

DE VALENCIA A EL ESCORIAL VÍA LA COLECCIÓN DE GODOY

Isadora Rose-de Viejo*

«...no dejó Convento de Frailes ni Monjas en donde sabía que
había algún cuadro digno de colección que no enviase por el...»

(Manuel Nápoli a Pedro Cevallos, 25-IX-1808)

* Por su amable ayuda con distintas cuestiones, deseo dar las gracias a Antonio Alonso, Isabel Argerich, Pilar Benito, Mercedes González de Amezáa, Felicitas Martínez y Mercedes Orihuela en Madrid; y a Pierre Curie, Sophie Domínguez-Fuentes y Claudie Resson, en París.

1. Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Estado, leg. 3.420-11; e I. Rose, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, 2 tomos, Universidad Complutense, Madrid, 1983, tomo 1, p. 504, doc. 117. Se ha modernizado la ortografía de todas las citas. Manuel Nápoli (1757-1831); Manuel Godoy (1767-1851).

2. AHN, Inquisición, leg. 2331, conjunto de cartas fechadas el 6 y 28 de agosto, el 10 y 13 de septiembre de 1805 y el 5 de noviembre de 1808. Todas las citas que van a continuación proceden de estos documentos. Véase también S. Haliczzer, *Inquisition and Society in the Kingdom of Valencia, 1478-1834*, Berkeley, 1990, pp. 348-349.

3. Véase G. Dufour, «Don Ramón José de Arce», en VV AA, *Tres figuras del clero afrancesado*, Aix-en-Provence, 1987, pp. 147-179, quien le llama «el favorito del favorito». Ramón José de Arce (1755-1844).

4. AHN [*op. cit.* n. 2], carta del 5 de noviembre de 1808 dirigida al Consejo de la Suprema en Madrid, firmada por Rodríguez Laso, Bertrán, y los doctores Francisco de la Encina y Pablo Acedo Pico, en la cual piden ayuda para recuperar los cuadros llevados en 1805. Carlos IV compró la serie de cinco obras de la vida de San Esteban y *La última cena*, todos de Juan de Juanes, de la iglesia de San Esteban de Valencia en 1801. Véase *Museo del Prado, Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, pp. 185-186, núms. 838 a 842 y 846.

Esta contundente denuncia, formulada en 1808 por el pintor y restaurador de cuadros del Real Sitio del Buen Retiro, Manuel Nápoli, contra las actuaciones de Manuel Godoy¹, ha resultado ser veraz a tenor de los testimonios recogidos en documentos de la época que han ido apareciendo durante los doscientos años transcurridos desde su formulación. De la larga lista de iglesias y conventos de Madrid, Sevilla y Valencia de los que Godoy mandó sacar pinturas, han salido ya a la luz las reclamaciones formales presentadas por los conventos madrileños de Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo, Clarisas de San Pascual Bailón y Mercedarios Descalzos de Santa Bárbara. Al respecto, un expediente localizado hace poco en la Sección de Inquisición del Archivo Histórico Nacional, relativo a la apropiación por el Príncipe de la Paz de seis pinturas propiedad del Tribunal de la Inquisición de Valencia, aporta muchos datos a nuestro conocimiento de este tipo de actuaciones, y en concreto contribuye a aclarar las incógnitas que rodeaban la procedencia de dos lienzos notables de Jerónimo Jacinto Espinosa, hoy propiedad de Patrimonio Nacional, así como la de otros cuatro cuadros actualmente en distintos paraderos².

Para poder adueñarse de obras de arte pertenecientes a la Inquisición con el objeto de incorporarlas a su creciente colección privada, Godoy acudió a su protegido Ramón José de Arce, Arzobispo de Zaragoza e Inquisidor General³. Este clérigo actuó de intermediario y ejerció su autoridad absoluta, tanto en este caso de Valencia como en otro semejante ocurrido en Sevilla en la misma época, a fin de conseguir los cuadros anhelados por su benefactor. El asunto valenciano empieza el 6 de agosto de 1805, cuando desde Madrid, y mediante su Secretario Cayetano Rubin, Arce se dirige a los responsables del Tribunal de Valencia pidiendo que un perito cualificado examine las pinturas «para averiguar si entre ellas se hallan algunas originales propias de los Pintores célebres que ha habido en la antigüedad», y que a continuación le avisen de su resultado. Recibida la petición en Valencia el 9 de agosto por el Licenciado Nicolás Rodríguez Laso y el Doctor Mathias Bertrán, estos intentan eludir la orden porque comprenden

que esta colección de pinturas no era para el Soberano, sino para la vana ostentación de su Privado, que a su tránsito en los años anteriores por esta Ciudad había mandado hacer su revista; y sabiendo positivamente que ni siquiera se satisfacía el precio, como lo había hecho Su Majestad con los que había escogido en varias ocasiones...⁴.



