

*[...] las riquezas...de las artes sólo lo son porque pertenecen a todo el universo; con tal que sean públicas y estén bien preservadas [...].*

Quatremère de Quincy, París, 1796

Para cuando el descontento de todos los estamentos de la sociedad española con el «reinado» de Godoy alcanzó su punto de no retorno el 17 de marzo de 1808 en Aranjuez, el favorito real se las había arreglado para amasar una impresionante colección de pinturas cifrada en unos 1.100 cuadros. Godoy había adquirido esas obras –principalmente de las escuelas española, italiana y flamenca y fechadas entre los siglos XIV y comienzos del XIX- en menos de veinte años, y en primer lugar dentro de la propia España<sup>1</sup>. La agresividad con que Godoy llevaba a cabo sus actividades de coleccionista era notoria, y la espléndida galería

---

1 Para la colección de Godoy consúltense las siguientes publicaciones de Isadora Rose-de Viejo: *Manuel Godoy Patrón de las Artes y Coleccionista*, 2 tomos, Madrid, Universidad Complutense, 1983[-A]; «Pinturas en el Museo del Prado procedentes de la antigua colección de Manuel Godoy», *Boletín del Museo del Prado*, IV:12 (septiembre-diciembre 1983[-B]), pp. 170-178; «Goya's Allegories and the Sphinxes: Commerce, Agriculture, Industry and Science *in situ*», *The Burlington Magazine* CXXVI:970 (enero 1984), pp. 34-39; «La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy», *Archivo Español de Arte*, LX:238 (abril-junio 1987), pp. 137-152; «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852)», en *Manuel Godoy y la Ilustración* (Mérida, Junta de Extremadura/Editora Regional de Extremadura, 2001[-A]), pp. 119-164; «Una imagen real para el favorito: galería retratística de Manuel Godoy», en *La Imagen de Manuel Godoy* (Badajoz, Junta de Extremadura, 2001[-B]), pp. 119-191; «Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 92-93 (2001[2003]), pp. 33-44; «Las alegorías para el palacio madrileño de Godoy», en *Goya*, Fundación Amigos del Museo del Prado (Madrid/Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2002), pp. 99-118; «Desde el palacio madrileño de Godoy al mundo entero», *XI Jornadas de Arte. El Arte Español Fuera de España* (Madrid, CSIC, 2003[-A]), pp. 317-329; «'Un mecenas tan digno': Manuel Godoy and the Spanish Artists of his Era», en *Manuel Godoy su Tiempo. Congreso Internacional Manuel Godoy (1767-1851)*, 2 tomos, (Mérida, Junta de Extremadura/Editora Regional de Extremadura, 2003[-B]), t. II, pp. 43-83; «Carlos V y la Furia jamás perteneció a Manuel Godoy», *Archivo Español de Arte*, LXXVII: 306 (abril-junio 2004), pp. 191-193; «El impacto del arte de Tiziano en España (a través de dos casos dispares)», *XII Jornadas de Arte. El Arte Foráneo en España: presencia e influencia* (Madrid, CSIC, 2005), pp. 295-305; «Un Murillo y un Zurbarán de la colección de Godoy en subastas recientes», *Archivo Español de Arte*, LXXIX:313 (enero-marzo 2006), pp. 84-88; «Tapices del Rey para el palacio de Godoy», *Reales Sitios*, XLIV:171 (1<sup>er</sup> trimestre 2007), pp. 36-49; «De Valencia a El Escorial vía la colección de Godoy», *Reales Sitios*, XLV:176 (2<sup>o</sup> trimestre 2008), pp. 42-55; «El despojo de la colección de pinturas de Manuel Godoy durante la Guerra de la Independencia», en *Jornadas de Arte e Iconografía sobre la Guerra de la Independencia*, Fundación Universitaria Española (Madrid, FUE, 2009) [en prensa]; «Daños colaterales: la dispersión y destrucción de los cuadros de Goya pintados para Godoy», en *XIV Jornadas Internacionales de Historia del Art. Arte en Tiempos de Guerra* (Madrid, CSIC, 2009) [en prensa].

de cuadros a que dieron lugar era bien conocida de españoles y extranjeros por igual. De hecho, su colección era mucho mejor conocida que cualquier otra de las existentes en España en la época, debido a las audiencias semanales que el favorito concedía en una sucesión de salas de recepción interconectadas abiertas a un público amplio, aunque privilegiado, en su moderno palacio madrileño colindante con el convento de D<sup>a</sup> María de Aragón (fig. 1). Allí, todos los miércoles, más de quinientos presuntos admiradores abarrotaban esas galerías para rendir homenaje a la persona más poderosa del reino después del Rey<sup>2</sup>.

