolucn. De S.M. q V.E. me comunica con fecha 17 de este mes, por la que S.M. se ha dignado mandar se trasladen a esa corte parte de los cuadros existentes en los Rs Alcazares de Sevilla para colocarse en el Museo q. S.M. ha mandado establecer en esa capital He dado orden al Sor. Aranza encargado de la prefectura de Sevilla para que reciba del gobernador de los Rs Alcazares dn Eusebio de Herrera los quadros que expresa la nota que V.E. ha tenido la bonad de comunicarme, encargándole disponga la conducn. de ellos a la mayor brevedad.Dios que que. a V.E. ms. As./Mad. Nove. 1810/Sr. Conde de Melito.*

¹⁸⁵ AHN Secc. Consejos, Leg. 17787. La lista completa es: *Cuadros trasladados a Madrid desde el Alcázar de Sevilla: (14 autores, 27 cuadros) Murillo: La Resurrección del Sr./ El Jubileo de la Porciúncula/ Moisés que hiere la peña/ Jesús que multiplica los panes/ San Juan de Dios con un pobre/ San Diego repartiendo la sopa/ La Virgen con el Niño que reparte pan. /Alonso Cano: La Presentación de Nuestra Señora en el Templo/David con la Cabeza de Goliat/ José y la mujer de Putifar/ Samaritana con Jesús/ Juan del Castillo: La Virgen con Santo Domingo/*

De todas las obras procedentes de Andalucía, solamente dos zurbaranes fueron seleccionadas para ir al Museo del Emperador y reflejados en el inventario de obras para ir a París, y que incluye: *19. Batalla de Jerez. /20. Algunos cartujos orando a la Virgen con el Niño en la Gloria. Francisco de Zurbarán.* Es una selección más actualizada de las realizadas anteriormente por Nápoli con la colaboración de otros Académicos.¹⁸⁶ La lista no pudo incluir las obras que habían sido retiradas del Alcázar o de los templos sevillanos por el mariscal Sout.

4.7.- Pinturas del Alcázar para Sout.

Al incautar las pinturas de iglesias, a las que no afectaba la ley de disolución de comunidades religiosas masculinas establecida desde el gobierno del rey José, Sout actuó al margen de dicha ley y de la de creación del Museo de Pinturas, que ordenaba requisar obras para el Museo de Madrid. Con este fin se habían seleccionado en Sevilla 999 cuadros que fueron almacenados en el Alcázar como consecuencia de la tarea de Frederic Quilliet, comisario de Bellas Artes nombrado para la campaña de Andalucía. De esta selección saldrían las pinturas para el Museo de Pinturas de Madrid y para el Museo del Emperador en París.

La mayor parte de las pinturas que estaban almacenadas en el Alcázar procedían de conventos masculinos, aunque también de otras instituciones religiosas, como hospitales y parroquias. Las órdenes religiosas de la ciudad vieron salir de sus sedes, series enteras de pinturas, muchas de las cuales hasta ese momento, habían tenido una lectura unitaria al mantener su disposición original, perdiendo gran parte de su significado o sentido simbólico.

San Pedro y San Pablo/La Coronación de Nuestra Señora/Herrera el Viejo: Huida de los Herejes ante el Sacramento/ La Cena de Nuestro Señor/ Herrera el Mozo: La multiplicación de los panes/ Pablo de Céspedes: Cristo en el desierto/ Bocanegra: San Sebastián/ Francisco Varela: Santiago a caballo/ Iriarte: San Francisco de Paula/ Villegas: San Lázaro/ Luis de Vargas: Presentación en el Templo/ Fray Sánchez Cotán: San Francisco en éxtasis/ Pedro de Moya: Paisaje con ermitaños/ Valdés Leal: San José, la Virgen y ángeles/ La muerte de San Jerónimo.

Como puede observarse en la relación, el destino de las pinturas ha sido variado: devueltas, desaparecidas, atribuciones erróneas, en colecciones privadas, etc.

¹⁸⁶ Cfr. AHN, Consejos, 17787.

El mariscal Soult aprovechó la circunstancia que se le brindaba para extraer las más bellas pinturas que habían sido almacenadas en el Real Alcázar por orden del rey José y que figuraban en los inventarios que fueron finalizados en junio de 1810, por lo que se desprende de la correspondencia con su mujer. Por tanto, las pinturas fueron sacadas del depósito de pinturas del Alcázar bastante antes de la marcha de las tropas francesas de Sevilla.

La labor de investigación, particularmente profunda en los casos de Murillo y más recientemente de Zurbarán, ha permitido un seguimiento bastante preciso. Los trabajos de seguimiento de la historia material son notables, particularmente, en el caso de Curtis, que publica en 1885 su obra *Velázquez and Murillo*, aportando bastantes datos respecto a la historia de los cuadros. Esta obra fue culminada casi un siglo más tarde por D. Diego Angulo, que en su monumental obra dedicada a Murillo completa algunos aspectos. Respecto a Zurbarán hay que destacar la labor más reciente de Odile Delenda, que culmina en solitario el trabajo, comenzado junto a Jeaninne Baticle, de atribuciones exhaustivas y de todos los datos posibles respecto a la obra de Zurbarán y sus seguidores. Estos antecedentes, contrastados con otra documentación y publicaciones más específicas, permiten reconstruir las obras que del Alcázar se llevó Soult. No obstante, aún siguen abiertos determinados interrogantes y faltan por localizar algunas de las obras que se sabe retiró de las salas del Alcázar.

De las salas donde se encontraban, Soult seleccionó y retiró unas cincuenta y dos obras. Algunas de ellas constituían series completas, como los ocho cuadros de Murillo procedentes del Hospital de la Caridad, considerados su obra maestra, entre los que se incluía la famosa *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (Hospital de la Caridad, Sevilla), *La curación del Paralítico* (Londres, National Gallery), *La vuelta del Hijo pródigo* (Washington, National Gallery), *Abraham recibe a los tres ángeles*, (Ottawa, National Gallery) y *La liberación de San Pedro* (San Petersburgo, Ermitage). Estaban situados en la Sala Baja nº 1, lo que posiblemente implicaba su importancia. Esa sala era de mayor tamaño, por el número de cuadros que alojaba y por su calidad. Posiblemente fuera una sala visitable. Soult se llevó los cinco primeros cuadros que aparecen en el inventario del Alcázar de 1810. Las pinturas representaban distintas escenas tomadas de las Sagradas Escrituras y simbolizaban cuatro obras de misericordia que eran practicadas por los hermanos pertenecientes a

la Santa Caridad y que ponían en práctica para atender a los necesitados, de acuerdo al objeto que dictaban sus reglas. La historia de la Hermandad de la Caridad tiene un importante episodio cuando Miguel Mañara ingresa en la misma y, además de reformar sus reglas, invierte gran parte de su patrimonio personal en enriquecer el templo y el edificio que contenía el hospital que acogía a numerosos enfermos. Alentó a la práctica de las obras de misericordia y se encargó de que quedaran plasmadas en las pinturas que encargó a Murillo y Valdés Leal. Al primero encargó las cuatro pinturas que se llevó Soult, además de otras, como las de gran tamaño que representaban *La multiplicación de los panes y de los peces* y *Moisés haciendo manar el agua de la peña de Horeb*. A más de estas iconografías, había dos pinturas que representaban a dos santos que sobresalieron por su vida entregada de atención a los enfermos, como Santa Isabel de Hungría y San Juan de Dios. *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* fue el cuadro que comenzaba el inventario del Alcázar y, además, tenido en gran aprecio por cuantos lo veían. Tras sacarlo Soult del Alcázar fue uno de los que se llevó Vivant Denon como donación del Mariscal al Museo del Emperador, lo que posibilitó su rápida devolución a España en 1815, aunque su vuelta a Sevilla fue bastante más tarde. Sin embargo, las reclamaciones reiteradas de la Hermandad de la Santa Caridad sobre el resto de los cuadros no ha tenido su fruto. Las cinco que se llevó Soult del Alcázar fueron las siguientes:

Bartolomé Esteban Murillo, *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*.

Óleo sobre lienzo, 334 x 209 cm.

Hospital de la Sta. Caridad, Sevilla.

Procede de la iglesia del Hospital de la Caridad, nave, muro de la epístola; depósito del Alcázar, 1810, sala n° 1, n° 1; llevado entonces a París, colección del mariscal Soult, 1812. Donación al Museo Imperial junto a los dos cuadros procedentes de Santa María la Blanca de Sevilla, *El Sueño del Patricio* y *La visita del patricio Juan con su esposa al pontífice Liberio*, además de *La Apoteosis de*



Santo Tomás de Aquino de Zurbarán en 1813, donde estuvo hasta 1815; Real Academia de San Fernando, Madrid, hasta su devolución al Hospital de la Caridad en 1939.¹⁸⁷

Una vez en París permanece en dicho museo hasta 1815, momento en el que, pese a la oposición de Vivant Denon, director de la institución, la obra es devuelta vía marítima desde Amberes a bordo de la fragata holandesa Amstel. Tras llegar al puerto de Valencia es trasladada y depositada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, recibida en 1816. Entre 1901 y 1902 la custodia es concedida al Museo del Prado, donde estuvo expuesta en la denominada sala de Murillo hasta 1939, cuando por orden del Ministerio de Educación, y gracias a las gestiones llevadas a cabo por Joaquín Romero Murube, Comisario de Arte del Ayuntamiento de Sevilla, la obra regresa a Sevilla, es recibida en el Ayuntamiento y entregada a los miembros de la Hermandad en acto público. Es probable que desde esta fecha el lienzo ocupara su ubicación original en el retablo del primer altar del lado de la Epístola hasta su reciente intervención en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. La obra ha sido intervenida al menos en dos ocasiones. La primera de ellas durante su estancia en París, entre 1811 y 1815, para subsanar los daños provocados en el lienzo por los avatares de su traslado desde España.¹⁸⁸



Bartolomé Esteban Murillo, *Abraham y los tres ángeles*.

Óleo sobre lienzo, 251 x 271 cm.

National Gallery (Ottawa).

Valdivieso, Murillo, 2010, 414.

¹⁸⁷ Angulo, *Murillo, T.II*, 1981, 88-90, lám. 284-287; Valdivieso, *Murillo*, 2010, 420-421.

¹⁸⁸ Cansino, Amalia Cansino; Ferreras, Gabriel; Martín, Lourdes, "Recuperación de una obra de Bartolomé Esteban Murillo: Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos", *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 70, mayo 2009, pp. 16-39.

Bartolomé Esteban Murillo, *La liberación de San Pedro.*

Óleo sobre lienzo, 251 x 292 cm.

Hermitage (San Petesburgo).

Valdivieso, Murillo, 2010, 417.



Bartolomé Esteban Murillo, *Regreso del hijo pródigo.*

Óleo sobre lienzo, 251 x 292 cm.

National Gallery of Art, Washington.

Angulo, Murillo, T. II, 1981, 86-87 y láms. 274-277 y Valdivieso, Murillo, 2010, 415.



Bartolomé Esteban Murillo, *Curación del paralítico de la piscina.*

Óleo sobre lienzo, 251 x 292 cm.

National Gallery (Londres).

Angulo, Murillo, T. II, 1981, 85-86 y láms. 271-273.



Otro conjunto llevado por Soult del Alcázar, esta vez repartido con el general Mathieu de Faviers, fue el procedente del Claustro Chico del Convento de San Francisco.¹⁸⁹ El edificio fue utilizado como cuartel, sufriendo un incendio que lo dejó casi destruido la noche del 2 de noviembre de 1810. Afortunadamente las pinturas que contenía habían sido trasladadas al Alcázar. Las más notables de su contenido eran las que conformaban la serie del Claustro Chico, realizadas por Murillo en los primeros años de su carrera artística. El único cuadro fechado de la serie es *La cocina de los ángeles*,¹⁹⁰ en 1646. Angulo, coincide con Kubler¹⁹¹ en que la serie se componía de once cuadros con historias de la orden y dos más: uno representaba la Inmaculada, mientras que el otro recogía los blasones de la orden. Su hipótesis se apoya en la descripción de Ceán.¹⁹² Sin embargo, el claustro permitía por sus características, un mayor desarrollo de los ciclos por disponer de una superficie más amplia de paredes sin otros elementos que interrumpieran la visión de las pinturas, como en cambio sucedía en el resto de dependencias. El claustro, por tanto, era un espacio susceptible de ser cargado de la información que se desprendían de los lienzos.

Los cuadros del claustro pequeño del Convento de San Francisco, se los repartió a partes iguales con el general Mathieu de Favier, y están hoy dispersos por todo el mundo.¹⁹³ Mientras que al general Mathieu de Faviers, intendente del ejército francés, le son asignados los siguientes cuadros del conjunto: *San Gil en éxtasis ante Gregorio IX* (North Carolina Museum of Art, Raleigh), *San Diego en éxtasis ante la*

¹⁸⁹ Cano Rivero, Ignacio, "Conjuntos desaparecidos y dispersos de Murillo: La serie para el Claustro Chico del convento de San Francisco de Sevilla", en *El Joven Murillo*, cat. Exp, Bilbao-Sevilla, 2008. pp.

¹⁹⁰ Angulo, D., *Murillo*, T. II, 1981, p. 4.

¹⁹¹ KUBLER, George, "El 'San Felipe de Heraclea' de Murillo y los cuadros del Claustro Chico", *Archivo Español de Arte*, 43:169 (1970:enero/marzo) p.11-31

¹⁹² Angulo, D., *Murillo*, 1981, T. II, 1981, p. 3.

¹⁹³ Para cualquier información sobre la obra de Murillo, incluidos los aspectos de su historia material ver Angulo, D, *Murillo*, 3 vol., Madrid, 1981. Sobre la historia de la serie del Claustro chico de San Francisco, cfr. op.cit., tomo II, pp. 3-18.

cruz (Musée des Augustins, Toulouse), *la Muerte de Santa Clara* (Gemälde Galerie, Dresde).

Soult se apropió de *San Junípero y el pobre* (Museo del Louvre, París), *San Salvador de Horta y el Inquisidor de Aragón* (Bayona, Museo Bonnat), *Fray Julián de Alcalá y el alma de Felipe II* (The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown) y *Fray Francisco y la cocina de los ángeles* (Museo del Louvre, París).

Murillo, Bartolomé Esteban, *Fray Julián de Alcalá y el alma de Felipe II*.

Óleo sobre lienzo, 170 x 187 cm.



Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown Massachusetts (1968.19).

Convento de San Francisco, Sevilla, Muro este del Claustro Chico. 1810, Alcázar, nº 307, Sala 14.1812 Colección Mariscal Soult, Rue de l'Université, 69, París. En 1813 es propuesto por el Mariscal como regalo al Emperador, junto con *San Diego à genoux devant un magistrat* (*san*

Salvador de Horta y el Inquisidor de Aragón). Grabado por Reveil (t. III, ilustr. 146), se encontraba entonces el dormitorio del Mariscal. Los sucesos revolucionarios de 1848 motivaron que a partir de 1849 se encontrara en Bruselas en casa de los condes de Grimberghe, inventariada el 5 de febrero de 1852, núm. 116, como *Moine montrant la gloire céleste*. A la muerte del Mariscal, Venta Soult de 1852, nº 68, *L'âme de Saint Philippe s'élevant au ciel*. 1,74 x 1,88 cm. El precio de salida es de 15.000 fr., pero se queda sin vender, revertiendo a la familia. Venta de 1867, nº 1, lo adquiere M. G. de Guitaut en 16.000 fr. Angulo lo publica en 1961. Por herencia pasó a la baronesa de Cabrol quien lo vende en 1962 a Heim Galleries, donde se expone en 1966, y en 1968 al Clark Art Institute de Williamston, Massachuset, donde se encuentra.

Murillo, Bartolomé Esteban, *San Junípero y el pobre*.

Óleo sobre lienzo, 176 x 221cm.

Museo del Louvre, París.

Claustro Chico del convento de San Francisco, Sevilla, muro de poniente; Alcázar,



1810, n° 311, *Sala 14*; sacado hacia 1811, Colección Sout, París. De 1849 hasta 1852, en casa de los condes de Grimberghe, Bruselas. En el Inventario a la muerte del Mariscal, 5 febrero de 1852 como *Un ermite avec un homme agenouillé devant lui qui lui détache sa ceinture*. Este título muestra la inexactitud de la iconografía, que se ha mantenido opaca hasta fechas

relativamente recientes. En 1852, Venta Sout, n° 69, como *Brigant arrêtant un moine*, con un precio de 15.000 francos, es retirado por la familia. El 17 de abril de 1867 n.º 2, Venta herederos de Sout de 16 cuadros. Estimada en 12.100 fr., queda desierta. La adquiere Hortensia Sout y la lega al conde de Mornay, nieto del Mariscal, quien lo vende a Ch. Baudet, de Le Havre en 1881. París, venta 1913 Quiñones de León, para el marqués de Cuevas. Adquirida para el Louvre en una venta sin catálogo en el Hotel Drouot de París en diciembre de 1963.¹⁹⁴

Murillo, Bartolomé Esteban, *San Salvador de Horta y el Inquisidor de Aragón*.

Óleo sobre lienzo, 178 x 190 cm.

Museo Bonnat de Bayona, Francia.

Convento de San Francisco, Sevilla, muro de poniente del Claustro Chico.

Alcázar, 1810 sala 14 n.º 310,



¹⁹⁴ Moreno, Rosa María, 2003, p. 751. Publicado por vez primera en Angulo, D. "Miscelánea murillesca", Archivo Español de Arte, 34:133 (1961:enero/marzo) p.3.

Murillo/ San Diego arrodillado delante de un magistrado; en París colección Soult 1812; depositado en Bruselas en 1849. Inventario realizado a la muerte de Soult, 5 de febrero de 1852 como *Moine s'agenouillant devant un gentilhomme*. Venta 1852 n° 67, como *Scène d'épidémie*, en 20.000 fr. a Mr. Leauneville-Pozzo di Borgo. En 1858 es cedido al Estado Francés en saldo de una deuda familiar. El tema fue identificado por Angulo en 1961.¹⁹⁵

Murillo, Bartolomé Esteban, *La cocina de los ángeles o Milagro de San Diego*.

Óleo sobre lienzo, 180 x 450 cm.

Museo del Louvre.



Convento de San Francisco, Sevilla, muro sur del Claustro Chico. 1810, Sevilla, Alcázar, Sala 14, núm. 305, Murillo/ *Fr. Tumpero en estasis y los ángeles haciendo los oficios de Cocina/ 2 1/4x 5 1/2 v.* 1811, París, Mariscal Soult, en su casa, rue de l'Université n° 69. El inventario de 5 febrero de 1852, pag. 5, n° 78, en la gran galería en la planta baja que daba al jardín. Venta 1852, n° 66, *Miracle de San Diego le Cuisine des anges* en 85.500 fr. Comprado por la familia. En julio de 1858 es cedido al Estado Francés en saldo de una deuda familiar de 300.000 francos de los herederos del Mariscal por la extinción del mayorazgo instituido por Napoleón en 1807, junto con *El Nacimiento de la Virgen de Murillo* y las telas de Zurbarán; *La exposición del cuerpo de San Buenaventura y San Buenaventura en el Concilio de Lyon* y el cuadro de Herrera el Viejo, *San Basilio dictando su doctrina*. La pintura fue tasada en

¹⁹⁵ Angulo, Diego, *Miscelánea murillesca*, Archivo español de arte, 34:133 (1961:enero/marzo) p.1

80.000 francos e ingresó en el Museo Imperial el 12 de octubre de 1858. Desde su ingreso en las colecciones imperiales consta su deficiente estado de conservación. Ya en 1819, Davis señala que aparecen lagunas de pinturas del tamaño de una mano en toda la parte baja del cuadro.¹⁹⁶ Informes más recientes señalan que la tela está desecha por los bordes.¹⁹⁷

Otras obras de Murillo que estaban en el Alcázar, que aunque no formaran series también fueron llevadas por Sout. Una de ellas fue:

Bartolomé Esteban Murillo, *La Huida a Egipto*.



Óleo sobre lienzo, 210 x 163 cm.

Palazzo Bianco (Génova). (Inv. PB 241).

Pintado para la iglesia del Convento de la Merced Calzada (Sevilla); en 1810 en el Alcázar, sala nº 13, nº 295, tomado por Sout en 1810 y hasta 1852 en la colección Sout. En 1849 en la casa de los condes de Grimberghe (Bruselas). Venta Sout de 1852, nº 60. Enviado a Génova por la viuda del duque, María Brignole. En 1890 en la casa de la duquesa de Galliera, donado al Museo.

¹⁹⁶ Eduard DAVIES, *The Life of Bartolomé E. Murillo*, compiled from the greetings of Varius Authors, London, 1819, pp. 52-53.

¹⁹⁷ Rosa M^a MORENO RODRÍGUEZ, *Las restauraciones en la Colección de Pintura de la escuela sevillana del Museo del Louvre*, Tesis doctoral inédita dirigida por la profesora Dra. M^a Fernanda Morón de Castro, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2003, Vol. II, 712.

En la sala baja nº 2 del Alcázar se encontraba otras pinturas de calidad y también debió ser un espacio amplio, pues las obras eran de un formato amplio. En esa sala sobresalían las pinturas del Colegio de San Buenaventura. La serie de la vida de San Buenaventura realizada por Zurbarán y Herrera para el convento franciscano de ese nombre, compuesta de ocho pinturas, fue separada, llevándose Sault tres de esas pinturas.¹⁹⁸ A la iglesia del Convento de San Buenaventura pertenecían *San Buenaventura en el Concilio de Lyon* y *La exposición del cuerpo de San Buenaventura* (ambos en Museo del Louvre, París), así como *La última comunión de San Buenaventura* (Palazzo Bianco, Genova), que no pertenecía a la serie, pero es una pintura con un formato algo mayor y de cierta calidad, con el tema de *La última comunión de San Buenaventura*, atribuida al obrador de Zurbarán. Estas pinturas estaban enumeradas entre los números 81 y 87 del inventario.

Francisco de Zurbarán, *San Buenaventura y santo Tomás de Aquino ante el Crucifijo*, 1629.

Óleo sobre lienzo, 226 x 256 cm.

Kaiser Friedrich Museum Inv. 404A.

Destruído en 1945.

Procede de la iglesia del Colegio de San Buenaventura de Sevilla; Alcázar, sala baja 2, nº 65, 1810 y llevado a París, colección mariscal Sault; París, venta *Sault*, 19-22 de mayo de 1852, nº 23 (*El milagro del Crucifijo*); comprado 19.500 fr. por Devaux para el Museo de Berlín; destruido por la



explosión de un bunker donde se había depositado junto con otros cuadros del museo, en abril de 1945 durante los combates que precedieron la caída de Berlín.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Cfr. Delenda, O., *Zurbarán*, 2009

¹⁹⁹ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, nº 11

Francisco de Zurbarán, *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*, ca. 1629.

Óleo sobre lienzo, 240 x 220 cm.

París, Musée du Louvre (Inv. M.I.204).

Detrás sobre el bastidor sello de cera bastante borrado del mariscal Soutl, duque de Dalmacia.

Procede de la iglesia del Colegio de San Buenaventura, nave, muro de la epístola; depósito del Alcázar, 1810, sala n° 2, n° 69; llevado entonces a París, colección del mariscal Soutl, 1812-1849; Bruselas, depositado en casa del conde de Grimberghe, 1849-1852, n° 43; venta *Soutl* 1852, n° 22,



por 19.500 fr., retirado; colección indivisa de los herederos del mariscal Soutl, 1852-1858; cedido en pago por los herederos del mariscal Soutl en julio de 1858 con otros cuatro cuadros para pagar una deuda de 300.000 fr. al Estado (valorado en 25.000 fr.); llevado al Musée Impérial el 12 de octubre de 1858; Musée du Louvre, département des Peintures.²⁰⁰

Francisco de Zurbarán, *Exposición del Cuerpo de San Buenaventura*, ca. 1629.

Óleo sobre lienzo, 245 x 220 cm.

París, Musée du Louvre (Inv. M.I.205).

Iglesia del Colegio de San Buenaventura, en

la nave de la epístola; depósito del Alcázar, 1810, sala n° 2, n° 64, llevado a París por Soutl; colección Soutl, 1812-1849; Bruselas, depositado en casa del conde de Grimberghe, 1849-1852, n° 45; París, venta *Soutl*, 1852, n° 24, 5.000 fr., retirado; colección indivisa de los herederos del mariscal Soutl, 1852-1858; cedido en pago en 1858 con otros cuatro cuadros para pagar una deuda de 300.000 fr. al Estado,



²⁰⁰ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 12

valorado en 20.000 fr.; asignado al Musée Impérial el 12 de octubre de 1858; Musée du Louvre, département des Peintures.²⁰¹

Obrador de Francisco de Zurbarán, *Última comunión de San Buenaventura*, ca. 1629.

Óleo sobre lienzo, 289 x 308 cm.

Palazzo Bianco (Genova) (Inv. PB 229).



Estuvo atribuido a Herrera el Viejo y a Zurbarán, hasta fechas recientes, cuando Odile Delenda lo asigna al obrador de Zurbarán. Colegio de San Buenaventura, en la sacristía; Alcázar, 1810, sala n° 2, n° 81, llevado a París por Soult; colección Soult, 1812-1852; París, venta *Soult*, 1852, n° 25, 2.100 fr., adquirido por Roux, que probablemente era un intermediario.²⁰² Pasó a la colección duques de Galliera quienes lo donaron al Museo de Génova.

Otros cuadros de Zurbarán que tomó del Alcázar son los del Colegio de Santo Tomás: *La Apoteosis de Santo Tomás*, *San*



²⁰¹ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 13

²⁰² Boccardo, P. y Fabio, Clario di, *Pinturas del siglo de oro en Génova entre los siglos XVII y XIX*, Madrid, 2004, pp. 233-246.; Martínez Ripoll, Antonio, *Francisco Herrera "el Viejo"*, 1978, p. 205. Delenda, O.; *Zurbarán. Conjuntos y Obrador*, 2010, pp. 430-431.

Gabriel y San Andrés, si bien estos dos últimos no es del todo seguro. El gran cuadro de Santo Tomás de Aquino presidía la capilla, mientras los otros dos es posible que ocupara otro retablo.

Francisco de Zurbarán, *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, 1631.

Óleo sobre lienzo, 486 x 385 cm.

Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. n° 170)

Iglesia del Colegio Dominicano de Santo Tomás, retablo del altar mayor; Sevilla, Alcázar, sala baja 2, n° 61, 1810; París, colección mariscal Soutl, 1810-1813; París, donado al Museo Napoleón, 1813-1815 (inv.1813, n° 389); devuelto a España, Madrid, Real Academia de San Fernando, octubre 1815 (en caja); Madrid, Real Academia de San Fernando, junio 1816-1818; Sevilla, Colegio Santo Tomás, 1819; Sevilla, Catedral, 1821; Sevilla, Colegio Dominicano Santo Tomás, 1823; Sevilla, Catedral, 1835; Sevilla, Museo de Bellas Artes, 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, n° 1947).²⁰³

Francisco de Zurbarán, *San Andrés*, ca. 1631-1632.



Óleo sobre lienzo; 146,7 x 61 cm.

Budapest, Szépművészeti Múzeum (Inv. n° 50.749).

Sevilla, iglesia del Colegio Dominicano Santo Tomás, Capilla de los Flamencos (?); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, n° 63, 1810; París, colección mariscal Soutl, vendido en 1835; Londres, 1835-1913, Stafford House, colección duque de Sutherland; Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, n° 144 (273 £); Londres, Knoedler & Co.; Budapest, colección Barón Lajos Hatvany; Budapest, colección Lipót Herzog; entró en el museo en 1950.²⁰⁴

Francisco de Zurbarán, *Arcángel Gabriel*, c. 1631-1632.

²⁰³ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 48.

²⁰⁴ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 51

Óleo sobre lienzo, 146,5 x 61,5 cm.

Montpellier, Musée Fabre (Inv. 852.1.2).

Sevilla, iglesia del Colegio Dominicó Santo Tomás, Capilla de los Flamencos (?); Sevilla, Alcázar, sala baja 2, nº 62, 1810; París, colección mariscal Soult; París, venta *Soult*, 19-22 mayo de 1852, nº 29; adquirido en 2.555 fr. para el Museo de Montpellier gracias a los fondos de la renta Collot.



El colegio carmelita de San Alberto tenía una capilla que albergaba varios retablos, tanto de Zurbarán como de Alonso Cano. De uno de los retablos realizados por Zurbarán procedían las obras siguientes:

Francisco de Zurbarán, *San Pedro Tomás*, ca. 1633-1635.

Óleo sobre lienzo, 91 x 32 cm.

Boston, Museum of Fine Arts (Inv. nº 23.554).

Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósitos del Alcázar, 1810, nº 269; París, colección mariscal Soult, duque de Dalmacia; vendido al duque de Sutherland antes de 1836; Stafford House, colección de Sutherland; Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, nº 145; Nueva York, Knoedler & Co; colección Zoe Oliver Sherman, donado al museo por Zoe Oliver Sherman en 1922.²⁰⁵



Francisco de Zurbarán, *Beato Cirilo*, ca. 1633-1635

²⁰⁵ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, nº 69

Óleo sobre lienzo, 91 x 32 cm.

Boston, Museum of Fine Arts (Inv. n° 22.642).

Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de Los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósitos del Alcázar, 1810, n° 270; París, colección mariscal Sout, duque de Dalmacia; vendido antes de 1836 al duque de Sutherland; Stafford House, colección de Sutherland; Londres, venta Christie's, 11 de julio de 1913, n° 145; Nueva York, Knoedler & Co; donado al museo por Zoe Oliver Sherman en 1922.²⁰⁶



Francisco de Zurbarán, *San Francisco de pie contemplando una calavera*, ca. 1633-1635.

Óleo sobre lienzo, 91 x 32 cm.



San Luis (Mo), Saint Louis Art Museum (Inv. n° 47: 1941).

Sevilla, iglesia del Colegio San Alberto de los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, n° 271; París, colección mariscal Sout, duque de Dalmacia; París, venta Sout, 19-22 de mayo de 1852, n° 38, vendido (690 fr.); Nueva York, A. Seligmann Rey & Co; comprado por el museo en 1941.²⁰⁷

Francisco de Zurbarán, *San Blas*, ca. 1633-1635.

Óleo sobre lienzo, 92,5 x 32,4 cm.

Bucarest, Muzeul National de Artă al României (Inv. n° 8172/206).

Iglesia del Colegio San Alberto de los Carmelitas Calzados; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, n° 268; París, colección mariscal Sout, duque de Dalmacia; Venta Sout 1852, n° 37; adquirido por Barclay; Niza/Messina, colección Félix Bamberg

²⁰⁶ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 70

²⁰⁷ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 71

antes de 1879; Rumanía, colección del rey Carol I de Rumanía, 1879; Sinaia, Castelul Peleş, 1914; Bucarest, Muzeul Național de Artă al României, 1948²⁰⁸

San Román y San Bárulas (Instituto de Arte de Chicago) procedía del retablo mayor de la Iglesia de san Román de Sevilla. El número de obras de Zurbarán superaban la veintena. Se trataba de uno de los cuadros que no componían conjunto pero era señalado por presidir él sólo el retablo principal de la iglesia .



Francisco de Zurbarán, *San Román y San Bárula*, 1638.

Óleo sobre lienzo, 246,5 x 185,4 cm.

Chicago, The Art Institute (Inv. 1947-793).

Sevilla, Iglesia Parroquial San Román, centro del retablo mayor, de donde pasó a un retablo lateral del presbiterio; Alcázar, sala 1, n° 11, 1810; París, colección mariscal Sout, 1812-1852; venta Sout 1852, n° 28, comprado por los herederos en 5.700 fr.; depositado al parecer durante algún tiempo en el Louvre; venta Sout 1867, n° 6 en 5.330 fr.; colección Ivan Stchoukine, hasta 1910; Villandry, colección Carvallo, 1910-1914; Londres, Grafton Galleries, 1914-1918; Chicago, colección Charles Deering; depositado en el Museo de Chicago en 1922; donado por los herederos de Charles Deering, Mrs. Richard E. Danielson y Mrs. Chauncey McCormick, al Museo de Chicago en 1947.²⁰⁹

²⁰⁸ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 72

²⁰⁹ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 120

Merced Descalza

Del Convento de la Merced Descalza, seleccionó tanto los pertenecientes al retablo principal, que incluía los de *Santa Apolonia* (París, Museo del Louvre), y *Santa Lucía* (Museo de Chartres), como los del crucero: *San Antonio Abad* (colección particular, Madrid) y *San Lorenzo* (Ermitage, San Petersburgo).



Francisco de Zurbarán, *San Fernando*, ca. 1635-1640.

Óleo sobre lienzo, 129 x 61 cm.

San Petersburgo, Museo del Ermitage (Inv. MEE 5158).

Sevilla, Monasterio de San José (*Merced Descalza*); Sevilla, Alcázar, 1810, sala 5, n° 231 (?); París, colección mariscal Soult, 1810-1852; París, venta Soult, 1852, n° 39 (*Saint militaire espagnol*, 705 fr.); Petrogrado, colección Panina; ingresó en el Museo del Ermitage en 1922, entregado por el FEM (fondo del Estado). Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 108.



Francisco de Zurbarán, *Santa Águeda*, ca. 1635-1640.

Óleo sobre lienzo, 129 x 61 cm.

Montpellier, Musée Fabre (Inv. n° 171).

Sevilla, Convento de la Merced Calzada (?); Sevilla, Alcázar, sala 7, n° 232, 1810; París, colección mariscal Soult, 1810 (?)-1852; París, venta Soult, 22 de mayo de 1852, n° 34, comprado 1540 fr. para el Museo Fabre de Montpellier, con los fondos de la renta Collot.

Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 109

Francisco de Zurbarán, *San Lorenzo*, 1636.

Óleo sobre lienzo, 292 x 225 cm.

San Petersburgo, Museo del Ermitage (Inv. MEE 362).



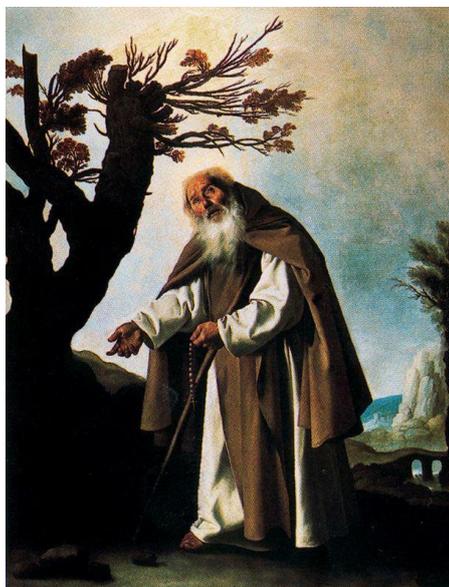
Sevilla, iglesia del Convento de San José de la Merced Descalza, altar del crucero, lado de la Epístola; Alcázar, 1810, sala n° 7, n° 219; París, colección Soult, 1812-1852; venta Soult 1852, n° 27 en 3.000 fr.; comprado por Bruni para el Zar Nicolas I; San Petersburgo, Museo del Ermitage.²¹⁰

Francisco de Zurbarán, *San Antonio Abad*, 1636.

Óleo sobre lienzo, 282 x 221 cm.

Madrid, Fondo Cultural Villar Mir.

Sevilla, iglesia del Convento de San José de la Merced Descalza, altar del crucero, lado del Evangelio; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala n° 7, n° 220; París, colección mariscal Soult, 1812-1867; venta Soult 1852, n° 26, estimado 1.000 fr., no vendido; venta Soult 1867, n° 4; París, colección barón Nicolas Marie Clary, 1867-1868; por herencia a sus hermanos condes François Clary y Zenaïde, princesa de Wagram, 1868-1869; por herencia colección Le Roy, barones de la Tournelle; Bilbao, colección Valdés, 1953; Madrid, venta Sotheby's, 19 de diciembre de 1985, n° 6; propiedad de la Galería Barbie-Saldaña, 1988; Sevilla, colección privada, 1990; Madrid, Fondo Cultural Villar Mir, 1997.²¹¹



Francisco de Zurbarán, *Santa Apolonia*, ca. 1636-1640.