Jerónimo Jacinto Espinosa, *El Nacimiento de la Virgen*, ca.1645, Iglesia de Saint-Michel-des-Batignolles, Coarc/Roger-Viollet, París.

Al no recibir una respuesta apropiada, el 28 de agosto Rubin, mandado por Arce, dirige otra misiva a Valencia en términos inequívocos, con la exigencia de que le sea remitida «a la mayor brevedad una lista...de todas las Pinturas que se hallan es ese Tribunal, de sus representados, de su tamaño, de los Autores de ellas, de su estado actual...». Recibida la misiva el 2 de septiembre, los responsables no ven más salida que cumplir la orden, y el día 10 envían por fin la lista de cuadros redactada por Josef Zapata, pintor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. La lista va acompañada de una carta en la que los eclesiásticos explican que todos menos los primeros dos lienzos

eran propios del Sr. Don Manuel Xaramillo Contreras, Inquisidor que fue de este Tribunal y después del Consejo de la Suprema, el cual... cuando fue trasladado al Tribunal de Corte, habiéndose llevado consigo lo más precioso y fácil de transportar, dejó su casa adornada para el uso de los Inquisidores que la ocuparan, con diferentes muebles...y algunas pinturas, a que dicen, era muy aficionado,

y que éstas efectivamente se hallaban colocadas en dicha residencia⁵.

De los veintisiete cuadros incluidos en la lista, Godoy y Arce escogieron seis, cuatro de «la habitación que ocupa el Sr. Inquisidor más antiguo» y dos de «la habitación destinada para el Sr. Inquisidor segundo», que son descritos así:

5. Dos cuadros de Vicente Masip en el Museo Nacional del Prado, la *Visitación* y el *Martirio de Santa Inés*, proceden de la Colección de Xaramillo, comprados a sus herederos por Fernando VII en 1826. Véase *Museo del Prado...*, 1996, p. 214, núms. 843 y 851 [op. cit. n. 4]; y R. Gil, *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, p. 217. Manuel Xaramillo Contreras, Marqués de Jura Real (m. 1781). Josef Zapata y Nadal (1763-1837); véase S. Aldana Fernández, *Guía Abreviada de Artistas Valencianos*, Valencia, 1970, pp. 362-363.



Jerónimo Jacinto Espinosa, El Abrazo en la Puerta Dorada, ca. 1645, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Cuatro cuadros en lienzo iguales de 8 palmos de largo, y 10 de ancho, originales de Jacinto Gerónimo Espinosa. El primero representa el encuentro de San Joaquín y Santa Ana con un Ángel en la parte superior, el segundo el Nacimiento de María Santísima, el tercero su Presentación en el templo, y el cuarto su Muerte, advirtiéndose que éste se halla algo estropeado... Dos lienzos apaisados iguales de cinco palmos de largo, y siete de ancho en que se ve variedad de Aves y frutas: el uno original de Yepes, el qual tiene un perro en medio; y el otro que tiene un Mico, parece de escuela extranjera...

En carta enviada el 13 de septiembre por el Secretario de Arce, y recibida el 16, se informa a los valencianos de esta selección, y se les dan instrucciones específicas de cómo enviar los cuadros, empaquetándolos «en un Cajón o Cajones bien acondicionados, para que no padezcan» (que los remitentes se vieron obligados a costear, según consta en la reclamación de 1808), y mandándolos a Madrid a nombre de Arce.

A continuación, el Inquisidor General los envió al palacio de Godoy contiguo al convento de Doña María de Aragón, donde fueron oportunamente colga-

dos; allí los vio Frédéric Quilliet a finales de 1807, y figuran en su catálogo de la colección fechado el 1 de enero de 1808. El *connoisseur* francés reconoció la calidad y la autoría de las cuatro obras de Espinosa —quizá con el auxilio de algún colaborador español, dado que no están firmados— pero no acertó en la identificación de todos los temas; o sea, no se dio cuenta de que se trataba de una serie sobre la vida de la Virgen. Así, en su catalogación —y ciñéndonos a su ordenamiento dentro de una ficticia «Grande Gallerie» de obras maestras—, encontramos una *Natividad*, una *Muerte de la Virgen*, un *María y José* y un *Jesús entra en el Templo*, calificados todos de «buenos»⁶. Indudablemente, los temas y la secuencia apuntados por los clérigos valencianos eran los correctos. Asimismo, las dos naturalezas muertas procedentes del Tribunal de Valencia aparecen en el catálogo de Quilliet como obras anónimas: *Frutas con un mono* y *Perra, frutas, pesca, caza muerta, y una escopeta*⁷.