Colgada de las paredes, esos visitantes ávidos podían ver expuesta una selección de las fabulosas pinturas que el Príncipe de la Paz había reunido bajo un mismo techo (el suyo, por supuesto), aprovechándose de su acceso exclusivo a fuentes de lo más diversas en toda España. Así, gran número de esas pinturas clásicas se habían obtenido en iglesias y conventos de Madrid, Sevilla y Valencia recurriendo directamente a la coacción. Otras fueron obsequios de aristócratas que habían heredado importantes colecciones históricas y que buscaban conseguir favores a cambio de una generosidad sólo aparentemente desinteresada. Ninguna otra colección española de semejante calidad y alcance —ya fuera real, noble, académica o mercantil— había sido nunca antes tan accesible al «público» ni estado abierta a su escrutinio de manera habitual aunque limitada. Igualmente, convendría recordar que otras colecciones europeas del siglo XVIII que permitían el acceso formal a los visitantes (por lo general reduciéndolo a las clases altas, los expertos, los artistas profesionales y los estudiantes) lo hacían de manera restringida y en horario limitado<sup>3</sup>. Desde este punto de vista, se puede considerar que la reunión de cuadros llevada a cabo por Godoy constituyó el primer museo público de facto que hubo en el país durante los cuatro años que median entre marzo de 1804 —cuando las principales obras estructurales y de decoración realizadas en su palacio de Madrid se acercaban a su fin— y comienzos de marzo de 1808.

Inmediatamente después de que Godoy cayera definitivamente del poder, se promulgaron reales órdenes, primero de Carlos IV y después de Fernando VII, por las que se declaraba que tanto los bienes muebles como inmuebles de

---

2 Carta de Godoy a M<sup>a</sup> Luisa, 6.III.1805: «...Me han molido mas de quinientas Personas, como era Miercoles, y esto q<sup>e</sup> a las diez y media ya habia empezado á recorrer la Galería...». Rose, 1983 [-A], *op. cit.* en la n. 1 *supra*, t. I, p. 479, doc. 49 [Archivo Histórico Nacional-AHN, Estado, L. 2821]. Hay una descripción de estas audiencias multitudinarias en: Antonio Alcalá Galiano, *Recuerdos de un anciano*, BAE, t. 83, Madrid, Atlas, 1955, p. 24.

3 Por ejemplo, entre 1750 and 1779, una selección de pinturas procedentes de las colecciones reales francesas expuestas en el parisino Palacio de Luxemburgo, estuvo abierta al público las mañanas de los miércoles y los sábados durante los meses de octubre a abril, y por la tarde de esos mismos días de agosto a octubre (Germain Bazin, *El Tiempo de los Museos*, Madrid, Daimón, 1969, p. 151; y Jeffrey Abt, «Museum», en *The Dictionary of Art*, Londres, Macmillan, 1996, t. 22, pp. 357).

Godoy pasaban a ser propiedad de la Corona, en un intento urgente de evitar el saqueo y la previsible destrucción de sus valiosas colecciones, que además de pinturas incluían esculturas, estampas, medallas, objetos de historia natural, relojes de sobremesa, platería, porcelanas, tapices, mobiliario neo-clásico de gran valor, mapas y libros raros. Si bien la población española respetó inicialmente esos decretos, las fuerzas invasoras francesas no lo hicieron. En consecuencia, entre el día 23 de marzo, fecha en que el ejército francés ocupó la capital dirigido por Joachim Murat -quien insistió en alojarse en el palacio de Godoy- y la primera retirada del enemigo a finales de julio de 1808, ya se había producido la serie inicial de saqueos de bienes muebles de Godoy, incluídas sus pinturas.

En tales circunstancias, cuando la Junta Suprema Central Gubernativa del Reino se hizo con el control de la situación en septiembre, los españoles avisados de entonces, conscientes de los méritos de esa acumulación única de obras maestras, trataron de conservarla como «*patrimonio de la Nación*» en lo que percibieron que podía ser una «*Galería de pintura*» abierta a todos. Los dos contemporáneos que conocían a fondo la colección de Godoy y promovieron sin reservas su conservación intacta –Manuel Nápoli (restaurador real de pinturas en el Palacio del Buen Retiro) y Pedro Cevallos (Primer Secretario de Estado de Carlos IV de 1800 a 1808, miembro de la Junta Central y casado desde 1793 con una prima hermana de Godoy)- a duras penas llegaron a tiempo de impedir la prevista subasta pública de esas obras. Posteriormente, a raíz de la segunda ocupación francesa de Madrid en diciembre, no pudieron realizar sus propósitos museológicos progresistas, ni tampoco impedir el saqueo, la destrucción y la dispersión irrevocable de la colección a manos del ejército francés y de marchantes extranjeros que se produjeron entre 1808 y 1813.

Los elogiabes esfuerzos de Nápoli y Cevallos quedan demostrados en dos documentos significativos de septiembre de 1808, en los que se ponen admirablemente de manifiesto el tono y las actitudes de la época. Es necesario subrayar que esos informes preceden a los planes para un «Museo Josefino» (20 de diciembre de 1809), un «Museo Fernandino» (5 de julio de 1814), o, finalmente, al «Real Museo de Pinturas» (2 de marzo de 1818, inaugurado el 19 de noviembre de 1819). De este modo, esos documentos prueban que el concepto del período ilustrado, en circulación por toda Europa desde hacía más de un siglo, del museo público con fines educativos y para la exhibición patriótica de la historia cultural de un país, había comenzado a arraigar en España en 1808. Si bien el Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford había sido el precursor absoluto en 1683, en el curso del siglo XVIII se crearon galerías de pinturas basadas en colecciones principescas y a disposición del público interesado con carácter regular por ejemplo en Viena (1728), el Vaticano (1734), Florencia (1743), París (Luxemburgo, 1750), Dresde (hacia 1750), Düsseldorf (1756), Kassel (1760),