Óleo sobre lienzo, 116 x 67 cm.

París, Musée du Louvre (Inv. M.I.724).

²¹⁰ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 112.

²¹¹ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 113

Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, altar mayor; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala 14, n° 322; París, colección mariscal Sout, 1810-1852; venta Sout 1852, n° 32 (no vendido); venta Sout 1867, n° 5; comprado por el Louvre en 6000 fr.

Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 117.



Francisco de Zurbarán, *Santa Lucía*, ca. 1636-1640.

Óleo sobre lienzo, 116 x 68 cm.

Chartres, Musée des Beaux-Arts (Inv. n° 3.807).

Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, altar mayor; Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, sala 14, n° 321; París, colección mariscal Sout, 1810-1852; venta Sout 1852, n° 31; comprado por Camille Marcille (485 fr); París, colección Camille Marcille, 1852-1876; París, venta Marcille, 6 de marzo de 1876, n° 68; comprado por el Museo de Chartres en 510 fr.²¹²

Francisco de Zurbarán, *Santa Casilda*, ca. 1635.

Óleo sobre lienzo, 171 x 107 cm.

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. n° 448 (1979.26).

Sevilla (?); París, colección mariscal Sout, 1810 (?)-1852; venta Sout, 19-22 de mayo de 1852, n° 35 (3.200 fr.); París, colección conde Duchatel; Nueva



²¹² Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 118

York, Ehrich Galleries; Montreal, Sir William Van Horne, 1913; Lugano, colección barón Heinrich Thyssen-Bornemisza, 1979; Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992²¹³.

Francisco de Zurbarán, *Una Santa* (¿*Santa Rufina?*), ca. 1645-1650.

Óleo sobre lienzo, 171,6 x 105,5 cm.

Nueva York, The Hispanic Society of America Museum (Inv. A 1891).

Sevilla; París, colección mariscal Soult, 1810 (?)-1852; París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, n°

36 (3.300 fr.); París, conde Duchâtel; Nueva York, Ehrich Galleries; Nueva York, Mr Archer Huntington, 1913; ofrecido a la Hispanic Society en 1925²¹⁴.



Las *santas Ursula* y *santa Eufemia*, pertenecían al conjunto, aunque, como el resto, estaban atribuidas a Ayala en el Inventario del Alcázar. Actualmente en la colección del Museo del Palazzo Bianco de Génova

Francisco de Herrera “El Viejo”, *San Basilio dictando su doctrina*.

Óleo sobre lienzo, 2,50 x 1,95

París, Museo del Louvre

Pintado en 1639 para la iglesia del Colegio de San Basilio, Sevilla; retirado de España por el mariscal Soult, en 1.810. Colección Soult. Puesto en venta en 1852 y recuperado por la familia. Dado en dación por pago de impuestos al Louvre en 1858.

Este es el mejor trabajo de Herrera. En la pintura se



²¹³ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 94

²¹⁴ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 204.

observa su gran libertad de pincelada y un abundante uso de pigmentos. San Basilio se distingue por el tono negro, mientras los monjes en marrones, grises y blancos. El cielo es de un tono amarillo-rosado con una toque de azul detrás de la paloma. Es una pintura de gran calidad que atrajo la atención en la colección.

Como atribuido a Herrera “El Viejo,”²¹⁵ además de la ya comentada serie que se encontró en los salones del Palacio Arzobispal, tomó, *San Basilio dictando su doctrina* (Museo del Louvre, París).

Otras pinturas sevillanas no recogidas en el Inventario del Alcázar:

Francisco de Zurbarán, *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco*, ca. 1628-1630.

Óleo sobre lienzo, 165 x 204 cm.

Colección privada.

Sevilla, Convento de la Merced Calzada, claustro de los Bojes; vendido en la Venta Sout de 1852 como Meneses Osorio, núm.; colección privada, Galerie Éric Coatalem.²¹⁶

Esta pintura no se encontraba entre las recogidas en el Alcázar, pues la serie de la vida de San Pedro Nolasco de Zurbarán se desmembró poco antes de la entrada de los franceses en Sevilla. Pudo ser ésta una de las pinturas que comprar el Mariscal o se hiciera regalar por su anterior propietario.



Francisco de Zurbarán, *San Jerónimo Penitente*, ca. 1650.

Óleo sobre lienzo, 170 x 122 cm.

²¹⁵ La atribución de estos cuadros es indistinta a Herrera el Viejo o a su hijo, tal como figura en el catálogo de venta, si bien, la pintura que se conserva en el Museo de Castres es difícilmente atribuible a alguno de ellos. Cabe la posibilidad de atribuirlo a la etapa sevillana de Herrera el Mozo.

²¹⁶ Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, nº 15

Montargis, Musée Girodet (Inv. n° 874. 19).

Procedencia desconocida; París, colección del mariscal Soult; donado al Museo de Montargis por la duquesa de Dalmacia, su nuera, antes de 1853.

Delenda, O., *Zurbarán*, 2009, n° 221

4.8. Traslado de las pinturas a París.

El 20 de mayo de 1810 Soult comunica a su mujer que las pinturas que le había regalado el rey José han sido enviadas y le pide que cuando lleguen las coloque en su casa. El barón de Sant-Cyr sería el encargado de llevar a París otras siete pinturas más, no tan apreciadas como las del regalo del rey, aunque de mérito, y que necesitaban una restauración.²¹⁷ Añade, que le va a realizar un nuevo envío de pinturas con el que quiere empezar a formar una galería. Probablemente puede referirse a las pinturas conseguidas de las retiradas de los conventos masculinos extinguidos y a las de los conventos e iglesias que ha retirado ilegalmente.

A pesar de que se publicó el Decreto de 1 de agosto de 1810 renovando la prohibición de la salida de obras de España, el proceso de entrega de pinturas a los generales franceses sigue su ritmo. El Ministro de Hacienda el 23 de octubre de 1810, concedió licencia a Mr. Cochart, que ocupaba el privilegiado cargo de pagador del ejército, para la exportación nada menos que de 111 pinturas.²¹⁸

Se ha dignado conceder a Mr. Crochart, pagador del ejército licencia para poder extraer las 111 pinturas de la adjunta nota, lo que comunico a V.E. para se sirva expedir la necesaria guía a dicho efecto.

Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 23 de octubre de 1810.

Sr. Ministro de Hacienda.

Las tensas relaciones de Soult con Barrillon pudieron ser la causa de que el Mariscal buscara los servicios de Crochart, pagador del ejército, para realizar este gran envío. Cabe la posibilidad que fueran éstas las pinturas de Soult. El camino hasta París no

²¹⁷ Gotteri, N., *Le Marechal Soult*, p. 494.

²¹⁸ AHN, Consejos, 17877:

era seguro y además debían hacer dos paradas, en Madrid y Bayona, donde los envíos eran bloqueados y objetos de frecuentes registros, que incluían la apertura de los embalajes que llevaban las pinturas.

El 30 de octubre de 1810 hay constancia de la realización de un nuevo envío, con el comandante adjunto Gressot,²¹⁹ en el que incluye una Ascensión y una Virgen de Murillo.

Unas semanas más tarde realiza otro envío, que incluye una *Santa Cena*, pero de la que no se nombra el autor. El 15 de abril de 1811 envía un cargamento de unos cuadros particularmente preciosos que están destinados a los apartamentos de la duquesa del que únicamente indica que va una Virgen de Murillo *trés remarquable*. Al parecer este envío fue algo movido pues en agosto se entera que el envío estaba retenido en Madrid y que no saldría hasta octubre. En estas fechas la duquesa había comenzado a encargar las restauraciones de obras, a lo que Soutl le indica, prudentemente, que no era necesaria la restauración de todas las obras.²²⁰ El 18 de octubre el comisario de guerra Vergnes le vuelve a bloquear el envío y dos meses más tarde el Mariscal es acusado de exportar dinero, siendo éste el motivo de la retención de las cajas. Al abrir las cajas, Soutl manifiesta que dos de los cuadros han desaparecido. En invierno de 1812 a 1813, Soutl se instala en Toledo tras haber abandonado Andalucía. Desde Toledo vuelve a mandar las últimas cajas con obras destinadas al Museo Napoleón, lo que comunica en una carta de 22 de diciembre de 1812. No obstante en su colección figuraban algunas obras de Tristán que se han subastado hace pocos años, que posiblemente fueran en ese mismo envío. Entre fines de 1809 y 1812 realizó diez envíos de pinturas, sin contar el de Toledo por decir que eran pinturas para el Museo del Emperador, de los que nueve fueron realizados desde Andalucía. A su regreso hacia Francia apenas pudo conseguir alguna obra más, salvo alguna en Madrid de la que no consta el envío.

El Miércoles 26 de agosto de 1812 abandonó Sevilla el mariscal duque de Dalmacia, con todo el Estado mayor; dejando hasta siete mil hombre en Sevilla, al mando de Darricau, con la misión de retirarse en buen orden dos días después, dando tiempo á

²¹⁹ Gotteri, N., *Le Marechal Soutl*, p. 500.

²²⁰ Cartas de 23 de abril y 5 de junio de 1811.

que desocuparan la población algunas familias francesas ó tachadas de afecto al gobierno intruso.²²¹

Cuando Soult regresó a Francia tras cinco años de campañas por toda la península, llevó consigo trofeos más sustanciosos que los meros honores de guerra. Su colección de arte además de ser una de las más ricas, fue una de las primeras que incluyó un nutrido número de obras maestras. Ciento nueve de las ciento cincuenta y siete telas registradas en el catálogo de venta de su colección pertenecían a la escuela española, sin contar con las obras que había vendido antes de su fallecimiento. Los cuadros que entraron en la colección del mariscal Soult procedentes de España, en su mayor parte sevillanos, no fueron restituidos. Únicamente lo fueron aquellos que donó al Museo del Louvre al poco tiempo de volver de España y que se incluyeron entre los que se devolvieron como consecuencia del Congreso de Viena y las gestiones del embajador. La presencia de tal cantidad de pinturas en Francia y del comercio que generó, así como las historias que rodeaban a la colección Soult, no hicieron sino acrisolar el gusto francés, todavía incipiente, por una de las escuelas de pintura más características de España.

Sus años en Sevilla dejaron en él, además de una colección de pintura, un episodio de carácter personal que sin duda le cambió su vida. El mariscal Soult tuvo un hijo como consecuencia de la relación que mantuvo en Sevilla con doña María de la Paz Baylén. Fue bautizado con el nombre de Alfredo Julio Servilio Juan de Dios Nicolás Baylén y González como hijo del mariscal. En su testamento, al igual que a lo largo de su vida, no olvidó a Doña María de la Paz, la cual le sobrevivió, mientras que su hijo murió años antes que el Mariscal, tras proporcionarle una educación y carrera. Había nacido en Valencia y salió de España con su madre junto al Mariscal y se establecieron en París no lejos del domicilio de Soult.²²²

²²¹ Velázquez y Sánchez, J., *Anales de Sevilla, de 1800 a 1850* ed. 1994), p.136.

²²² Gotteri, Nicole, "Recherche sur le fils naturel du Maréchal Soult. Alfred de Baylen", *Généalogie Magazine*. Nº 142 Octubre 1995. Pág.27-30.²²².

5.- LA COLECCIÓN DE 1813 A 1851

5.1. La situación económica y política de Soult a su regreso a Francia. El Hotel Soult.

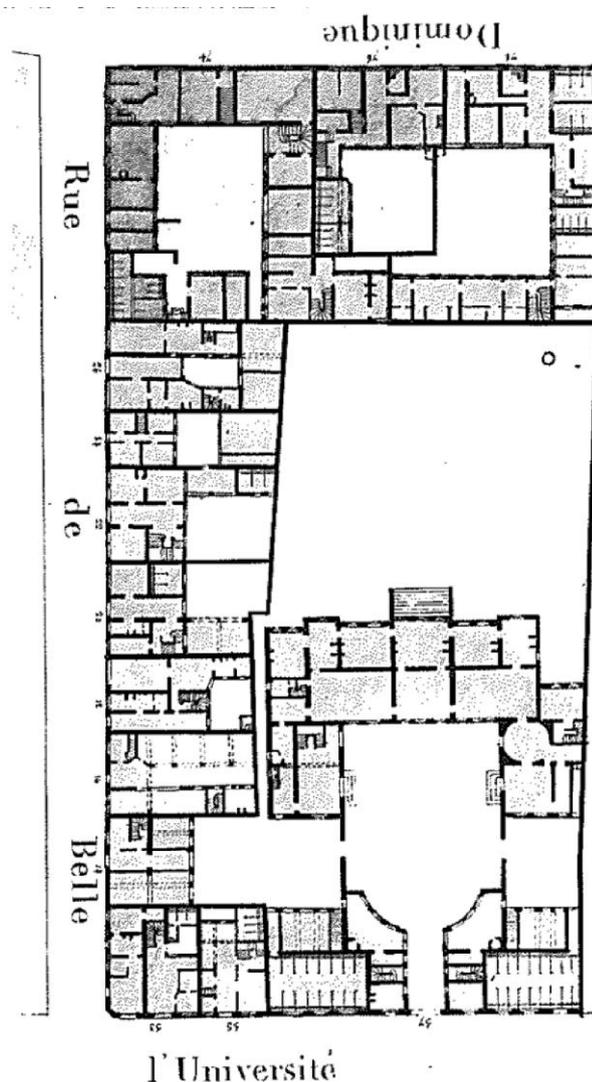
El 19 de mayo de 1804 Soult había sido promovido a Mariscal del Imperio y Coronel General de la Guardia Imperial. La *prise* de Koenisberg, tras la Paz de Tilsit en 1807 le valió el título de duque de Dalmacia. La alta graduación que ostentaba Soult le condicionaba a tener una casa en París, pues en virtud de la ley de los mayoragos, el Emperador exigía a los mariscales ostentar una casa en París. El 23 de septiembre de 1807 el Mariscal recibe una carta del Emperador desde Fontainebleau al Mayor General del Ejército Berthier, príncipe de Newchâtel: El Emperador dona 300.000 francos a Ney, Davour, Bessieres y Soult para comprar o mantener un hotel particular en París. Su casa sería el Hôtel de Dalmatie, en el 64 de la rue del'Université.

La adaptación de la casa coincide con los años de campaña en España, operación en la el Mariscal invierte grandes sumas y es llevada a cabo por su mujer. Decorada de acuerdo a los cánones neoclásicos de la época, los mejores artesanos del momento intervienen para realizar lo que será un bello palacio, que consta de casa principal y tres apartamentos, con un jardín común.

A pesar de las ayudas del Emperador para la construcción de su hotel, así como las rentas de los territorios, la situación económica de Soult nunca fue muy solvente. La guerra de España, había agravado su situación económica, dado que el Emperador no podía hacer frente a los pagos del ejército, ni tampoco el rey José Bonaparte, lo que agravó el deterioro en la relación entre el Mariscal y el rey de España. Solamente en octubre de 1810 consta un envío de 30.000 francos a París. La falta de fondos obligó al Mariscal a subir los impuestos en Sevilla, pero la ciudad estaba sumida en una profunda crisis económica que derivó en hambrunas para la población. Esta falta de dinero se volverá una constante pues debía afrontar los gastos de la construcción del Hotel que demandaba un constante e importante gasto, como constatan las facturas de los trabajos. Más tarde, tras la vuelta de España, el destierro no le permitió ningún tipo de ingreso. En efecto, en diciembre de 1815 Soult comienza un periodo de cuatro años de exilio al recibir la noticia que debía abandonar Francia. El 31 de mayo

de 1819 Soult recibe la autorización para volver a Francia, encontrándose de nuevo en París en 1820.²²³

A partir de finales de 1812, ya estaban todas las pinturas traídas de España en el *hotel* de Soult en París. La existencia de esa cantidad de pinturas y, particularmente su exhibición en la casa, podía suponer la evidencia de que había utilizado medios poco lícitos para conseguirlos. Por ello, son escasos los testimonios tempranos de las visitas a su colección. Además, entre 1815 y 1819, como consecuencia de su destierro en Alemania, se limitó el acceso público a la colección. Durante sus largas ausencias tanto por motivos de las campañas como por el destierro, fue su esposa la que se encargó del acondicionamiento y la decoración de la casa de la rue de l'Université. La amistad de Soult con personas de cierta formación artística, como Mathieu de Favier –con quien coincidió en Sevilla– que era ya propietario de una creciente colección artística, y de Franceschi, escultor y diseñador, pudo favorecerle en el conocimiento y apreciación de las pinturas, circunstancia que pudo ser favorecida por los viajes que por motivos de sus campañas realizó por Italia, Alemania y España.



²²³ Wilhesme, *Le Faubourg Saint-Germain, Rue de l'universite*. Institut Néerlandais, Paris 1987, p.. 103-122.

La formación del gusto de Soult se manifiesta en las indicaciones que desde Sevilla hace a su mujer sobre el modo de situar las pinturas en su casa. El Mariscal, además de las precauciones que debe tomar Louise para la conservación de las pinturas, le cuenta sus proyectos sobre la manera de presentar las obras en su casa. Tiene el proyecto de una elegante galería y también de repartir las obras por los diferentes apartamentos del *Hotel* y para su casa de campo de Villeneuve. La propiedad Villeneuve l'Étang fue adquirida 1802 por el mariscal Soult en el tiempo transcurrido entre dos campañas. Su esposa se dedicaba a la cría de un rebaño de ovejas. Pero al Mariscal no le parecía un lugar adecuado. En 1821, el mariscal Soult cedió Villeneuve l'Étang a la duquesa de Angulema, hija de Luis XVIII por su matrimonio con el hijo de Carlos X. Poco después construyó el castillo de Soultberg, en Saint Amans, su tierra de origen, que sería el destino de muchas de las pinturas traídas de España. Se trataba de obras de carácter más secundario y menos comercial.

Soult, al inicio de su colección manifiesta su preocupación por el lugar donde se van a colocar las pinturas. En una carta de 19 de septiembre de 1810 da instrucciones a su mujer para la distribución de los cuadros que le está enviando:²²⁴

*1º Las pinturas más bellas y agradables,
para tus apartamentos*

2º A mis apartamentos

3º A los salones del primero (el principal)

*4º A la galería de la planta baja y a otras
habitaciones que no son representativas*

5º A los apartamentos

*Si son demasiadas, las llevaremos al campo y
haremos la misma distribución*

El restaurador que se encargó de la conservación e intervenciones en las pinturas procedentes de España fue Mr. Hacquin. En la correspondencia que mantiene Denon con



Soult y su esposa, es mencionado Hacquin como el restaurador que está

²²⁴ Gotteri, N., *Le Marechal Soult*, 2000, p. 499.

interviniendo en las pinturas de Soult tras su llegada de España. Francis Hacquin Toussaint (1756-1832) fue el hijo del restaurador de la colección real Jean-Louis Hacquin († 1783). A partir de 1789 trabajó al servicio del Rey y fue mantenido por la administración del nuevo museo, donde trabajó hasta su muerte en 1832. En el Louvre, trabajó en los talleres de restauración de pintura, localizados inicialmente en el Pabellón de las Artes y reubicados en el Hotel Angiviller en 1806, donde Soult llevó algunas de las pinturas para que fueran restauradas. En alguna ocasión hace mención al deficiente estado de conservación de algunas de ellas, como las procedentes del Hospital de la Caridad de Sevilla. Algunos documentos del Archivo de la administración del Museo del Louvre, evocan las "recetas" que deja Hacquin, así como las actas de las restauraciones de esos años. Hacquin era esencialmente un restaurador de soportes en lienzo.²²⁵ Pero a lo largo de los años las pinturas hubieron de sufrir de nuevo numerosos movimientos, pues la decisión de poner las pinturas a la venta habría de afectar a la distribución de las mismas en la casa. La venta de la casa de campo de Villeneuve l'Etang, la construcción de Soultberg en Saint Amans, el traslado de pinturas a Londres para su venta, la mayor parte de los casos a través de Buchanan, haría que las modificaciones fueran frecuentes. Las obras pertenecientes a la colección del Mariscal fueron con frecuencia objeto de restauraciones, como refleja la correspondencia. Como sucedía en algunas colecciones, las pinturas fueron marcadas con un sello de lacre en la parte posterior, en el bastidor, que todavía conservan algunas de ellas.

Años más tarde, el pintor Théodore Lejeune en su libro *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux*, publicado en 1865 afirma haber sido conservador de la colección Soult. Por lo que podemos atribuirle a él algunas de las intervenciones en las obras, al menos en los últimos veinte años, tras la muerte de Hacquin.²²⁶

²²⁵ Aude Briau, « Joseph Fouque (1755-1819) rentoileur de tableaux au Musée du Louvre », *CeROArt* [En ligne], |2013, mis en ligne le 11 mai 2013, consulta 6 octobre 2014. URL : <http://ceroart.revues.org/3064>

²²⁶ Lejeune, Théodore, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux obra esas: études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les oeuvres forment la base ordinaire des galeries*, París, 1865. Artiste peintre, Restaurateur de tableaux, par suite de concours, des Musées impériaux, ... Conservateur des Galeries Duchatel, B. Fould, de Mornay, Soult de Dalmaties, etc (en portada).

Entre diciembre de 1815 Sout comienza un periodo de cuatro años de exilio al recibir la noticia de que, debe abandonar Francia. Se marcha a Alemania, a Bargmen a casa de la madre de su mujer, Louise Berg. El 31 de mayo de 1819 Sout recibe la autorización para volver a Francia, encontrándose en París en 1820.²²⁷

Posiblemente debido a su situación económica difícil, al poco tiempo de la llegada de Sout a París después de su regreso de la campaña española, comenzó la venta de cuadros de su propiedad, cuestión que fue una constante a lo largo de los casi cuarenta años de vida de su galería. Solamente en la venta de Londres de 1840 fueron a la galería de Buchanan ocho de sus más importantes pinturas. Por ello, los movimientos de obras en su casa serán constantes. Por la información que contiene el inventario de los bienes tras su muerte y catálogo de la venta, en 1852 es posible localizar dónde estaban colocadas la mayor parte de las pinturas en las dependencias de su casa en el momento de su muerte, cuarenta años más tarde. Por otro lado, Sout se muestra restrictivo a la hora de permitir las visitas a su hotel de París, posiblemente a causa del recelo levantado por el método de incremento de su colección.²²⁸ De hecho, era necesario solicitar por escrito el permiso para que fuera permitido el acceso a las pinturas. Por estas razones, las descripciones de su casa son escasas y poco descriptivas en relación a la ubicación de las pinturas.

5.2. Las donaciones de pinturas al Louvre en 1813.

Las pinturas llegadas de Madrid, procedentes de la selección que se realizó por orden del rey José Bonaparte no satisficieron en absoluto a Vivant Denon. Al cargamento de pinturas procedente de Madrid como regalo a Napoleón de su hermano José para el Museo del Emperador, se unió poco más tarde la donación de Sout al emperador de Francia, quedando esas obras expuestas en las salas del Louvre a su llegada: *la Apoteosis de Santo Tomás* de Zurbarán, *Santa Isabel Hungría curando a los tiñosos*, y los dos cuadros procedentes de Santa María la Blanca, de Murillo; *El sueño del Patricio* y *La fundación de Santa María la Mayor*. Fue el director del Museo, Dominique Vivant-Denon quien se encargó de llevar a cabo la

²²⁷ Wilhesme, Rue de l'université, p. 107.

²²⁸ Cfr. Lipschutz, I. H., *La pintura española y los románticos franceses*, 1988, pp. 56-57.

gestión de la donación, incluida la selección y el número definitivo de las pinturas. Existe un interesante testimonio e información a través de la correspondencia que Vivant Denon mantiene con el Mariscal Soult y, en su ausencia, con su mujer. Estas cartas forman parte de la numerosa correspondencia escrita por Vivant Denon, publicada en 1999.²²⁹

Se inicia en abril de 1813 con el ofrecimiento por parte de Soult al Emperador de una selección de cuadros traídos desde España para ingresar en Museo del Louvre. Las pinturas que ofrece son: *Santo Tomás con los doctores de la Iglesia*, (*La Apoteosis de Santo Tomás*, Museo de Bellas Artes de Sevilla) de Zurbarán; *La muerte de Abel*, de Alonso Cano, *San Antonio dando la comunión* (San Buenaventura dando la comunión), de Herrera El Viejo; *El alma de San Felipe en el cielo* (San Felipe de Heraclea, The Clark Art Institute, Williamstown), de Murillo y *San Diego de rodillas ante un magistrado* (Museo del Louvre), de Murillo. Eran, salvo uno, cuadros sustraídos del Alcázar de Sevilla que previamente habían sido incautados a conventos masculinos, disueltos por ley y sus pinturas enviadas al Alcázar, salvo *La muerte de Abel*, que había sido regalo forzado de la Catedral a Soult en Junio de 1810. Los cuadros, que habían sido expropiados por la ley de 8 de febrero de 1810, tres años después eran ofrecidos al Louvre.

Puede verse en la repuesta conservada de Denon al ofrecimiento de Soult, que el Director del Museo Napoleón eleva a una más, a seis, las pinturas ofrecidas y serán, salvo *La Apoteosis de Santo Tomás* de Zurbarán, sustituidas progresivamente por otras diferentes, que a él le resultan de mayor calidad. En esta carta le anuncia que va a aumentar hasta seis su número y que incorporará las dos de Murillo procedentes de Santa María la Blanca: *El sueño del Patricio* y *La fundación de Santa María la Mayor*.

20 de abril 1813, el duque de Dalmacia.

Su Excelencia el duque de Dalmacia, Mariscal del Imperio.

Sr. Duque,

²²⁹ Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, *Vivant Denon : Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire correspondanc, 1802-1815*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, nº [2796] 20 de abril 1813, Archivo de los Museos Nacionales, París, p. 307.

Acabo de recibir la carta que VE me hizo el honor de dirigirme a mí para decirme que, después de haber obtenido la aprobación de Su Majestad el Emperador de depositar el museo algunos cuadros de la escuela española, me invita a recibir los siguientes:

61 - Santo Tomás con los doctores de la Iglesia, de Zurbarán,

313 - La muerte de Abel, [por] Alonso Cano,

83 - San Antonio dar la comunión, [por] Elvigo Herrera,

307 - El alma de San Felipe en el cielo, [por] Murillo,

310 - San Diego de rodillas ante un magistrado, [Murillo].

Su Excelencia me informa que estas pinturas, todavía cubiertas con papel, cuando se restauren serán dignas de la colección imperial, pero que si no fuera así, ya que su intención no es ofrecer al museo más que obras del más alto mérito, me rogaba para que aquellos que no fuera el caso, en su lugar tomara dos pinturas de El Sueño del Patricio y La Fundación de Santa María la Mayor Murillo que están en su hotel.

Esta extensión, el señor duque, aunque sin duda aportan mérito las primeras cinco pinturas, me deja la confianza de que la donación de Su Excelencia será a la vez digna de ella y de la famosa colección que va a enriquecer.

Voy a cumplir, señor duque, su intención de llevar a seis el número de estas pinturas y le dirijo a ustedes de antemano mi agradecimiento por el museo y el homenaje de respeto de su parte.

Vivant Denon

Hay que señalar la información que aporta Denon de que las pinturas iban cubiertas con papel, esto es, con papel encolado que protegía la integridad de las pinturas, mientras no eran restauradas, lo que demuestra que había interés en realizar un transporte lo más cuidadoso posible, dadas las circunstancias y la intención de que las pinturas fueran expuestas en el mejor estado de conservación.

El 1 de mayo de 1813 Vivant-Denon escribe de nuevo, esta vez a la duquesa de Dalmacia, pues el Mariscal le había anunciado su marcha al frente.²³⁰

1 de mayo 1813, a la duquesa de Dalmacia.

El Director General del Museo Napoleón a la duquesa de Dalmacia.

Señora,

El duque de Dalmacia antes de salir para el ejército me hizo el honor de dirigirse a mí para decir que, habiendo obtenido de su Majestad el Emperador la aprobación para depositar en el Museo Napoleón algunos cuadros de escuela española, y me invitó a ver los que él había hecho llevar al hotel de Angivilliers para ver si eran las seis dignas de entrar en la colección imperial. Su intención es ofrecer sólo obras de primer mérito y, si no iba a encontrar ese número en lo que está depositados en la casa de Angevilliers, tome dos pinturas de El sueño de San Patricio y la Fundación de Santa María la Mayor, que ya ha sido restaurados y ahora están en su hotel. Yo le deseo prevenir, señora duquesa, que de las pinturas actualmente en casa del señor Hacquin, he marcado dos, a saber:

Santo Tomás con los doctores de la Iglesia, de Zurbarán. Una reina piadosamente ocupada en lavar las úlceras de unos infelices, (Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos) de Murillo; junto a El sueño de San Patricio y La Fundación de Santa María la Mayor, el número de pinturas donadas por el duque se reducirá a cuatro y me parece que es suficiente que las dos pinturas más seleccionadas de entre los que vio ajouterient hace nada ahora que él quiere hacer.

Tengo el honor de presentar a usted, la duquesa, que el Zurbarán es una pintura de gran dimensión que encontraría difícil de colocar en su hotel y el Murillo por desgracia sufrió en el transporte; su restauración requerirá mucho tiempo y los gastos, teniendo en cuenta la necesidad, donde voy a estar

²³⁰ Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, Vivant Denon : *Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire correspondant, 1802-1815*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, nº [2809-2] 1 de mayo de 1813, Archivo de los Museos Nacionales, París, p. 313

llamando para repararla al cuidado de uno de los artistas más hábiles de la capital.

Si esta elección, duquesa, le es agradable, le ruego que me lo haga saber y de inmediato le enviaremos el honor del reconocimiento de la donación hecha por Su Excelencia el duque de Dalmacia al Museo Napoleón.

Aunque la carta de contestación no se conserva la respuesta es elocuente.

19 de mayo 1813, duquesa de Dalmacia.²³¹

A la duquesa de Dalmacia.

Sra. Duquesa:

Según la carta que tuvo la bondad de dirigirme relativas a las cuatro pinturas que Su Excelencia el duque de Dalmacia ha donado como homenaje al Museo Napoleón, he dado órdenes para que las de Zurbarán y Murillo que están en el Museo sean reparadas y listas para ser expuestas para el regreso de Su Majestad el Emperador.

Tengo el honor, señora duquesa, de enviar a su hotel para el próximo martes para escoger los otros dos cuadros de Murillo y usted recibirá el mismo día el recibo de las 4 pinturas con la designación de los temas y sus proporciones.

Si le fuera posible, señora, deme aquella información sobre los monasterios o iglesias de donde estas cuatro pinturas han sido extraídas, con el fin de hacer mención en el catálogo (...).

Bien por deseo de prestigio, o quizá para acallar las protestas de sus propios compatriotas por los métodos empleados, donó al Museo del Louvre algunos de sus cuadros más célebres, que figuran en el inventario de 1814: *El sueño del Patricio*, y *El Patricio relatando su sueño al Papa* (actualmente ambos en el Museo del Prado, Madrid) cuadros de Murillo procedentes de Santa María la Blanca y que son ensalzados por Quilliet, y el célebre cuadro que figuraba con el número 1 en el Inventario del Alcázar, *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos del Hospital*

²³¹ Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, *Vivant Denon : Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire correspondanc, 1802-1815*. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, nº [2825] 19 de mayo de 1813, Archivo de los Museos Nacionales, París, p. 321

de la Caridad (actualmente en su lugar de origen), además de *La apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán (Museo de Bellas Artes de Sevilla), todos ellos tomados del depósito del Alcázar de Sevilla. No obstante, y dadas las dimensiones de las pinturas es posible, como apunta Lipschutz, que lo hiciera por la dificultad de colocarlos en su casa de París, al igual que *La cocina de los ángeles*, de Murillo (Museo del Louvre) otro cuadro de gran tamaño que vendió al Louvre posteriormente. Pudo influir su deseo de acallar los rumores la causa por la que donó, a principios de 1813, cuatro de sus lienzos *Musée Napoléon*. Tres de estos eran de Murillo: los dos que conmemoraban la fundación de Santa María de Roma (*Sueño de un patricio* y *Patricio relatando su sueño al Papa*) y el ya famoso *Santa Isabel de Hungría cura a los tiñosos* y el otro era *La apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, de Zurbarán.²⁴ Es posible, en efecto, que Sout hiciera una donación de estos cuadros como una especie de pago para tranquilizar su conciencia; sin embargo, las dimensiones monumentales de las cuatro obras sugieren que pudo muy bien haberse tratado de los cuadros de su botín más difíciles de colocar en las paredes de una casa privada, por grande que fuera.

Sout, aunque no era un gran entendido en obras de arte, conocía su potencial valor mercantil. De hecho, aunque a su mujer le hubiera manifestado el deseo de tener una galería de pinturas, el resto de su vida utilizó sus cuadros para venta, y no le importó dejar un trato hecho si éste no le parecía suficientemente ventajoso, como veremos en repetidas ocasiones, por ejemplo en la venta al Estado francés en 1835, o con Buchanan en 1823.

A pesar de la restitución de muchas obras de arte después de las campañas napoleónicas, el público había podido ya conocer directamente algunas de ellas antes de 1815. La indignación creada por las devoluciones espoleó la curiosidad de los franceses por la escuela española. Sin embargo, una gran parte de obras de arte que habían pasado a manos privadas en Francia, desde la famosa colección del “mariscal de los ejércitos del mediodía,” Sout, hasta los cuadros más modestos en poder de otros miembros de la *Grande Armée*, había podido eludir esta política de restricciones; y muy pronto este nuevo caudal de telas dejaría de permanecer suspendido en las

²⁴ Lanzac de Laboire, L. de, *Paris sous Napoléon*, 8 vols. (París, 1905-1913) los cuatro lienzos regresaron a España en la primavera de 1815, volviendo a la Academia de San Fernando el 30 de junio de 1816.

paredes de casas y palacios particulares para ir extendiéndose, cada vez con mayor frecuencia, por el mercado de arte francés.

No sólo regaló al Louvre algunos cuadros también al Cardenal Fesch, tío del Emperador, célebre coleccionista de pinturas, regaló una pintura atribuida entonces a Murillo, *San Pedro liberado por el ángel*, que es en realidad una copia de la pintura de Roelas de la Iglesia de San Pedro en Sevilla. El Cardenal la regaló al obispo Fenwick, de la diócesis de Cincinnati cuando lo visitó en París en 1824. Actualmente se encuentra en la Catedral de San Pedro en dicha ciudad.²³²

El general Sebastiani no imitó el gesto de Sout, sino que trató de vender al Louvre dos pinturas al poco tiempo de llegar a Francia.²³³ La carta de 3 de febrero de 1815 de Vivant-Denon al conde de Blacas, en representación del Rey, propone la compra de un cuadro singular, *la Liberación de Génova*, de Antonio de Pereda, uno de los cuadros de Batallas que decoraba el Salón del Trono de Felipe IV, y que se encontraba en el Palacio Real.

03 de febrero 1815, el conde de Blacas.

Su Excelencia el conde de Blacas, Ministro de la Casa del Rey.

Señor,

Tengo el honor de informarle de que el conde Teniente general Sebastiani me acaba de proponer la cesión al Museo Real dos preciosas pinturas de maestros que fallan en la colección.

Una representa la muerte de la Virgen por Martin Schoen, pintor anterior a Alberto Durero, cuyas producciones son muy raras y muy estimada, unidas a la expresión más verdadera, la ejecución más firme, los colores de la hermosa escuela veneciana. Esta valiosa pintura una vez adornó el oratorio de Carlos V y el propietario pide 3000 F.

La segunda pintura muestra la emisión de Génova por Pereda, pintor español. Palomino, biógrafo de pintores de España, habla de esta obra con los mayores elogios y la cita como la obra maestra de este artista. Su opinión se confirma, monseñor, por todos los expertos que vieron este cuadro y recuerdan esta

²³² Russell S. Potter; Henry C. Montgomery, "The Journal of the Society of Architectural Historians" Vol.6 Nº ¾ 1947 pp. 18-21.

²³³ [3380] 3 février 1815, comte de Blacas.

pintura como una de las mejores de la escuela española que en ese momento se han aportado a París. El conde Sebastiani pide por esta pintura la suma de 12 000 Francos.