La presencia de estas obras dentro de la colección de Godoy, como tantas otras, duró escasamente dos años y medio, entre septiembre de 1805 y marzo de 1808, cuando comenzó la gran dispersión de sus fondos. Bien que el palacio y la colección fueron respetados por la población, gracias al Real Decreto de Fernando VII declarando propiedad de la Corona todos los bienes de Godoy, este mandato no fue seguido por los invasores extranjeros, a quienes les interesaba sobremanera ese afamado conjunto de cuadros. De esta suerte, hoy es totalmente imposible trazar la trayectoria posterior de centenares de las aproximadamente mil cien pinturas que estaban en poder de Godoy al acaecer el Motín de Aranjuez. Sin embargo, en relación con el caso específico que nos ocupa ahora, ha sido posible localizar cinco de las seis piezas. Las más conocidas son las dos importantes pinturas de Espinosa de su «época central» y de tono clásico, que se hallan en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial desde 1821: el *Abrazo en la Puerta Dorada* («San Joaquín y Santa Ana con un Ángel») ⁸ y la *Presentación de la Virgen en el Templo*⁹. Ambas siguieron el mismo trayecto entre 1808 y 1821, aunque hubo seis años sin noticias de ellas, desde 1808 hasta 1814, cuando se las inventarió en el «Cuarto del Mayordomo Mayor» del Palacio Real de Madrid, significativamente sin números de inventario antiguos correspondientes a las Colecciones Reales, que sí llevan la mayoría de las pinturas incluidas en este documento¹⁰. También es relevante notar que no aparecen en los inventarios de pinturas del Palacio Real realizados en 1808 y 1811¹¹, lo que indica que fueron llevados allí con posterioridad a este último año.

Se sabe que los leales funcionarios de la Mayordomía Mayor de Palacio, como Fernando Martínez de Viergol, enviado desde Cádiz a Madrid por la Regencia del Reino en septiembre de 1812, y encargado de «recoger lo que haya podido salvarse de los enemigos», hicieron todo lo posible por «salvar y ocultar» lo que pudieron¹². En octubre del año siguiente, el Conde de Villapaterna, mediante carteles fijados en la Capital, encabezó una campaña para reclamar y recuperar «todos los efectos pertenecientes a S.M...solicitando igualmente otros varios que se hallan en las casas sequestradas...»¹³. Conociendo estas circunstancias, parece claro que las dos pinturas de Espinosa, ostensiblemente las mejores de la serie, fueron sacadas del palacio madrileño de Godoy durante la época del

6. AHN, Estado, leg. 3.227: «Collection des Tableaux de S.A.S. Le Prince de la Paix Généralissime Grand Amiral», fol. 4: «Spinosa 1600=1680 Nativité, Mort de la Vierge, Marie & Joseph, Jesus entre au Temple bons»; e I. Rose, 1983, tomo 1, p. 427, doc. 1; tomo 2, núms. 155 a 158 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núms. 152 a 155.

7. AHN [op. cit. n. 6], fol. 33: «Inconnus...Fruits avec un Singe» y fol. 35 «Inconnus...Chienne Fruits poisson gibier Fusil»; e I. Rose, 1983, tomo 1, pp. 450-451, doc. 1; tomo 2, núms. 784 y 786 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núms. 786 y 788.

8. Ca. 1645, o/1, 181 x 223,5 cm, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Convento, Claustro Principal Alto, Madrid, Patrimonio Nacional, PN, Inv. n.º 10034640.

9. Ca. 1645, o/1, 176 x 222,5 cm, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Convento, Claustro Principal Alto, Madrid, Patrimonio Nacional, PN, Inv. n.º 10034639.

10. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Administrativa, AG, leg. 38, expdte. 60: «1814. Inventario de las Pinturas que existían en este Real Palacio de Madrid. En dicho Año», fol. 65v, atribuidas a Donoso, pero por la descripción, tienen que ser estas obras. Véase A. E. Pérez Sánchez, *Jerónimo Jacinto Espinosa (1600-1667)*, Cat. Expo, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, pp. 7, 37, 86-89, núms. 7 y 8; ídem, *Jerónimo Jacinto Espinosa*, Madrid, 1972, p. 63 y lám. 10.