Munich (1781), Nápoles (1785), Berlín (1790) y París (Louvre, 1793)<sup>4</sup>. Después de la creación del Louvre, se produjo por supuesto una proliferación absoluta de nuevos museos durante el primer decenio del siglo XIX en Francia (Burdeos, Marsella, Lyon, Ruán, Caen) y en las ciudades extranjeras ocupadas por Napoleón (Venecia, Milán, Amsterdam)<sup>5</sup>.

Convendría señalar que en España en 1776, durante el reinado de Carlos III, Antón Rafael Mengs había propuesto reorganizar las pinturas de las colecciones reales cronológicamente y por escuelas, para colgarlas en una «galería» dentro del Palacio Real de Madrid a fin de guiar «el entendimiento del curioso»<sup>6</sup>. Este concepto parecería sugerir que había algún tipo de propósito de apertura al público, pero nunca se llevó a la práctica. Un cuarto de siglo más tarde, en 1800, cuando Mariano Luis de Urquijo era Primer Secretario de Estado de Carlos IV, otro vago intento de establecer algún tipo de museo utilizando pinturas de las colecciones reales y de diversas colecciones eclesiásticas no sólo fue efímero sino que además sigue estando inadecuadamente documentado<sup>7</sup>. Habida cuenta del fracaso de estos precursores teóricos, la importancia histórica de los informes de 1808 justifica que los citemos aquí en extenso.

El 25 de septiembre de 1808, Manuel Nápoli dirigió la petición siguiente a Pedro Cevallos:

[...] Todo el Mundo no ignora la perfeccion y perfectas Originales q.<sup>º</sup> encierra en si la colección de Pinturas de D.<sup>º</sup> Manuel de Godoy...una de las mas completas de España...y sera verdad q.<sup>º</sup> esta preciosa Coleccion se desmiente en unas Circunstancias en donde no se sacara de ella ni la decima parte de su valor, valor q.<sup>º</sup> muy poco podra sufragar las urgencias del Estado y en un tiempo en q.<sup>º</sup> la Nacion necesita conservar estos objetos de bellas Artes para

---

4 Cfr. Bazin, 1969, id., pp. 150-171; y Abt, 1996, id., pp. 356-357. El Louvre de Napoleón fue el más notorio de estos establecimientos por cuanto añadía pinturas procedentes del saqueo de los territorios ocupados a las confiscadas de las colecciones reales francesas, comenzando en 1794-1795 con pinturas de Bélgica, Holanda y Alemania. Para el Louvre Cfr. Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics and the Origin of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; y Dominique Poulot, *Musée, Nation, Patrimoine 1789-1815*, París, Gallimard, 1997.

5 Cfr., por ejemplo, Carol Duncan, *Rituales de Civilización*, Murcia, Nausicaä, 2007 [1ª ed. inglés, 1995], pp. 69-70; y Abt, 1996, id., p. 357.

6 Antón Rafael Mengs, «Carta de Don Antonio Rafael Mengs...», en Antonio Ponz, *Viage de España*, 18 tomos, Madrid, 1772-1794, t. VI, 1776, pp. 164-229, en la p. 197; citado por M<sup>a</sup> Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, «La primera colección pública en España: El Museo Josefino», *Fragmentos*, nº 11 (1987), pp. 67-85, en la p. 68.

7 Cfr. Antonio Rumeu de Armas, *Origen y Fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1980, p. 100; y Pierre Géral, *La Naissance des Musées d'Art en Espagne (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> Siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 97-98.

la formación de una colección de Pinturas de q.<sup>o</sup> carece y no tiene.

Señor si la Nación Española pierde estos momentos tan favorables y q.<sup>o</sup> a tan poca costa forme una colección de Pinturas q.<sup>o</sup> apenas nace es formidable por los preciosos monumentos de Pintura q.<sup>o</sup> desde primer instante de su formación encierra en si misma es de esperar q.<sup>o</sup> en poco tiempo se iguale con las mas Renombradas de Europa, pero si de lo contrario esta colección se desmiembra se permite la estracion de sus Pinturas quando la Nación quiera formar su Colección le costara muchos millones y carecera de estas preciosidades.

Permitame V.E. q.<sup>o</sup> concluya mi discurso proponiendole los medios q.<sup>o</sup> en este Caso tomara si me hallase en estado de poder mandar.

1<sup>o</sup> Que todos los Quadros de la colección pertenecientes a D.<sup>n</sup> Manuel de Godoy se llevasen a la Casa de Buena vista, y se formase un exsato inventario.

2<sup>o</sup> Se cree una diputacion de 3 profesores de Pintura de buena moral, abiles y expertos y de condiciones para el Conocimiento de los Autores ...