He pensado, mi señor, que debo tener de informarle de esta proposición y solicitar a Vuestra Excelencia a considerar en su sabiduría si no sería conveniente su adquisición. La suma de 15 000 F no me parece exagerada. Creo, sin embargo, mi señor, que si Vuestra Excelencia decide hacer esta adquisición, puede pedir la cesión de dos pinturas de gran belleza de pintores que faltan en la colección, una representa una Sagrada Familia por la célebre Lavinia Fontana, pintora de la escuela boloñesa y la otra de Alonso Cano, que representa la Virgen y san Antonio de Padua, este último es de un dibujo lleno de espíritu.

Voy a esperar, mi señor, sus órdenes para dar una respuesta al conde Sebastiani.

Denon

5.3. Devolución a España de las pinturas donadas al Louvre en 1813.

Fernando VII se marcó el objetivo de la recuperación de los bienes artísticos expoliados y trasladados a Francia. Sin embargo, ante la inoperancia del embajador español en el Congreso de Viena, Pedro Gómez Labrador, el rey recurrió a la figura del general Álava para recuperar del Museo Napoleón los cuadros expoliados a España. Miguel Ricardo Álava jugó un papel fundamental en la política diplomática española en los años finales del imperio napoleónico, gracias a su prestigio personal y a su cercanía al duque de Wellington, héroe de Waterloo. Aunque Álava era embajador de España en Holanda, permaneció junto al duque de Wellington en París, por indicación del gobierno español, siendo incluso nombrado embajador interino en París durante los agitados 100 días del regreso de Napoleón. En agosto de 1815 se nombró por fin nuevo embajador de España en París al conde de Peralada, con instrucciones de recuperar las obras expoliadas a España por el gobierno intruso, con lo que cesó la interinidad de Álava al frente de la embajada, aunque en carta reservada se le pidió que continuase en París frecuentando el trato de

Wellington. Es en este momento cuando Miguel Ricardo de Álava inició las gestiones ante Luis XVIII, que resultaron infructuosas, por lo que, tras consultar con el duque de Ciudad Rodrigo, y con el beneplácito del secretario de Estado español, decidió recurrir a la fuerza para sacar las piezas expoliadas del Museo Napoleón.

El Mariscal procuraba, que de cada pintura que obtenía, existiera en lo posible algún justificante de que esa pintura fue regalada o adquirida y así lo hacía saber aun cuando no fuera cierto, como se ha visto en el caso de la Catedral de Sevilla, el Convento de Santa Paula o en las pinturas del Palacio Arzobispal, por poner claros ejemplos. Los sucesos que tuvieron lugar en torno a estas obras es un claro ejemplo, de tal modo que esa justificación ha sido sostenida hasta fechas muy recientes. Veremos asimismo que en la correspondencia mantenida con su esposa Louis Berg, el Mariscal hace referencia constante a regalos y compras que no son sostenidos en los testimonios de los antiguos propietarios.

Cuando comenzaron las reclamaciones de los diplomáticos españoles al finalizar la guerra y ser depuesto Napoleón, Denon, que defiende la permanencia de las pinturas en el Louvre, respondía a la pretensión de Álava, embajador de España que fue quien estuvo defendiendo los derechos de España sobre las pinturas llevadas por Soult, esgrimiendo que uno de esos cuadros, en concreto la Santa Isabel de Hungría del Hospital de la Caridad, fue donado al Mariscal por la ciudad de Sevilla.

23 septembre 1815.

M. Denon à M. Alava.

A peine ai-je reçu la lettre de Votre Excellence que le tableau de Murillo représentant Sainte Elisabeth soignant les malades a été enlevé de force. Je vous déclare donc, Monseigneur, que ce tableau ne sera pas mis au nombre de ceux rendus, mais bien noté comme emporté par la violence puisqu'il a été donné au maréchal Soult par la ville de Séville. Celui-ci l'a donné au Roi, chose dont il était parfaitement le maître. Je vous prie de regarder ma déclaration comme une suite de mon devoir, puisque l'assurance que vous me donnez est une opinion de Votre Excellence et non un ordre qui m'était participé.

Agréez, Monseigneur, etc.

Denon²³⁴

La carta de Álava respondiendo a Denon, ante la negativa de Francia a la devolución de las obras por ser, según Vivant-Denon, obras regaladas al Mariscal por la ciudad de Sevilla, dice así:

24 septembre 1815

M. Alava à M. Denon.

Monsieur,

J'ai reçu hier soir votre lettre d'hier. La ville de Séville ne pouvait pas donner à M. le maréchal Soult ce qui ne lui appartenait pas, ce qui ne lui a jamais appartenu, et je connais trop bien le tableau [p. 280] en question²³⁵ depuis ma jeunesse pour ne pas savoir quel est son véritable propriétaire. L'existence de ce tableau au Museum dépend d'une origine aussi vicieuse que bien d'autres et nous avons appris à nos dépens de quelle manière on faisait en Espagne ces donations pendant l'invasion de Bonaparte.

Je pourrais, Monsieur, ajouter quelques réflexions en réponse à votre lettre, mais je me contenterai de vous dire que, dans cette affaire désagréable, j'ai employé toute la délicatesse d'un homme d'honneur et que, pour réclamer ce qui appartient à la nation espagnole de justice et de droit, j'ai mis plus d'égards que les agens de Bonaparte en ont mis en Espagne pour nous dépouiller de ces objets.

Recevez, Monsieur, etc.

Alava²³⁶

Con el apoyo directo de la infantería inglesa, del capitán Nicolás de Miniussir, del teniente coronel Fernando de Navia, y el asesoramiento de un pintor pensionado en

²³⁴ Archives des Musées Nationaux, registro *AA9. Cfr. Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, *Vivant Denon: Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, nº 3542, p. 279.

²³⁵ Se refiere en concreto a *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* de Murillo, perteneciente al Hospital de la Caridad de Sevilla.

²³⁶ Archives des Musées Nationaux, registro *AA9. Cfr. Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont, Elaine Williamson, *Vivant Denon: Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, nº 3543, p. 279

París, Francisco Lacoma, recuperó los cuadros del Museo Napoleón, además de efectos del gabinete de historia natural y de la imprenta real. Este patrimonio recuperado en septiembre de 1815 se depositó en la residencia del embajador, de donde fue trasladado, con escolta inglesa, a Holanda. El periplo no finalizará hasta 1816, fecha en que estos bienes expoliados llegaron a Cádiz, para ser posteriormente conducidos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

Con el regreso de Fernando VII a España, se publica el 21 de mayo de 1814 un decreto que ordenaba la devolución a los conventos de sus posesiones. Esta tarea fue confiada en Madrid a la Academia de San Fernando. Así, entre 1814 y 1815, se devolvieron a la Cartuja de Jerez los cuadros que se llevaron a París. La derrota de Napoleón en Leipzig y la entrada de Luis XVIII en París como rey de los franceses motivó, como consecuencia del Congreso de Viena, que pudieran recuperarse los cincuenta cuadros que fueron entregados como regalo a Napoleón, además de algunos otros entre los que se encontraban uno de Zurbarán y cuatro de Murillo. No corrieron la misma suerte los cuadros que estaban en manos de generales, a pesar de los intentos por parte de la diplomacia española.

Tras la derrota de Napoleón en Leipzig, el contexto político parecía oportuno para que el gobierno español, que comenzaba a recuperarse de la traumática ocupación, reclamara sus pertenencias. A unas fallidas negociaciones siguió la definitiva derrota de Napoleón en Waterloo. El general Álava consiguió, ante la resistencia de Luis XVIII, recuperar no solamente la selección de cuadros para el Emperador, sino también los donados por Soult al Louvre, con la oposición de Vivant-Denon, director del Museo.

El 2 de julio de 1816 entregó D. Pedro Ceballos al teniente coronel D. Nicolás Minussir el recibo del traslado de los cuadros desde París a la Academia de San Fernando en Madrid. Entre ellos, venían algunos de los que pertenecieron al mariscal Soult y que procedían de Sevilla.²³⁷

En octubre de 1815 fueron devueltos los cuadros del emperador, junto a los cuatro que donó Soult al Louvre, así como los tres que fueron incautados a ciertas casas de la nobleza española y que figuraban en las listas, tales como: *la mujer barbuda de Ribera*, *una cacería de Rubens* y *una Sagrada Familia*. Por motivos de seguridad, los

²³⁷ Archivo de la Real Academia de San Fernando exp. 34/1.

cajones que contenían los cuadros fueron llevados por mar, embarcándolos en Amberes, y siendo recibidos en la Academia de San Fernando el 30 de junio de 1816. Pero no solamente esos cuadros fueron llevados a París. Esta selección era la que constituía la representación de la escuela española de pintura. Los comisionados españoles recogieron del Louvre en concepto de devolución “284 cuadros y 108 objetos diversos” de entre los regalos al emperador para el Museo de París y los requisados a la nobleza.²³⁸ Sería la Academia San Fernando de Madrid quien se encargaría de restituir a las instituciones sus pinturas, así como de reclamar las que quedaban en Francia por estar todavía en proceso de restauración. El 20 de enero de 1819 el párroco de Santa Catalina, D. José de Ollos Limón, reclamaba a la Academia de San Fernando:

que en el año pasado de 1811, extrajeron de su iglesia los franceses por orden del Mariscal Soult, una pintura de la efigie de Santa Catalina original de Murillo, de mucho valor y consideración, el lienzo, cómo de una vara de ancho y menos de ancho, lo que el suplicante reclamo, idos los franceses al embajador extraordinario en París don Pedro Gómez Labrador y posteriormente al embajador ordinario de V.M. Peñalada y ha llegado a entender que dicha pintura se halla en esa corte, conducido desde Amberes, cuando desde dicha ciudad se condujeron otros muchos efectos preciosos. Y siendo esta pintura una alhaja propia de esta pobre iglesia, y pintura de su titular, suplica a V.M se digne a mandar se le entregue abonando desde luego esta iglesia los costos que se hayan causado en su conducción y demás.

También reclamaron en 1818 los medios puntos de Murillo el cura de Santa María La Blanca y en 1814 los cuadros del Hospital de la Santa Caridad.²³⁹

²³⁸ Beroqui, Pedro, op.cit, p. 87: “según la nota pasada por Mr. Lavallée al Conde de Pradel, ministro de la Casa Real, lo sacado del Museo (del Louvre) con violencia por los comisionados de España, fueron 284 cuadros y 108 objetos diversos”

²³⁹ Cfr. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando exp. 34/1

5.4 Testimonios contemporáneos sobre la colección en la prensa y literatura.

Desde el principio, la galería de pinturas de Soult causó una enorme expectación, consecuencia de la cual se realizaron descripciones que fueron publicadas esos años y recogidas años más tarde. Aunque muchos de los altos mandos del ejército francés en España cayeron en la misma debilidad de llevarse obras de arte, fue Soult quien captó la atención por la cantidad y calidad de obras expoliadas y por la larga trayectoria de su galería.²⁴⁰ Murat fue célebre por su afición a un pintor, *pues se apodera de cuantos cuadros del Corregio caen en sus manos*. Confiscó varias obras del gran pintor, destacando en particular *La escuela del Amor*, perteneciente a las colecciones del duque de Alba y que había sido recientemente comprado por Godoy. En Granada, el general en jefe, Sebastiani, también fue aficionado a llevarse obras de arte, particularmente de se especializa en el arte religioso y se apodera de los tesoros de las sacristías. El duque de Dalmacia, Soult, colecciona las obras de Murillo, de las que despoja, literalmente, a las iglesias sevillanas. El colmo es que, después del imperio, encontró medio de vender al gobierno de la restauración la famosa Inmaculada Concepción que, hasta su restitución por el mariscal Pétain en 1941, figuraba en el Museo del Louvre.

Las primeras manifestaciones El 10 de mayo de 1816, Napoleón hablaba de los grandes méritos militares de Soult, pero añadiendo, *A pesar de lo cual hubiera debido mandarle fusilar como el mayor ladrón de entre los grandes jefes*²⁴¹.

A partir de comienzos de los años veinte, la colección comienza a ser visitada. La mayor parte de los testimonios proceden de visitantes extranjeros, algunos conocidos pintores o literatos. El acceso a la colección del Mariscal sólo se otorgaba como favor especial, después de haber cursado cartas de presentación y de solicitud. Soult, coleccionista pero no *connaisseur*, no sólo dispuso sus cuadros a guisa de galería, sino que también se sirvió de ellos para adornar casi todas las habitaciones de su residencia: decoraban las paredes del salón, su *anti-chambre*, su despacho, su

²⁴⁰ Roux, Georges, *La guerra napoleónica de España*, Madrid, 1971, p. 169.

²⁴¹ Roux, G., *La guerra napoleónica de España*, 1971, p. 169.

comedor, los dormitorios y el espacio que era denominado como la galería²⁴². La visita, por tanto, consistía en un paseo, acompañado habitualmente por el Mariscal, por las habitaciones de la residencia, en el que la mayor parte del tiempo, el mariscal se limitaba a escuchar las explicaciones del artista o *connosseieur* que encabezaba la visita. Él añadía comentarios en los que contaba sus experiencias personales en relación a otras cuestiones diversas a la materia artística o alusiones a las pinturas sin una particular profundidad. En 1837, en la *Galignani's New Paris Guide*, ya anuncia como visitable la Galería del Mariscal Soult, lo mismo que en la edición de 1841 y 1845. Está abierta para los aficionados, con la condición de que escriban previamente a su propietario demandando permiso²⁴³.

El pintor hispanófilo David Wilkie, que mantenía buena relación con el Duque de Wellington, en unas vacaciones en otoño de 1821, viajó a París donde vio todas las pinturas que pudo, dejando uno de los primeros testimonios de la visita a la colección del Mariscal Soult, a quien escribió para solicitar permiso, tal y como fue aconsejado. El Mariscal le respondió fijando el día en el que podría hacerlo. Cuando lo hizo, fue presentado al mismo duque para sorpresa de Wilkie. Cuenta que su conversación con el mariscal fue interesante, a pesar del pésimo francés de Wilkie, de acuerdo a la opinión de sus amigos²⁴⁴. De la colección de Soult dijo:

Las pinturas eran de las más bellas de Murillo, y eran más grandes que cualquiera que nunca había visto del Maestro. Yo estaba muy contento y gratificado por ellas, pero no estaba menos interesado por esta suerte de oportunidad de conocer a un hombre tan distinguido como Soult. Su actitud y

²⁴² Réveil, Achille, *Musée de peinture et de sculpture*, 12 vols., París, 1828-1834, Cap. 3, nota 73.

²⁴³ Galignani's *New Paris Guide*, 1837, p. 80: The followings collections are opont to amateurs, on their adversiting a note to the propietors, to demand permission. ... Galerie de M. Marechal Duc de Dalmatie (Marechal Soult) 57, rue de l'Université.

En la edición de 1841, incluye la colección Soult, pero la advertencia acerca de la necesidad del permiso es más exigente: *There are the following private collections, but to wich mosto f the preopietors Grant admisión with great difficulty, and Orly on a proper introduction being obtained: Painting by Old Masters: Marshal Soult, 57 rue de l'Universite, the Marquis de las Marismas (M. Aguado) 6, rue Gange Batelier, Duke de Feltre, 10 rue Barouillere.*

²⁴⁴ *Catalogue of the Works of Sir David Wilkie, R. A Deceased*, 25 de abril y los cinco días siguientes, Christie & Mason, Londres, 1842.

el tono eran de buen humor, y cuando él me habló, incluso familiar. Estuve casi dos horas en su casa, tiempo durante el cual siempre estuvo presente, sobre todo cuando llegaba a las pinturas principales. Él (...) me conducía del brazo para contemplar otra pintura, y aunque había gente que las podría interpretar, él parecía preferir escucharme a explicar lo que pensaba de las pinturas, tanto como podía. Esta fue quizá la escena más interesante que presencié en París. Soutl es un hombre fuerte y poderoso, parece sensato y sagaz, y bastante la persona a quien podría ser delegado el mando de un ejército. Él no parece, sin embargo, mucho un soldado, y ciertamente no se conduce con altura en sus modales²⁴⁵.

Es conocida la vinculación de David Wilkie con España, basada en un viaje años más tarde de esta visita, y su atracción romántica por lo español. En 1842, en la venta de su colección tras su muerte, podemos encontrar obras tan significativas como una copia del autorretrato de Murillo, lote 675, y varias obras de Velázquez, reales o atribuidas, como una copia de una princesa de España, lote 677, o un retrato del *Infante Don Balthazar Prospero*, descrita en el catálogo (lote 680) como la última obra pintada por Velázquez y que está minuciosamente descrita por Palomino, así como un retrato de un abad y el *retrato de Alcalde Ranguillo*, como de la Colección Altamira.

En 1822 la Revista *The London Magazine*²⁴⁶ publica un interesante artículo, de los más tempranos entre las descripciones de las visitas a la Colección del Mariscal. El texto comienza con la descripción de la llegada a la residencia del Mariscal. En el patio de carruajes se hallaban esperando algunos visitantes. Fueron conducidos a través de una amplia sala de villar hasta una pequeña antecámara donde recibió a los visitantes con una cortesía franca. El Mariscal fue descrito así:

Un personaje de tamaño medio, aunque un tanto corpulento de entre cincuenta y sesenta años de edad, de pelo rizado oscuro al que hace un poco conspicuo la calva en el centro de la cabeza, mientras que su tono tostado por el sol está de acuerdo con una mirada inteligente. Su abrigo negro, chaqueta oscura

²⁴⁵ Whitley, William T., *Art in England 1821-1837*, Cambridge, 1930, p. 32

²⁴⁶ "Marchal Soutl, and his Murillos", *The London Magazine*, July to December, 1822, Vol. VI, p. 114. El artículo solamente está firmado con la sigla "H."

plana, y los pantalones sueltos de color azul, los cuales a pesar de su capacidad, no podían ocultar la forma de arco de las piernas, obviamente, sugiriendo más el soldado que el duque, aunque si me hubiera imaginado que él fuera una persona honesta al este o al oeste India, un capitán.

Achille Réveil da a conocer algunas de las más importantes obras de la colección Soult. Publica, a partir de 1828, una serie de volúmenes con la reproducción en línea de numerosas pinturas pertenecientes a diversas galerías de los más importantes museos y colecciones, con la biografía y producción de los más destacados pintores del momento en una ambiciosa obra: *Musée de peinture et de sculpture*. Entre las pinturas incluye algunas de las pertenecientes a la colección Soult, indicando la ubicación de las mismas en la residencia del mariscal.

En ese año de 1822, el método de adquisición de los cuadros de Soult fue una cuestión particularmente delicada que comenzó a ser tratada públicamente. La actividad política a la que se dedicó al poco tiempo de su regreso a Francia desde el exilio alemán le convirtió en centro de críticas. Se sospechó entonces que tantos cuadros no podían ser regalos, como él mismo había extendido, en reconocimiento de su *administration sage et prévoyante*. Aunque algunos afirmaban que *il faisait aimer le nom français*²⁴⁷ y que los españoles le regalaban cuadros en agradecimiento por su clemencia, había más pruebas que abogaban en sentido contrario.

La galería de pinturas de Soult levantó una enorme expectación consecuencia de la cual se realizaron descripciones que fueron publicadas a partir de esos años, como la realizada en 1828 en el *Journal* de Delacroix (1822-1863) Delacroix deja algunas referencias de sus visitas a la colección del Mariscal Soult, como la realizada el lunes 3 de mayo de 1824, donde consta el conocimiento en profundidad de la galería del Duque de Dalmacia y de la huella que deja en su visión de la pintura²⁴⁸. Como revela su *Jornal*, Delacroix fue uno de los primeros franceses que reconoció la grandeza de otro maestro español todavía ignorado en Francia: Francisco de Zurbarán²⁴⁹. Al

²⁴⁷ Amade, M. (Ancien commissaire des guerres adjoint), *Voyage en Espagne ou lettres philosophiques contenant l'histoire générale des dernières guerres de la Péninsule*, París, 1822, t. II, pp. 426-427.

²⁴⁸ Cfr. Delacroix, E., *Journal 1822-1863*, Editorial Plon, 1996. Carta iv, pp. 108-109

²⁴⁹ Cfr. También PAUL GUINARD, «Zurbarán et la découverte de la peinture espagnole en France sous Louis Philippe» *Hommage à Ernest Martinenche* (París, 1939) así como

visitar la colección Soult el lunes 3 de mayo de 1824 quedó tan impresionado por las figuras de Santas, a la vez terrenales y celestiales, pintadas por este maestro, que planeó «recordarlas» en su *Christ au jardin des oliviers*, cuadro que le había encargado poco antes el perfecto de policía del Departamento del Sena. Se había fijado particularmente en una *Santa Águeda* portando sus senos sobre una bandeja: *Vu les tableaux du maréchal Soult. Penser, en faisant mes anges pour le préfet, à ces belles et mystiques figures de femmes, une, entre autre, qui porte ses tétons dans un plat*¹¹¹.

Por esas fechas copió la *Santa Catalina* de Alonso Cano.

Otro literato célebre, el escocés Sir Walter Scott también hace una temprana reflexión de la galería de pinturas del Mariscal Soult²⁵⁰. Se refirió al tema, de nuevo en 1824, después de que la señora Abercorn le hubiera escrito acerca de las pinturas que el mariscal Soult había reunido en España:

Puedo imaginar fácilmente que esa colección de pinturas de Soult debe ser magnífica. Tenía el modo más rápido de recogida durante sus campañas españolas y sin embargo tales nefastos modos de adquisición siguen siendo causa común de transferencia de obras de artes desde hace muchos años. Y uno no puede sino estar contento de ver cómo las obras de estos maestros como Velázquez y Murillo pasan de la oscuridad de castillos y conventos españoles a países en los que se pueden ver admirados y apreciados.

Lipschutz, Ilse Hempel «Theophile Gautier, le Musée espagnol et Zurbarán» en *Actes du colloque International Theophile Gautier, l'art et l'artiste* (Montpellier, 1982), I, pp. 107-120

¹¹¹ DELACROIX, *Journal*, I, 91. Delacroix habla aquí de la Santa Águeda de Zurbarán, uno de los muchos cuadros depositados en el Alcázar, que habían acabado en la colección privada de Soult. Vendido en la Subasta Soult en 1852, se halla actualmente en el « Musée Fabre » (núm. 171), en Montpellier. Cfr. GUINARD, *Zurbarán* núm. 230, p.235, y *Trésors*, núm. 93, pp. 236-239.

²⁵⁰ Scott, Sir Walter, *The Letters of Sir Walter Scott*, edited by H. J. C. Grierson, Davidson Cook, W. M. Parker, and others, Centenary Edition, 12 vols, London, 1932-7, vol. XII, Cartas, VII , 263-264, p. 136.

Gaston de Lévis, en su *Souvenirs* evoca en febrero de 1824 la colección de pinturas de Sout, y cita los murillos, *admirables*, y los demanda al rey para el Museo del Louvre²⁵¹.

Poco tiempo después, en 1826, la fama y los movimientos de Sout para poner en venta su colección, han comenzado también en Londres. La cuestión del origen un tanto discutido de la colección se une a la calidad de las pinturas que alberga. Una de las galerías de pinturas más activas en las primeras décadas del siglo XIX, The Egipcian Hall, expuso un San Antonio procedente de los Capuchinos de Cádiz. En el catálogo de la venta, habla de la fama de los murillos de Sout, pero incluye otras consideraciones respecto al modo de adquisición de las pinturas, calificando como ofensivo tal método:

*La invasión del país por los franceses, y los males que le siguieron, rompió esta barrera (de los accesos a contemplar la obra de Murillo) por un tiempo, y la posesión de las pinturas de Sevilla por el Mariscal Sout, un acto tan hiriente a los sentimientos de todos los verdaderos españoles, ha abierto los ojos de Europa a los méritos de un pintor, cuyo genio fue sin duda demasiado trascendente para ser destinado por la naturaleza para iluminar sólo una nación individual*²⁵².

La literatura de la época también ha asumido la colección como uno de sus escenarios. Balzac, en la *peau de chagrin* (1831), donde vuelve a mencionar varias veces a pintores españoles y en concreto a la *Inmaculada* de Sout. La contemplación de este lienzo le despiertan al personaje Rápale unos sentimientos que le recuerdan a su primer amor: *La vue du lac de Bienne, quelques motifs de Rossini, la Madone de Murillo que possède le Maréchal Sout*²⁵³.

En 1833, Jules de Saint Félix publicó su novela corta «Blanca» en *Le Livre des conteurs*. El autor recurre aquí al «color local» andaluz imaginable, y a todos los estereotipos españoles: la joven pareja de amantes Blanca y Rodrigo, el cura

²⁵¹ Caselle, Pierre, « Souvenirs de cour du duc Gaston de Lévis(1823-1825) », *Annuaire-Bulletin de la Société d'histoire de France*, 1987, p. 91.

²⁵² Bullock, J. A *Brief Description of the Picture, a grand altar-piece, from the Capuchin Convent at Cadiz, representing the adoration of St. Antonio of Padua, painted by Murillo, which is now exhibiting at the Egyptian Hall*, etc Ed. Egyptian Hall, London, 1826, 12 pp.. (p.4).

²⁵³ Lipschutz, I. H., *La pintura española y los románticos franceses*, 1988, p. 149.

servicial, una cita en la catedral, etc. Y para imprimir un tono de autenticidad a la historia, el autor recuerda, casi veinticinco años después de los sucesos, las actividades artísticas de Soult en España: uno de los personajes del relato, un cura, recuerda cómo frustraron los planes de «un cierto mariscal francés» que había mostrado algo más que interés estético por una *Vierge de l'Annonciation* que se hallaba en la catedral de Sevilla:

*Lui-même avait été témoin du danger qu'avait couru cette peinture merveilleuse, quand un maréchal de l'Empire fixa sur elle un oeil appréciateur. Et certes, ajouta le bon chanoine, ce général en chef savait les choisir, nos beaux tableaux d'Espagne*²⁵⁴

Mérimée conoce España en el verano de 1830 y lo que encuentra responde a sus expectativas²⁵⁵. En la última frase de su novela *Les Âmes du purgatoire* publicada en la *Revue des Deux Mondes* el 15 de agosto de 1834, menciona con una exactitud bastante convincente los dos cuadros de Murillo que habían estado en la iglesia del Hospital de la Caridad y que, según Mérimée, se hallaban en posesión de Soult:

*Murillo a décoré la chapelle de plusieurs de ses chefs-d'oeuvre. Le Retour de l'Enfant prodigue et la Piscine de Jericó, qu'on admire maintenant dans la galerie de M. le maréchal Soult, ornaient autrefois les murailles de l'hôpital de la Charité*²⁵⁶.

Las caricaturas de Soult realizadas a lo largo de su vida, que fueron numerosas, pues hasta la su muerte en 1851, fue una de las figuras más destacadas y controvertidas de la escena política francesa, le representan a menudo rodeado de cuadros y objetos de arte. En *La Caricature* son frecuentes los comentarios incisivos acerca de sus aficiones artísticas. En el número de enero de 1833 aparece una caricatura, «Joujoux politiques de la maison Philipon et compagnie», realizada por Grandville y litografiada por E. Forest, en la que se muestra el reparto de año nuevo entre distintas personalidades de la vida pública. Los comentarios del editor entorno a los

²⁵⁴ Lipschutz, I. H., *La pintura española y los románticos franceses*, 1988, p. 102.

²⁵⁵ RODRÍGUEZ NAVARRO M^a Victoria “Hugo y Mérimée: entre la España imaginada y la España vivida”, *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, coord. por AAVV, 2006, pp. 667-677.

²⁵⁶ Mérimée, Prosper, «Les Ames du Purgatoire», *Romans et Nouvelles*, París ed. 1967, pp. 614-615.

«juguetes» de Soult son reveladores²⁵⁷: *Livré à MM. Les frères de l'ATTRAPE pour éter donné à un riche amateur de peinture... un catalogue des tableaux de Murillo les plus estimés et les moins chers*²⁵⁸. En el ángulo inferior izquierdo se pueden claramente las iniciales J. J. G. (la firma de Granville), seguidas de E. F. (E. Forest, litógrafo).

El crítico de arte de la época que primero escribió de modo extenso sobre la colección Soult y sus implicaciones, así como sobre sus métodos de adquisición es Théophile Thoré²⁵⁹. En 1835, en la *Revue de Paris*, donde habitualmente publicaba, denuncia a Soult en un artículo intenso y penetrante que escribe sobre su galería. Thoré acusa a Napoleón de haber permitido, a sabiendas, un amplio *pillage organizado* por toda Europa. Mientras algunos militares mostraban interés por los metales preciosos, fácilmente comercializables (por ejemplo, copones de iglesias), o en imponer incluso «contribuciones», Soult prefirió adquirir todos los cuadros que resultaban de su agrado – cuidándose siempre de avalar su «propiedad» con cartas de «donación»²⁶⁰.

Pendant que l'Empire promenait ses victoires en Europe, un des chefs de l'occupation espagnole imagina d'exploiter pour son propre compte le droit de la guerre, en imposant des concessions de tableaux précieux. L'Empereur laissait volontiers ses lieutenants bénéficier sur la conquête: les uns dépouillaient les églises des vases sacrés et des dorures, les autres levaient des contributions en argent: nos armées, disons-le tout franchement, exercèrent dans toute l'Europe un pillage organisé. Le general comandant l'Andalousie s'appropriá toute les toiles qui lui convinrent dans les églises et les counvens de Seville, mais il eut soin de revêtir cette confiscation d'une apparence de légalité, obligeant les moines à signer des ventes simulées, et l'on assure que ses titres de propriété sont parfaitement en règle.

²⁵⁷ Lipschutz, I. H., *La pintura española y los románticos franceses*, 1988, pp.59-60.

²⁵⁸ «Joujoux politiques de la maison Philipon et compagnie », *La caricature morale, religieuse, littéraire et scénique*, 5 (24 de enero de 1833), láms. 240-241.

²⁵⁹ Thoré, Théophile (23 juin 1807, La Flèche – 30 avril 1869, Paris) Destacado crítico e historiador del arte, activista político, marchante de arte.

²⁶⁰ Thoré, Théophile, «Études sur la peinture espagnole, galerie du Maréchal Soult», *Revue de Paris*, NS, 21 (1835), pp.201-220 y 22 (1835), pp. 44-64.

El crítico escrito de Thoré fue seguido al año siguiente por un artículo sobre la galería Soult firmado por S. C. y aparecido en la revista *L'Artiste* en 1836. Se ponía de nuevo en duda la legitimidad de su propiedad y, como los cuadros de Soult ya estaban en Francia, se exigía entregarlos al Tesoro nacional: *Ces chefs-d'ouvres...ont été conquistés par le sang national, et devraient, à ce titre, étre une propriété nationale. M. Soult se prête avec une complaisance dont il faut encore lui savoir gré à laissez visiter sa galerie par ceux qui en font la demande par écrit...*²³

El artículo señalaba que fue su deseo de acallar las críticas la causa por la que donó, a principios de 1813, cuatro de sus lienzos al *Musée Napoléon*. Como consecuencia del artículo de Thoré, los ataques a la colección Soult y a sus orígenes fueron cada vez más amplios y frecuentes. En 1836 aparece otro extenso e incisivo artículo sobre la colección Soult en la revista *l'Artiste*, titulado *Galerie de tableaux du Maréchal Soult. Murillo* y firmado por S.-C. (Saint Chevron) y dedicado de nuevo fundamentalmente a Murillo²⁶¹; casi treinta años después de que Soult «coleccionara» sus tesoros artísticos, el autor condenaba con ironía el modo de adquisición del mariscal:

Le général Soult, commandant en Andalousie, sous, l'Empire, voulut mettre à profit son droit de conquête, et se fit offrir, à titre de don volontaire, par les églises et les couvents de Séville, les tableaux qui li convenaient le Vieux. Le général s'empessa d'accepter.

El artículo ensalza a Murillo y lo identifica con Sevilla, siendo para el autor del artículo el artista más valioso de la colección del Mariscal. Aunque dice inexactitudes como que, aparte de Velázquez y Murillo, todos los pintores son discípulos de los maestros italianos, la descripción de las pinturas de Murillo es prolija, comenzando por la *Santa Isabel de Hungría* que ya no se encontraba en Francia desde poco después de la guerra, pues Soult se la regaló al Louvre y tuvo que ser devuelta a España. En la galería del Mariscal describe *La curación del paralítico* y *el retorno del hijo pródigo*, dos pinturas que fueron vendidas al cabo de 10 años en un alto precio a Tomline. También citaba las series para el Hospital de la Caridad, así como las que pertenecieron a la serie del Claustro Chico del Convento de San Francisco: *el*

²³ S. C., « galerie des tableaux du Maréchal Soult », *L'Artiste*. 11(1836), 41 y 42.

²⁶¹ S.-C. « Galerie de tableaux du Maréchal Soult. Murillo », *L'Artiste*, 11 (1836), 38.

alma de San Felipe, san Junípero y el pobre (como *Pestíferes implorant du secours*) o *La Scène des Brigands*. Cita el *san Agustín en éxtasis* que también fue vendido poco después. Todos ellos son para el autor cuadros de una gran belleza y en todos encuentra una gran capacidad expresiva. Habla de algunas obras de Velázquez, pintor muy raro fuera de España. La galería tiene un pequeño retrato de la Infanta Margarita y otro del rey Felipe IV. En la colección describe tres obras de Ribera, que le parece un pintor demasiado duro y de expresiones poco elevadas, con una *liberación de San Pedro*, *Una sagrada familia* con bellas cualidades de color y un *Cristo llevando su cruz*. De Zurbarán dice que tiene una quincena de tablas del pintor, pero no cita en concreto ninguna obra. De Herrera el Viejo cita *san Basilio dictando su doctrina*, así como a otros autores españoles: Morales, Juanes y Navarrete el Mudo. De los pintores extranjeros destaca como obra maestra el *San Marcos* (en realidad san Mateo) de Van Dyck, *El tributo al César y Diógenes con la linterna*, (única referencia a esta pintura) ambos de Ticiano, *La Virgen con el Niño*, de Guido Reni, que no le parece una buena composición de este maestro, dos santos de Guercino, *Un Cristo en el sepulcro* y un retrato de Tintoretto, tres o cuatro Teniers, así como dos pequeños estudios de Rubens, y *el Rapto de las Sabinas*.

El autor reflexiona extensamente sobre los derechos de conquista y cómo estas obras de arte están encerradas en una colección particular, solamente expuestas a la curiosidad de unos cuantos aficionados. El artículo en cuestión expresa que nunca se debería extender el derecho de conquista a las obras de arte, ni de ser ocultadas al público, encerrándolas en una casa privada²⁶². El Mariscal se prestaba a complacer a quien pide permiso por escrito pero al autor le parecía una publicidad muy restringida. Son, según piensa, cuadros perdidos para el arte y lamenta que las ofertas, se entiende de adquirir obras de la colección, realizadas por Luis XVIII y la lista civil actual se hayan parado. Alienta al gobierno a enriquecer de obras españolas el Museo Nacional e incluso a crear en España una Academia similar a la que existe en Roma para buscar en España otras inspiraciones y otros maestros, pues, además, ninguna galería italiana tiene la riqueza del Museo de Madrid. Incluso propone que el gobierno español debía plantearse el intercambio de pinturas como una fórmula que ha de satisfacer a los dos países, cuestión que se llevó a cabo más de un siglo más

²⁶² Liptschuz, I.H., *La pintura española y los románticos franceses*, 1988.p. 54

tarde. Incluso plantea una expedición como la que mandaron a Egipto en la que se puedan recoger las riquezas de España mediante documentos e, incluso, de descubrimientos reservados a los naturalistas, a la arqueología, a los historiadores, en las que el grabado y la litografía harían una bella misión. Habla de que el momento es favorable, con referencias a la ruina de los nobles, la destrucción de los conventos y la dispersión de las riquezas y del arte. Probablemente este autor no tendría noticias de la misión que se había llevado a cabo por el Barón Taylor, Dauzat y Blanchard y que sería otro gran capítulo del expolio del arte español. Este vez en cambio, para ser expuesto al público desde 1838 y hasta 1853, el Museo español de Louis Phillippe. Hasta los comentarios posteriores sobre el Museo español, *L'Artiste* no volvió a facilitar más informaciones sobre la pintura española

Chateaubriand en *Memorias de Ultratumba*, publicado en 1848, con ocasión del encuentro con Soult en Londres en 1822, incide en la idea del pillaje de este modo: *Est un soldat distingué, lequel a pillé l'Espagne en se faisant battre, et auprès de qui des capucins ont rédîmé leur vie pour des tableaux*²⁶³.