11. Véase J. L. Sancho, «Cuando el Palacio era el Museo Real. La Colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des Tableaux du Palais de S.M.C.* por Frédéric Quilliet (1808)», *Arbor*, CLXIX:665, mayo 2001, pp. 83-141; y J. J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993.

12. AGP, Personal, caja 2.649, expdte. 9: Fernando Martínez de Viergol.

13. AGP, Personal, caja 949, expdte. 30: José García de Miranda Vázquez de Mondragón, Marqués de Sales, Mayordomo Mayor del Real Palacio hasta enero de 1814. Se nombró Mayordomo Mayor al Conde de Villapaterna el 8 de enero de 1814.

14. [L. Eusebi], *Catálogo de los Cuadros de la Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*, Madrid, 1819, ed. facs., Madrid, 1994, p. 2, núm. 1, p. 11, núm. 153. Luis Eusebi (1773-1829).
15. [L. Eusebi], *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado*, Madrid, 1824, ed. facs., Madrid, 1994, p. 4.
16. Véase I. Rose, 1983, tomo 2, núms. 165 a 171 y 335 [*op. cit.* n.1], y en la versión informatizada (2008), núms. 162 a 168 y 335. En 1806 Eusebi pintó una pareja de alegorías relacionadas con Godoy, a quien se las regaló: véase M.C. Espinosa Martín, «Luis Eusebi (1773-1829), Pintor Miniaturista y Primer Conserje del Museo del Prado», *Goya*, n° 285, nov.-dic. 2001, pp. 332-338.
17. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 401, expdte. 75: «Oficio trasladando otro del Príncipe de Anglona a Mayordomía Mayor sobre la entrega de 2 cuadros de Espinosa 1821». Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso-Pimentel, Príncipe de Anglona (1776-1851), segundo Director del Real Museo entre 1820 y 1823.
18. V. Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio del Escorial*, Madrid, 1857, p. 57, núms. 139 y 140. Los cuadros estaban colocados en el «Claustro principal alto».
19. Ca. 1645, o/l, 173 x 226 cm, iglesia de Saint-Michel-des-Batignolles, París.
20. AHN, Consejos, leg. 17.787; e I. Rose, 1983, tomo 2, núm. 155 [*op. cit.*, n. 1], y en la versión informatizada (2008), núm. 152. Véase también Marqués del Saltillo, *Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso 1809-1814*, Madrid, 1933, p. 54. Para la relación entre obras de Espinosa y Orrente véase Pérez Sánchez, 2000, p. 37 [*op. cit.* n. 10].
21. *Trésors d'Art des églises de Paris. Peintures et sculptures*, Cat. Expo., Chapelle de la Sorbonne, París, 1956, núm. 47. El cuadro no aparece en el inventario de la iglesia llevado a cabo en 1887. Véase L. Michaux, «Saint-Michel des Batignolles (1^{er} octobre 1887)», en *Inventaire Général des Richesses d'Art de la France, Paris, Monuments Religieux*, serie 1, 3 tomos, París, 1876-1901, tomo 3, pp. 39-43.
22. C. Ressort, «Un cuadro de Jerónimo Jacinto Espinosa descubierto en una iglesia de París», *Archivo Español de Arte*, LVI:223, julio-sept. 1983, pp. 298-302; y P. Curie, «Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de France», *Revue de l'art*, n° 125, 1999/3, pp. 45-46 y 52.

Gobierno Intruso y luego felizmente recuperadas por los empleados de la Mayordomía Mayor, aunque los detalles precisos de esta actuación probablemente nunca se conocerán.