Se nombrara un Profesor para q.<sup>o</sup> reciva todos estos objetos, los Conserve y vigile a q.<sup>o</sup> no se estraigan los originales Remplazando copias &<sup>oia</sup>. Y quando la Nación se hallara mas desocupada y fuera de las calamidades presentes emprenda a colocarla donde mas conbenga con aquel fasto y grandeza q.<sup>o</sup> se hallan las demas de Europa.

Espero q.<sup>o</sup> V.E. tome parte en estos mis sentimientos, y obre a conseguir, y proteger una Causa tan justa, como interesante a la Nación Española, y tan deseada por todo aficionado a estas Artes [...]<sup>8</sup>.

Sin duda es relevante detenerse a considerar por qué fue Nápoli quien formuló esta propuesta, en vez de que lo hicieran, por ejemplo, los distinguidos primeros pintores de Cámara Francisco de Goya y Mariano Maella, entre numerosos otros colegas suyos de la corte. Con toda probabilidad, la explicación reside en las experiencias que el restaurador había acumulado durante su larga permanencia en Italia entre los 19 y los 44 años, desde comienzos de 1777 hasta finales de 1802, cuando regresó a España<sup>9</sup>. Aunque nacido en Nápoles

---

8 Rose, 1983[-A], *op. cit.* en la n. 1 *supra*, t. I, pp. 503-505, doc. 117 [AHN, Estado, L. 3420-11]. Se ha mantenido la ortografía original.

9 Para Nápoli Cfr. Javier Jordán de Urrés y de la Colina, «Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Nápoli y Espinosa)», en *Congreso Internacional «Pintura Española Siglo XVIII»*, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella. *Actas*, Madrid, 1998, pp. 435-450; y Jorge García Sánchez, «Manuel Nápoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte», *Reales Sitios*, XLIV:172 (2<sup>o</sup> trimestre 2007), pp. 28-49. José Nápoli, padre de Manuel, era sota ayuda de la Furriera del Rey, al servicio del infante Don Antonio (Jordán de Urrés, 1998, id., p. 437).

de padres Italianos, Manuel Nápoli Maurino (1758-1831) fue traído a Madrid de niño cuando su padre, que estaba al servicio de la realeza, siguió a Carlos III de Nápoles a la capital española. Esto hizo que el futuro artista creciera en Madrid, donde estudió en la Academia de San Fernando a partir de 1769, fue nombrado aprendiz de Maella en 1772, y en 1776 fue pensionado por la Academia para estudiar con Mengs en Roma. Los años de formación que Nápoli pasó en Madrid explicarían el genuino sentido de patriotismo español que manifestó en 1808. Por otra parte, sus conocimientos tanto directos como indirectos de la creación de galerías de arte públicas en Italia, Alemania, los Países Bajos y Francia (como demuestra claramente la larga «Memoria» que más tarde dirigió a Fernando VII en 1814)<sup>10</sup>, habría inspirado esta propuesta de crear un ente similar en Madrid.

En efecto, durante doce años, de 1788 a 1800, Nápoli estuvo empleado como restaurador de pinturas —aunque él sostuviera haber sido «Director»<sup>11</sup> en la recién creada «Galería del Rey de Nápoles» en el Palacio de Capodimonte, donde se había instalado una importante colección de 1.700 obras. Allí, en 1799, fue testigo de la ocupación de Nápoles por los franceses y el saqueo que esas tropas extranjeras perpetraron en el Museo de Capodimonte. Posteriormente, en 1800 o 1801, Nápoli volvió a Roma, donde está documentada su presencia entre noviembre de 1801 y diciembre de 1802<sup>12</sup>. Mientras estuvo de regreso en la Ciudad Eterna puede haber tenido ocasión de leer el tratado de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy fechado en 1796 que trata de lo beneficioso que resulta crear galerías de arte nacionales: *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc*<sup>13</sup>. Por consiguiente, la experiencia práctica de Nápoli, combinada con

---

10 Manuel Nápoli, [Memoria sobre la] «Instalación de la Colección o Galería de pinturas mandada establecer por S. M. Dn. Fernando VII en esta Corte» [1 de julio de 1814], en José Luis Morales y Marín, ed., *Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII (documentos). Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol. VII, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, doc. 332, pp. 225-231 [Archivo General de Palacio -AGP-, Madrid, sección Administrativa, caja 733/28]. Nápoli cita las galerías de Dresde, Viena, Róterdam, Dusseldorf, Módena, Florencia, Nápoles, Turín, París y el Vaticano, y comenta su utilidad pública y pedagógica.

11 Id., pp. 227 y 231; y García Sánchez, 2007, *op. cit.* en la n. 9 *supra*, p. 30.

12 AGP, sección Reinados, Carlos IV, Cámara, L. 14: orden de pago de la pensión concedida por Carlos IV a Manuel Napoli en Roma, de 7 reales de vellón diarios, entre noviembre de 1801 y diciembre de 1802; dirigido a Miguel Cayetano Soler, fechado el 26 de diciembre de 1802.