Richard Ford, en su *Handbook for travellers in Spain*, publicado en 1845, difunde la idea del pillaje como origen de la colección Soult. Relata una anécdota que se ha repetido en numerosos relatos que se han incluido en las explicaciones sobre el origen de la colección del mariscal Soult. Las variantes que se han introducido a lo largo del tiempo son numerosas, pero ha sido el relato de Ford el que ha sido más extendido. Según Ford, la anécdota se la había contado un visitante británico de la galería del mariscal:

El orgulloso Mariscal, un día mostrando al Coronel Gurwood su colección en Paris, se paró frente a un Murillo y dijo: "Yo tengo en mucho esta obra, pues salvó las vidas de dos estimables personas". Un ayudante de campo susurró: "les amenazó con disparar en el acto al menos que le entergaran la pintura".

Cuando Ford menciona los cuadros que hay de Murillo en el Hospital de la Caridad de Sevilla, acusa abiertamente al mariscal de pillaje de obras de arte recuerda que esta serie de grandes obras, pintada hacia 1670-1674, fue llevada por Soult, a quien

²⁶³ Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, París, 1848, t. 3, p. 104; édition 2015, París, p. 1253. *Es un soldado distinguido, que saqueó España combatiendo, y con el que dos capuchinos han redimido sus vidas por dos cuadros.*

el Conde de Toreno llama el Verres moderno y por Stirling el "Saqueador mariscal general".

También señala Ford que Soult y sus hombres encontraron una guía valiosísima para la localización y valoración de las obras de arte españolas en el *Diccionario de las Bellas Artes*, de Ceán Bermúdez, publicado en 1800. Muchos de los cuadros mencionados por Ceán Bermúdez desaparecieron al entrar Soult en la población donde aparecían reseñados, pues señala que dicha obra *forma un diccionario completo de todos los principales artistas de España, con sus biografías, la lista de sus principales obras, y dónde están o estaban por verse; para este libro en la mano de Soult y compañía demostrado un catálogo que indica qué y dónde fue el más valioso botín artístico*²⁶⁴. Esta afirmación, que no ha podido ser porbada respecto a Soult, si fue constatada en la actuación de Quilliet en su entrada en Sevilla y en la requisita de los cuadros que reunió en el Alcázar sevillano al amparo de la ley que era consecuencia de la creación del Museo de Pinturas de Madrid y de la posterior selección de pinturas para el Emperador. Las observaciones de Ford, han sido apropiadas por numerosos hispanistas ingleses, que habitualmente han aportado esta visión como una parte sustantiva a la hora de exponer la historia de la pintura española, como Stirling, entre otros.

5.5 Pinturas vendidas antes de 1852

A lo largo de su vida después de haber ejercido como general del Ejército, y mucho antes de su fallecimiento, el mariscal tuvo interés en desprenderse de algunas pinturas. Aunque parece que su intención, manifestada en una carta desde España a su esposa al recibir el realo de José Bonaparte, de formar una galería artística en un principio era sincera, las acuciantes necesidades económicasle llevarán desde el principio a deshacerse de obras de su colección a cambio de poder hacer frente a las deudas.

En 1817, es decir, cuando se encuentra en el destierro, vende al Louvre una de las pinturas de Santa María la Blanca, *Inmaculada Concepción con personajes*. Lo hace a través de un representante, desconocido, Mr. Lom, que a veces aparece como M.

²⁶⁴Ford, R., *Handbook*, 1885, vol.,I, p. 72.

Lorn, posiblemente por una errata arrastrada en el tiempo, a cambio de un precio en ese momento nada despreciable, 6.000 francos. En ese momento Soult estaba en Alemania en el destierro al que había sido condenado. Pintada sobre 1665, fue bien conocida y descrita por Ceán Bermúdez, y localizada hasta el presente. Se trata de la primera obra vendida por Soult, acuciado por una situación económica deprimida, que vende estando en el destierro en Alemania a través de un representante.

A su regreso del destierro, posiblemente por una discreción causada por el origen poco claro de la colección, el Mariscal procura vender más obras.

En 1823 el Mariscal Soult ofrece al Louvre algunas de las principales obras de su colección: Murillo, Morales, Zurbarán, Sebastiano del Piombo²⁶⁵. Las negociaciones fueron llevadas por el conde de Forbin y la valoración que les dio el Mariscal fueron las siguientes: *La Inmaculada de los Venerables*, 250.000 fr.; *El regreso del hijo pródigo*, 250.000fr.; *La curación del paralítico*, 250.000 fr.; *La Piedad*, de Luis de Morales, 50.000 fr.; *San Buenaventura mostrando el crucifijo*, 50.000 fr.; *San Buenaventura en el concilio de Lyon*, 50.000 fr.; *Cristo con la cruz a cuestas* de Sebastiano del Piombo, 80.000 fr.²⁶⁶.

La negativa a esa oferta de venta motiva que Soult por primera vez se plantee la venta de las obras de su colección en otro país. Se dirige a Londres que era el centro del comercio artístico más importante del momento. William Buchanan era posiblemente el comerciante de obras de arte durante las primeras décadas del siglo XIX y que además había sido una parte importante del origen del movimiento de pintura durante las guerras napoleónicas, tanto en España como en Italia. Por estos motivos, Soult, en 1823 contrató a William Buchanan para vender la famosa *Concepción* de los Venerables por 250.000 francos. El propio Buchanan cuenta que realizó a Soult una propuesta de mayores aspiraciones pero que finalmente no se llevó a término²⁶⁷. Buchanan cuenta con detalle estas negociaciones en sus Memorias. El Mariscal, aun a sabiendas de que Buchanan había hecho recientemente varias adquisiciones valiosas de obras de arte en España e Italia, y últimamente había

²⁶⁵ ANP, O³ 1410, (suite). *Maison du Roi. Département des Beaux-Arts*. Inventaire par Henry Patry, 1938. Inventaire 1030.

²⁶⁶ Archivo Nacional de Francia, O³1410. En francés en el original.

²⁶⁷ Buchanan, W., *Memoirs of Paintings*, 2 vol. 1824. Londres,

comprado la colección de M. de Talleyrand en Francia, le comunicó en abril de 1823 que estaría dispuesto a desprenderse de sus cuadros como una colección completa. Buchanan presentó al Mariscal la dificultad de vender una colección entera de esa manera, y le ofreció la posibilidad de que los ocho cuadros más célebres de Murillo se compraran para Inglaterra si el Mariscal fijaba un valor por separado para cada pintura. Después de mucha dificultad el mariscal acordó hacerlo. Al obtener los precios de éstos y otros tres cuadros capitales de la misma colección, Buchanan regresó a Inglaterra con el propósito expreso de comunicar la oferta a los Ministros de Su Majestad y de convencer de la importancia de tal adquisición, pues estas pinturas magníficas eran ya conocidas por todos los conocedores como las obras fundamentales del maestro²⁶⁸.

Buchanan confiaba que la nación británica, rica y poderosa como era y floreciente en sus finanzas, no dejaría pasar la oportunidad para ese país de obtener esas obras de gran trascendencia que, a pesar de su alto valor, no se podía encontrar en el comercio y debían ser consideradas como una propiedad que debería pertenecer a los estados, y no a las personas. Ningún acto de la Cámara de los Comunes del Parlamento *podría ser más gratificante para el presente o para las generaciones venideras, que un voto de crédito para la obtención de estos tesoros, mientras que añadiría un lustre adicional para el reinado de su actual Majestad.*

Buchanan afirma, por la información que habría obtenido de Soult, que las pinturas habían pertenecido a la ciudad de Sevilla y que fueron adquiridas por el Mariscal siendo Gobernador General de Andalucía. Asimismo, afirma que se trataba de los más importantes trabajos de Murillo. Eran ocho pinturas, de las cuales, cuatro formaban un conjunto. Las pinturas que entonces ofreció en venta a Buchanan fueron las siguientes²⁶⁹:

Pictures by Murillo, belonging to the Marechal Soult, Duc de Dalmatie.

They consist of eight pictures, four of which form a suite. The size of these four pictures is 8 feet by 71/2—French measure.

- 1. Le Paralitique—Christ healing the lame in the Temple.*
- 2. The Prodigal Son received by his father.*

²⁶⁸ Buchanan, W., *Memoirs of Paintings*, 1824, Vol. II, pp. 42-43.

²⁶⁹ Buchanan, W., *Memoirs of Paintings*, 1824, Vol. II., pp. 346- 350

3. *Abraham receiving the Angels.*
4. *The angel relieving St. Peter from prison.*
5. *The Virgin surrounded by angels—Called La Vierge de la Conception.*
6. *The Virgin and Child in Glory, surrounded by angels.*
7. *The Nativity of the Virgin—formerly in the Cathedral of Seville.*
8. *St. Isidore—A Character Represented In Adoration*²⁷⁰.

Con motivo de la venta en Londres en 1826 de un san Antonio de Murillo procedente de los Cpuchinos de Cádiz, la galería, *The Egiptian Hall*, una de las que más pinturas españolas ofreció en ese momento, editó un catálogo de venta que incluía una información interesante sobre la reciente oferta de venta del Mariscal Soult al Gobierno inglés a través de Buchanana:

*Murillo no se ha estimado mucho tiempo en este país de acuerdo a sus méritos. El edicto por el que Carlos IV prohibió la exportación de sus pinturas, continuó guardando todas sus mejores obras de Inglaterra, hasta que las necesidades de los tiempos forzaron su venta. Sus más valiosos y perfectas producciones (ocho en número) permanecen en la galería del Mariscal, duque de Dalmacia, a pesar de la oferta de 60.000 £, realizada recientemente por el Gobierno británico, para inducir al Mariscal a desprenderse de los restos del botín de su antiguo cargo de gobernador de Andalucía. Una suma de 12,000 £ fue ofrecida por uno de los ocho, ya sea El hijo pródigo, o La Virgen de la Concepción, y fue rechazada*²⁷¹.

A partir de 1830, el mariscal comenzó de nuevo a negociar la venta de su colección con el Estado francés, incluyendo la *Inmaculada*. En 1830 Soult trató de vender tres Murillos: *La Inmaculada* del Hospital de los Venerables Sacerdotes que, veinte años después, entró definitivamente en el Louvre, y *Abraham y los tres ángeles* y *El hijo pródigo* (antiguamente en el Hospital de la Caridad, Sevilla) y, además, *un San*

²⁷⁰ Se refiere Buchanan, por error, al *San Agustín* de Murillo que procedía a la colección de Godoy.

²⁷¹ Bullock, J. *A Brief Description of the Picture, a grand altar-piece, from the Capuchin Convent at Cadiz, representing the adoration of St. Antonio of Padua, painted by Murillo, which is now exhibiting at the Egyptian Hall*, etc Ed. Egyptian Hall, London, 1826, p. 12.

Francisco de Borja de Velázquez. Sout pidió por los cuatro 500.000 francos, y luego cambió de opinión, y el duque de Sutherland ofreció el mismo precio solo para los tres últimos en 1835²⁷².

El año de 1835, negoció de nuevo su venta con Luis Felipe de Orleans, pero esta vez representado por el conde de Montalivet: Sout esta vez ofrece tres obras, dos de Murillo y una atribuida a Ribera, aunque es de Murillo. Aunque finalmente no hubo acuerdo debido al alto precio que propone Sout, la prensa se hace eco, mientras que critica la actitud de Sout debido no solamente al alto precio, sino a que también solicitaba el pago de los intereses por los pagos aplazados. *La Revue de Deux Mondes*, en una *Chronique* firmada por F. Buloz explica cómo ese año el mariscal Sout había recibido el ofrecimiento del rey Louis Phillipe de adquisición de dos obras de Murillo y una de Ribera de su colección, pero en el desarrollo de las negociaciones, debido al alto precio que marcaba Sout, no se llegó finalmente a acuerdo alguno y hubo de renunciar a la compra. Además del alto precio que pedía el mariscal, 500.000 francos, exigía el pago por los intereses de los pagos aplazados. Todo ello causó un gran escándalo que ha motivado que no se llegara a ningún acuerdo. Montalivet fue acusado en ese artículo de echar a perder todo²⁷³. Las obras en cuestión eran *la Inmaculada* de Murillo, *la curación del Paralítico* y *la liberación de San Pedro*, grabado por Reveil, entonces atribuida a Ribera, pero ambas obras de Murillo²⁷⁴. Las pinturas, que habían sido depositadas en el Louvre el 13 de abril de 1835, fueron recogidas por el hijo del Mariscal en nombre de éste el 25 de mayo de ese mismo año²⁷⁵. Entonces fue cuando apareció en la revista *L'Artiste* la primera parte de los dos artículos que publica sobre la colección Sout, firmados con las iniciales S-C. El primero de ellos es titulado “La Liste Civile et Les Tableaux de M.

²⁷² Curtis, C.B. Velázquez y Murillo, 1885, Cfr. Velázquez nº 7.

²⁷³ F. Buloz, “Chronique”, *Revue des Deux Mondes* - 1835 - tome 2. p. 632

²⁷⁴ Etienne Achille Réveil, Jean Duchesne, *Musée de peinture et de sculpture, ou, Recueil des principaux ...*, Volumen 3, p. 184. Se trataba de *la Inmaculada* (Museo del Prado), *Cristo sanando al paralítico* (Londres, National Gallery) y *la Liberación de san Pedro* (San Petersburgo, Museo del Ermitage) ambos también de Murillo.

²⁷⁵ Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, 1853, Vol.1, p. 306.

Le Maréchal Soult²⁷⁶. El artículo analiza extensamente el proyecto de compra del Museo del Louvre y, asimismo, habla del abuso de los precios y pone en duda el uso de la lista civil, esto es del dinero público que el rey puede utilizar para gastos que son discrecionales. Ello le lleva a poner en duda el derecho de conquista, ya que las pinturas no han sido recogidas para la gloria de Francia, como sucedió en otras ocasiones, sino para el enriquecimiento particular de su propietario. El autor se detiene en analizar otros momentos históricos y otras situaciones de conquista, calificando la acción de Soult como una especulación. Recoge también la frase de Soult, ya célebre:

*Esta pintura me costó salvar la vida de dos monjes, y la colección completa me ha costado tantos soldados muertos por la conquista o por la defensa*²⁷⁷. Este pensamiento lleva al Mariscal a translucir que la formación de esta colección es épica, hecha de fuego y sangre.

En 1835 volvió a dirigirse a Londres, tras fracasar las negociaciones en París. El Marqués de Stafford, fue nombrado duque de Sutherland en 1833, el año de su muerte. Su hijo, George Granville Sutherland Leveson-Grower, estuvo dedicado desde antes de heredar su fortuna a viajar por el extranjero, costumbre que incluso continuó después. Fue al igual que su padre un comprador de pinturas de maestros bien conocidos. Su compra más espectacular fue la adición a la colección familiar de los Murillos robados por Soult, además de un interés inusual por los pintores franceses contemporáneos²⁷⁸. Pagó por las pinturas 500.000 francos. A través del persistente William Buchanan, Soult consiguió vender *Abraham y los tres ángeles*, (Ottawa, National Gallery of Canada) y *El retorno del Hijo pródigo* (Washington, National Gallery of Art) al segundo Duque de Sutherland, George Grandville. Junto con los murillos, el Duque adquirió cuatro zurbaranes: *San Pedro-Tomás*, *San Cirilo de Constantinopla*, *San Francisco con un cráneo* y *San Andrés*. Las tres primeras eran obras de un formato mucho menor (0,91 x 0,32), pero por vez primera eran

²⁷⁶ *L'Artiste, Journal de la littérature et des Beaux Arts* "La Liste Civile et Les Tableaux de M. Le Maréchal Soult", Premier série, Tome IX, 1835, pp 195-197. por Saint Chevron?

²⁷⁷ "Ce tableaux m'a coûté la vie sauve de deux moines, et la Collection entière ne m'a couté que tant de soldats morts por la conquerir o pour la defendre".

²⁷⁸ Philip Ward-Jackson, "A.-E. Carrier-Belleuse, J.-J Feuchere and the Sutherlands", *The Burlington Magazine*, Vol. 127, Nº 984, Mar 1985, pp. 146-151, 153. p. 147.



mostradas obras de Zurbarán en una galería de esa importancia. Los salones del duque de Sutherland alojaron en un espacio irrepetible las dos pinturas de Murillo y los zurbaranes, creado especialmente para las obras, incluida la iluminación.

En 1835 también fue vendido el *San Antonio de Padua con el Niño*, de Murillo que estuvo en el Museo de Berlín y fue destruido en 1945. Desde fines del siglo XIX, particularmente Otras fuentes más recientes y documentadas aseguran que fue tomado por el general Mathieu de Faviers²⁷⁹.

En julio de 1840 Mr. Buchanan abrió en las salas que su galería tenía en el 49 de Pall Mall, Londres, una exposición y venta de veinte de obras, con un catálogo que advertía que podrían añadirse más. En su portada informaba que procedían de la colección del Mariscal Sout y de otras célebres Galerías, compradas recientemente en Francia e Italia. La entrada costaba un shilling. Las pinturas expuestas en la

²⁷⁹ Curtis, C.B., Velázquez y Murillo, 1885, p. 212, nº 243.

galería, habían sido objeto de un contrato privado de compraventa, que incluía su exposición durante cerca de seis semanas. Aunque las obras puestas en venta tenían diversos propietarios, solamente el nombre de Soult era el único que figuraba en portada y en la información en prensa. Según la información que aparecía en cada obra en el catálogo, había varias que pertenecieron al Duque de Lucca, al Príncipe Lucien Bonaparte o al duque de Orleans, otra que procedía del Palazzo Balbi de Génova, o de la colección de William Beckford. Algunas obras habían sido adquiridas algún tiempo antes, pero el comprador había permitido que fueran expuestas para mostrar, de acuerdo al texto del catálogo, una pintura del más alto grado del arte. Las obras estaban enumeradas del 1 al 20. A Soult, de acuerdo a la indicación expresa en el catálogo, pertenecieron las número 2, Murillo, *San Agustín en Oración* y la núm. 3, Van Dyck, *San Jerónimo en el Desierto*, de acuerdo al texto del catálogo fue conocido en España como L'Ange au plume. El catálogo dice que se trata de una de las más poderosas y brillantes obras de Van Dyck, pintada al poco tiempo de dejar la escuela de Rubens. De acuerdo a las notas del catálogo y descripciones, cabe pensar que solamente esas dos pinturas fueron de Soult²⁸⁰. El *San Agustín* es el que Soult tomó de la casa de Godoy, mientras que el Van Dyck era el

San Jerónimo que procedía del Escorial.

Entre 1846 y 1847, Soult vendió en Londres otras de las pinturas de Murillo realizada para el Hospital de la Caridad, *La Curación del parálítico* (Londres, National Gallery). La pintura había sido ofrecida en venta a Luis Felipe de Orleans, al Gobierno inglés y al francés; finalmente en una venta privada enter 1846 y 1847 lo adquire



²⁸⁰ *Paintings from the Collection of the Maréchal Soult and other celebrated Galleries lately purchased by Mr. Buchanan, London, 1840.* La introducción está fechada el 6 de julio de 1840.

Mr. George Tomline, de Horwell Park; fue heredada por George Pretyman, cuyo heredero la vende en 1933, en la venta de la colección, donde la adquiere Owen Hugh Smit. Venta 1949 para Casa Agnew. En 1950 la compran con fondos de la testamentaría de W. Graham Roberts para donarla a la National Gallery de Londres. En esa misma transacción, Soult vende otra de las pinturas admiradas de su colección: *San Agustín en éxtasis*, realizada por Murillo hacia 1678, que Soult había tomado de los bienes incautados de Godoy a finales de 1809 y lo envía a París. Actualmente en el Museo de Seattle, como se ha explicado más arriba.

En 1849 se vendió *La Sagrada Familia con san Juan Bautista* (Londres, Wallace Collection) que procedía de la Catedral de Sevilla, en la venta de la colección de W. Williams Hope, de Rushton Hall, Northants en la venta del 16 Junio 1849 en Christie's. La obra, por tanto había salido antes de la colección Soult, pero se ignora el año. Fue adquirida para el 4º marqués de Hertford.

Un documento de Buchanan, refleja los valores dados a algunas de las pinturas de Soult durante sus negociaciones en una de las primeras ventas. Hay que destacar la presencia de dos de los cuadros de la Catedral de Sevilla del que no se volvieron a tener noticias, *la cabeza de san Pedro* y *San Pablo* de Herrera el Viejo:

*Copie. Note of some of the pictures wich Mr Buchanan remembers. London, 7 march 1850*²⁸¹.

<i>x L'Inmaculata. Murillo</i>	<i>£ 4000 £ 3500</i>
<i>x St. Pierre aux liens</i>	<i>3150 2800</i>
<i>Birth of the Virgin</i>	<i>3150 2800</i>
<i>Madonna avec la tête coupeé</i>	<i>1500 1200</i>
<i>X Sebastian del Piombo</i>	<i>1800 1500</i>
<i>X Titian The tribute money</i>	
<i>Navarrete Abraham - With small Portrait El Mudo</i>	<i>1300 1100</i>
<i>Herrera St Paul &fig?</i>	<i>600 400</i>
<i>Idem companion</i>	<i>500 400</i>
<i>X El divino Morales</i>	<i>600 500</i>
<i>Claudio Coello</i>	<i>300 200</i>

²⁸¹ Buchanan, W., Correspondencia. Carta de 7 de marzo de 1850.

<i>X Tintoretto – Portrait of nobleman</i>	250 150
<i>X Murillo –Study for St Antonio of Padua</i>	200 150
<i>Higest value –</i>	18.850, <i>Say – £ 19.000 –</i>
<i>Minimum prices –</i>	15.900, <i>Say – £ 16,000 –</i>
<i>In English Money</i>	
<i>a Mr le Marquis de Dalmatie.-</i>	

5.6. La ubicación de las pinturas en la casa de la rue de l'Université

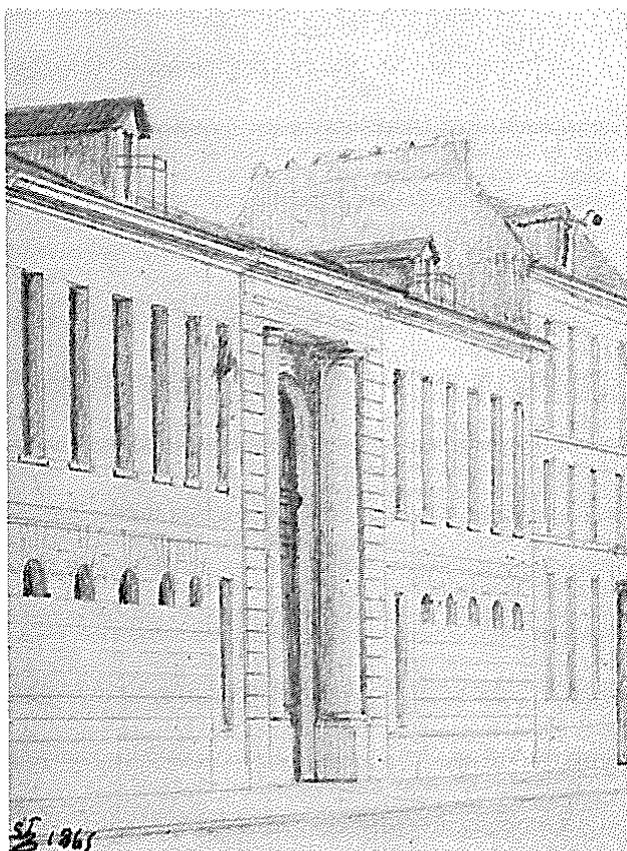
El inventario de bienes realizado en tras la muerte de Soult y adjunto a su testamento es el primer documento donde se pone de manifiesto de manera extensa la composición de la colección Soult, que hasta ese momento no había sido publicada al modo de lo que realizaron algunos coleccionistas desde finales del siglo XVIII. Esta costumbre, que estaba extendida en Inglaterra, como manifiesta la monumental obra de Waagen *Tresures of Art in Great Britain*, en Francia no era frecuente. Un ejemplo coetáneo de una de estas publicaciones que las daba a conocer minuciosamente las colecciones de arte la tenemos en la Colección Aguado, también fundamentalmente de pintura española. Sin embargo, Soult, aunque permitió la entrada en la casa para acceder a su colección a escogidos visitantes por el hecho de haberlo solicitado previamente y ser reputados *connoisseur* no parece estar interesado en la difusión del conocimiento de su colección. Con motivo del envío de las pinturas a España, el Mariscal había dado algunas instrucciones a su esposa respecto a la distribución de las pinturas en la casa. El criterio del Mariscal daba prminencia a las piezas más representativas y a las habitaciones de la duquesa. Sin embargo, a lo largo de las cuatro décadas que las pinturas están en la casa del Mariscal no cabe dudad dque hubo numerosos cambios. Los únicos inventarios o descripciones detalladas de la casa son los realizados con motivo de la muerte del Mariscal Soult el 26 de noviembre de 1851. Posteriormente, a la muerte de su hijo Napoleón Héctor vuelve a realizarse otro, esta vez solamente de las pinturas y, posteriormente otro realizado tras la muerte de su hijo, Napoleón Héctor Soult en 1867.

La casa de la rue de l'Université, antiguo Palacio Tayllerand-Perigord, reformado hacia 1806, fue expropiado en 1866 con motivo de las reformas del ensanche de París. Gracias a un dibujo conservado en el Museo Carnavalet, podemos conocer su sobria fachada y su planta.

La casa se distribuía en torno a un jardín que servía de patio de carruajes. La puerta principal estaba en la rue de l'Université. Servía de puerta de cocheras y accedía al apeadero. A ambos lados estaban las viviendas de los porteros. Los establos, contiguos a las viviendas, se encontraban en el interior, a lo largo de la fachada. El zaguán estaba adornado con dos columnas, y desde allí se accedía al patio de caballos, que estaba flanqueado por dos corrales. Al sur este del patio se accede al pasillo y a la escalera ceremonial para acceder al apartamento principal, situado en el primer piso.

Con el paso de los años y debido a los cargos desempeñados por el Mariscal, el hotel había terminado rodeado de edificios administrativos entre la rue de l'Université y la rue de Saint-Dominique.

La disposición de las habitaciones varió relativamente poco, aunque se adaptó a ciertas modas. La planta baja contenía sólo dependencias. La primera planta contenía varios salones, una salón amarillo, la sala de billar, etc. También el apartamento de Sout incluía una biblioteca, un dormitorio para el Mariscal y otro para su esposa, un gran gabinete y una sala de baños. El Segundo piso no parece que originalmente fuera



Hotel Sout, rue de l'Université.
Dibujo de León Leymonnerie, 1865. Musée Carnavalet.

pensado como apartamento. Las dependencias estaban a la derecha y a la izquierda de la entrada, justo en el pequeño patio compartido, con cocina en el pabellón de entrada a la izquierda.

En la revolución de febrero de 1848, el mariscal había temido por sus bienes, por lo que había enviado una parte importante de su colección a Bruselas y había reducido además su vivienda en el edificio. Por ello, subdividió el hotel en cinco apartamentos. Un apartamento habilitado en la planta baja estaba ocupado por el Nuncio del Papa, M. Garibaldi. Dispuso algunos cuadros en las dependencias del apartamento, incluida la capilla. Un apartamento habilitado en la primera planta estaba habitado por Mr. Rozales, diplomático chileno. El apartamento de la segunda planta estaba habitado por el hijo del duque de Dalmacia. Hay que tener en cuenta que el hijo ejercía su carrera diplomática fuera de Francia, por lo que esos años no estaba en París. El apartamento a la derecha de la puerta de la cochera estaba ocupado por el vizconde de Bonnaire de Gif, mientras que el de enfrente estaba ocupado por la Marquesa de Mornay y su familia.

El inventario realizado pocos meses de la muerte del mariscal, a comienzos de 1852 nos da una idea de la distribución de las pinturas. Las obras de mayor formato no fueron trasladadas, por lo que las pinturas procedentes del palacio arzobispal de Sevilla seguían en París. En el arranque de la escalera se encontraban en 1852 cuatro grandes obras, dos de ellas de particular tamaño, que salieron a la venta en 1852, pero que actualmente no se conservan.

Deux grands tableaux de Herrera le jeune, représentant l'un Moïse frappant le rocher et l'autre l'adoration du veau d'or, Un tableau de Seneda, (Pereda?) Saint Ignace dévoré par les lions, Un tableau représentant un saint en adoration devant la Vierge.

Hay además otras dependencias comunes o, al menos no habitadas, como el granero que sirve a modo de almacén de cuadros. El hotel está dividido en varias viviendas o apartamentos: el principal, habitado hasta su fallecimiento por el Mariscal Soult y su esposa. Las pinturas se distribuían en algunas de las dependencias, las más representativas, propias para la disposición de las pinturas:

En el salón

Las pinturas distribuidas entonces por el salón eran en su mayoría pinturas de origen sevillano. Estaban representados Murillo, Zurbarán, Alonso Cano y Gómez

(Sebastián Gómez, discípulo de Murillo). Asimismo había pinturas de otros pintores españoles, como Fernández Navarrete, así como las atribuidas a Antolínez, a Solís. De pintores italianos, una obras atribuidaa Guerchino, Tintoretto, Guido Reni y della Croce.

Un tableau de Murillo représentant Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus, Un tableau de Gomez, portrait de jeune homme, Un tableau représentant une descente de croix du Tintoret, Un tableau de Zurbaran représentant un Chartreux tenant une tête de mort, Un tableau du même [Zurbaran], un évêque St. Blas en habits pontificaux, Un tableau d'Antonilés, Vierge et l'Enfant Jésus, Deux tableaux, visions de Saint Jean tirées de l'Apocalypse, par Alonzo Cano, Un tableau Saint Jean dans l'île de Patmos par Fr. de Solis, Un tableau Saint Evêque donnant la communion par Alonzo Cano, Un tableau du Guerchin, la Vierge et l'Enfant Jésus, Un tableau du Tintoret, les apprêts de la sépulture, Un tableau du Guide, une tête de sainte, Un tableau sur cuivre, adoration des mages par Della Croce, Un tableau, figure de saint à mi-corps par Gomez, Un tableau de Ferdinand de Navarette, portrait de l'auteur.

De Murillo destaca el San Antonio, estudio del cuadro perdido en Berlín en 1945, y actualmente en el mercado de arte, de Alonso Cano tres de las pinturas procedentes del retablo de san Juan del Convento de santa Paula de Sevilla (*Un tableau Saint Evêque donnant la communion par Alonzo Cano, Deux tableaux, visions de Saint Jean tirées de l'Apocalypse, par Alonzo Cano*)de Zurbarán dos de las pinturas del retablo del convento de san Alberto, (*Chartreux tenant une tête de mort, Un tableau du même [Zurbaran], un évêque St. Blas en habits pontificaux*. Hay que señalar que la mayor parte de las pinturas identificadas eran de un tamaño bastante reducido en relación a las posibilidades y características del espacio de un salón. También destaca que la mayor parte de las pinturas, hay pocas excepciones eran de una señalada temática religiosa.

Dans la chambre à coucher de Made. la duchesse de Dalmatie, Un tableau représentant Saint François tenant un crucifix par Gomez, Deux tableaux, plantes, insectes et reptiles, par Angermeyer, sur cuivre, Un tableau intérieur d'école genre de Rembrandt, Deux paysages école allemande sur bois, Deux tableaux, la Charité et la Religion, auteur inconnu, Un tableau sur

cuivre, repos de la Vierge et de l'Enfant Jésus par Breughel et Van Balen, Un tableau Saint François devant une tête de mort et tenant un crucifix, par Gomez, Un tableau Sainte Agnès tenant la palme du martyr par Alonzo Cano, Une Sainte Famille, école espagnole, Vierge contemplant l'Enfant Jésus dans un berceau, auteur inconnu.

El dormitorio de la esposa del Mariscal, que había sido señalado por éste como el segundo lugar de preeminencia en la casa, detrás del salón, destaca por la mezcla de temáticas y escuelas. Junto a cuadros devocionales que representan a la Virgen con el Niño, hay santos, pinturas holandesas de género, paisajes y bodegones con animales. Hay que señalar que la representación de la *Caridad* y la *Religión*, de autor desconocido, pudieran ser las pinturas del mismo tema que coronaban el retablo de San Juan, con pinturas de Alonso Cano que fueron llevadas del convento por el Mariscal. De este autor hay que señalar la *Santa Inés* de Cano que el Mariscal encontró en la colección Godoy. A pesar de su belleza, la pintura unca ha sido puesta a la venta, posiblemente por el apego de la duquesa hacia ella.

En cuanto a las dependencias del Mariscal, su dormitorio y su gabinete, las pinturas inventariadas fueron escasas. En el dormitorio, únicamente había tres pinturas de temática religiosa, valoradas a bajo precio y todas de escuela española y hasta ahora desconocidas. Sin embargo, en su despacho aunque también hay pocas pinturas combina temas más adecuados a la función del espacio, como la mitología, retratos y escenas de batallas. Igualmente, pinturas de escaso valor mercantil.

Dans le chambre: Un tableau, Saint Jean et des anges donnant des fruits à l'Enfant Jésus, par Iriarte; Un tableau par Pareja, conversion de saint Mathieu; Un tableau, Saint François recevant les stigmates, école espagnole.
Dans le cabinet. Un tableau, Jupiter tenant une nymphe dans ses bras, imitation du Corrège; Deux émaux portraits de Turenne et de Catinat d'après Petitot; Quatre tableaux de Langlois représentant les batailles de L(omtten), de B(ergfried), de G(ruman) et de Toulouse.

En la biblioteca, parece que había obras de segunda categoría y el espacio había quedado convertido casi en almacén, pues se repiten los temas, como la Adoración

de los pastores, hasta cuatro veces, y la mayor parte de las pinturas son de una atribución muy incierta o dudosa, como escuela de Murillo, desconocidos, etc. Entre ellas destacan las dos pinturas relativas al martirio de Santa Catalina, que procedían del convento de San José de la Merced Descalza, aquí atribuidos a escuela de Zurbarán. De escuela sevillana también sobresale una cabeza de san Pedro de Herrera, posiblemente una cabeza degollada, de pocas posibilidades comerciales.

Dans la bibliothèque de Mr. le Maréchal: Un tableau, la Fortune d'après le Guide; Un tableau de Berger, la Folie qui conduit l'Amour; Deux tableaux, école de Zurbaran, représentant l'un le deuxième martyr de Sainte Catherine d'Alexandrie, l'autre l'ensevelissement de la même sainte; Une mosaïque, portrait d'un pape; Un tableau, école de Murillo, adoration de bergers; Un autre tableau même école, [école de Murillo] représentant le même sujet [adoration de bergers,]; Un tableau école de Murillo, représentant aussi une adoration des bergers; Un tableau représentant Sainte Madeleine couchée; Un tableau, prisonnier visité par sa famille, auteur inconnu; Un tableau de Herrera le vieux, tête de saint Pierre.

El comedor estaba decorado con pinturas, en muchos casos poco apropiadas a este espacio, pues había algunas batallas y pinturas religiosas mezcladas con otras de temática más apropiadas, como paisajes con animales, pintura de frutas y paisajes.

la salle à manger: Deux tableaux de Snayers, choc et marche d'armée; Un petit tableau, école du Parmesan, Sainte Famille, en cuivre; Un tableau d'Horner, deux soldats buvant; Deux paysages avec animaux par Melchior Roos; Un tableau, fruits, de C. Deheem; Deux paysages, genre de Sapsleven; Paysage d'après Wynants.