A continuación, en noviembre de 1819, se los trasladó al edificio de Juan de Villanueva para la inauguración del Real Museo del Prado, donde aparecen en el «Salón Primero» de la Escuela Española, claramente identificados y atribuidos a Espinosa en el primer catálogo del Museo, redactado ese mismo año por el pintor miniaturista y conserje del Museo, Luis Eusebi¹⁴. Sin embargo, dos años después ya no figuran en el segundo catálogo, publicado en 1821 y también preparado por Eusebi. En el tercer catálogo, de 1824, en una «Advertencia» al lector, se indica que «Todos los cuadros del Real Museo son propiedad del Rey nuestro Señor, y que adornaban los diferentes Reales Palacios de Madrid, Aranjuez, el Escorial, San Ildefonso & c. & c»¹⁵. Por lo tanto, se puede adivinar que el motivo de la eliminación repentina de las dos obras de Espinosa de los fondos del Museo fue precisamente porque no habían pertenecido a las Colecciones históricas de la Monarquía. Eusebi indudablemente conoció la colección del antiguo Favorito Real, donde se hallaban siete pinturas suyas y una de su esposa, María del Carmen Macia¹⁶; así que bien pudo relacionar los cuadros de Espinosa con Godoy. El hecho es que por disposición del Director del Museo, el Príncipe de Anglona, el 10 de noviembre de 1821 salieron para El Escorial desprovistos de marcos «los dos cuadros de Espinosa que existían en el Real museo de Pinturas sin colocación»¹⁷, y allí permanecen desde entonces. Este nuevo dato documental rectifica la información publicada por Vicente Poleró a mediados del siglo XIX —que le pudo ser comunicado verbalmente— en el sentido de que los dos cuadros «fueron regalados por un particular al Monasterio en 1818»¹⁸.

El *Nacimiento de la Virgen*¹⁹ corrió una suerte distinta: figura en una lista fechada en 1810 de «Cuadros escogidos de pinturas españolas» para enviar a París, identificado someramente como «El Nacimiento, de Orrente (Príncipe de la Paz)». Aunque mal atribuido —hecho frecuente con la obra de Espinosa—, debe tratarse del cuadro de este artista, dado que en la colección de Godoy no había ningún lienzo sobre este tema pintado por Orrente²⁰. Lo que hace más concluyente esta apropiación por parte de los invasores es el hecho de que al cabo de casi ciento cincuenta años sin tener noticias suyas, el lienzo reapareció en Francia en 1956, incluido en una exposición que tuvo lugar en la capilla de la Sorbona. Allí figuraba en calidad de obra anónima española de mediados del siglo XVII propiedad de la iglesia parisina de Saint-Michel-des-Batignolles, aunque no está nada claro cómo ni cuándo entró en ese templo²¹. Luego, Claudie Ressort identificó y reatribuyó el cuadro correctamente a Espinosa, y Pierre Curie señaló que el lienzo había sufrido deterioros en el pasado, habiendo sido doblado²², otra indicación del recorrido seguramente accidentado que siguió hasta llegar a su emplazamiento actual. Tanto Claudie Ressort como Alfonso Pérez Sánchez sugieren con cautela una posible relación entre esta pintura de París y las dos de El Escorial²³. Ahora se puede afirmar que, dado el historial de los tres cuadros y la correspondencia entre los temas, sus dimensiones, la datación en su época central y su estilo



Jerónimo Jacinto Espinosa, *La Presentación de la Virgen en el Templo*, ca. 1645, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

sobrio y equilibrado, todo parece indicar que tienen que haber formado parte de la misma serie de la vida de la Virgen de la que se apropió brevemente Godoy y que procedía del Tribunal de la Inquisición de Valencia.

A la larga, la *Muerte de la Virgen* fue la que peor suerte corrió del grupo. Hay que recordar que el cuadro ya estaba «algo estropeado» en 1805, y éste pudo ser el motivo de que quedara arrinconado, y de ese modo a salvo, en el palacio de Godoy hasta terminada la Guerra de la Independencia. En efecto, figura en el inventario de 1813 de los cuadros que aún se encontraban allí, y aunque atribuido esta vez a Ribalta —supuestamente por el vínculo entre las obras de Espinosa y las de su paisano— tiene que tratarse del cuadro que nos ocupa, dado que en la colección de Godoy no hubo ningún Ribalta con este tema²⁴. Al año siguiente se entregó el lienzo a María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de Chinchón, como parte de un lote de unas cien obras procedentes de la antigua colección de su esposo, en compensación por los cuadros que ella le había aportado de la colección de su padre, el Infante Don Luis, entonces imposibles de identificar con certeza. Posteriormente, este cuadro parece figurar en el inventario de pinturas del Palacio de Boadilla del Monte de 1832, identificado como «Un cuadro grande de

Curie indica que la pintura fue restaurada en 1971 y en 1991, y que hoy se encuentra estabilizada.