13 Primera edición París, 1796. Traducido al español como *Cartas a Miranda*, Murcia, Nausícaä, 2007. Las fechas de la estancia romana del teórico de la estética Quatremère como estudiante de escultura (1776-1780 y 1783-1784) coinciden con la primera presencia allí de Nápoli, y quizá se conocieron por aquellas fechas. Quatremère era amigo del pintor Jacques-Louis David y del escultor Antonio Canova (Cfr. Yvonne Luke, «Quatremère de Quincy», en *The Dictionary of Art*, Londres, Macmillan, 1996, t. 25, pp. 798-799; y Daniel Rico Camps, «Introducción: El patrimonio integral y

su acceso a materiales impresos relativos al establecimiento de galerías de pinturas públicas y a los catálogos de esas galerías (de los que por lo general no se disponía en España), le diferencian de otros artistas de Madrid y explica su papel de protagonista durante el año decisivo de 1808.

Pedro Cevallos Guerra (1759-1838)<sup>14</sup> fue manifiestamente convencido por la propuesta urgente de Nápoli y asumió la responsabilidad de trasladar su recomendación formal al Decano del Consejo y Gobernador Supremo de Castilla, Antonio Arias Mon y Velarde, el 28 de septiembre de 1808:

[...] Observando yo que asi como se está efectuando ó va a efectuarse la almoneda de efectos de varios sugetos que habiendose ausentado de esta Corte han quedado sugetos á esta medida, es de esperar que suceda lo mismo con los de las Casas que habitaba D.<sup>n</sup> Manuel de Godoy; he pensado que si en estas ventas publicas se comprenden los quadros ó pinturas va á suceder, sin que haía vigilancia que baste á remediarlo, que una buena parte de las obras clásicas de los mejores Profesores seran extrahidas de España...

D.<sup>n</sup> Manuel Godoy señaladamente ha reunido una bellísima coleccion de originales; no sera extraño que haia conseguido muchos tomados de nuestros Palacios Rles asi como ha logrado sacar de los conventos y particulares; y sería un dolor que la Nacion quedase privada en todo ó en parte de esta Riqueza que una vez perdida no puede recuperarse con facilidad, y que tanto interesa al lustre de las artes en España, desgracia que sera inevitable si los quadros se ponen en venta.

Por todas estas consideraciones pensaba yo que seria ventajoso y mui conveniente recoger todas las Pinturas de los sugetos con quienes haia recaido la medida de venta de sus efectos y mui principalmente las de Manuel Godoy: hacer de ellas un exacto inventario; entresacar todas las originales y Selectas valiendose para esta operacion de los primeros Pintores de Camara D.<sup>n</sup> Francisco Goia y D.<sup>n</sup> Mariano Maella con D.<sup>n</sup> Manuel Nápoli ú otros de acreditada honradez y habilidad, y depositan las escogidas en la R.<sup>a</sup> Academia de S.<sup>n</sup> Fernando, en el Palacio de buenavista, ó donde parezca mejor para que queden allí en custodia como un patrimonio de la Nacion que quando se restablezca la tranquilidad puede servir de principio de una excelente Galería que sea de utilidad nacional para las artes y nuestros artistas, ó bien enriquezca los Palacios de nuestros Reyes donde no habra tampoco la contingencia de la extraccion al extranjero.

---

universal de Quatremère de Quincy», en *Cartas a Miranda*, id., pp. VII-XXIII).

14 Para Cevallos Cfr. Federico Crespo García-Barcena y Paulino Laguillo García-Barcena, *Pedro Cevallos Guerra (1759-1838). Ministro de Estado natural de San Felices de Buelna*, San Felices de Buelna, Ayuntamiento, 2007.

Lleno de esta idea en favor de las artes he creído que no debía perder un momento en trasladarla al ilustrado zelo de V. Ultima por si halla que mi pensamiento merece aprobacion y quiere servirse disponer su execucion. El producto que estos objetos pueden dar me parece inferior á la importancia de conservar tantas obras maestras que en mucha parte se hallarian en paraje de donde no podrían extraherse si la autoridad de D.<sup>n</sup> Manuel Godoy no hubiera sabido vencer todos los obstaculos [...]<sup>15</sup>.

Arias Mon aceptó inmediatamente la recomendación de Cevallos: el 29 de septiembre dio orden de «detener la venta de aquellas preciosidades dignas de toda atención»<sup>16</sup>. El 6 de octubre, la Junta Central promulgó un «Decreto Nacional» ordenando la suspensión de «*la venta de los efectos de pintura, escultura, grabado y libros del Príncipe de la Paz, pues muchas de las preciosidades que hay...podrán servir...para algún establecimiento nacional en obsequio de las artes...*»<sup>17</sup>. La última referencia conocida a este plan de 1808 se encuentra en el Acta de la Junta Particular de la Academia de San Fernando de fecha de 6 de noviembre, en la que los académicos acordaron hacerse cargo de la colección de pinturas de Godoy<sup>18</sup>. Menos de un mes más tarde, durante los primeros días de diciembre, las tropas francesas se hicieron una vez más con el control de Madrid, y los españoles perdieron el control de esas obras de arte. La situación se prolongó hasta julio de 1813, en que se produjo la retirada definitiva del enemigo. En septiembre, cuando por fin se hizo un inventario de las pinturas del palacio de Godoy, solo quedaban 381 del total aproximado de 1.100 que había allí en 1808. De este modo, el oportuno intento de salvaguardar aquellas pinturas como «un patrimonio de la Nacion que...puede servir de principio de una excelente Galería que sea de utilidad nacional para las artes y nuestros