La *antichambre* sería el espacio de estar cotidiano y de mayor uso doméstico de la familia. Por el número de obras se puede adivinar que es un espacio amplio. Al estar las grandes pinturas en Bruselas, las obras que aquí aparecen son de pequeño tamaño en su mayoría. Respecto las pinturas españolas, hay que señalar la presencia de un *Martirio de San Sebastián*, que quizá sea el de Ribera,

actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, que permaneció en la familia hasta 1924. Los temas representados en la estancia son muy diversos, paisajes, costumbres y escenas religiosas y devocionales. Entre ellas, destaca una obra atribuida a Bernardo German Llorente, una Santa con la palma del martirio, un concierto de pájaros atribuido a Camprobín, una pintura de Flores por Labrador. Hay que señalar una pintura, que pudo ser una copia de Murillo de la pintura que estuvo en el refectorio del Hospital de los Venerables, La Virgen y el Niño repartiendo pan a los sacerdotes, que había sido llevada a Madrid en 1811. Las santas de Zurbarán destacan por estar reunidas, pero de diversas procedencias, algunas sin formar serie, sino procedentes de retablos, como santa Apolonia (Museo del Louvre).

Dans l'antichambre: Un tableau, passage du gué, par Vanderbendt; Un tableau, joueurs à la porte d'une auberge, par Ph. Napolitain; Un tableau, martyre de St. Sébastien; Un tableau, Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus; Un portrait d'un docteur par le Tintoretto; Un tableau saint Paul tenant un poisson par le Guerchin; Deux petits tableaux, scènes d'intérieur, par Palamède; Deux petits paysages, école allemande sur cuivre; Un tableau, sainte tenant la palme du martyre par Germano Llorente; Un tableau, concert d'oiseaux par Camprobin; Un tableau, fleurs, par J. Labrador; Un tableau, Vierge distribuant des pains, école espagnole; Cinq tableaux de Zurbarán représentant sainte Euphémie, sainte Lucie, sainte Agathe, sainte Ursule, sainte Appoline

El resto de las pinturas que se quedaron en París estaban repartidas por las dependencias de cuatro de los apartamentos en que había quedado dividida la casa: Mr. Rozalès, la marquesa de Mornay y *Chez M. le Nonce du Pape*. En ese momento en Londres tenía el Mariscal dos obras, de las más valiosas de su colección. Posiblemente estaba allí para negociar su venta, lo que, como otras muchas veces no llegó a producirse, pues la vemos de nuevo en París, en la subasta de mayo de 1852.

En Bruselas, en casa de los condes de Grinberghe está un grupo de obras que tienen en común su calidad y, por tanto, su valoración económica. De Murillo había trece

cuadros en Bruselas, entre los que destacan la Inmaculada procedente de los Venerables y el Nacimiento de la Virgen (como *La Nativité de Jésus* en el inventario), que serán de las que mayores pujas alcancen en las subasta de mayo de 1852. Completan el elenco otros como la Liberación de San Pedro, procedente del Hospital de la caridad, o algunos de la serie del Claustro Chico del convento de San Francisco.

Murillo : 1 L'Assomption de la Vierge; 2 La Nativité de Jésus, 3 La Vierge coupée ; 11 Saint Pierre se repentant dans le désert ; 12 Un moine s'agenouillant devant un gentilhomme ; 13 Un moine montrant la gloire céleste ; 14 La fuite en Egypte, 16 Christ en croix, ; 17 Un ermite avec un homme agenouillé devant lui qui lui détache sa ceinture ; 18 L'Enfant Jésus et St Jean ; 19 Madone 20 Enfants ; 5 Saint Pierre délivré de la prison

Otro pintor de la escuela sevillana muy representado fue Zurbarán, con seis pinturas de grandes formatos, algunas pertenecientes a la serie de San Buenaventura, las tres restantes, se trataba de cuadros de altar de un solo personaje:

42 Moine montrant un Christ, 43 Cardinal présidant un concile, 44 Saint Laurent, 45 Funérailles d'un évêque, 46 Ermite avec un chapelet à la main (Saint Antoine), 47 Saint Romain tenant sa langue qu'il s'est arrachée.

De Alonso Cano había algunas pinturas procedentes del Convento de santa Paula y la célebre Santa Inés. Eran cinco obras:

21 Sainte Agnès, 22 Visions de l'Apocalypse, 23 Visions de l'Apocalypse, 24 Visions de l'Apocalypse, 39 Une communion.

De otros pintores sevillanos estaban asimismo: *9 Un évêque dictant et écrivant lui-même par Herrera le vieux y 4 La reine des Anges par Ha os de Valdès (sic.)*

De Ribera había también un elevado número de obra, incluyendo La liberación de San Pedro de Murillo, que en diversas ocasiones aparece atribuido a Ribera, como este caso: *6 Saint Pierre visité par l'ange, 7 La Vierge et l'Enfant Jésus endormi sur ses genoux, 25 Jésus portant sa croix, 8 Martyrologe d'un saint.*

Además había obras de Ribalta, Juanes, Luis de Morales, tanto la *Piedad*, como dos tablas de *San Pedro* y *San Pablo*. Había además algunos italianos. También se encontraban los dos cuadros de tema mitológico del Rapto de las Sabinas, que habían sido atribuidos a Rubens y a su escuela y que procedían del Escorial.

5.7. Inventario a la Muerte de Soult

Jean de Dieu Soult, duque de Dalmacia, Mariscal General de Francia, aunque domiciliado en su *hotel* de París, murió en su castillo de Berg Soult (Tarn) el 26 de noviembre 1851, donde pasaba cada vez más largas temporadas. El 5 de febrero de 1852 se procede a la firma del documento, donde quedaban recogidos todos los bienes que existían en la cadasa del Mariscal en París, quedando fuera del documento notarial otras propiedades. Fueron beneficiarios de su testamento su viuda e hijos, que vivían, según el documento en la misma dirección:

1.-Napoleón Hector Soult, duque de Dalmacia, el ex embajador de Francia en Berlín, Gran Oficial de la Legión de Honor, la Gran Cruz de la Orden de San Mauricio de Cerdeña, y el comandante de la Estrella del Norte Suecia. Fallece en 1857.

2.- Josephine-Louise Hortense Soult de Dalmacia, esposa de Auguste-Joseph Christopher Jules marqués de Mornay

3.- Viuda: Jeanne-Louise-Elizabeth Berg, duquesa de Dalmacia.

La introducción del inventario después de la muerte del mariscal recuerda los regalos que hizo a sus hijos al contraer matrimonio. Señala que los cuadros que existen en los apartamentos que ocupan en su residencia son parte del patrimonio del Mariscal:

Los cuadros que ya tienen las dos partes (sus hijos) no están incluidos en este beneficio; se deben reunir a la masa de mis propiedades para ser compartido en partes iguales entre mi hijo Napoleón-Hector Soult de Dalmacia, y mi hija Hortensia Soult de Dalmacia, casada con el marqués de Mornai, después de la muerte de su madre; entendiendo expresamente que ella los disfrutará mientras esté viva, a menos que voluntariamente, ella consienta que se realice la venta de todo o en parte.

Se transcribe a continuación el inventario, señalando número de páginas del documento original. Se indica entre corchetes el número que solamente tienen las pinturas. La segunda cifra es la cifra de todos los tipos de los bienes recogidos en el

inventario. Por lo que las pinturas comenzarían en el número 577 de los objetos de la rue de l'Université²⁸²:

p.[1]

A Paris, 69 rue de l'Université:

Dans le grand escalier

[1] 577 Deux grands tableaux de Herrera le jeune, représentant l'un Moïse frappant le rocher et l'autre l'adoration du veau d'or ... 500

[2] 578 Un tableau de Seneda, (Pereda?) Saint Ignace dévoré par les lions ... 300

[3] 579 Un tableau représentant un saint en adoration devant la Vierge ... 250

Chez M. le duc de Dalmatie:

Dans le salon:

[4] 580 Un tableau de Murillo représentant Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus ... 1000

[5] 581 Un tableau de Gomez, portrait de jeune homme ... 60

[6] 582 Un tableau représentant une descente de croix du Tintoret ... 150

[7] 583 Un tableau de Zurbaran représentant un Chartreux tenant une tête de mort ... 200

[8] 584 Un tableau du même [Zurbaran], un évêque St. Blas en habits pontificaux ... 200

[9] 585 Un tableau d'Antonilés, Vierge et l'Enfant Jésus ... 500

[10] 586 Deux tableaux, visions de Saint Jean tirées de l'Apocalypse, par Alonzo Cano ... 160

[11] 587 Un tableau Saint Jean dans l'île de Patmos par Fr. de Solis ... 300

p.[2]

[12] 588 Un tableau Saint Evêque donnant la communion par Alonzo Cano ... 300

[13] 589 Un tableau du Guerchin, la Vierge et l'Enfant Jésus ... 500

[14] 590 Un tableau du Tintoret, les apprêts de la sépulture ... 120

[15] 591 Un tableau du Guide, une tête de sainte ... 80

²⁸²*Inventario de bienes a la muerte de Nicolas-Jean de Dieu Sout, Duque de Dalmacia, París, 5 de febrero 1852, rue de l'Université no. 69. Archivos Nacionales de Francia, Etude de Mes Poisson, Plessy, Schmidt, Théret, 28 rue de Châteaudun, 75009 Paris, Paris, France (XXXV Me. Turquet). 13 pp. Transcripción: Arquíe Bruley-Françoise. Inventario de Descripción Archivística en Getty Provenance Index F-23.*

- [16] 592 Un tableau sur cuivre, adoration des mages par Della Croce ... 100
[17] 593 Un tableau, figure de saint à mi-corps par Gomez ... 80
[18] 594 Un tableau de Ferdinand de Navarette, portrait de l'auteur ... 100
Dans la chambre à coucher de Made la duchesse de Dalmatie,
[19] 595 Un tableau représentant Saint François tenant un crucifix par Gomez ... 100
[20] 596 Deux tableaux, plantes, insectes et reptiles, par Angermeyer, sur cuivre ... 5
[21] 597 Un tableau intérieur d'école genre de Rembrandt ... 100
[22] 598 Deux paysages école allemande sur bois ... 20
[23] 599 Deux tableaux, la Charité et la Religion, auteur inconnu ... 30
[24] 600 Un tableau sur cuivre, repos de la Vierge et de l'Enfant Jésus par Breughel et Van Balen ... 50
[25] 601 Un tableau Saint François devant une tête de mort et tenant un crucifix, par Gomez ... 80
[26] 602 Un tableau Sainte Agnès tenant la palme du martyr par Alonzo Cano ... 100
[27] 603 Une Sainte Famille, école espagnole, Vierge contemplant l'Enfant Jésus dans un berceau, auteur inconnu ... 80
Dans la chambre à coucher du duc de Dalmatie,
[28] 604 Un tableau, Saint Jean et des anges donnant des fruits à l'Enfant Jésus, par Iriarte ... 80
[29] 605 Un tableau par Pareja, conversion de saint Mathieu ... 100
[30] 606 Un tableau, Saint François recevant les stigmates, école espagnole ... 50
p.[3]

Dans le cabinet.

- [31] 607 Un tableau, Jupiter tenant une nymphe dans ses bras, imitation du Corrège ... 250
[32] 608 Deux émaux portraits de Turenne et de Catinat d'après Petitot ... 300
[33] 609 Quatre tableaux de Langlois représentant les batailles de L(omtten), de B(ergfried), de G(ruman) et de Toulouse ... 800

Le chiffre de cette dernière estimation a été aussi porté à part par distinction sur la réquisition formelle de M. Guernon ès noms, attendu que m. le duc de Dalmatie considère lesd. tableaux comme faisant partie du cabinet de monsieur le maréchal à lui donné par préciput et hocs part.

Innintelligible: Y ce... reserver les plus formelle e les plus expresser ed la part de **M la marquis de Mornay**

Dans la salle à manger,

- [34] 610 Deux tableaux de Snayers, choc et marche d'armée ... 300
[35] 611 Un petit tableau, école du Parmesan, Sainte Famille, en cuivre ... 30
[36] 612 Un tableau d'Horner, deux soldats buvant ... 50
[37] 613 Deux paysages avec animaux par Melchior Roos ... 40
[38] 614 Un tableau, fruits, de C. Deheem ... 25
[39] 615 Deux paysages, genre de Sapsleven ... 20
[40] 616 Paysage d'après Wynants ... 5

Dans l'antichambre,

- [41] 617 Un tableau, passage du gué, par Vanderbendt ... 50
[42] 618 Un tableau, joueurs à la porte d'une auberge, par Ph. Napolitain ...
60
[43] 619 Un tableau, martyre de St. Sébastien ... 40
[44] 620 Un tableau, Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus ... 50
[45] 621 Un portrait d'un docteur par le Tintoret ... 100
[46] 622 Un tableau saint Paul tenant un poisson par le Guerchin ... 150
[47] 623 Deux petits tableaux, scènes d'intérieur, par Palamède ... 50
[48] 624 Deux petits paysages, école allemande sur cuivre ... 20
[49] 625 Un tableau, sainte tenant la palme du martyre par Germano Lhorente
... 30
[50] 626 Un tableau, concert d'oiseaux par Camprobin ... 20
p.[4]
[51] 627 Un tableau, fleurs, par J. Labrador ... 20
[52] 628 Un tableau, Vierge distribuant des pains, école espagnole ... 100
[53] 629 Cinq tableaux de Zurbaran représentant sainte Euphémie, sainte
Lucie, sainte Agathe, sainte
Ursule, sainte Appoline ... 1000

Dans l'appartement occupé par Mr. Rozalès:

Dans l'antichambre

- [54] 630 Un très grand tableau de Herrera, la Manne ...500
[55] 631 Un autre du même [Herrera], Noces de Cana ... 500

Dans la salle à manger,

- [56] 632 Deux tableaux de Zurbaran, sainte Eugratie et portrait ... 400
[57] 633 Un tableau de Ayala, paysan préparant son repas ... 60
[58] 634 Un autre tableau, deux femmes à une fenêtre ... 60
[59] 635 Un tableau, satyre, faune, tigresse et ses petits ... 150

Dans un salon,

- [60] 636 *Un tableau, la mort d'Abel, par Alonzo Cano ... 500*
[61] 637 *Un tableau, saint François-Xavier en extase, école Murillo ... 500*
[62] 638 *Un tableau de Claude Perida ... 500*
[63] 639 *Un tableau de Zurbaran, ange Gabriel ... 300*
[64] 640 *Un autre tableau du même [Zurbaran] ... 300*
[65] 641 *Quatre tableaux, les Saisons ..., 20*
Chez M. le Nonce du Pape,
Dans l'antichambre,
[66] 642 *Un tableau représentant, une bataille, très grand ... 200*
[67] 643 *Deux tableaux sujets de l'Ancien Testament ... 30*
p.[5]
Dans le cabinet,
[68] 644 *Les apprêts de la sépulture par Sébastien del Hanno ... 1000*
[69] 645 *Un tableau de Valdès Léal, mariage de la Vierge ... 500*
[70] 646 *Un tableau, deux anachorètes dans le désert par Sanchez Coello ... 500*
[71] 647 *Dix dessus de porte, attributs des arts ... 100*
Dans la salle à manger,
[72] 648 *Un tableau de Herrera le jeune, la multiplication des pains ... 500*
Dans la chapelle,
[73] 649 *Un tableau, saint Paul tenant une hallebarde, par le Guerchin ... 300*
[74] 650 *Un tableau de Roelas, Saint Ambroise faisant l'aumône à des pauvres ... 1000*
[75] 651 *Un tableau, école de Murillo, adoration des bergers ... 500*
[76] 652 *Un tableau de Fernandez Navarrete surnommé El Mudo, Abraham au milieu des anges ... 2000*
[77] 653 *Deux tableaux représentant Saint Jean et Saint Paul et Saint Jacques et Saint Martin ... 200*
Dans la grande galerie
[78] 654 *Un tableau, le miracle de San Diego par Murillo ... 10.000*
[79] 655 *Un tableau, Sainte Rose recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge, par Gimignani ... 2000*
[80] 656 *Un tableau du Pérugin, saint Jérôme ... 200*
[81] 657 *Un tableau de Fr. de Solis, Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus portant un habit de moine ... 1000*
[82] 658 *Un tableau de Jean Baglione, l'apôtre St Paul ... 200*

[83] 659 Un tableau de Jean Joannès, Christ tenant un globe surmonté d'une croix ... 200 Dans un grenier

[84] 660 Un lot de dix sept tableaux ... 150

p.[6]

Dans la bibliothèque de Mr. le Maréchal

[85] 661 Un tableau, la Fortune d'après le Guide ... 100

[86] 662 Un tableau de Berger, la Folie qui conduit l'Amour ... 60

[87] 663 Deux tableaux, école de Zurbaran, représentant l'un le deuxième martyr de Sainte Catherine

d'Alexandrie, l'autre l'ensevelissement de la même sainte ... 500

[88] 664 Une mosaïque, portrait d'un pape ... 120

[89] 665 Un tableau, école de Murillo, adoration de bergers ... 150

[90] 666 Un autre tableau même école [école de Murillo] représentant le même sujet [adoration de bergers]... 200

[91] 667 Un tableau école de Murillo, représentant aussi une adoration des bergers ... 120

[92] 668 Un tableau représentant Sainte Madeleine couchée ... 5

[93] 669 Un tableau, prisonnier visité par sa famille, auteur inconnu ... 100

[94] 670 Un tableau de Herrera le vieux, tête de saint Pierre ... 50

Chez M. le marquis de Mornay,

Dans le salon

[95] 671 Deux tableaux d'Antonilès, paysans conduisant un troupeau ... 300

[96] 672 Un tableau attribué à l'Albane, trois amours endormis ... 150

[97] 673 Un tableau peint sur bois, Vierge et Enfant Jésus ... 100

[98] 674 Un tableau de Franco de Liege, Paysan faisant une lecture, scène d'intérieur ... 60

[99] 675 Un tableau Vénus et Adonis dans un paysage par Kiernings et Rottenghamer ... 25

[100] 676 Un tableau de Téniers, intérieur d'estaminet ... 150

[101] 677 Un scarabée en marbre ... 5

p.[7]

Il dépend encore de la galerie quarante-neuf tableaux qui, à la suite de la Révolution de mil huit cent quarante-huit, ont été transportés et mis en dépôt en mil huit cent quarante-neuf en Belgique, à Bruxelles, chez Mr. le Comte et Made. la Comtesse Grinberghe Que postérieurement, deux de ces tableaux ont été transportés à Londres où ils ont été déposés chez Mr. [blank] et que ces tableaux qui, lors du décès du maréchal, étaient chez les dépositaires qui y sont même encore aujourd'hui sont:

Savoir

Ceux déposés à Londres:

[102] 1 *Christ portant sa croix, sur ardoise, de Sebastiano del Piombo*

[103] 2 *Le dernier de César, du Titien*

Et ceux déposés à Bruxelles:

[104] 1 *L'Assomption de la Vierge, de Murillo*

[105] 2 *La Nativité de Jésus, aussi de Murillo*

[106] 3 *La Vierge coupée [?] de Murillo*

[107] 4 *La reine des Anges par Ha os de Valdès*

[109] 6 *Saint Pierre visité par l'ange, par Ribeira*

[110] 7 *La Vierge et l'Enfant Jésus endormi sur ses genoux, du même [Ribeira]*

[111] 8 *Martyrologe d'un saint, par Ribeira*

[112] 9 *Un évêque dictant et écrivant lui-même par Herrera le vieux*

[113] 10 *Un paysage, par Le Carrache*

[114] 11 *Saint Pierre se repentant dans le désert, par Murillo*

[115] 12 *Un moine s'agenouillant devant un gentilhomme, par le même [Murillo]*

[116] 13 *Un moine montrant la gloire céleste par le même [Murillo]*

[117] 14 *La fuite en Egypte, aussi par Murillo*

p.[8]

[118] 15 *Le Christ ressucité, par V. Juanez*

[119] 16 *Christ en croix, de Murillo*

[120] 17 *Un ermite avec un homme agenouillé devant lui qui lui détache sa ceinture par Murillo*

[121] 18 *L'Enfant Jésus et St Jean, par Murillo*

[122] 19 *Madone, par Murillo*

[123] 20 *Enfants, par le même [Murillo]*

[124] 21 *Sainte Agnès, d'Alonzo Cano*

[125] 22 *Visions de l'Apocalypse, du même [Alonzo Cano]*

[126] 23 *Visions de l'Apocalypse, du même [Alonzo Cano]*

[127] 24 *Visions de l'Apocalypse, du même [Alonzo Cano]*

[128] 25 *Jésus portant sa croix, de Ribeira*

[129] 26 *Cène, de Ribalta*

[130] 27 *Disciples d'Emmaüs, de Cerezo*

[131] 28 *Diogène, attribué au Titien*

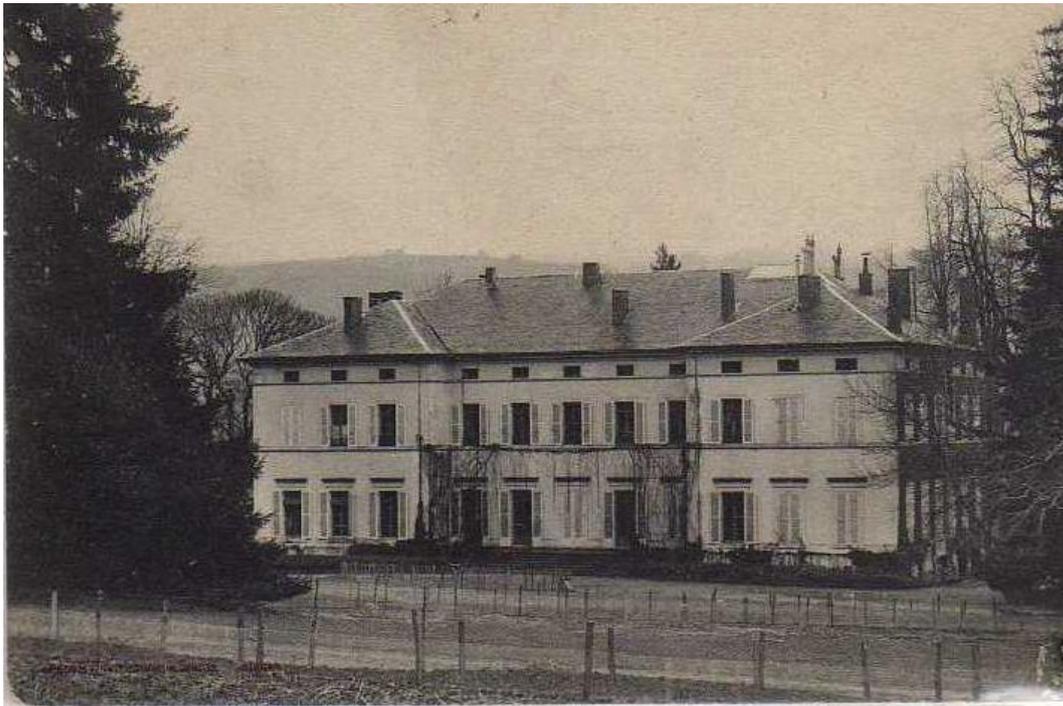
[132] 29 *Madone, du Bassan*

[133] 30 *Saint François, par le Caravage*

- [134] 31 *Lucrèce se donnant la mort, par Rubens*
[135] 32 *Sacrifice d'Abraham*
[136] 33 *Christ mort, porté par les Saintes Femmes, de Moralès*
[137] 34 *Christ au roseau, par V. Juanez*
[138] 35 *Groupe de chasse par Jean Van Kessel père*
[139] 36 *La Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus, par J. Belin*
[140] 37 *Enlèvement des Sabines et pendant, école de Rubens*
[141] 38 *Enlèvement des Sabines et pendant, école de Rubens*
[142] 39 *Une communion*
[143] 40 *Saint Pierre pleurant son péché, par Moralès*
[144] 41 *L'apôtre Saint Paul, par Moralès*
[145] 42 *Moine montrant un Christ, par Zurbaran*
p.[9]
[146] 43 *Cardinal présidant un concile, par le même [Zurbaran]*
[147] 44 *Saint Laurent, par le même [Zurbaran]*
[148] 45 *Funérailles d'un évêque, par le même [Zurbaran]*
[149] 46 *Ermite avec un chapelet à la main (Saint Antoine), du même [Zurbaran]*
[150] 47 *Saint Romain tenant sa langue qu'il s'est arrachée, du même [Zurbaran]*
p.[7]
[B108] 5 *Saint Pierre délivré de la prison, par Murillo*

El inventario no incluye las pinturas que el Mariscal tenía en Soutberg. El Chateau de Soutberg fue construido en Saint Amans, ciudad natal de Sout, en el segundo cuarto del siglo XIX, en 1828 y se ha conservado hasta nuestros días. Contaba con un parque, teatro, biblioteca, vestíbulo, salón, comedores, etc, con una decoración acorde a la época de la construcción. El arquitecto se llamaba Perchain. La casa, un edificio, de líneas sobrias, es una construcción rodeada de jardines tipo inglés²⁸³.

²⁸³ El edificio está protegido por el Ministerio de Cultura francés y continúa en manos de los descendientes del Mariscal. (Protection MH : 1983/06/27 : inscrit MH; 1995/05/30 : inscrit MH; 1995/11/06 : classé MH) N° notice : PA00095629 © Monuments historiques, 1992



Castillo de Soutberg, Saint-Amans Sout.



Plano catastral de Soutberg, 1839, Saint-Amans Sout.

El interés de Soult por construirse un castillo contrasta con la necesidad de vender pinturas a causa el estado de sus fiannzas. No obstante, el castillo es una construcción contenida, de líneas clásicas y sobrias y discreto, de acuerdo a la importancia del propietario en el momento de su construcción. Junto a la construcción del castillo, del que se conserva un proyecto de jardín que no llegó a ejecutarse, Soult estaba al tanto de la explotación de sus bosques²⁸⁴.



Proyecto de jardín encargado por Soult, c. 1826

²⁸⁴ Papeles Soult en el Museo Goya de Castres. Agradezco a Jean Luis Augé su amabilidad.

6.- LA DISPERSION DE LA COLECCIÓN A LA MUERTE DE SOULT

6.1.- La venta de 1852

Soutl llegó a reunir una de las colecciones privadas más brillantes de su tiempo en la que incorporaba a la pintura española como la base principal. En la venta de 1852 aparecían de un total de 157 de los que 109 cuadros eran de escuela española, de los que la mayor parte -78- eran de escuela sevillana. Además, de escuela italiana figuraban 22 obras, mientras que de escuela flamenca pueden identificarse 23 cuadros. Lógicamente en los catálogos de las ventas de su colección faltaban los cuadros que pasaron a sus herederos o que habían sido donados al Louvre o vendidos, en algunos casos, a los pocos años de su retorno a Francia. En la primera venta de su colección de 1852, había 15 murillos, 15 zurbaranes, además de 7 cuadros de Alonso Cano, Herrera, y otros pintores²⁸⁵. Las preferencias estaban claras: aparte de Murillo, llama la atención la predilección por Zurbarán, un pintor hasta ese momento relativamente poco conocido. Algunas de sus pinturas –las de más compleja composición y quizá de las menos características de su producción aunque indiscutiblemente de las más bellas- serían seleccionadas más tarde para el Museo de París.

La principal dispersión de la colección es la que tiene lugar con motivo de la subasta de la galería el 19, 21 y 22 mayo de 1852, tras la muerte de Soutl.

La introducción del catálogo es elocuente de los valores de la colección en ese momento. *Por su interés lo recogemos íntegro en español:*

La celebridad de la Galería del mariscal Soutl, Duque de Dalmacia, es europea. Su reputación es más la de un museo que la de una colección privada, y la emoción general que ha levantado el anuncio de su venta sería suficiente para ver su importancia. Esta noticia ha sido la gloria y la

²⁸⁵ *Catalogue Rassone des Tableaux de la Galerie De feu M.le Marechal-General Soutl, Duc de Dalmatie*, París, 1852. Venta :...le 19, 21 et 22 mai 1852 (Paris 1852). (Dimensiones en metros y centímetros; precios en francos.) El original en francés.

repercusión de un evento, y para el mundo del arte, podemos decir que esta venta es de hecho uno de estos acontecimientos que, tal vez no ocurre dos veces en el curso de un siglo. La Galería del mariscal Soult debe su fama no sólo obras maestras que abunda, sino a la especialidad de estas obras maestras, la mayoría de los cuales pertenecen a la escuela española. Fuera de España, es el único de los museos como entre las colecciones particulares, que contiene un número igual de obras de grandes maestros de esta escuela. Murillo tiene quince, que son todas piezas capitales, ya sea por la importancia de su composición, por su excelente calidad, entre las que hay pinturas de primer orden en el trabajo del maestro, tales como la Concepción, la Natividad de la Virgen, la Huida a Egipto, Nos permiten expresar en horas de la tristeza que sentimos ante la idea de que la mayor parte de las obras maestras de esta bella galería están probablemente destinadas a salir de Francia. Después de medio siglo, casi todas las pinturas capitales de Escuela italiana que contenían nuestras antiguas colecciones del príncipe y de particulares van a pasar al extranjero. La pasión, muy justificada, aunque demasiado exclusiva, que causa a nuestros aficionados las seductoras producciones de escuela flamenca, parece desviar las escuelas un gran estilo y una gran manera, los únicos que han elevado el arte a lo sublime de la expresión y al ideal de la belleza. Esperamos, sin embargo, que algunas de las obras maestras de la colección del mariscal Soult permanezcan en Francia. Todavía hay dieciocho Zurbarán del más grande estilo, y de la mejor manera de pintar, cuatro composiciones de Ribera, siete pinturas escogidas de Alonso Cano, dos obras maestras de Fernández Navarrete y Herrera el Viejo; notables piezas de Sánchez Coello, Llanos Valdés, Ribalta, Herrera el Joven, etc. todos pintores de una rareza extrema y casi desconocidos fuera de España. Dos rarezas incalculables de la colección son las pinturas de Morales y de Sebastiano del Piombo. El Camino del Calvario de Morales, conocido como la obra maestra de un maestro del que la mayoría de las galerías sólo poseen imitaciones débiles. En cuanto a 'Cristo que lleva su cruz, de Sebastiano del Piombo, el mismo nombre del pintor dice, lo suficientemente alto, que es una pintura única en una colección particular y que sería imposible reunir el equivalente en otras partes.

Sigue llamando la atención de los aficionados a la pintura El tributo del César del Tiziano, cuadro de lo más selecto del maestro y de la mejor calidad. De los otros cuadros de la colección, basta decir que hemos encontrado entre ellos las producciones de los artistas más estimados de estas escuelas. Nos ha faltado tiempo para hacer la redacción de un catálogo con el estudio, la investigación y la extensión exigida por tantas obras maestras. No entra del primer vistazo la familiaridad de la genialidad de los maestros y la evaluación detallada de una colección de este valor que hubiera requerido el trabajo y recreación que era imposible dedicarle. Nuestra tarea se ha limitado a una descripción precisa de las pinturas y un breve análisis de su belleza y sus cualidades características.

Nos permiten expresar en horas de la tristeza que sentimos ante la idea de que la mayor parte de las obras maestras de esta bella galería están probablemente destinadas a salir de Francia. Después de medio siglo, casi todas las pinturas capitales de Escuela italiana que contenían nuestras antiguas colecciones del príncipe y de particulares van a pasar al extranjero. La pasión, muy justificada, aunque demasiado exclusiva, que causa a nuestros aficionados las seductoras producciones de escuela flamenca, parece desviar las escuelas un gran estilo y una gran manera, los únicos que han elevado el arte a lo sublime de la expresión y al ideal de la belleza. Esperamos, sin embargo, que algunas de las obras maestras de la colección del mariscal Soult permanezcan en Francia. Aquí es donde los profesores carecen de la ilustración del Louvre, la Administración se arrepentirá un día de haber dejado escapar la única ocasión que se tal vez presente nunca para adquirirla. Creemos sentirnos obligados a hacer una llamada a los Conservadores de Museos de provincias. Ellos encuentran, entre las pinturas de esta galería, la más grande selección de obras de maestros y altas escuelas que una venta pública puede ofrecer, de modo que este carácter de élite y esta certeza de autenticidad que carece con demasiada frecuencia en sus adquisiciones.

Las sesiones fueron seguidas con gran expectación, como recoge la prensa de esos días. El Louvre consiguió adquirir la *Inmaculada* de Soult, nada menos que en 586.000 francos, tras una serie de disputadas pujas con representantes de Nicolás I,

Zar de Rusia²⁸⁶, y de Isabel II de España. Algunos cuadros que quedaron en manos de su familia se cedieron al estado para saldar una deuda en 1858. Fueron cinco cuadros, todos procedentes de Sevilla²⁸⁷.

Su interés por el arte le llevó a reunir una colección privada de las más brillantes de su tiempo, llegando a alcanzar en la venta de 1852 la cifra de 109 cuadros de escuela española, de los que la mayor parte -78- son de escuela sevillana. Además existen de escuela italiana 22 obras, algunas de las cuales fueron tomadas de España, como el *Cristo con la Cruz a cuestas*, de Sebastiano del Piombo, y de escuela flamenca pueden identificarse 23 cuadros. Por tanto, observamos como durante los dos años de ocupación en Sevilla, el expolio que realizó fue constante, en el que participaría él personalmente. Lógicamente en los catálogos de su venta faltaban algunos, que vendió y se desprendió de ellos en algunos casos a los pocos años de su retorno a Francia, como hemos visto.

Del catálogo de la venta de su colección, se desprende que la escuela española estaba representada de modo mayoritario, y en concreto de la sevillana poseía 15 murillos, 15 zurbaranes, además de 7 de Alonso Cano, varios herreras, y otros pintores como Tovar o Llanos Valdés. Pero lo que en realidad convierte a esta colección en destacable es el modo en que fue formada, en cómo se incorporaron cada uno de estos cuadros a la galería de pinturas de Soult. Por una parte podemos observar (Véase tabla II) que varias de las pinturas del Mariscal proceden del depósito de pinturas del Alcázar, que en virtud del Decreto de creación del Museo de Pinturas en Madrid, fueron almacenadas en el Alcázar desde febrero de 1810. Se ha de tener en cuenta, no obstante, que un catálogo de ventas no siempre refleja fielmente el contenido de la colección original. ¿no parece natural que la familia que la familia del fallecido desee quedarse con los cuadros más estimados? ¿O que el titular de los cuadros hubiese decidido vender algunos durante su vida? Así se explica, por ejemplo, que Ginard mencione cinco obras de Zurbarán que no estén incluidas en el *livret* de la subasta Soult y que se hallan en la actualidad en la colección privada de

²⁸⁶ Damiano Rebecchini, "An influential collector Tsar Nicholas I of Russia", *Journal of History of Collections*, 2010, vol. 22, nº1, pp. 45-67.

²⁸⁷ De Murillo, *la cocina de los ángeles* y el Nacimiento de la Virgen; de Zurbarán, *la muerte de San Buenaventura* y *San Buenaventura en el Concilio de Lyon*; y *San Basilio dictando su doctrina*, de Herrera El Viejo. Todos ingresaron en el Museo del Louvre.

los descendientes del mariscal, los duques de Dalmacia en Saint-Amans-Soult (Tran) (Ginard, *Zurbarán*, núms. 250, 324, 325, 406 y 410)

Del depósito del Alcázar y no de las iglesias como se venía creyendo hasta ahora, salvo alguna escasa excepción, el Mariscal Soult ordenó sacar, antes de la marcha de las tropas francesas de Sevilla, de las salas donde se encontraban, lo mejor del acopio de pinturas realizado. De Murillo, seleccionó y retiró todos los ocho cuadros procedentes del hospital de la Caridad, que por tanto no fueron arrebatados por la fuerza, como ha creído parte de la historiografía, y cuatro procedente del claustro del Convento de San Francisco. De Zurbarán, de las salas del Alcázar toma los procedentes del Convento de la Merced Descalza, tanto los pertenecientes al retablo principal, como los de las capillas laterales, además del cuadro de Herrera, San Basilio dictando su doctrina. De Zurbarán se lleva el Santo Tomás del Colegio del mismo nombre, así como tres de la serie de la vida de San Buenaventura, procedente del Colegio de los franciscanos, San Román, que procedía de la parroquia de ese nombre.

Velázquez en la crítica estaba empezado un reinado de gloria, pero durante la guerra napoleónica en la península, el único que apenas hizo caso a Velázquez fue José Bonaparte, quien se llevó varias de sus obras de etapa sevillana en su “equipaje”. Obras que serían interceptadas y capturadas por las tropas francesas yendo, definitivamente, como regalo de Fernando VII a las galerías del duque de Wellington, donde están actualmente. Lo significativo es que entre las obras seleccionadas por el Mariscal Soult en España, Velázquez no sea un pintor destacado. Esto ya fue advertido desde 1906, cuando la crítica ya había recuperado a Velázquez²⁸⁸. Soult se había propuesto traer lo que en ese momento se consideraba el máximo maestro de la pintura española y su genuino representante, Murillo. En la colección del Mariscal aparece un cuadro atribuido a Velázquez del que apenas se conservan noticias, sobre una escena de la vida de San Francisco de Borja, que pronpone en venta al rey Luis Felipe en 1830²⁸⁹. Era significativo, sin embargo, el vago conocimiento de obra de Velázquez en relación a la de Murillo esos años, e

²⁸⁸ J.C. Robinson, “The bodegones and Early Works of Velázquez”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 10, Nº 45, Dic. 1906, pp. 172, 175-179, 182-183.

²⁸⁹ *L'illustration*, May 31, 1852.

incluso bastantes años después. Puede apreciarse cómo las atribuciones a Velázquez eran mucho más inseguras y erradas que las de Murillo.

6.2.- Testimonios contemporáneos de la venta en la prensa

La venta Soult de 1852 16, 17 y 18 de mayo de 1852 y tuvo una gran repercusión en Europa y también en Estados Unidos. La prensa del momento recogió con detalle las sesiones, particularmente aquellas en las que las pujas fueron más altas. También llamó la atención la identidad de los compradores, estuvieran presentes en la sala o lo hicieran a través de representantes.

En España no fueron numerosos los testimonios, aunque los pocos que hemos podido consultar manifiestan la tristeza propia de la venta de unas pinturas que se sentían como patrimonio de toda la nación, cuestión que comienza a extenderse en la opinión de muchos españoles y que se reiterará con los años.

Uno de estos artículos²⁹⁰, además de tratar los temas referidos, dice que *Una gran parte de esto cuadros han pertenecido a nuestras iglesias y el título de muchos de ellos no podrán menos de renovar tristes recuerdos en los amantes de nuestras glorias artísticas.* El artículo ironiza asimismo sobre el origen de la colección: *El marqués de Herfort y el embajador de Rusia se disputaron esta magnífica alhaja de la catedral de Sevilla, que la ciudad regaló gratuitamente al mariscal, como la Historia natural de Madrid regaló los pedazos de oro nativo a unos amantes de las artes.*

El Louvre consiguió adquirir en la subasta de, la Inmaculada de Soult, nada menos que en 586.000 francos, tras una disputada subasta en la que pujaron representantes de Nicolás I, Zar de Rusia, Isabel II de España y el Marqués de Hertfrord. El precio pagado, al que hubo que sumarle las tasas al Estado hasta 625.000 francos, constituyó un récord que dejó una huella particularmente profunda en la prensa, consecuencia más que de la belleza de la pintura, del alto precio alcanzado. Esta cantidad no fue superada por una pintura hasta 1912²⁹¹. Poco después de la venta,

²⁹⁰ *La España*, "Triste memoria", Martes 25 de mayo de 1852. Año v, num 1273, p.1.

²⁹¹ MAYER *Murillo*, xxii y xxiv, y p. 172

una vez expuesta la pintura en el Salon Carré del Louvre, fue publicado este comentario:

*Celle du salon carré du Louvre, acquise a un si iaut prix lors de la vente Soult, avait été enlevée à l'église de los Venerables de Séville. La date de son exécution est 1678. Sous le rapport de l'harmonie et de la distinction des colorations, cette Conception est intérieure, malgré la beauté et la grâce des chérubins qui font à la Vierge un si riant cortége, aux exemplaires de Séville et de Madrid. Volontiers on croirait que cette toile a souffert des retouches et que les tons bleus du manteau, bien moins délicats et bien moins transparents que les beaux tons d'aiguemarine plus heureusement employés ailleurs, ont été lourdement remontés.*²⁹²

Las sesiones fueron seguidas con gran expectación²⁹³. El Gobierno francés sobrepujó a postores de la categoría de Nicolás I, el zar de Rusia, Isabel II de España y el marqués de Hertford, siéndole adjudicado finalmente el codiciado lienzo por la entonces suma astronómica de 586.000 francos (615.300, incluyendo el 5 por 100 en concepto de impuestos al Gobierno)²⁶, adjudicada a la puja de M. Nieuwerkerke, Director de los Museos Nacionales de Francia.²⁹⁴

La venta supuso la dispersión por toda Europa de los otros cuadros de la colección de Soult, quien así contribuyó, sin proponérselo, a la divulgación de la pintura española. Los compradores fueron en su mayoría representantes de museos y grandes colecciones del Mundo, arisócratas y algunos pequeños comerciantes que pujaron

²⁹² « Murillo et ses élèves », *Gazette des beaux-arts*, Paris, 1859, p.319.

²⁹³ Reflejada en los diarios de la época, por ejemplo en el *Galignani's Messenger*, 22 y 24 de mayo de 1852.

²⁶ según Mayer, se trató de un precio récord para un solo cuadro, que no sería superado hasta el año 1912. sobre la historia de estas ventas, cfr. CURTIS, *Velazquez and Murillo*. Núm. 29;; *Cat. Ricci*, núm. 1709, p. 200; *Cat. Prado*. 1949 número 2809, pp. 422-423. por su parte los descendientes de Soult fueron plenamente conscientes del valor monetario de los tesoros del mariscal; así, en 1858 « donaron» la famosa *Cocina de los ángeles*, de Murillo, junto a otros cuatro lienzos, al Gobierno francés con objeto de liquidar, de este modo, una deuda que tenían con el Estado por la suma de 300.000 francos (cfr. *Cat. Ricci*, núm. 1716, página 202).

²⁹⁴ "The Soult Gallery", *The Art-Journal*, Nº43 Vol. IV 1852. Pág. 230

por las obras de menor precio. Entre los museos, sobresale el Museo del Louvre, que pujó a través de su director, y el Museo de san Petersburgo, que lo hizo también mediante su director, Bruni, enviado por el Zar después de estudiar el catálogo de la venta y preparar las opciones de compra según subieran las pujas. El Museo de Montpellier pudo presentarse a la compra gracias a los fondos que había dejado Mr. Collot, por el que pudieron adquirir cuatro obras que conservan, entre ellas dos zurbaranes. Lazaroff también compró para el Zar Nicolás I de Rusia.

El Zar había impulsado la ampliación del Ermitage como museo. Realizó adquisiciones a gran escala bajo la dirección de Bruni, siguiendo la estela de su abuela, Catalina la Grande. Había adquirido en 1850 la colección Barbarigo en Venecia y pinturas de la colección del rey Guillermo II de Holanda²⁹⁵. Aristócratas como Poteska, Duchatel, los duques de Galliera, quienes destacaron por su aprecio a Zurbarán. Los propios descendientes del Mariscal pujaron por un elevado número de obras, bien directamente o a través de representantes, como George, o el organizador de la subasta, Launeville, que también compra en nombre del marqués de Hetford obras que colgarán en la Wallace Collection. Vemos al hijo del mariscal, duque de Dalmacia, a su yerno, el marqués de Mornay pujar también directamente.

Otto Müdler²⁹⁶, un gran estudioso y marchante, compró para el rey de Prusia. Las anotaciones de los diversos catálogos consultados ha sido fundamental para identificar a los compradores. En el anexo de la venta de 1852 puede consultarse todos los compradores.

²⁹⁵ George Vilinbakho, "The Hermitage ... Diverse and Vast ..." *Museum International, Volume 55, Issue 1*, Article first published online: 14 AUG 2003, pp. 12-19. p. 14.

²⁹⁶ Mündler, Otto (1811- 1870) Decidió mudarse a París para convertirse en un comerciante de arte en 1835, y desarrolló una estrecha amistad con destacados miembros de la comunidad de arte europeo de la década de 1840, En 1855, Sir Charles Eastlake (qv), el primer director de la National Gallery de Londres, lo nombró como agente de viaje para la National Gallery de Londres, que le permite viajar por toda Europa para investigar las nuevas adquisiciones. Entre 1855-57 Eastlake y Mündler adquirieron 59 pinturas procedentes de Italia, 1 de La Haya y el 23 en Inglaterra. Las críticas injustas tanto del coleccionista Mr. Elcho (1818-1914, futuro conde Wemyss), llevó a la destitución Mündler en 1858 y la eliminación de su posición. Regresó a París para trabajar como vendedor de arte y asesor de museos alemanes. Escribió varios catálogos de los museos en los últimos años de su vida, entre ellos uno de la Galleria Sabauda de Turín de Giovanni Morelli y Giuseppe Molteni, y un catálogo del museo del Louvre.

6.3.-La dispersión de la colección a partir de la venta Sout de 1852.

Una de las primeras obras que salió de la colección del Mariscal tras la subasta fue un San Jerónimo penitente, de Zurbarán, pero no en una venta, sino en una donación de la familia del Mariscal. Fue donado por la familia al Museo hacia 1853 al Museo Girodet de Montargis, donde permanece.

Zurbarán, Francisco de, *San Jerónimo penitente*, c. 1650

Óleo sobre lienzo, 1,70 x 1,22

Ubicación actual: Montargis, Musée Girodet (Inv. n° 874. 19)

De procedencia desconocida, pues no aparece entre las pinturas del Alcázar, pero su origen es indudablemente español. La fecha que Delenda atribuye a la pintura hace difícil conocer si la obra salió de Sevilla o Madrid. No obstante, es posible observar la cercana influencia de la obra de la escultura Torrigiano realizada para el Monasterio de San Jerónimo de Buenavista, por lo que pensamos que es una obra sevillana, lo que implica que debió salir de Sevilla. Aparece en la colección Sout, pero por ser un cuadro de importancia relativa. Respecto a otros de la colección realizados por el mismo autor, las referencias son muy escasas.



El 4 de mayo de 1857, la casa Christies de Londres puso a la venta una serie de obras, y entre los vendedores figuraba el nombre de la colección Sout como procedencia de las pinturas. La mayor parte de ellas eran italianas y no hemos conseguido saber cual de ellas podía proceder de la colección Sout. La portada del catálogo recoge,

junto a la colección del Mariscal Soult, las de otros importantes coleccionistas de la época, como el Conde Pourtales y el duque de Padua²⁹⁷.

1857, 4 de mayo, Christies, Londres

Dación por pago de impuestos sucesorios en 1858.

El Mariscal arrastraba una deuda de 300.000 francos desde hacía años, que le obligó a ser heredada por sus hijos y de la poco es sabido. A la muerte del primogénito, Napoleón Héctor, en 1857, la familia decidió vender al Estado una parte de su colección para, de este modo, saldar la deuda. Se trataba de que la valoración de las pinturas fuera exactamente la misma que la deuda heredada, por eso, hubo de negociarse los precios que el Estado debía pagar por cada obras para que se adaptara al conjunto de la deuda.

En julio de 1858, el estado francés aceptó los siguientes cuadros *El Nacimiento de la Virgen*, valorado en 50.000 fr.; *El milagro de San Diego*, valorado en 80.000 francos; *San Pedro Nolasco y San Raimundo de Penaforte de Zurbarán*, en realidad San Buenaventura en el Concilio de Lyon, valorado en 25.000 francos (fue ofrecido en la venta de 1852 en 19.500 francos); El entierro de san Buenaventura, de Zurbarán, valorado en 25.000 francos (ofrecido en 1852 en 5.000 francos); *San Basilio dictando su doctrina*, por Herrera el Viejo, en 20.000 francos (ofrecido en 1852 en 1200 f.). Las pinturas de Murillo se dice que estaban en mal estado o mal restauradas, por lo que hubo que eliminar los repintes han sido ya eliminados.²⁹⁸

Hay que señalar la gran diferencia entre el bajo precio de salida de las obras en la subasta de 1852 y la valoración que acuerda la familia Soult con el Estado, mucho más alta. Esta diferencia manifiesta la revalorización de las pinturas tras la venta de

²⁹⁷ Christie, Manson & Woods, *Catalogue of a small cabinet of choice pictures : the property of a gentleman, selected from the collections of Marshal Soult, the Count Pourtales, the Duke of Padua, &c.*, London. May 4, 1857 (Lugt: 23578).

²⁹⁸ Cfr. *L'illustration*, 31 de mayo 1852. Cfr. Curtis, C.B. *Velázquez y Murillo*, 1885, p. 143.

1852²⁹⁹. En enero de 1859, las pinturas fueron expuestas en la *Grand Galerie* del Louvre, tras su ingreso el 12 de octubre de 1858³⁰⁰.

El Hijo del mariscal Soult, ingresó en la Escuela Politécnica en 1819, para ir a la Escuela de aplicación del estado Mayor en el año 1821. Como ayudante del mariscal Maison Morea lo acompaña en 1828 y recibió a su regreso La cruz de honor. Después de la revolución de julio, Héctor Soult, que era entonces capitán, abandonó la profesión de las armas y entró en el cuerpo diplomático. Fue nombrado Ministro Plenipotenciario en 1831 en Estocolmo, de donde pasó a La Haya en mayo de 1832, Turín en 1839, y luego a Prusia. Fue nombrado Gran Oficial de la Legión de Honor en 1843. Fue diputado Tarn 21 de junio 1834 a 1848 y de Hérault de 24 de febrero 1848-2 de diciembre de 1851 y alcalde de Changy-les-Bois de 1852 a 1857. Sirvió en la mayoría conservadora, votó las leyes bajo la Monarquía de Julio, se sentó a la derecha en la Asamblea Legislativa y asintió con la mayoría monárquica a la expedición a Roma para la ley Falloux-Parieu sobre la enseñanza y la ley restrictiva del sufragio universal. El golpe de Estado del 02 de diciembre 1851 puso fin a su carrera política. Él era el dueño del castillo de Changy. Muere el 31 de diciembre de 1857.

Inventario de pinturas a la muerte de Napoleón Hector Soult duque de Dalmacia

El inventario está fechado el 18 de enero 1858. (2 pp.)

El inventario recoge sus honores: *Héctor Napoleón Soult, duque de Dalmacia, el ex Ministro Plenipotenciario, ex embajador, ex miembro de la Cámara de Representantes y la Asamblea Legislativa, Gran Oficial de la Legión de Honor con el Gran Cordón de San Mauricio y Lázaro de Cerdeña, el Gran Cordón de la Estrella del Norte de Suecia, murió rue de l'Université 69, 31 de diciembre de 1857*

Viuda: Jeanne-Louise-Marie Desprez. Niñas: Louis-Brigitte Jacqueline Soult de Dalmacia, nacida el 29 de abril de 1842. Marie Genevieve Eulalie Sophia Soult de

²⁹⁹ *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1959, *Acquisitions Faites par nos Musées en 1858*, T.1., p. 376

³⁰⁰ Archivo del Museo del Louvre, p4, 1858.

Dalmacia, de julio de 1844. Tutor subrogado: su primo Augusto Napoleón Felipe, Marqués de Mornay. Residía en el 69 de la rue de l'Université.

Existían otros inventarios en Saint-Amans-Soult y Changy³⁰¹. En este están las pinturas indivisas con su hermana, la marquesa de Mornay, que había quedado viuda el 1 de junio de 1852.

p.[1]

Tableaux indivis avec Madame la marquise de Mornay

[1] 1 Abraham offrant l'hospitalité aux anges, par Fernandez de Navarrete surnommé el Mudo ... 15.000

[2] 2 Saint Paul l'Ermite et Saint Antoine dans le désert par Sanchez Coello ... 500

[3] 3 Saint Basile dictant sa doctrine par Herrera le vieux ... 6.000

[4] 4 Saint Sébastien secouru par sainte Irène par Ribera Joseph dit l'Espagnolet ... 4.000

[5] 5 Délivrance de Saint Pierre, par le même [Ribera Joseph dit l'Espagnolet] ... 3.000

[6] 6 Saint Pierre Nolasque et Saint Raymond de Pegnafort par Zurbaran (François) ... 6.000

p.[2]

[7] 7 Funérailles d'un évêque, par le même [Zurbaran (François)] ... 4.000

[8] 8 Saint Antoine (figure en pied), par le même [Zurbaran (François)] ... 5.000

[9] 9 Saint Romain et Saint Barulan, figures en pied, par le même [Zurbaran (François)] ... 3.000

[10] 10 Sainte Appoline, figure en pied, par le même [Zurbaran (François)] ... 1.000

[11] 11 Saint Jean dans l'île de Pathmos par Paul de Legote ... 300

[12] 12 Naissance de la Vierge, par Murillo (Barthélémy Esteban) ... 60.000

[13] 13 Glorification de la Vierge, par le même [Murillo (Barthélémy Esteban)] ... 15.000

[14] 14 Le Christ en croix, par le même [Murillo (Barthélémy Esteban)] ... 2.000

[15] 15 Miracle de San Diego, par le même [Murillo (Barthélémy Esteban)] ... 30.000

[16] 16 L'âme de saint Philippe s'élevant au ciel, par le même [Murillo (Barthélémy Esteban)] ... 3.000

³⁰¹ Subastador: Sr. Pillet. Archivode Mrs. Poissionss, Plessy, Schmidt, Theret, rue de Chateaudun, 75009 Paris, Paris, Francia (XXXV Me Turquet 28) Tasador Mr Pillet

[17] 17 *Brigand arrêtant un moine, par le même [Murillo (Barthélémy Esteban)] ...*
3.000

[18] 18 *Enfants du peuple, par le même [Murillo (Barthélémy Esteban)] ...* 3.000

[19] 19 *Moïse frappant le Rocher, par François Herrera (le jeune) ...* 1.000

[20] 20 *Les disciples d'Emmaüs, par Cerezo (Mathieu) ...* 300

[21] 21 *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Rose, par Gimignani ...* 1.500

[22] 22 *Dix petits tableaux représentant des attributs épiscopaux, une coupe engranit de Suède servant de bénitier ...* 450

Venta de 1867

El 17 de abril de 1867 tuvo lugar otra importante venta de pinturas, donde se vendieron venta de 16 cuadros, (entre ellos, 3 murillos, 3 zurbaranes, 1 de Legot, 1 de Herrera el Joven y 1 Núñez de Villavicencio)³⁰². Segunda venta, esta vez realizada a los diez años de la muerte del hijo del Mariscal, Napoleón Héctor Soult. Se desconoce el motivo de la taranza de la venta desde su fallecimiento. Mientras que tras la muerte del mariscal se tardó seis meses, tras la muerte de su hijo se tardó más de diez años. Desconocemos el motivo.

Del catálogo, la mayor parte eran pinturas de artistas españoles. 16 pinturas de ellas quedaron sin adjudicar en la venta de 1852, al ser recuperadas por la familia. Incluye 3 murillos, 3 zurbaranes, 2 riberas, 1 Fdez. Navarrete, 1 Sánchez Coello, 1 Herrera, 1 retrato de Núñez de Villavicencio³⁰³.

Las pinturas son:

Nº1. Fernández de Navarrete, Juan (El Mudo)

Abraham offrant l'hospitalité aux anges, par Fernandez de Navarette surnommé el Mudo

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 652

Ventas: 1852/05/16, lot. 3; 1867/04/17, lot. 9

Ubicación actual: National Gallery Dublin

³⁰² HORSIN-DEON, M., *Catalogue Rassoone des Tableaux de la Galerie De feu M. le Marechal-General Soult, Duc de Dalmatie, Paris, 1866*. A pesar de la fecha del catálogo la venta se realizó al año siguiente.

³⁰³ *Chronique des Arts*, 1867, p 129.

Nº 2. Sánchez Coello, Alonso

Saint Paul l'Ermite et Saint Antoine dans le désert par Sanchez Coello

Otros inventarios: Sout, 1852/02/05, nº 646

Ventas: 1852/05/16, lot. 6; 1867/04/17, lot. 10

Localización actual: se ignora

Nº 3. Herrera, Francisco (El Viejo)

Saint Basile dictant sa doctrine par Herrera le vieux

Ventas 1852/05/16, lot 14

Ubicación actual: Paris, France. Musée du Louvre (M.I. 206)

Nº4. Ribera, Jusepe De (Lo Spagnoletto)

Saint Sébastien Secouru Par Sainte Irène Par Ribera, Joseph Dit l'Espagnolet

Localización actual: Museo de Bellas Artes de Bilbao

Nº5. Ribera, Jusepe De (Lo Spagnoletto)

Délivrance de Saint Pierre, par le même

Otros inventarios: Sout, 1852/02/05, nº 6

Ventas 1852/05/16, lot. 17; 1867/04/17, lot. 8

Ubicación actual: se ignora

Nº6. Zurbarán, Francisco de

Saint Pierre Nolasque et Saint Raymond de Pegnafort par Zurbaran (François)

Ubicación actual: París, Museo del Louvre

Nº 7. Zurbarán, Francisco de

Funérailles d'un évêque, par le même

Otros inventarios: Sout, 1852/02/05, nº 45

Ventas: 1852/05/16,lot. 24

Ubicación actual: Paris, Museo del Louvre

Nº 8. Zurbarán, Francisco de

Saint Antoine (figure en pied), par le même

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 46

Ventas 1852/05/16, lot. 26; 1867/04/17, lot.4

Ubicación actual: Madrid, Fondo Cultural Villar Mir

Nº 9. Zurbarán, Francisco de

Saint Romain et Saint Barulan, figures en pied, par le même

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 47

Ventas: 1852/05/16, lot. 28; 1867/04/17, lot.6

Ubicación actual: Chicago, The Art Institute

Nº10. Zurbarán, Francisco de

Sainte Appoline, figure en pied, par le même

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 629

Ventas 1852/05/16, lot. 32; 1867/04/17, lot.5

Ubicación actual: Paris, France. Musée du Louvre (M.I. 724)

Nº 11. Legot, Pablo

Saint Jean dans l'île de Pathmos par Paul de Legote

Ubicación actual: se ignora

Nº 12. Murillo, Bartolomé Esteban

Naissance de la Vierge, par Murillo (Barthélémy Esteban)

Ubicación actual: Paris, France. Musée du Louvre (M.I. 202)

Nº 13. Murillo, Bartolomé Esteban

Glorification de la Vierge, par le même

Ubicación actual: Walker Art Gallery, Liverpool

Nº 14. Murillo, Bartolomé Esteban *Le Christ en croix, par le même*

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 16

Ventas: 1852/05/16, lot. 62; 1867/04/17, lot.3

Ubicación actual: se ignora

Nº 15. Murillo, Bartolomé Esteban

Miracle de San Diego, par le même

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 634

Ventas posteriores 1852/05/16, lot. 66

Ubicación actual: París, Museo del Louvre

Nº 16. Murillo, Bartolomé Esteban

L'âme de saint Philippe s'élevant au ciel, par le même

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 13

Ventas 1852/05/16, lot. 68; 1867/04/17, lot. 1

Ubicación actual: The Clark Art Institute, Mass., USA

Nº 17. Murillo, Bartolomé Esteban

Brigand arrêtant un moine, par le même

Ventas: 1852/05/16, lot. 69; 1867/04/17, lot. 2

Ubicación actual: París, Museo del Louvre

Nº 18. Murillo, Bartolomé Esteban

Enfants du peuple, par le même

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 20

Ventas posteriores 1852/05/16, lot.70

Ubicación actual: se ignora

Nº 19. Herrera, Francisco (El Joven)

Moïse frappant le Rocher, par François Herrera (le jeune)

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 577

Ventas 1852/05/16, lot. 84; 1867/04/17, lot. 12

Ubicación actual: se ignora

Nº 20. Cerezo, Mateo

Les disciples d'Emmaüs, par Cerezo (Mathieu)

Otros inventarios: Soult, 1852/02/05, nº 27

Ventas: 1852/05/16, lot. 90

Ubicación actual: se ignora

Faltan los dos últimos números del catálogo, una pintura italiana y otras desconocidas.

Desde 1867 hasta casi la mitad del siglo XX poco se ha hablado de la colección Soult. Los movimientos de sus obras van a ser esta vez de otro tipo.

6. 4.- La dispersión de la colección en el siglo XX y XXI

La devolución de la *Inmaculada Soult a España en 1940*

Constituye otro de los episodios más notables dentro de la dispersión del Mariscal Soult que, en este caso, toma el camino de retorno. En 1940 el Gobierno español presentó al gobierno de Vichy una solicitud con el fin de que volvieran al dominio español una serie de importantes obras de arte españolas pertenecientes durante muchos años y, desde su perspectiva legal, de forma perfectamente regular a colecciones nacionales francesas, de acuerdo a la legislación vigente³⁰⁴.

La solicitud se refería a las siguientes obras: *La Inmaculada* de Murillo adquirida para el Museo del Louvre en 1852 en la venta de mariscal Soult a un precio de 615.000 francos, asumidos por Napoleón III de su patrimonio personal; *La Dama de Elche* descubierta por el eminente arqueólogo francés Pierre Paris en Elche, comprada y entregada al Louvre por el coleccionista Noël Bardac en 1897; La bandeja de Cáceres, decorada con oro en relieve; un lote de fragmentos esculpidos pre-romanos ibéricos, fruto de las excavaciones francesas en 1902 y 1903; las seis

³⁰⁴ Sobre este intercambio, por su perspectiva y rigor, PERROT, Xavier, *De la restitution internationale des biens culturels aux XIXe et XXe siècles : vers une autonomie juridique*, Université de Limoges, 2005, p. 196-197 y p. 264-265.

coronas votivas visigodas de gran importancia artística e histórica, que se conservaban en el Museo de Thermes y Hôtel de Cluny, desde su descubrimiento, realizado en 1868 por una excavación francesa en una obra de construcción cerca de Guarrazar (Toledo).

El 11 de octubre de 1940, el Sr. Pérez Bueno y el Sr. Macarrón, asistidos por el pintor José María Sert, que vivía en Francia desde hacía muchos años, expusieron que fueron encargados por el Ministerio de Educación Nacional de España para realizar al gobierno francés una devolución de obras de arte. Ellos precisaron que los objetos cuyo regreso deseaba el gobierno de España, interesaba a su país por razones *de orden nacional* y sabían que esos objetos habían sido legalmente adquiridos por Francia. Es por ello que el gesto sería al mismo tiempo una manifestación de amistad. Y enumeraron entonces los objetos deseados: la Inmaculada Concepción Murillo, Dama de Elche y fragmentos de esculturas ibéricas y las coronas votivas visigodas.

Gracias a la intervención enérgica de la Dirección de los Museos Nacionales franceses, la decisión que quería imponer Vichy pudo tomar la forma de un intercambio de obras por el que España entregaba una serie de piezas de cierta importancia: el *retrato de Doña Mariana de Austria* de Velázquez, del Museo del Prado; el *retrato de Covarrubias* por El Greco del Museo de Toledo; un tapiz tejido a partir de un dibujo de Goya, *La reyerta de Ventanueva*, entonces expuesto en el Escorial. Además, el Gobierno de Vichy devolvía al Gobierno de España la parte del Archivo de Simancas que permanecía en Francia, y fueron agregados 19 dibujos dedicados a la *historia de Artemisia* por Caron, artista francés de la segunda mitad del siglo XVI.

El intercambio se formaliza en octubre de 1940, cuando el 13 del mismo mes, Jaujard, director de los Museos Nacionales de Francia, informa al Director General de Bellas Artes, Hautecoeur, de la propuesta de intercambio de obras de arte presentada por el gobierno español a las autoridades francesas. "Gracias a la intervención enérgica de la Dirección de los Museos Nacionales, la asignación que quería imponer al Gobierno Nacional de Museos de Vichy podría adoptar la forma de

un intercambio, por el cual España entregaba una serie de obras de arte"³⁰⁵. En opinión de Germain Bazin, antiguo conservador del Departamento de pinturas y dibujos del Museo del Louvre, la obtención del intercambio parece ser en gran parte debida a René Huyghe, en ese momento Director del Departamento de pinturas y dibujo³⁰⁶. Este intercambio fue objeto de una ley de 19 de julio 1941, publicada en la Gaceta Oficial del 20 de julio de 1941, p. 3047, pero no pudo recibir el informe de la Comisión de los Museos Nacionales Franceses, ya que ésta fue suspendida de julio de 1940 a diciembre de 1944 por la guerra mundial. Tras la liberación, en una reunión extraordinaria celebrada el 1 de febrero de 1945, la Comisión se vio obligada a señalar que la entrega a España de obras tan importantes, constituía una pérdida inaceptable e irreparable para el patrimonio francés, enriquecido entonces por la llegada a Francia de un Velázquez y un Greco. En diciembre de 1941, René Huyghe era designado para llevar a cabo la operación y acompañar a las obras y los primeros objetos vuelven a España, incluyendo la Inmaculada de Murillo.

Dos Valdés Leal del Palacio Arzobispal en 1981.

En 1981 volvía a venderse una parte de la colección Soult apareciendo como tal al mercado³⁰⁷: La venta era titulada *Tableaux anciens, tableaux du XIXe siècle, sculptures, objets d'ameublement du XVIIIe siècle, tapisseries*. Pero no aparecía en portada la procedencia Soult. El catálogo recogía la procedencia en el interior. Las pinturas vendidas eran los últimos dos cuadros de la serie de San Ambrosio de Valdés Leal que procedían del Palacio Arzobispal de Sevilla³⁰⁸. Eran un poco más pequeño que el resto, repartidos desde años antes por museos y colecciones.

Estas pinturas muy posiblemente a la muerte del Mariscal estaría en Soult berg, pues no aparecieron ni en los inventarios, ni en las subastas de 1852. El hecho de que

³⁰⁵ AMN, Z4, 1941, fol. 48. Para el texto completo, ver t. 2, Dossier documentaire, II, 1, Pièce n°4.

³⁰⁶ Ver Germain Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre 1940- 1.945*, Prefacio por R. Huyghe, ed. Somogy, 1992, p. 104.

³⁰⁷ Hôtel Drouot, *Tableaux anciens, tableaux du XIXe siècle, sculptures, objets d'ameublement du XVIIIe siècle, tapisseries*. Paris. March 25, 1981.

³⁰⁸ Los últimos cuadros de la serie fueron vendidos en 1981, en la venta Nouveau Drouot, salle n° 7, de 25 de marzo, lots. E y F, como propiedad de la familia Soult.

estuvieran en el Palacio Arzobispal desde su creación para el oratorio bajo hasta 1812, confirma su pertenencia a la colección Soult.

La Visión de San Antonio de Padua Círculo de Francisco Herrera 1622-1685 (el Mozo)

Óleo/cobre, 56,5 x 41 cm. Sothebys, 26 de Octubre de **1988**

De acuerdo a una etiqueta en el reverso, la pintura fue comprada por el Mariscal Soult por 1000 ducados de Oro y después perteneció al rey Louis Philippe de Francia, quien en 1848 se llevó la pintura a Inglaterra con él al exilio. Según el catálogo de Sothebys, la pintura estuvo probablemente en la Colección de H.G. Bohn, Twickenham antes de 1883, probablemente en su venta, Londres, Christie's 27 de marzo de 1885, lote 1378, como Murillo, Probablemente en la Venta anónima de Christie's 27 de enero de 1922, lote 10, como Murillo, Venta Barclay, Nueva York, 1 de marzo de 1928, lot. 262³⁰⁹.

No ha sido hasta muchos años después cuando han vuelto a aflorar al mercado otras pinturas que conservaban sus herederos:

(2002) Luis Tristán

Una serie de tres cuadros realizados por Luis Tristán fueron subastados en París en el año 2002. *El milagro de los peces, El reencuentro de la reina y la curación*. Son tres escenas de la vida de San Francisco de Paula realizadas sobre tabla de medidas similares (140 x 73 cm) y ha estado en poder de la familia Soult hasta la fecha de la subasta³¹⁰.

En la misma venta que las anteriores pinturas, con el lote, 14, se puso a la venta ***La Virgen entregando el hábito de la Merced a San Pedro Nolasco***, 108 x 81 cm. obra de Francisco de Zurbarán para el convento de la Merced Descalza. Precio de salida 90.000/120.000 €. Reconocida como obra de Zurbarán con participación de taller. Paul Guinnard en 1960 lo publica como perteneciente al Convento de la Merced

³⁰⁹ Cfr. Angulo, *Murillo* 1981, vol II, p. 470, nº 1790 y posiblemente también p. 468, num. 1758 y 1763.

³¹⁰ PIASA, París, *Tableaux anciens*, Mercredi 18 de dec. 2002, lot. núm. 15, 16 y 17.

Descalza en Sevilla. Estuvo en el Alcázar de Sevilla en 1810, sala 14, núm 328. Atribuido a Bernabé de Ayala, de donde pasó a la colección del Mariscal Soult, donde ha permanecido hasta los años 60 del siglo XX, poniéndose en venta de nuevo el año 2002³¹¹. En el año 2005 está en la Galería Rafael Valls Limited. Las referencias bibliográficas son las mismas³¹².

En la venta de **2005** de Christies Nueva York, Old Master Paintings se vendió con el núm. 65 el *San Agustín* de Murillo, que había pertenecido a Soult y procedía del Obispado de Brooklyn. Esta magnífica obra tampoco había sido vendida en 1852, por lo que era menos conocida. Fue expuesta en Londres en 1840 y vendida por el Mariscal en 1846-47 en una venta privada a Mr. Tomline³¹³. Esta es una de las pinturas de las que el mariscal autorizó a Mr. Buchanan a vender en Inglaterra. Había sido obtenida por el mariscal Soult de la colección del Príncipe de la Paz, Manuel Godoy³¹⁴. Esta pintura, al igual que la serie de Murillo para el Hospital de la Caridad, fue una de las que se permitió vender para obtener beneficio económico, dejando así constancia de que el valor monetario de las pinturas estaba entre sus intereses

6.5.- Otras obras localizadas

En el Metropolitan Museum de Nueva York hay algunas pinturas procedentes de la colección Soult³¹⁵:

Maestro del Código de San Jorge (Italia, activo en Florencia, c. 1315–35):

Crucifixión

³¹¹ Paul Guinard, *Zurbarán et les peinters espagnols de la vie monastique*, París, 1960, p. 258, nº 406. Jullían Gállego y José Gudíol, *Zurbarán 1598-1664*, Londres, 1977, p. 114, nº 465, fig. 20.

³¹² Guinard, 1960, p. 158, nº 406, y Guinard, “Los conjuntos desaparecidos o dispersos de Zurbarán”, *Archivo español de arte*, 1947. pp. 179.

³¹³ Agradezco a Odile Delenda el haberme proporcionado copia de tan apreciada información.

³¹⁴ ROSE de Viejo, Isadora “Un Murillo y un Zurbarán de la colección de Godoy en subastas recientes”, *Archivo español de arte*, Tomo 79, Nº 313, 2006, pags. 84-88.

³¹⁵ <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70012459>

Tempera on wood, gold ground, 45.7 x 29.8 cm

Metropolitan Museum

The Cloisters Collection, 1961

Accession Number: 61.200.1

The Lamentation

Tempera on wood, gold ground, 45.7 x 29.8 cm

Metropolitan Museum

The Cloisters Collection, 1961

Accession Number: 61.200.2



Procedencia de ambas obras: Mariscal Soult; Augustus Stevens, London (sold 1869); his sale, S. J. Phillips, Ltd., London (1869); Henry G. Bohn, Twickenham (1869-1885); Charles Butler, London (1885-1891); Robert and Evelyn Benson, London (1891-1927); Duveen Brothers, Paris, London, and New York (1927); Mr. and Mrs. John D. Rockefeller Jr. (1927-1960)³¹⁶.



Otras obras recogidas en artículos especializados o libros:

Retrato de Felipe IV, (H. 1651)

Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm.