---

15 Rose, 1983[-A], *op. cit.* en la n. 1 *supra*, t. I, pp. 505-506, doc. 118 [AHN, Hacienda, L. 3580-20]. Se ha mantenido la ortografía original. Géal, 2005, *op.cit.* en la n. 7 *supra*, pp. 117-118, se refiere a este tema basándose en Rose, 1983[-A], t. I, pp. 374-376 y 503-509; y de nuevo en Pierre Géal, «La creación de los museos en España», en *Des Lumières au libéralisme. Hommage à Gérard Dufour, Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 37-42, junio 2004-diciembre 2005, pp. 245-258, en las pp. 257-258; al igual que García Sánchez, 2007, *op.cit.* en la n. 9 *supra*, pp. 32-33. Francisco Fernández Pardo también aprovecha la información hallada en Rose, 1983[-A] y los documentos allí publicados en su *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, 5 tomos, Madrid, FUE, 2007: t. I: *Guerra de la Independencia (1808-1814)*, pp. 77-84 y 343-353. Cabe señalar que estas secciones dedicadas a la colección de Godoy en el libro del Sr. Fernández Pardo están llenas de todo tipo de errores.

16 Rose, 1983[-A], t. I, p. 507, doc. 119 [AHN, Estado, L. 3420-11].

17 *Id.*, t. I, p. 509, doc. 123 [AHN, Hacienda, L. 3580].

18 *Id.*, t. I, p. 509, doc. 124 [Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo, Libro de Actas de Juntas Particulares 1803-1814, Junta Particular del 6 de noviembre de 1808].

artistas»<sup>19</sup>, el primer «Museo Nacional» o «museo nacionalizado» español, fracasó miserablemente.

Ahora bien, ¿cuáles eran esas obras «originales y selectas» que Nápoli y Cevallos ansiaban conservar? ¿Qué fue lo que tanto les impresionó de la «galería de pinturas» de Godoy y cuál habría sido el contenido de ese teórico «Museo Godoyiano» que se habría instalado supuestamente en el Palacio de Buenavista? Si, tal y como propusiera Mengs en relación con las colecciones reales en 1776, las pinturas de Godoy se hubiesen reorganizado por escuelas, se podría haber configurado una muestra muy completa e instructiva. Godoy poseía cuadros de artistas de al menos once escuelas nacionales, pintados entre finales del siglo XIV y principios del siglo XIX, aunque la mayoría databan del siglo XVII. Las escuelas identificadas y el número aproximado de cuadros de cada una se perfila así: española (375), italiana (194), flamenca (170), francesa (75), holandesa (45), alemana (20), rusa (4), suiza (4), austríaca (3), inglesa (1), y portuguesa (1), amén de muchos anónimos cuya escuela Frédéric Quilliet no indicó en su catálogo de la colección fechado en 1 de enero de 1808. Los artistas representados por diez o más cuadros atribuidos a ellos fueron: Ribera (45), Murillo (35), Goya (27), Teniers (24), Giordano (16), Rubens (16), Zurbarán (12), Tiziano (11), Brill (11), y Vernet (10). Otros veinticuatro artistas tenían entre cinco y nueve obras cada uno, por ejemplo: Bassano (9), Batoni (7), Cano (9), van Dyck (9), Guercino (6), Mengs (8), Rafael (6), Snyders (7), Velázquez (9) y de Vos (8). En cambio, la mayoría de los pintores presentes en esta colección lo estaban por entre una y cinco obras, por ejemplo: Arellano (4), Bellini (1), Brueghel (3), Correggio (1), Durero (2), Fragonard (2), Juanes (4), Orrente (3), Piombo (2), Reni (3), Seghers (3), Tiépolo (3) y Veronés (2)<sup>20</sup>.

Muchas de estas obras —es posible que hasta 300— eran obras maestras, en tanto que otras eran pinturas respetables de los seguidores de los maestros designados y otras más podrían haber sido copias de época o de escuela. En varios casos en los que aún es posible identificar las obras como procedentes de la colección de Godoy, las atribuciones modernas han ido, por ejemplo, de Rembrandt a Gerard Dou en el caso de *Ana y el ciego Tobías* (National Gallery, Londres: NG-L; fig. 2), de Antonio Pereda a Francisco de Palacios en el caso del *Sueño del caballero* (Academia de San Fernando, Madrid: RABASF-M), o de Francisco de Goya a Agustín Esteve en el caso de *La reina María Luisa vestida de maja*

19 El concepto expresado en esta frase de hace 200 años corresponde bastante bien con la definición de patrimonio nacional aceptada actualmente: «...por patrimonio nacional, se entiende cualquier bien que exista y pueda ser considerado propiedad de la colectividad». (Francisca Hernández Hernández, *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Ediciones Trea, 2002, p. 16).

20 *Id.*, t. I, pp. 291-295; t. II: *El Catálogo actualizado de la colección de Godoy*; y la nueva versión revisada e informatizada del «Catálogo actualizado de la colección de Godoy» (2009).

(Museo del Prado, Madrid: MdP-M). En verdad, el ejército invasor francés y los marchantes de arte que le acompañaban se mostraron tan impresionados como los propios españoles por esta acumulación de lienzos, y se las arreglaron para exportar la mayor parte de las mejores obras, en particular las pinturas clásicas de los siglos XVI y XVII que entonces eran sumamente admiradas en Europa.

El primer robo documentado de la desprotegida colección de Godoy se produjo en julio de 1808, cuando Murat salió de España llevando en su equipaje la *Escuela del Amor* de Correggio (NG-L; fig. 3). Un agente de arte inglés que actuó en Madrid durante la guerra, George Augustus Wallis (al servicio del marchante escocés William Buchanan), envió por barco a Londres en 1813 la *Venus del Espejo* de Velázquez (NG-L), el *Martirio de San Estéban* de van Dyck (Egerton Collection, Tatton Park; fig 4), y la *Alegoría de otoño* de Murillo (National Gallery of Scotland, Edimburgo), entre otras pinturas procedentes de la colección de Godoy. El conde Edmond de Bourke, ministró danés en Madrid, se llevó la *Virgen de la Casa de Alba* de Rafael (National Gallery, Washington, D.C.; fig. 5) antes de 1814, año en que se la vendió en Londres al banquero holandés W.G. Coesvelt. El general francés Horace Sebastiani obtuvo la pareja de obras de Murillo -*Santo Tomás de Villanueva niño repartiendo su ropa* (Cincinnati Art Museum) y *Santo Tomás de Villanueva curando a un remendón tullido* (Alte Pinakothek, Munich; fig. 6)-, y *El hijo pródigo* de Teniers (Minneapolis Institute of Arts) pertenecientes a la colección confiscada a Godoy y las envió a París en 1813. El mariscal Jean de Dieu Nicolas Soult sacó de España en agosto de 1810, junto con 19 lienzos más, *Santa Inés* de Cano (Kaiser-Friedrich Museum, Berlín, destruido 1945; fig. 7) y *San Agustín en éxtasis* de Murillo (colección particular, Seattle, Washington), ambos procedentes de la colección de Godoy.

En el caso de otras pinturas que una vez estuvieron en el palacio de Godoy, muchas se pueden localizar hoy en multitud de museos, iglesias y colecciones privadas tanto dentro como fuera de España, aunque no siempre está claro quien fue el responsable de su extracción de la colección confiscada a Godoy durante la Guerra de la Independencia. Como ejemplo de la escuela italiana del siglo XVI tenemos *San Pedro, Alejandro VI y Jacopo Pesaro* de Tiziano (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes; fig. 8); y del siglo XVII italiano, *San Francisco en éxtasis sostenido por dos ángeles* de Jacopo Palma el Joven (Monasterio de San Lorenzo, El Escorial) y *Jacob bendice a los hijos de José* de Guercino (National Gallery of Ireland, Dublin). De la escuela española del siglo XVII la lista es muy larga: de Zurbarán, *La Rendición de Sevilla* (Duque de Westminster, Saughton Grange); de Murillo, *El Martirio de San Pedro Arbuez* (Hermitage, San Petersburgo); de Ribera, *San Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio Final* (Hermitage, San Petersburgo), *Apolo y Marsyas* (Musée des Beaux-Arts, Bruselas), y la *Adoración de los Pastores* (Monasterio de San Lorenzo, El Escorial); de Rizzi, el *Zorrero del Rey* (Duquesa de Alba, Madrid); de Jerónimo Jacinto

Espinosa, *El Nacimiento de la Virgen* (Iglesia de Saint-Michel-des-Batignolles, París), el *Abrazo de Joaquin y Ana en la Puerta Dorada* y la *Presentación de la Virgen en el Templo* (ambos Monasterio de San Lorenzo, El Escorial); y de Juan de Zurbarán el pequeño *Plato de uvas* (colección particular, Burdeos).

En 1813, de las 381 pinturas que quedaban en el palacio madrileño de Godoy, cien fueron entregadas a su esposa, María Teresa de Borbón y Vallabriga. Varias de estas obras, pese a doscientos años de sub-herencias y ventas, son todavía propiedad de sus descendientes, como es el caso del *San Sebastián* de Ribera (Enrique Rúspoli, Madrid). Las restantes fueron entregadas a la Academia de San Fernando en 1816, donde –pese a que cuarenta de ellas aproximadamente fueron vendidas entre 1818 y 1826<sup>21</sup>– forman la base del museo de la Academia. Tal es el caso de la *Alegoría de la abundancia* pintada por Martín de Vos (fig. 9), el *Fray Jerónimo Pérez* de Zurbarán y el *Sacrificio de Calíroe* de Fragonard. Otras llegaron con el transcurso de los años hasta el Museo del Prado, y se cuentan entre las obras más importantes de su colección, por ejemplo, el *Cristo Crucificado* de Velázquez y las *Maja desnuda* y *Maja vestida* de Goya.