Se trata de un retrato en busto de Felipe IV, del que existen varias copias y versiones. El rey aparece vestido de negro con golilla plana blanca. Sobre el negro solamente destaca la botonadura, el toisón de oro con su cadena y un brillo en la manga en forma de líneas paralelas. La luz se posa sobre su rostro, que muestra una expresión de melancolía. Su estado de conservación es descrito como que ha perdido algo de su original frescura por el reentelado y la presión. Pero destaca sus trazos ligeros y la ejecución cuidada.

El autor conocía la obra por una copia de Mazo aparecida en Londres hacia 1915, de un retrato desaparecido de Velázquez, pintado poco después de su vuelta de Italia,

sobre 1651-2. Duveen Brothers en 1925, publicado por Mayer, como procedente de la Colección Soult. Con reproducción a toda página³¹⁷.

San Francisco de Borja,

Atribuido a Velázquez,

Soult vende en 1835 al duque de Sutherland. Representa la llegada de San Francisco de Borja al Colegio de los Jesuitas en Roma. Francisco de Borja antes de ingresar en la Compañía de Jesús. Aparece vestido de blanco y con un sombrero emplumado en su mano, haciendo una reverencia a San Ignacio, que de negro avanza hacia él. A la izquierda de Francisco de Borja, dos sirvientes y la cabeza de un caballo negro. Tras san Ignacio, aparecen tres sacerdotes en una puerta que se abre a un paisaje. A la izquierda se encuentra una arquitectura. Stirling lo conoce y sugiere que puede haber sido ejecutado por orden del arzobispo cardenal Borgia, o a petición de Pacheco por sus amigos, los jesuitas de Sevilla. Curtis añade que una copia de este lienzo se encuentra en la Colegiata de Logroño en la capilla de San Francisco de Borja, en la colegiata de Logroño³¹⁸, que no ha sido posible localizar.

Thoré en 1835 menciona en la *Revue de Paris* una copia de un fragmento de *la Rendición de Breda*³¹⁹, que también recoge Curtis³²⁰.

En una subasta de 1815 se mencionan dos pinturas, que más tarde aparecen recogidas en los inventarios, como procedentes de Madrid. Se trata de dos pinturas sobre cobre que fueron descritas como los bocetos de Rubens para dos cuadros de gran formato con el tema del Rapto de las Sabinas. En el inventario de 1852 aparecen con erta atribución.³²¹

³¹⁷ Mayer, August L. "Velázquez and Philip IV", *The Burlington Magazine*, Nº 269, Vol. XLVII, Agosto, 1925, pp. 63 y 64.

³¹⁸ Curtis, *Velázquez and Murillo*, 1885, p. 11.

³¹⁹ Thore, T. *Revue de Paris*, 1835.

³²⁰ Curtis, *Velázquez and Murillo*, 1885, p. 116.

³²¹ Venta recogida como: 1815 Jan 24 - 1815 Jan 25, grande salle de l'hôtel de Bullion, rue J.J. Rousseau, Paris, France (Lught8635). El catálogo informa que las pinturas han sido traídas de España.

Catálogos de exposiciones en Estados Unidos en el siglo XIX

En un catálogo de exposición, posiblemente para su venta del año 1853, aparece en Nueva York uno de los cuadros enigmáticos de la colección pues, por estar firmado, su atribución a Llanos Valdés es cierta. Se trata del Entierro de Cristo³²². La descripción es la siguiente:

LLANOS Y VALDES.

172. The Entombment of Christ. The subject is treated with mingled tenderness and power. The body of Christ, just removed from the cross, lies on white cloth, and rests upon his mother's knees. Youthful figure supports the Virgin while at the feet of the Saviour Mary Magdalen kneels, and kisses his hand. Behind her stand Joseph of Arimathea and another old man, engaged in reading the writing which Pilate had caused to be placed over the head of Christ. The gloom of twilight falls upon the group. The composition is fine the figure of Christ more anatomically correct than is generally the case in the works of Valdes the Virgin's face expresses great and noble maternal sorrow and the heads of the two old men are boldly modelled, and richly and strongly colored.

**** From the gallery of Marshal Soult.*

En 1871, el Catálogo de las pinturas³²³ de la New-York Historical Society, recoge una adoración de los Pastores, de las diversas que con el mismo tema aparecía en la colección Soult. Esta vez es atribuida a Murillo.

170. Adoration of the Shepherds. The infant Christ is laid upon hamper. On one side the Virgin kneels in adoration, and on the other are Joseph and three shepherds. Joseph and one of the shepherds are kneeling, and two others are bending over the group. child kneels with one of the shepherds. Behind the Virgin hover two cherubs. There is homely earnestness of feeling in this picture, quite characteristic of Murillo. The color assigns it to his last period.

**** From the gallery of Marshal Soult.*

³²² White, Richard Grant, *Companion to The Bryan Gallery of Christian Art*, Baker, Godwin, New York, 1853, Pp.102-103

³²³ *Catalogue of the Museum and Gallery of Art of the New-York Historical Society*, New York, 1871,p. 44

En el catálogo de la pintura española de la National Gallery of Art, Jonathan Brown localiza una obra, copia de Murillo como de la colección Soutl. Se trata de una copia de *Dos mujeres a la ventana* de Murillo, cuyo original se encuentra en Estados Unidos. Brown aporta que la pintura vendida en 1852 se encontraba en 1977 en posesión de Mme. Cachera, como procedente de la colección Soutl. Una fotografía de la pintura se encuentra en los archivos de la National Gallery of Art de Washington³²⁴.

Recientemente, la Galería Caylus ha dado a conocer una pintura de Murillo, "***San Antonio de Padua arrodillado con el Niño Jesús en brazos***" que perteneció a la colección Soutl. La correspondencia del Mariscal, además ha hecho posible añadir el origen de la pintura y la noticia de su envío a París. En una de las cartas vendidas en la subasta de Christies de 1996, carta 45 del lote de manuscritos de Soutl vendido, el Mariscal escribe a su esposa Louise que va a recibir *une Vierge de Murillo devant laquelle il faut s'extasier ...y... Une esquisse de Murillo representant st Antoine en adoration*.

Se trataban de la Inmaculada de los Venerables y del estudio o boceto de san Antonio, que debe ser esta pintura que el mariscal dice que se lo regala el canónigo Ibarra, coleccionista sevillano y afrancesado. Óleo sobre lienzo, 60,4 x 39,4 cm.

El primer propietario conocido es Ibarra, canónigo de la Catedral de Sevilla, quien lo tiene hasta 1811, cuando lo regala a Soutl; con restos de su sello de lacre en el bastidor; venta Soutl, París 1852, lot. 63, al Príncipe Demidoff, en 10.200 fr.³²⁵.

El 19 de mayo de 2015 salió a subasta una pintura, que si bien no es española, si que pudo tener un origen español. El catálogo la identifica como *Saint contemplatif* de Escuela española. Se trata de una copia de la parte central de una pintura de Guido

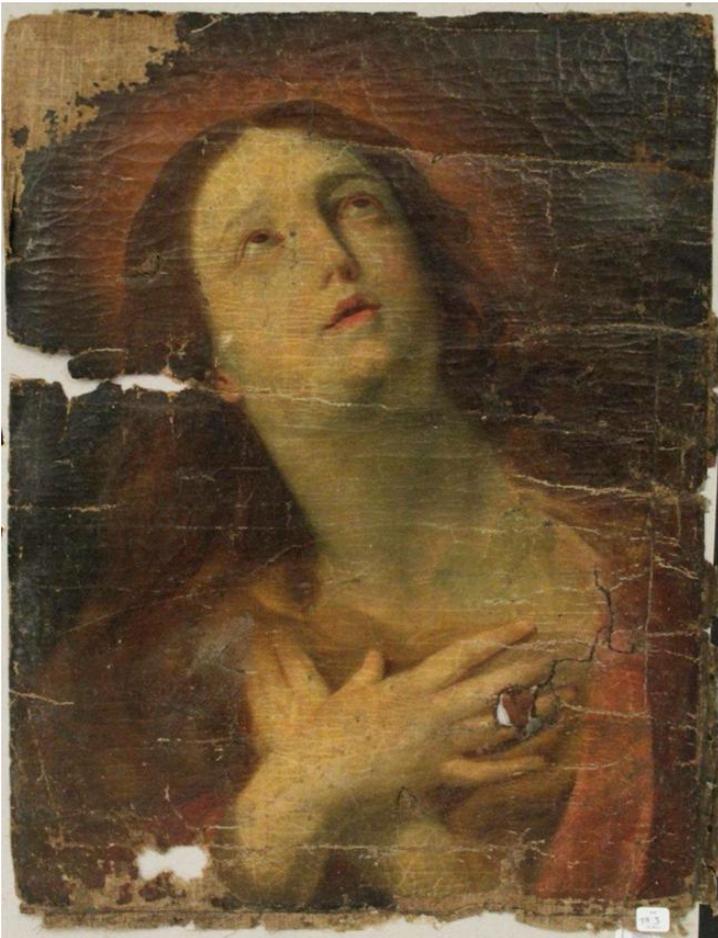
³²⁴ Brown, Jonathan; Mann Richard G., *The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Washington, 1988, p. 108.

³²⁵

Reni, La Magdalena Penitente. Aparece en el Inventario de 1852 en el salón de la casa del Mariscal³²⁶.

Una inscripción en el reverso del lienzo dice :

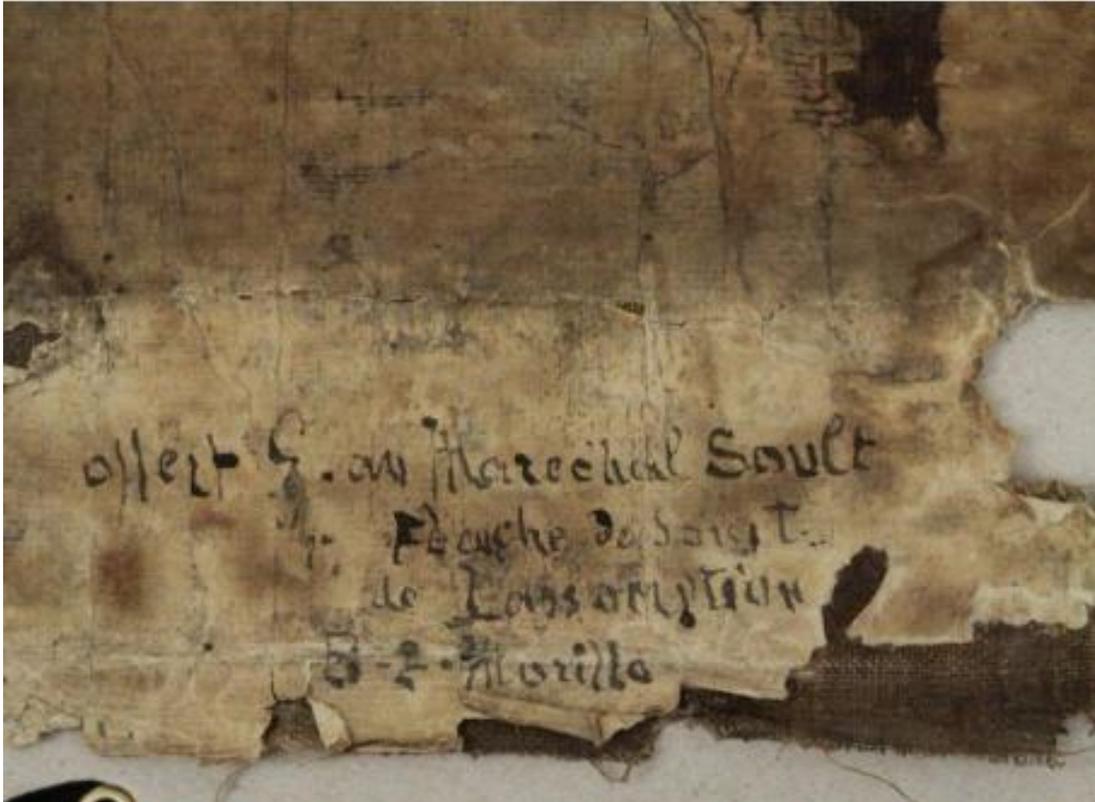
offert au Maréchal Soult / planche de Saint / de l' Assomption / B.E. Murillo



³²⁶ EVE ENCHÈRES SVV, 75009 PARIS, Vente Généraliste, le 19 Mai 2015 à 13h30, lot 156, ECOLE ESPAGNOLE, Huile sur toile , Estimation 100 € / 200 €.

Inscripción en el reverso :

offert au Maréchal Soult / planche de Saint / de l' Assomption / B.E. Murillo



7.- APÉNDICE DOCUMENTAL

1.- VENTAS SOULT

Buchanan, William

No.49 Pall Mall, London, England

Marechal Soult, Duc de Dalmatie 1840 Introduction is dated July 16, 1840

Bonnefons de Lavialle

Tableaux,

Paris. May 24, 1852 - May 26, 1852. Other Auctioneers: George, Laneuville, Beaurain.

Note: Lugt notes that this sale was advanced to April 19-22, 1852. Lugt: 20857; Lugt: 20846.

Christie, Manson & Woods

Catalogue of a small cabinet of choice pictures : the property of a gentleman, selected from the collections of Marshal Soult, the Count Pourtales, the Duke of Padua, &c..:

London. May 4, 1857.

Lugt: 23578.:

Hôtel Drouot

Tableaux. 1867

Apr. 17. Paris.

Sellers: Marechal General Soult, Duc de Dalmatie. Lugt: 29730.

Hôtel Drouot

Bibliothèque du Maréchal Soult duc de Dalmatie.

Paris February 20, 1978. Sellers: Maréchal Soult duc de Dalmatie

Hôtel Drouot

Tableaux anciens, tableaux du XIXe siècle, sculptures, objets d'ameublement du XVIIIe siècle, tapisseries.

Paris. March 25, 1981.

Hôtel Drouot

Science et technique. Livres et documents, instruments et appareils.

Paris December 6, 1985.

Hôtel Drouot

Beaux livres anciens et modernes. Paris. April 5, 1991.

Drouot-Richelieu

Collection d'un amateur, autographes et documents historiques. Paris, November 22,

2000. Emmanuel Ferrando & Guillaume Lemoine, Paris. Drouot-Richelieu

Salles n°1 et 7

Etude Piasa

Importants Tableaux Anciens. Ancienne collection du Marechal Soult et a divers.

*Zurbaran. Luis tristan. Bosschaert. Van kessel. Francken le jeune. Doudyns. Moreau
l'aine. Rivaltz. Huet. Van lint. Laneuville. Garneray. Etc...*

18/12/2002. Paris, 2002.

Gros & Delettrez

*Autographes et manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du Maréchal
Soult, livres anciens et modernes.*

Paris, Hôtel Drouot, salle 16, 28 novembre 2006

commissaire-priseur, Me Henri Gros, Cabinet d'expertises Valleriaux, Paris, 2006

Gros & Delettrez

*Autographes & manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du maréchal
Soult*

Paris, Hôtel Drouot, salle 2, 14 décembre 2007

Commissaire-priseur, Me Henri Gros, Cabinet d'expertises Valleriaux, Paris, 2007

Gros & Delettrez

*Autographes & manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du maréchal
Soult,*

Paris, Hôtel Drouot, salle 6, 27 février 2008

commissaire-priseur, Me Henri Gros, Cabinet d'expertises, Valleriaux, Paris, 2008

2.- DOCUMENTOS

Las siguientes cartas de Quilliet al Ministro del Interior reclamando cuadros que han salido del Alcázar tras su requisita con motivo de órdenes diversas dadas sin su conocimiento. Los originales de toda esa correspondencia de Quilliet están en francés. Utilizamos las traducciones publicadas por Lasso de la Vega:

Documento 1.-

Carta fechada en Sevilla, el 20 de abril de 1810 de F. Quilliet al Ministro del Interior sobre los sucesos del Colegio de Santo Tomás.

La iglesia de Santo Tomás poseía el Martirio de San Andrés, uno de los más hermosos cuadros de Roelas, y el célebre Santo Tomás de Aquino. Se habían bajado, pero no permitía lo estrecho de las puertas sacarlos, por lo que se pasaron varios días sin adoptar una determinación. En este intervalo, un cura penetra en Santo Tomás, corta los lienzos, los enrolla y se los lleva. Cuando se decide el transporte no se encuentran más que los marcos; se hace una gestión y se encuentran ambos enrollados, en la Catedral, donde los depositó con el pretexto de pertenecer a la Catedral el cura del Sagrario López. Así este vándalo ha estropeado el hermoso Roelas con el riesgo de perder un cuadro que sostendría la comparación con la Transfiguración, el Pasma de Sicilia y la Comunión de San Jerónimo. Abandono a V.E. este cosaco del Don, y en cuanto a mí, le otorgo el instrumento que Amán, hombre justo, pero nacido demasiado pronto, habría preparado para el insolente Mardoqueo.

(Archivo Histórico Nacional, sección. Consejos, Leg. 17787.)

Documento 2.-

Carta de Quilliet al Ministro del Interior solicitándole que ordene la entrega de los cuadros de Murillo pertenecientes al Hospital de la Caridad.

“El Sr. Herrera, Hermano Mayor de la Caridad, ha demostrado un fervor extraordinario, guardando los ocho magníficos cuadros que posee la iglesia, y

que demuestran también cómo Murillo utilizaba el elemento histórico. Este digno hermano, si tuviera la modestia de su estado, hubiera debido pedir humildemente, buenas copias de Cortés, y el palacio de los reyes sería el asilo de estas bellezas, lo que espero ordene así V.E.”

(Archivo Histórico Nacional, sección. Consejos, Leg. 17787.)

Documento 3.-

Carta de Quilliet al Ministro del Interior solicitándole que ordene la entrega de la Inmaculada de Murillo perteneciente al Hospital de los Venerables Sacerdotes.

“Hay un pequeño convento, condecorado con el nombre de Venerables Sacerdotes, equivalente al de ochentones, y estos jóvenes tenían nada menos que cuatro Murillos, que hizo para su amigo el señor Neve. El retrato de éste es una de las obras maestras suyas; por él ofrecí hace cinco años, veinte mil francos. Había una Concepción maravillosa, en la que la frescura, la belleza y lo aéreo se dan con admirable prodigalidad. Había sido trasladada al Alcázar y estaba radiante de la buena compañía. Pues bien, se ha ordenado que se entregue de nuevo a estos jóvenes de un siglo, quizá para recalentar su sangre congelada; como estas consideraciones no son de estado, estoy seguro que V.E. lanzará un decreto para hacerla reaparecer en el conjunto de Vírgenes que tan bien representan el ideal.”

(Archivo Histórico Nacional, sección. Consejos, Leg. 17787.)

Documento 4.-

Carta de Quilliet al Ministro del Interior comunicando la entrega del cuadro de San Lázaro de Villegas Marmolejo al Hospital de ese nombre solicitándole que vuelva al Alcázar.

“Como digno, bajo todos los aspectos de este honor, señalo a V.E. el famoso San Lázaro, en el Hospital de este nombre, obra de Villegas Marmolejo, el amigo íntimo de Arias Montano, nacido un siglo justo antes que Murillo, cuyas obras deben formar en el Museo los primeros escalones con los Sánchez de castro, los Núñez, los Díaz, los Pisan, los Campaña, etc.; todos los sevillanos, que deben preceder a Murillo en el Templo de las Artes. Se ha

devuelto este Villegas Marmolejo a estos leprosos.!Que salga de allí en seguida, Monseñor, pues la lepra es contagiosa!”

(Archivo Histórico Nacional, sección. Consejos, Leg. 17787.)

Documento 5.-

Carta de Quilliet al Ministro del Interior comunicando la entrega a la Iglesia de San Felipe Neri y solicitando la devolución al Alcázar de un apostolado de Pablo Legot y un prendimiento y una Cena de Germán Llorente.

“Lo mismo ocurre con un apostolado devuelto a la Casa de Misericordia de P. Le Gote (sic.), pintor sevillano de mediados del siglo XVII, que debe tener su puesto en el Museo. Con muchos cuadros de Cristóbal de León, pintor de Sevilla, donde murió en 1720, el mejor pintor de Sevilla después de Murillo y Valdés, entregados a San Felipe Neri, y con un Prendimiento y una Cena, de Germán Llorente, Muerto en Sevilla en 1757 (sic.), pintor agradable, pintor de las Pastoras, que pintó con tanta gracia, que alguna parecen de Murillo.”

(Archivo Histórico Nacional, sección. Consejos, Leg. 17787.)

Documento 6.-

Carta de Quilliet al Ministro del Interior comunicando las dificultades que pone el director de los jesuitas para la entrega de los cuadros que componen el retablo principal y uno de los retablos laterales y pidiendo se tomen medidas contra el director de la comunidad.

“Los jesuitas tenían aquí, como en todas partes, una hermosa iglesia; el altar mayor es un trozo soberbio de arquitectura, pero la iglesia está cerrada y no sirve para nada; por ella vagan los espectros. Su despojo se hizo enseguida, y los Cano, los Pachecos y los Roelas, que antes la adornaban, iban a ocupar su rango distinguido en el Alcázar. Pero el director, que es una raíz cúbica de Jesuita, deja hacer sin poner obstáculo, pero cuando llega la hora de sacarlos, exhibe una orden para dejar los cuadros. Convendrá V.E. que este ejemplar es una cabeza de hidra que es preciso cortar. Corte V.E., corte, y que Dios lo tenga en su santa y digna guarda.”

(Archivo Histórico Nacional, sección. Consejos, Leg. 17787.)

Documento 7.-

Cuadros trasladados a Madrid desde el Alcázar de Sevilla:(14 autores, 27 cuadros)

Murillo:

La Resurrección del Sr.

El Jubileo de la Porciúncula

Moisés que hiera la peña

Jesús que multiplica los panes

San Juan de Dios con un pobre

San Diego repartiendo la sopa

La Virgen con el Niño que reparte pan

Alonso Cano:

La Presentación de Nuestra Señora en el Templo

David con la Cabeza de Goliat

José y la mujer de Putifar

Samaritana con Jesús

Juan del Castillo:

La Virgen con Santo Domingo

San Pedro y San Pablo

La Coronación de Nuestra Señora

Herrera el Viejo:

Huida de los Herejes ante el Sacramento

La Cena de Nuestro Señor

Herrera el Mozo:

La multiplicación de los panes

Pablo de Céspedes:

Cristo en el desierto

Bocanegra:

San Sebastián

Francisco Varela:

Santiago a caballo

Iriarte:

San Francisco de Paula

Villegas:

San Lázaro

Luis de Vargas:

Presentación en el Templo

Fray Sánchez Cotán:

San Francisco en éxtasis

Pedro de Moya

Paisaje con ermitaños

Valdés Leal:

San José, la Virgen y ángeles

La muerte de San Jerónimo

(A.H.N. Secc. Consejos, Leg. 17787)

Documento 8.-

Solicitud de los cuadros seleccionados en Sevilla para el Emperador

Excmo Sr.

En consecuencia de la sobersana resolucio. De S.M. q V.E. me comunica con fecha 17 de este mes, por la que S.M. se ha dignado mandar se trasladen a esa corte parte de los cuadros existentes en los Rs Alcazares de Sevilla para colocarse en el Museo q. S.M. ha mandado establecer en esa capital He dado orden al Sor. Aranza encargado de la prefectura de Sevilla para que reciba del gobernador de los Rs Alcazares dn Eusebio de Herrera los quadros que expresa la nota que V.E. ha tenido la bonad de comunicarme, encargándole disponga la conducn. de ellos a la mayor brevedad.Dios que gue. a V.E. ms. As./Mad. Nove. 1810/Sr. Conde de Melito

(Archivo Histórico Nacional, Consejos, Leg. 17787)

Documento 9.-

Selección de cuadros sevillanos seleccionados en Madrid en 1809 como parte del envío de cincuenta que se prepara en Junio de 1811. Primera selección. 1809.

Un Religioso. Jesús Camino del Calvario, de Doña Isabel, de Antonio del Rincón (del Palacio de Buenavista)

Ecce Homo de Morales (del Palacio de Buenavista)

Un religioso y Cristo Camino del Calvario, de Zurbarán (se ignora la procedencia)

La Virgen de Monserrate (sic.) (de la capilla reservada del monarca).

Cristo sostenido por un ángel, (del Gabinete de Invierno), de Alonso Cano

San Ildelfonso. San Bernardo, de B.E. Murillo (de la sala del Consejo de Palacio)

Juegos de niños, de Villavicencio (de la antesala de la Reina)

(Archivo Histórico Nacional, Consejos, Leg. 17787)

Documento 10.-

Relación de las obras más destacadas de las iglesias de Sevilla, elaborada por Quilliet poco antes de su llegada a la ciudad

Note des Tableaux de Séville

Alcazar

Francois de Herrera El V.....1

P. Céspedes.....2

Luc. Valdes.....2

J. de Valdés.....2

Pisan.....2

Roelas.....1

Espinal.....1

Coleections d'antiques.

Palacio Arzob^{al}

Murillo.....1

Herrera V.....4

Mohedano.....4

Zamora.....4

Valdés Leal.....4

Legod.....12

Espinal.....1

Baratillo

Llorente.....2

Calatrava

Valdés Leal refreté a S.Benoit

S. Lazare

Marmolejo.....1

Misericordia

Legod.....12

Vargas- fresco

<i>Las Bubas</i>	
<i>Vargas o Frutet</i>	3
<i>Le Cardinal</i>	
<i>Roelas</i>	1
<i>La Catedral</i>	
<i>Hernandes en el retablo m^{or}.</i>	
<i>Cano</i>	1
<i>Tobar</i>	1
<i>Vásquez</i>	3
<i>Cobarrubias</i>	2
<i>Murillo</i>	18
<i>Vidal el Viejo</i>	2
<i>Liendo</i>	9
<i>Martínez</i>	6
<i>Herrera el Mozo</i>	2
<i>Pacheco</i>	2
<i>La Vega</i>	1
<i>Zurbarán</i>	10
<i>Díaz</i>	1
<i>Sturmio</i>	6
<i>Núñez</i>	4
<i>Roelas</i>	2
<i>Castro</i>	1
<i>Gutiérrez</i>	1
<i>Leal</i>	3
<i>Luc. Valdés Fresco de Sn.Laureano</i>	
<i>Morales</i>	1
<i>Vargas</i>	17
<i>Céspedes</i>	10
<i>Campaña</i>	16
<i>Valbuena</i>	1
<i>Uceda</i>	2
<i>Marmolejo</i>	6
<i>Sanchez de Castro</i>	1
<i>Sta. Marie Lablanche</i>	
<i>Vargas</i>	4
<i>Tobar</i>	1
<i>Murillo</i>	7
<i>Morales</i>	1
<i>Ste Croix</i>	
<i>Vargas</i>	1
<i>Campaña</i>	3
<i>St Bernard</i>	

<i>Herrera el Viejo</i>	1
<i>Varela</i>	1
<i>St Sauveur</i>	
<i>Rubira</i>	4
<i>Espinal</i>	1
<i>S Isidore</i>	
<i>Roelas</i>	1
<i>Tortolero</i>	1
<i>Campaña</i>	2
<i>Valdés</i>	2
<i>St Pierre</i>	
<i>Roelas</i>	1
<i>Campaña</i>	4
<i>St André</i>	
<i>Herrera el Viejo</i>	2
<i>Cano</i>une Statue.....	
<i>Leal</i>	2
<i>Murillo</i>	1
<i>St Michel</i>	
<i>Roelas</i>	1
<i>Ferrado</i>	10
<i>St Bartelemi</i>	
<i>Zambrano</i>	1
<i>St Etienne</i>	
<i>Zurbaran</i>	2
<i>Polancos</i>	4
<i>St Laurend</i>	
<i>Marmolejo</i>	2
<i>Pacheco</i>	3
<i>Fuente</i>	1
<i>Valdés</i> ...fresco.....	
<i>Roelas</i>	2
<i>St Vicent</i>	
<i>Varela</i>	4
<i>Morales</i>	1
<i>Ste Caterine</i>	
<i>Campaña</i>	1
<i>Murillo</i>	1
<i>Tortolero</i>	1
<i>St Jean de la Palme</i>	
<i>Campaña</i>	1
<i>Roelas</i>	1
<i>Cano</i>une statue.....	

<i>St Martin</i>	
<i>Osorio</i>	1
<i>Herrera el V.</i>	4
<i>Cano</i>	5
<i>Ste. Lucie</i>	
<i>Roelas</i>	1
<i>Perez</i>	3
<i>Cano</i>	une statue.....
<i>Snt Julien</i>	
<i>Sanchez de Castro</i>	1
<i>Sn Roman</i>	1
<i>F. Zurbarán</i>	1
<i>Omnium Sanctorum</i>	
<i>Varela</i>	4
<i>Lopez</i>	fresco.....
<i>Reyna</i>	1
<i>Sn Marc</i>	
<i>D. Martínez</i>	1
<i>St. Nicolas</i>	
<i>Tortolero</i>	2
<i>St. Basilio</i>	
<i>Herrera el Viejo</i>	4
<i>Zambrano</i>	3
<i>PortaCoeli</i>	
<i>Pacheco</i>	2
<i>Zurbarán</i>	4
<i>MonteSion</i>	
<i>Al. Cano</i>	1
<i>Reyna</i>	2
<i>J. del Castillo</i>	12
<i>St Paul</i>	
<i>Vazquez</i>	fresco.....
<i>Torres</i>	fresco.....
<i>Zurbarán</i>	3
<i>Valdes</i>	1
<i>Luc. Valdes</i>	fresco.....
<i>Morales</i>	1
<i>Arteaga</i>	2
<i>Camprobin</i>	12
<i>Los Polancos</i>	4
<i>Seb. Gomez</i>	1
<i>Le Calabrois</i>	1
<i>St Tomas</i>	

<i>Murillo</i>	1
<i>Zurbaran</i>	8
<i>Lucente</i>	2
<i>Roelas</i>	6
<i>Sebn. Valdes</i>	1
<i>Regina Angel.</i>	
<i>Murillo</i>	1
<i>Gutierrez</i>	1
<i>Castillo</i>	1
<i>Sn Francois</i>	
<i>Mohedano</i>fresco.....	
<i>Murillo</i>	14
<i>Llorente</i>	2
<i>Martínez</i>	8
<i>Herrera el Viejo</i>	14
<i>Pacheco</i>	3
<i>Soriano</i>clauastro.....	
<i>Leal</i>	1
<i>Sn Bonaventure</i>	
<i>Herrera V</i>	4
<i>Zurbaran</i>	4
<i>Sn Antoine</i>	
<i>Herrera V</i>	2
<i>Valdes Leal</i>	12
<i>Sn Pierre d'Alcantara</i>	
<i>Murillo</i>	1
<i>Sn Diego</i>	
<i>Luc. Valdes</i>fresco.....	
<i>Capuchinos</i>	
<i>Perez</i>	1
<i>Murillo</i>	20
<i>Zurbaran</i>	3
<i>Quirós</i>	1
<i>Gómez</i>	1
<i>Los Terceros</i>	
<i>Soriano</i>clauastro.....	
<i>Márquez</i>	1
<i>Gutierrez</i>	1
<i>St Agustin</i>	
<i>Murillo</i>	7
<i>Herrera el V</i>	2
<i>Castillo</i>	1
<i>Roelas</i>	1

Soriano.....	claustro.....	
Morales.....		1
Tortolero.....		1
Valbuena.....		1
Populo		
Marquez.....		1
Merced		
Escobar.....	1 Chamorro.....	8
Vasquez.....		3
Gutierrez.....		1
Murillo.....		4
Llorente.....	1 Pantoja.....	1
Torres.....	2 Roelas.....	17
Casares.....	1 Cotan.....	1
Martínez.....		3
Frutet.....	5 Valdes.....	2
Herrera V.....	6 Luc. Valdes.....	3
Cazorla.....	1 Vargas.....	1
Pacheco.....	7 Bocanegra.....	3
Varela.....	1 Guzman... fresco....	
Salcedo.....	1 Martinez.....	1
López.....	1 Uceda.....	1
Zurbarán.....		26
St Josef Merc.des		
Herrera el V.....		1
Zurbaran.....		12
Gomez.....		1
Cano.....		1
Trinitaires Ch		
Llorente.....		2
Zurbaran.....		4
Pacheco.....		4
Trinitaires dech		
Marquez.....		8
Valdes.....	fresco.....	
Carmen Ch.		
Rubira.....		6
Murillo.....		2
Velázquez.....		2
Uceda.....	claustro.....	2
Cancino.....	claustro.....	2
Villavicencio.....		2
Tortolero.....		2
	Gradilla...fresco.....	
	Castroverde.....	1

<i>Cano</i>	1
<i>St Alberd</i>	
<i>Zurbaran</i>	2
<i>Guevara</i>	1
<i>Rubira</i>	3
<i>Pacheco</i>	8
<i>Cano</i>3 statues.....	5
<i>El Angel de la Guar^a</i>	
<i>Sans Sacramento</i>	1
<i>Rubens</i>	1
<i>Polancos</i>	5
<i>San Francisco de Paul</i>	
<i>Herrera el M.</i>	2
<i>Pacheco</i>	2
<i>San Jean de Dieu</i>	
<i>Palomino</i>	1
<i>Ayala</i>	8
<i>Clerigos Menores</i>	
<i>Palomino</i>	1
<i>Martinez</i>	1
<i>Jordan</i>	1
<i>Sn Philipe Neri</i>	
<i>Leon</i>	18
<i>Martinez</i>	1
<i>Osorio....claustro</i>	
<i>Varela</i>	1
<i>Ximenez</i>	2
<i>Quiros</i>	1
<i>Snt Clement</i>	
<i>Pacheco</i>	5
<i>Valdes Leal</i>	2
<i>Sta Pauline</i>	
<i>Cano</i>2 statues.....	10
<i>Cubrian</i>	6
<i>Madre de Dios</i>	
<i>Valdes Leal</i>	4
<i>La Pasion</i>	
<i>Pacheco</i>	4
<i>Sta Marie de Gracie</i>	
<i>Frutet</i>	1
<i>Sta Ines</i>	
<i>Herrera el V.</i>	2
<i>La Encarnacion</i>	

<i>Roelas</i>	2
<i>Sn Leandre</i>	
<i>Pereyra</i>	1
<i>Sta Isabelle</i>	
<i>Pacheco</i>	1
<i>Roelas</i>	1
<i>Santiago de la Espada</i>	
<i>Herrera el V.</i>	1
<i>Varela</i>	1
<i>Coleg^o M^{or} de S^{ta} M^{ia}</i>	
<i>Zurbaran</i>	2
<i>Los Toribios</i>	
<i>Herrera el V.</i>	1
<i>Pacheco</i>	2
<i>Pereyra</i>	1
<i>La Universidad</i>	
<i>Cano</i>	2
<i>Pacheco</i>	1
<i>Roelas</i>	3
<i>Los Venerables</i>	
<i>Murillo</i>	4
<i>Leal</i>	1
<i>Valdes</i> fresco.....	
<i>La Charité</i>	
<i>Murillo</i>	8
<i>Valdes Leal</i>	3
<i>Sta Marte</i>	
<i>Vargas</i>	1
<i>Los Viejos</i>	
<i>Roelas</i>	1
<i>Hospital del Esp.^{tu} S^{to}.</i>	
<i>Herrera el Viejo</i>	1
<i>H. de La Sangre</i>	
<i>Marquez</i>	12
<i>Ramirez</i>	1
<i>Vargas</i>	4
<i>St Elme</i>	
<i>Martinez</i>	4
<i>St Benoit de Calat^a.</i>	
<i>Valdes Leal</i>	6
<i>S^t Ane de Triana</i>	
<i>Campaña</i>	15
<i>La Chartreuse</i>	

<i>Cano</i>	14
<i>Palomino</i>	1
<i>Murillo</i>	2
<i>Ferrado</i>	10
<i>Pacheco</i>	1
<i>Zurbaran</i>	5
<i>Quiros</i>	6
<i>Gaudin</i>	4
<i>Morales</i>	1
<i>Parrilla</i> <i>Pintor en Oro</i>	
<i>Pereyra</i>	4
<i>St Germe de Buena Vista</i>	
<i>Murillo</i>	1
<i>Varela</i>	1
<i>Espinal</i>	2
<i>Valdes Leal</i>	10
<i>Puerta de Carmona</i>	
<i>C.Shut</i>	1
<i>S. Hermitage</i>	
<i>Herrera el V</i>	2
<i>S.^{ta} Ponce</i>	
<i>J.S.de Castro</i>	8
<i>Mine de monumens</i>	

(El documento tiene rúbrica. Aunque no aparezca el nombre, por la caligrafía del texto, fácilmente reconocible, se puede asegurar que está escrito por Frederic Quilliet. Además la grafía de la firma es similar a las restantes en las que aparece con el nombre)

Inventario Pinturas españolas Venta Sout

Inventario pinturas del Alcázar de Sevilla en 1810

8.- CONCLUSIONES

A la luz de los datos obtenidos, se puede afirmar que el patrimonio sevillano sufrió una importante merma durante los años de la ocupación de la ciudad de Sevilla y que muchas de las pinturas están dispersas a partir de ese momento. La historia material de este patrimonio está fragmentada, por lo que se hace necesario dar una lectura más unitaria a los hechos históricos que motivaron su dispersión. Ello puede ayudar a la localización de nuevas obras y a su conocimiento.

Respecto a la colección Sout puede afirmarse que tuvo un origen muy diverso, pues hay pinturas procedentes de Italia, otras adquiridas en Madrid, además de los regalos del rey José Bonaparte. Las requisadas en Sevilla han sufrido un proceso muy diferente dependiendo del origen. Hay varios tipos de orígenes de la apropiación de pinturas por parte de Sout: las que tomaba de instituciones por la fuerza, como la de los conventos de Santa Isabel y Santa Paula; las que forzaba para que le fueran regaladas, como el caso de la Catedral; las que tomó del palacio arzobispal que era su residencia y, finalmente, las que tomó del Alcázar, que era la parte más numerosa. Sout no entró en la Caridad para llevarse las pinturas pues ya estaban en el Alcázar, al igual que muchas de las otras.

Por estos motivos no es una colección que respondiese al criterio de un aficionado al arte, que a lo largo del tiempo va adquiriendo obras de acuerdo a las oportunidades que se le presentan, pues no hay un solo dato que permita afirmarlo, sino que se formó en muy breve espacio de tiempo y rodeado de circunstancias complejas, más cercanas al expolio artístico que al coleccionismo. El mariscal se interesó por el estado de conservación de las pinturas e hizo lo posible por su restauración con los mejores profesionales del momento. Se trata, en definitiva, de una colección que tuvo su origen en circunstancias relacionadas con las conquistas militares, muchas de ellas extraídas mediante modos que en tiempos de paz no hubiera sido posible emplear. La colección dejó de incrementarse una vez el mariscal regresó a París después de la campaña peninsular. Respecto a su interés comercial, podemos decir que fue uno de los primeros objetivos de Sout en relación a su actividad como propietario de obras de arte y puso los medios a su alcance en la búsqueda de los mejores clientes que pudieran acceder a los altos precios en que valoraba sus obras.

9.- BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *The Hispanic Society of America. Catalogue of Paintings (16th, 17th and 18th Centuries)*, New York, 1929.
- AA. VV. *Vivant Denon, Directeur des Musées sous le consulat et l'Empire. Correspondence (1802-1815)*. Vol. II. Notes et documents des musées de France. Ed. Reunion des Musée Nationaux, París, 1999.
- AA.VV. *Le Faubourg Saint-Germain. Rue de L'Universite*. Ed. Institut Neerlandais, Paris, 1987.
- Alcalá-Galiano, A., *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano*, Madrid, 1886.
- Álvarez Lopera, José, *Valdés Leal. La Vida de San Ambrosio*, “El arzobispo Spínola, Valdés Leal y la serie de la vida de San Ambrosio” Madrid, 2003
- Álvarez Lopera, José; “Fama temprana de Cano en Europa”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Nº 32, 2001, p.25.
- Amador de los Rios, J., *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1864.
- Angulo, Diego, *Murillo*, 3 vols., Madrid, 1981.
- Antigüedad, M. Dolores, “La primera Colección pública en España: El Museo Josefino”, en *Fragmentos* nº 11, 1987, pp. 67-85.
- Antigüedad, María Dolores, *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso*, UNED, Madrid, 1999, pp. 160-161.
- Aude Briau, « Joseph Fouque (1755-1819) rentoilleur de tableaux au Musée du Louvre », *CeROArt* [En ligne], 2013, mis en ligne le 11 mai 2013, consulta 6 octubre 2014.
URL : <http://ceroart.revues.org/3064>
- Augé, Jean Louis, “Velázquez et Francisco Pacheco: Nouvelles Perspectives à propos d'une peinture savante des débuts du Siècle d'Or”, en *Les Cahiers du Musée Goya, n°1-1999*.
- Augé, Jean Louis, *El Museo Goya, Castres*, Castres, 1997
- Autographes & manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du maréchal Sout* : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 2, 14 décembre 2007 / Gros & Delettrez, commissaire-priseur, Me Henri Gros. Paris: Cabinet d'expertises Valleriaux, [2007], Gros & Delettrez, 14 de diciembre de 2007.
- Autographes & manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du maréchal Sout* : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 2, 14 décembre 2007 / Gros & Delettrez, commissaire-priseur, Me Henri Gros. Paris: Cabinet d'expertises Valleriaux, [2007], Gros & Delettrez, 14 de diciembre de 2007.
- Autographes et manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du Maréchal Sout, livres anciens et modernes* : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 16, 28 novembre 2006 / Gros &

- Delettrez, commissaire-priseur, Me Henri Gros, Paris : Cabinet d'expertises Valleriaux, 2006, Gros & Delettrez, 28 de noviembre de 2006,
- Autographes et manuscrits, lettres de Napoléon 1er, correspondance du Maréchal Soult, livres anciens et modernes* : vente, Paris, Hôtel Drouot, salle 16, 28 novembre 2006 / Gros & Delettrez, commissaire-priseur, Me Henri Gros, Paris : Cabinet d'expertises Valleriaux, 2006, Gros & Delettrez, 28 de noviembre de 2006,
- Avellá Cháfer, Francisco, “La ocupación francesa de la ciudad y arzobispado de Sevilla a la luz de nuevos documentos (1810-1812)”, *Archivo Hispalense*, mayo-agosto de 1974, núm 175, pp. 35-87
- Barnes, S. J., *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, New Haven 2004
- Basegoda, Bonaventura, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, 2002.
- Baticle, Jeannine et al., *Catalogue sommaire illustré des peinturas du musée du Louvre. Italie, Espagne, Allemagne et divers*, París, 1981.
- Baticle, Jeannine, “Deux tableaux d’Alonso Cano. Essai de reconstitution d’un retable”, *La revue du Louvre*, XXXIX, 1979, pp. 123-124;
- Baticle, Jeannine, “Pintura española del Siglo XVII en Francia”, en *Goya*, núm 58, Enero-Febrero 1964, pp 288-295.
- Baticle, Jeannine, “Zurbarán y Francia” en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, Textos de las ponencias del Seminario de Historia del Arte, en Soria, 1997, Valladolid, 1999.
- Bean, T., “Richard Ford as picture collector and patron in Spain” en *The Burlington Magazine*, Feb. 1995, N° 1103. Vol. CXXXVII, pp. 96-108.
- Beroqui, Pedro. *El Museo del Prado (Notas para su historia)*. Madrid, 1932.
- Bibliothèque du Maréchal Soult duc de Dalmatie. Livres anciens et romantiques. Art militaire. Voyages. Topographie. Marine. Mémoires. Histoire de France*: [Vente à Paris, Drouot Rive Gauche, le 20 Février 1978. commissaires-priseurs Godeau, Solanet, Audap].
- Boccardo, P. y Fabio, Clario di, *Pinturas del siglo de oro en Génova entre los siglos XVII y XIX*, Madrid, 2004, pp. 233-246.;
- Bonaparte, Napoléon, *Oeuvres de Napoléon Bonaparte*
- Braham, Allan, “El Greco to Goya. The taste for Spanish paintings in Britain and Ireland” en Catálogo de la exposición *El Greco to Goya*, Londres, 1981.
- Braham, Allan, “Murillo’s Portrait of Don Justino de Neve”, *Burlington Magazine*, vol 122, N° 924, Mar 1980,
- Brigstocke, Huges, “El descubrimiento del Arte español en Gran Bretaña” en *En torno a Velázquez. La pintura española del siglo de Oro. The Apelles Collection*, Londres, 1999.
- Brigstocke, Huges, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh, 1993.
- Brigstocke, Huges, *William Buchanam and the 19th Century Art Trade. 100 letters to his agents in London and Italy*, Great Britain, 1982.

- Brooke, Xanthe y Cherry, Peter, *Murillo, Scenes of Childhood*, London, 2001
- Brooke, Xanthe, *Murillo in focus*, en catálogo de la exposición, Liverpool, 1989.
- Brown, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990.
- Brown, Jonathan; Mann Richard G., *The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue. Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries.*, Washington , 1988.p. 108.
- Bruce, H.A. , *Life of General Sir William Napier*, ed. John Murray, London, 1864,
- Buchanan, William, *Memoirs of Paintings with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, London 1824.
- Bullock, J. *A Brief Description of the Picture, a grand altar-piece, from the Capuchin Convent at Cadiz, representing the adoration of St. Antonio of Padua, painted by Murillo, which is now exhibiting at the Egyptian Hall*, etc Ed. Egyptian Hall, London, 1826, 12 pp..
- Buloz, F. “Chronique”, *Revue des Deux Mondes* - 1835 - tome 2. p. 632
- Cano Rivero, Ignacio, “Conjuntos desaparecidos y dispersos de Murillo: La serie para el Claustro Chico del convento de San Francisco de Sevilla”, en *El Joven Murillo*, cat. Exp, Bilbao-Sevilla, 2008.
- Cano Rivero, Ignacio, “Seville’s Artistic Heritage during the French Occupation, cat. Exp. *Manet/Velázquez, The French taste for Spanish Paintings*, New York, 2003. Pp. 93-114.
- Cansino, Amalia Cansino; Ferreras, Gabriel; Martín, Lourdes, “Recuperación de una obra de Bartolomé Esteban Murillo: Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos”, *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 70, mayo 2009, pp. 16-39.
- Carrera, Antonio (ed.), *Compendio Histórico de la Fundación de la Orden del Orden Regulares Jesuitas en Sevilla*, Sevilla, 1817.
- Carriazo, Juan de M., “Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 15, 1929
- Catalogue de Tableaux et de premier ordre principalement de l’Ecole d’Espagne dont huit Murillo et divers maitres de L’Ecole d’Espagne et d’Italie dont la vente par suite de deces de M. le baron Mathieu de Favier, 11 de abril de 1837, Rue de Richelieu. París, 1837.*
- Catalogue of a small cabinet of choice pictures : the property of a gentleman, selected from the collections of Marshal Soult, the Count Pourtales, the Duke of Padua, &c.., Christie, Manson & Woods, London. May 4, 1857*
- Catalogue of the Museum and Gallery of Art of the New-York Historical Society*, New York, 1871,
- Catalogue of the Works of Sir David Wilkie, R. A Deceased*, Christie & Mason, Londres, 1842.
- Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult: Vente à Paris, ancienne galerie Lebrun, les 19, 21, 22 Mai 1852 París.*
- Catalogue Rassone des Tableaux de la Galerie De feu M.le Marechal-General Soult, Duc de Dalmatie*, París, 1866

- Cean Bermúdez, J. Agustín, *Carta de D. J. Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que se elevó Bartolomé Esteban Murillo cuya vida se inserte y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, 1806.
- Cean Bermúdez, J. Agustín, *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804 Sevilla, ed. 1981, prólogo de Vicente Lleó.
- Cean Bermúdez, J. Agustín. *Diccionario Histórico de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 Tomos. Madrid, 1800. ed. 2001, prólogo de Miguel Morán Turina.
- Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, París, 1848
- Choix des tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par M. Lebrun, dans les années 1807 et 1808 : après avoir exposé à la vue du public l'ensemble de cette collection, qui a été généralement admirée, M. Lebrun n'a rien voulu vendre séparément, malgré les offres connues qui lui ont été faites ... : avril 1810*, De l'Imprimerie de Didot jeune, Paris, 1810.
- Chronique des Arts*, 1867, p 129.
- Correspondances de Napoléon 1er, correspondances du Maréchal Soult, Duc de Dalmatie, 1ère partie, La France et l'Espagne, manuscrits, livres et livres aux armes*. Gros & Delettrez, Paris, 11 de octubre de 2004;
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la, Conde de Maule, *Viage de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1813.
- Curtis, Charles Boyd, *Velázquez and Murillo*, New York, 1893,
- Dallé, Alexandre, *Vie politique du Maréchal Soult*, París, 1834.
- Davies, Eduard, *The Life of Bartolomé E. Murillo*, London, 1819
- Delacroix , E., *Journal 1822-1863*, Editorial Plon, 1996. Carta iv, pp. 108-109
- Delenda, O., *Zurbarán*, 2009
- Delenda, O.; *Zurbarán. Conjuntos y Obrador*, 2010
- Delenda, Odile, “El pintor Alonso Cano y los coleccionistas europeos del siglo XIX”, cat. exp. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada 2001, pp. 33-34.
- Delenda, Odile, *Los efectos de la Guerra en el patrimonio. Los Zurbaranes expoliados*. Texto de la conferencia impartida el 25 de octubre de 2008 (en Badajoz?), p. 2. Cfr.
- Description des Tableaux du Palais Royal avec La Vie des Peintres à la tête de leurs Ouvrages. De dieu a Monseigneur le Duc d'Orleans, Premier Prince du Sang, Paris, rue S. Severin, Chez d'Houry, seul Imprimeur & Libraire de Monseigneur le Duc d'Orleans. MDCCXXVII.*
- Dorival, Bernard, “Obras españolas en las colecciones francesas del siglo XVIII”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973 III*, Granada, 1976, pp. 67-94.
- Dubois De Saint-Gelais, *Description des Tableaux du Palais Royal avec la Vie des Peintres a la Tête de Leurs Ouvrages*, Genève, 1972.
- Duffy, Stephen, Hedley, Jo, *The Wallace Collection's Pictures: A Complete Catalogue*, London: The Trustees of the Wallace Collection, 2004;

- Dupuy, Marie-Anne et al., *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire: correspondance, 1802-1815*, París, 1999
- Dupuy, Marie-Anne ; Masne de Chermont, Isabelle le ; Williamson, Elaine, *Vivant Denon: Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Editions de la Réunion des musées nationaux, París, 1999
- Falcon Marquez, Teodoro, *El Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1998.
- Fernández Lopez, José, “Apuntes y Notas sobre el coleccionismo pictórico en Sevilla entre los siglos XVI y XIX”, en Cat. Exp. *La Colección de El Monte*, Sevilla, 1999. pp. 15-37.
- Fernández Lopez, José, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana*, Sevilla, 1991.
- Fernández Rojas, Matilde, *El Convento de la Merced Calzada*. Actual Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2000.
- Ferrín Paramio, Rocío, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Sevilla, 2009.
- Fierro, Alfred; Palluel-Guillard, et al. , *Historie et Dictionnaire du Consulat et de l'Empire*, París, 1995.
- Ford, Richard, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, ed. Madrid, 1988.
- Fraga Iribane, M^a Luisa, *Conventos femeninos desaparecidos, Siglo XIX*, Sevilla, 1993.
- Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, 1853.
- Fredericksen, Burton B.(ed.) *The Provenance Index of the Getty Art Information Program. The Index of Paintings Sold in the British Isles during the Nineteenth Century*, Vol. 1 1800-1805 y Vol.2 1806-1810.
- Freire Lopez, Ana María, *Índice bibliográfico de la Colección Documental del Fraile*, Madrid, 1983.
- Galignani's *New Paris Guide*, 1837,
- Gállego, Julián y Gudiol, José, *Zurbarán 1598-1664*, Londres, 1977
- García Felgera, M. Santos, *La Fortuna de Murillo*, Sevilla, 1988.
- García Felguera, M. Santos, *Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991.
- García Felguera, M. Santos, *Viajeros, Eruditos y artistas*, Madrid, 1991.
- García Serrano, Federico, *El Museo Imaginado. Base de Datos y Museo Virtual de La Pintura Española Fuera de España*, Madrid, 2000
- Gaya Nuño, J. Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.
- Gazette des Beaux-Arts*, París, 1959, *Acquisitions Faites par nos Musées en 1858*,
- Gerard Powell, Veronique et Ressort, Claudie, *Écoles espagnole et portugaise, Catalogue du département des Peintures du musée du Louvre*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, París, 2002.
- Germain Bazin, *Souvenirs de l'exode du Louvre 1940- 1.945*, Prefacio por R. Huyghe, ed. Somogy, 1992, p. 104.
- Gestoso y Pérez, José, *Catálogo del Museo de Pinturas*, Sevilla, 1912.

- Gestoso y Pérez, José, *Sevilla monumental y artística*, 3 Tomos, Sevilla, 1890.
- Gomez De La Serna, G., *Los Viajeros de la Ilustración*, Madrid, 1974.
- Gomez Imaz, Manuel, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso el año 1810*. Sevilla, 1896, ed. 1917.
- Gomez Imaz, Manuel, "La Santa Caridad, el príncipe de la Paz y los cuadros de Murillo", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, pp. 807-827.
- Gotteri, Nicole, *La mission de Lagarde, policier de l'Empereur, pendant la guerre d'Espagne*, Ed. Publisud, París, 1991;
- Gotteri, Nicole, *Soult: maréchal d'Empire et homme d'Etat*, Ed. La Manufacture, Besançon, 1991;
- Gotteri, Nicole, «Deux tableaux offerts au maréchal Soult par le chapitre de la cathédrale de Séville», *Revue du Louvre*, 4-1993, pp. 44
- Gotteri, Nicole, "Un collectionneur alsacien. Le baron Mathieu de Faviers, 1761-1833 " *Revue d'Alsace*, n° 121, 1995, p. 111-146
- Gotteri, Nicole, "Recherche sur le fils naturel du Maréchal Soult. Alfred de Baylen", *Généalogie Magazine*. N° 142 Octobre 1995. Pág.27-30..
- Gotteri, N., *Le Marechal Soult*, Bernard Giovanangeli Éditeur, Paris, 2000
- Gotteri, N., "L'environnement culturel du Maréchal Soult", *Études Napoléoniennes* n° 41, 2006, pp. 49-60.
- Gue Trapier, Elizabeth du, *Valdés Leal. Spanish Baroque painter*, New York, 1960
- Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla*, por P.D.J.H.D., Sevilla, 1832.
- Guichot Y Sierra, Alejandro, *El Cicerone de Sevilla*, 2 Tomos, Sevilla, 1935
- Guinard, "Los conjuntos desaparecidos o dispersos de Zurbarán", *Archivo español de arte*, 1947.
- Guinard, Paul, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960
- Guinard, Paul, *Trésors de la Peinture espagnole. Eglises et musées de France*, Museo de Artes Decorativas, 1963, París, p. 18.
- Guinard, Paul, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid, 1964.
- Guinard, Paul, *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne Romantique*, París, 1967
- H., "Marchal Soult, and his Murillos", *The London Magazine*, July to December, 1822, Vol. VI, p. 114.
- Hemery, A., *Musée des Augustins. Guide des collections. Peinture et sculpture, XVI-XVIII siècle*. Toulouse, 1999.
- Horsin-Deon, M., *Catalogue Rassoine des Tableaux de la Galerie De feu M. le Marechal-General Soult, Duc de Dalmatie*, París, 1866.
- Illán, Magdalena, "La colección pictórica del Conde del Águila" en *Laboratorio de Arte*, 13, (2000). Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001.
- Ingamells, John, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures I. British, German, Italian, Spanish*, Londres, 1985,

- Izquierdo, R. y Muñoz, V. *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990.
- Kagané, Ludmila, *La Pintura española en el Ermitage*, en Catálogo de la exposición Maestros sevillanos del Barroco, texto introductorio y fichas, Sevilla, 2001.
- Kagané, Ludmila, *The Hermitage, Catalogue of Western European Paintings, Spanish Paintings. Fifteen to nineteen centuries*, San Petersburgo, 1997.
- Kauffmann, C.M., *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*, Londres, 1982.
- Kinthead, Duncan, "The Altarpiece of the Life of saint Ambrose by Juan de Valdés Leal", *The Art Bulletin*; September 1982, Volume LXIV Number 3, pp. 472-481.
- Kubler, George, "El 'San Felipe de Heraclea' de Murillo y los cuadros del Claustro Chico", *Archivo Español de Arte*, 43:169 (1970:enero/marzo) p.11-31
- L'Artiste, Journal de la littérature et des Beaux Arts* "La Liste Civile et Les Tableaux de M. Le Maréchal Soult", Premier série, Tome IX, 1835, pp 195-197. por Saint Chevrone?
- La España*, "Triste memoria", Martes 25 de mayo de 1852. Año v, num 1273, p.1.
- Lanzac de Laboire, L. de, *Paris sous Napoléon*, 8 vols. (París, 1905-1913)
- Lasso de la Vega, Miguel (marqués de Saltillo) "El Gobierno intruso y la riqueza artística de Sevilla", en Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Nº 53, 1926.
- Lasso de la Vega, Miguel (marqués de Saltillo). *Mr. Frederic Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid, 1933.
- Lejeune, Théodore, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux obras: études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les oeuvres forment la base ordinaire des galeries*, París, 1865.
- L'Illustration*, May 31, 1852.
- Lipschutz, Ilse Hempel «Theophile Gautier, le Musée espagnol et Zurbarán» en *Actes du colloque International Theophile Gautier, l'art et l'artiste* (Montpellier, 1982), I, pp. 107-120
- Lipschutz, Ilse Hempel, "El despojo de obras de arte en España", *Arte Español*, 1961, (XXIII).
- Lipschutz, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Taurus, Madrid, 1988,
- Luna, Juan José, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*. Madrid, 1993.
- Maclaren, Niggel, *National Gallery Catalogues, The Spanish School*, Londres, 1970.
- Maclarnon, Keith, "William Bankes and his collection of Spanish paintings at Kinston Lacy", *The Burlington Magazine*, CXXXII, (1990), pp. 125-130.
- Madrazo, Mariano, *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, 1945.
- Martín García, Fernando A., "Notas sobre un Inventario del Real Alcázar de Sevilla del año 1813" en *Archivo Hispalense*, núm.232, Sevilla, 1993, pp.123-130.
- Martin, C., l'abbé, *Notice sur le grand tableau du jugement universel : chef-d'oeuvre de François Pacheco, peintre espagnol, de l'ecole de Seville*, Librairie Religieuse et Ecclésiastique, Paris 1862.
- Martínez Ripoll, Antonio, *Francisco de Herrera "El Viejo"*, Sevilla, 1978.

- Matute, Justino, *Adiciones al Tomo IX de D. Antonio Ponz*. Sevilla, Archivo Hispalense. 1886-1888.
- Matute, Justino, *Anales de Sevilla*, Sevilla, 1887.
- Matute, Justino, *Hijos de Sevilla señalados en Santidad, letras, armas, artes o dignidad*. 2 vols., Sevilla, 1886-1887.
- Mayer *Murillo*, xxii y xxiv, y p. 172
- Mayer, August L. "Velázquez and Philip IV", *The Burlington Magazine*, N° 269, Vol.XLVII, Agosto, 1925, pp. 63 y 64.
- Mercader Riba, Juan, *José Bonaparte Rey de España 1808-13, Historia externa de su reinado*, Madrid, 1971.
- Montesa, M. "Exportación de obras de arte en tiempos de Carlos III" en *Arte Español*, 1927.
- Montoto, Santiago, *Murillo*, Sevilla, 1932.
- Moreno Alonso, Manuel, *Sevilla Napoleónica*, Sevilla, 1995.
- Mulcahy, Rosemary, *Spanish Paintings in The National Gallery of Ireland*, Dublín, 1988.
- Muro Orejón, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961.
- Musée Goya, Castres, cat. exp. *Le Maréchal Soult: Exposition organisée en commémoration du centenaire de sa mort*, Avril-Juin 1952, ed. Impr. Blattes, 1952
- Musée Goya, Castres, cat. exp. *Le Maréchal Soult: Exposition organisée en commémoration du centenaire de sa mort*, Avril-Juin 1952, ed. Impr. Blattes, 1952
- Navarrete Prieto, Benito, "Aportaciones a los Zurbaranes de la Cartuja de Jerez", en *Zurbarán, Estudio y Conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez*, Madrid, 1998.
- Notice d'une collection de tableaux (...) Composant le Fonds de Commerce de M. Quilliet*. París, 1818.
- Nyerges, Éva, *Pintura española*, Museo de Bellas Artes de Budapest, 1996, Pérez
- Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura*, ed. comentada por B. Bassegoda, Madrid, 1990.
- Paintings from the Collection of the Maréchal Soult and other celebrated Galleries lately purchased by Mr. Buchanan*, London, 1840. La introducción está fechada el 6 de julio de 1840.
- Para la completa historia material de la obra, Rose-de Viejo, Isadora, «Un Murillo y un Zurbarán de la Colección de Godoy en Subastas recientes», *Archivo Español de Arte*, 79, Enero-Marzo 2006.
- Pareja, Enrique, "Francisco Pacheco y La Merced Calzada de Sevilla" en *Temas de Estética y de Arte*, número IX (1995).
- Pemán, César, *Zurbarán y otros estudios sobre pintura del XVII español*, Madrid, 1989.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., "Murillo y el Siglo XVIII" en Catálogo de la exposición *Murillo. Pinturas de la colección Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, pp. 11-19, Sevilla, 1996.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura española recuperada por el Coleccionismo Privado*, Sevilla, 1998.

- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas*, Madrid, 1964.
- Perrot, Xavier, *De la restitution internationale des biens culturels aux XIXe et XXe siècles : vers une autonomie juridique*, Université de Limoges, 2005
- Philip Ward-Jackson, "A.-E. Carrier-Belleuse, J.-J. Feuchere and the Sutherlands", *The Burlington Magazine*, Vol. 127, Nº 984, Mar 1985, pp. 146-151
- Ponz, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, 1772-94. (ed. 1972).
- Quatremère de Quincy, A. C., *Cartas a Miranda*, 2007
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, *Lettres sur le prejudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie le demembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, musées, etc.* 1796.
- Quesada Montero, Enriqueta, *La actuación de la Junta Suprema de Sevilla a través del diario de su presidente*, Sevilla, 1968.
- Quilliet, Frederic, *Bonaparte Damasqué*, Madrid, 1809.
- Quilliet, Frederic, *Collection des tableaux de S.A.S. Le Prince de la Paix, Generalissime Grand Admiral*. Enero de 1809. A.H.N., Estado. Leg. 3.227, nº 1
- Quilliet, Frederic, *Description des tableaux du Palais de S.M.C. par son très humble et fidel serviteur Frederic Quilliet*. mss. 27 de junio de 1808. B.P.R. Madrid,
- Quilliet, Frederic, *Dictionnaire des peintres espagnols*. París, 1816.
- Quilliet, Frederic, *Les arts Italiens en Espagne ou histoire des artistes Italiens qui contribuerent a embellir les Castilles*. Roma, 1825.
- Quilliet, Frederic, *Precis Sur L'Espagne*. mss. enero de 1809.
- Rebecchini, Damiano "An influential collector Tsar Nicholas I of Russia", *Journal of History of Collections*, 2010, vol. 22, nº1, pp. 45-67.
- Ressort, Claudie, "Murillo dans les musées français" en *Les dossiers du département des peintures*, nº 28, París, 1983, pp.22-26.
- Ressort, Claudie, *Dix ans d'Acquisitions des Musées de Castres*, Castres, 1992, p. 58.
- Réveil, E. Achille, *Musée de peinture et de sculpture*, 12 vols., París, 1828-1834
- Robinson, J.C. "The bodegones and Early Works of Velázquez", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 10, Nº 45, Dic. 1906, pp. 172, 175-179, 182-183.
- Robinson, J.C. "The bodegones and Early Works of Velázquez", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 10, Nº 45, Dic. 1906, pp. 172, 175-179, 182-183.
- Rodríguez Navarro M^a Victoria "Hugo y Mérimée: entre la España imaginada y la España vivida", *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, coord. por AAVV, 2006,
- Romero Murube, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965.
- Moreno Rodríguez, Rosa M^a, *Las restauraciones en la Colección de Pintura de la escuela sevillana del Museo del Louvre*, Tesis doctoral inédita dirigida por la profesora Dra. M^a Fernanda Morón de Castro, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla, 2003

- Rose de Viejo, Isadora “Un Murillo y un Zurbarán de la colección de Godoy en subastas recientes”, *Archivo español de arte*, Tomo 79, Nº 313, 2006, págs. 84-88.
- Rose Wagner, Isadora, *Godoy, Mecenas y Coleccionista de Arte*, 2 vol., Madrid, 1983
- Rose-de Viejo, Isadora, “Desde el Palacio madrileño de Godoy al mundo entero”, Cabañas Bravo, Miguel (coord.), *El Arte español fuera de España*, CSIC, Madrid, 2003, pp. 317-330.
- Rose-de Viejo, Isadora, “La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy”, *Archivo Español de Arte*, LX, 238, abril-junio de 1987, pp. 137-152.
- Rose-de Viejo, Isadora, “La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy”, *Archivo Español de Arte*, LX, 238, abril-junio de 1987, pp. 137-152.
- Rose-de Viejo, Isadora, «Un Murillo y un Zurbarán de la Colección de Godoy en Subastas recientes», *Archivo Español de Arte*, 79, Enero-Marzo 2006.
- Rouchès, G., “Les premières publications françaises sur la peinture espagnole”, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1930, pp. 35-48,
- Rouchès, Gabriel, “Suplement d'Information sur Frédéric Quilliet” en *Bulletin de la Société de l'Historire de l'Art Français*, (1931), pp. 90-94.
- Roux, Georges, *La guerra napoleónica de España*, Madrid, 1971
- Ruiz Mañero, José María, *Varia: Paris Bordone en España* en *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 2004, 306
- Russell S. Potter; Henry C. Montgomery, “The Journal of the Society of Architectural Historians” Vol.6 Nº ¾ 1947 pp. 18-21.
- S.-C. «Galerie de tableaux du Maréchal Soult.Murillo», *L'Artiste*, 11 (1836
- Saint-Chamans, Alfred-Armand-Robert de (Général Cte), *Mémoires du général Cte de Saint-Chamans, ancien aide de camp du maréchal Soult, 1802-1832...*, Paris : E. Plon, Nourrit et Cie, 1896
- Sánchez, Alfonso E; Sánchez Lasa, Ana, *Las lágrimas de San Pedro. La pintura española del siglo de oro*, pp. 26.
- Sancho, José Luis. “Cuando Palacio era el Museo Real. La Colección Real de pintura en el Palacio de Madrid organizada por Mengs, y la *Description des tableaux du palais de S.M.C.* por Frederic Quilliet (1808)”, *Arbor*, tomo CLXIX, 665 (mayo 2001).
- Sancho, José Luis. “Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808”. *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XIX, n.º 37, (2001).
- Science et technique. Livres et documents instruments et appareils. Cartes géographiques à grande échelle provenant de la collection de Maréchal Soult. Exceptionnel machine à écrire de M. I. Brunel...*: Vente à Paris, Nouveau Drouot, commissaire-priseur H. Chayette, 6 decembre 1985.
- Scott, Sir Walter, *The Letters of Sir Walter Scott*, edited by H. J. C. Grierson, Davidson Cook, W. M. Parker, and others, Centenary Edition, 12 vols, London, 1932-7,
- Serrera, Juan Miguel, “Varia Murillesca, expolios y restauraciones” en *Archivo Hispalense*, n. 218, 1988, artículo recogido también en *Archivo Hispalense*, n. 251, 1999, pp. 143-151.

- Soult, Jean de Dieu, *Mémoires* (Maréchal-général Soult) introd. et notes par Mme. Nicole Gotteri, 2 t., Ed, La Vouivre, Paris, 2004.
- Soult, Jean de Dieu, *Mémoires* (Maréchal-général Soult) introd. et notes par Mme. Nicole Gotteri, 2 t., Ed, La Vouivre, Paris, 2004.
- Soult, N.-J. D. D., 1811. *Reglamento de policía: El mariscal del imperio, general en jefe del ejército del mediodía: Considerando que la rebelion de muchos pueblos dependientes de la Andalucía contra el legítimo gobierno de S. M. C. y los esfuerzos continuamente renovados de los insurgentes para excitar nuevas turbulencias, han dado lugar a que se extiendan extraordinariamente las atribuciones de la policía.* [S.l.], [s.n.].
- Soult, Nicolas-Jean de Dieu, *Prontuario de puestos militares: o tratado de fortificación de campaña*, Imprenta de la federación en palacio, México, 1825,
- Soult, Nicolas-Jean de Dieu, *Revue des Deux Mondes*, publica “La Grèce après l’expédition de Morée”, t. 2 , abril-junio, 1831.
- Tableaux anciens, rares toiles par Valdès Leal provenant de l'ancienne collection du Mal Soult, Adoration des Mages par Pittoni, tableaux du 19e siècle par Diaz, Meissonier, ... sculptures ... Objets d'art et d'ameublement du 18e siècle...:* [Vente à Paris : Nouveau Drouot, 25 mars 1981. commissaire-priseur Godeau - Solanet - Audap], Paris : Schiffer, 1981
- Tableaux anciens, tableaux du XIXe siècle, sculptures, objets d'ameublement du XVIIIe siècle, tapisseries.* Paris. Hôtel Drouot, March 25, 1981.
- Tassara y Gonzalez, José María, *Apuntes para la Historia de la Revolución Sevilla de Septiembre de 1868 en la ciudad*, Sevilla, 1919.
- The followings collections are opont to amateurs, on their adversiting a note to the propietors, to demand permission. ... Galerie de M. Le Marechal Duc de Dalmatie (Marechal Soult) 57, rue de l'Université.*
- Thoré, Théophile, «Études sur la peinture espagnole, galerie du Maréchal Soult», *Revue de Paris*, NS, 21 (1835), pp.201-220 y 22 (1835), pp. 44-64.
- Thoré, Théophile, «Études sur la peinture espagnole, galerie du Maréchal Soult», *Revue de Paris*, NS, 21 (1835), pp.201-220 y 22 (1835), pp. 44-64.
- Tirel, Louis, *Almanach Louis-Philippe pour l'année 1851: ses bienfaits pour chacun des jours de l'année*, Paris, 1851, p. 97
- Toreno, José María Queipo de Llano y Ruiz de Saravia, Conde de, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*. Madrid, 1835-1837
- Valdivieso, E.: “Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana”, cat. de la exp. *Alonso Cano*, Granada-Madrid, 2002.
- Valdivieso, Enrique y Martínez del Valle, Gonzalo, *Recuperación visual del patrimonio perdido*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012, p. 180.
- Valdivieso, Enrique., *Valdés Leal*, Sevilla, 1988.
- Velázquez y Sánchez, José, *Anales de Sevilla. De 1800 a 1850*, Sevilla, 1872 (ed. 1994)
- Velázquez y Sánchez, José, *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico*. Sevilla, 1863.

- Vilinbakho, George “The Hermitage ... Diverse and Vast ...” *Museum International*, Volume 55, Issue 1, Article first published online: 14 AUG 2003, pp. 12-19. p. 14.
- Vilinbakho, George “The Hermitage ... Diverse and Vast ...” *Museum International*, Volume 55, Issue 1, Article first published online: 14 AUG 2003, pp. 12-19. p. 14.
- Villot, Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, 1853, Vol.1, p. 306.
- Waagen, Gustav Friedrich, *Treasures of Art in Great Britain*, 1854
- Wethey, H.E., *Alonso Cano*, 1955,
- White, Richard Grant, *Companion to The Bryan Gallery of Christian Art*, Baker, Godwin, New York, 1853
- Whitley, William T., *Art in England 1821-1837*, Cambridge, 1930
- Wilhesme, *Le Faubourg Saint- Germain, Rue de l’universite*. Institut Néerlandais, París 1987 , p.. 103-122.
- Wright, D. G. *La Europa Napoleónica*, Madrid, 1999.
- Young, E., *Catalogue of Spanish Paintings in The Bowes Museum*, Middlesbrough, 1988.