En lo que concierne a Goya –el artista contemporáneo favorito del favorito real–, está documentado que pintó ocho obras alegóricas de gran tamaño para el palacio madrileño de Godoy. Cuatro eran pinturas circulares, y tres de ellas –*Agricultura*, *Industria* y *Comercio*– sobrevivieron y están en el Museo del Prado. Otras cuatro eran de forma rectangular, pero solo de dos se sabe que sigan existiendo hoy –*La Poesía* y *La verdadera Filosofía*, *el Tiempo* y *la Memoria* (ambas en el Nationalmuseum, Estocolmo; fig. 10). Estas grandes decoraciones desaparecieron del palacio de Godoy entre 1808 y 1813, y no reaparecieron hasta 1834, cuando fueron adquiridas de una «colección privada»<sup>22</sup> de Madrid por el Cónsul General de Rusia, Alexander Gessler, que se las envió a Nicolás I en San Petersburgo. En una carta de acompañamiento de las pinturas, Gessler escribía al Zar: «...son de Goya...han pertenecido al príncipe de la Paz...el Parnaso y el Tiempo y la Verdad escribiendo la historia...»<sup>23</sup>. Los otros dos lienzos del conjunto, quizá

21 Cfr. Rose, 2001 [2003], *op. cit.* en la n. 1 *supra*, pp. 33-44.

22 «The Russian consul at Cadiz was here [Madrid] two years ago buying pictures from private collections for the Emperor, but the greater part of what he sent to Petersburg was looked upon as rubbish» [«El cónsul ruso en Cádiz estuvo aquí [Madrid] hace dos años comprando cuadros de colecciones privadas para el Emperador, pero la mayor parte de lo que mandó a San Petersburgo fue considerado basura»] (carta del embajador británico en Madrid, Sir George Villiers, dirigida al Secretario de Exteriores Henry Temple Palmerston en Londres, el 8 de julio de 1837, citado por David Howarth, *The Invention of Spain. Cultural relations between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2007, pp. 172 y 186, n. 33).

23 Esta documentación fue localizada por Ludmila Kagané, Conservadora de Pintura Española del Museo del Hermitage, en 1994 en el Archivo de Estado de San Petersburgo, 160 años después de la venta de las pinturas a Gessler. Cfr. Ludmila Kagané, «On the History of Allegorical Paintings by

alegorías de *La Música* y *La Pintura*, jamás han reaparecido, y lo más probable es que resultarán irreparablemente dañadas ya en 1834. Al contrario que Godoy, Nicolás I no apreció esas pinturas de Goya, de manera que en 1835 se las devolvió a Gessler, que residía en Cádiz. De modo que estos cuadros llegaron a Cádiz vía San Petersburgo y no desde el taller madrileño de Goya en vida del artista, lo que echa por tierra la teoría publicada por primera vez en 1979 y según la cual uno de ellos se interpretaba como una *Alegoría de la Constitución de Cádiz de 1812*<sup>24</sup>. Éste es uno de los riesgos que se corren cuando las obras de arte son descontextualizadas y arrancadas de su emplazamiento original.

Literalmente centenares de las pinturas reunidas por Godoy -casi todas ellas creadas en España o presentes en suelo español durante siglos- se perdieron de forma permanente para el patrimonio histórico-artístico español ya fuera por la vía de la destrucción o de la exportación en el breve número de años que media entre julio de 1808 y julio de 1813. Dada la excelencia de tantas de esas obras, se entiende fácilmente que Nápoli, Cevallos y Arias Mon realizaran un esfuerzo concertado –desafortunadamente fallido- por salvarlas en beneficio de la nación. De ese modo, el primer proyecto de museo en España razonablemente bien documentado, el «Museo Godoyiano», si bien fue extremadamente breve debido a las circunstancias dramáticas del período de guerra, precedió de hecho a los proyectos igualmente efímeros del «Museo Josefino» y el «Museo Fernandino».

---

Goya at Nationalmuseum, Stockholm», *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 1-2 (1994/1995), pp. 82-87; y Rose-de Viejo, 2002, *op. cit* en la n. 1 *supra*, pp. 99-118.

24 Eleanor Sayre, «Goya. A Moment in Time», *Nationalmuseum, Bulletin*, III:1 (Estocolmo, 1979), pp. 28-49; Eleanor Sayre, «Goyas 'Spanien, Tiden och Historien', en allegori över antagandet av 1812 års spanska författning», *Konstverk i blickpunkten*, I (Estocolmo, 1980), pp. 8-34; y Eleanor Sayre, et al., *Goya y la Constitución de 1812*, cat. expo., Madrid, Museo Municipal, 1982. La interpretación iconográfica de la pintura que hacía Sayre coincidía con la promulgación de la Constitución Española de 1978 y por tanto era muy conveniente desde el punto de vista político.



# **Liberty, Liberté, Libertad**

## **El mundo hispánico en la era de las revoluciones**

**ALBERTO RAMOS SANTANA  
ALBERTO ROMERO FERRER (EDS.)**

**mHA**  
MONOGRAFÍAS  
Historia y Arte



Universidad  
de Cádiz

Servicio de Publicaciones



Ayuntamiento de Cádiz