23. C. Ressort, 1983, p. 300 [op. cit. n. 22]; A. E. Pérez Sánchez, 2000, p. 37 [op. cit. n. 10].

24. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 222, expdte. 2: «Inventario de los Cuadros y demas efectos pertenecientes a las bellas artes que existen en la Casa de Don Manuel Godoy, executado por la Comisión de la Real Academia de San Fernando y con presencia de otra comisión de la Real Hacienda nombrada por el Intendente de Madrid y su Provincia...261. Un cuadro de 6 pies y 6 dedos de alto por 8 de ancho, representa el tránsito de la Virgen, original de Ribalta». Para la influencia de Ribalta en el estilo de Espinosa, véase F Benito Doménech, «Jerónimo Jacinto Espinosa en sus comienzos como pintor», *As Longa: cuadernos de arte*, Universidad de Valencia, 1993, pp. 59-63; y C. Ressort, 1983, p. 300 [op. cit. n. 22].



Escuela Valenciana, Bodegón con perra, frutas, pesca, caza muerta y una escopeta, segunda mitad del siglo XVII, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n.º 189, Madrid.

25. Información amablemente facilitada por Sophie Domínguez-Fuentes, correo-e del 24 de septiembre de 2007. El cuadro está en el folio 5 recto del inventario, documento que se halla en una colección particular.

26. A. E. Pérez Sánchez, 2000, pp. 122-123, núm. 25, o/1, 92 x 106 cm [op. cit. n. 10].

27. Segunda mitad del siglo XVII, o/1, 112 x 155 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, desde ahora RABASF, núm. 189. Véase A. E. Pérez Sánchez, *Inventario de las Pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, p. 25, núm. 189.

28. Segunda mitad del siglo XVII, o/1, 119 x 153 cm, RABASF, Museo, núm. 410. Véase A. E. Pérez Sánchez, 1964, p. 42, núm. 410 [op. cit. n. 27].

29. RABASF, Archivo, Sign. 619/3: «Inventario de las Pinturas trasladadas á la Real Academia de San Fernando... pertenecientes al Sequestro de

la muerte de la Virgen letra CC», pero sin número, atribución ni dimensiones exactas²⁵. El hecho de que llevara el monograma «C.C.» (Condesa de Chinchón) es una indicación fiable de que había pertenecido a Godoy, dado que todos los cuadros que su esposa recibió de su Colección se identificaron con esta sigla —combinada con una pequeña corona encima—, trazada en pintura blanca. Después, según las comprobaciones efectuadas por Sophie Domínguez-Fuentes, ya no figura en ninguno de los inventarios de los herederos de la Condesa, y al parecer tampoco fue comprado entre 1845 y 1856 por el Marqués de Salamanca, quien sí adquirió otras obras de esta procedencia. De manera que hay que dar esta *Muerte de la Virgen* —acaso de semejanza compositiva con la versión horizontal de la Colección Grupo Lladró²⁶— por desaparecida, quizá definitivamente.

En cuanto a las dos naturalezas muertas extraídas del Tribunal valenciano —*Bodegón con perra, frutas, pesca, caza muerta y una escopeta*²⁷ y *Bodegón de frutas con un mono*²⁸—, ambas acabaron en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde entraron en 1816 bajo inventario procedentes del palacio de Godoy²⁹. Dado que son obras menores y de modesta calidad, estas pinturas también se salvaron de la rapiña de los oficiales y soldados franceses y de los comerciantes de cuadros ingleses. La escena con la perra atribuida a «Yepes» en la lista de 1805 no es



Escuela Flamenca, Bodegón de frutas con un mono, segunda mitad del siglo XVII, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n.º 410, Madrid.

de este artista, aunque puede ser de escuela valenciana de la segunda mitad del siglo XVII, quizá del círculo de Urbano Fos³⁰. La composición del mono designada como de «escuela extranjera» parece ser una obra flamenca del siglo XVII del círculo de Frans Snyders, o tal vez una copia o imitación española de una pintura de esa procedencia. La misma Academia intentó deshacerse de estos dos cuadros (junto con otros de la anterior colección de Godoy) en una serie de ventas que tuvieron lugar entre 1818 y 1826³¹, sin encontrar compradores en este caso; actualmente se hallan guardados en los almacenes de la Institución. Asombrosamente, aún llevan escritos con tiza blanca, en sus superficies pictóricas, los números y tasaciones que les fueron asignados para su venta en 1821: el número 68 para el bodegón con perra y el número 74 para el bodegón con mono³².

A pesar del procedimiento de saqueo unipersonal de los bienes artísticos de una corporación religiosa valenciana empleado por Godoy —que tiene que haber sido bien notorio, dado que «en el año de 1805 se hizo en esta Ciudad una pesquisa general de las más selectas pinturas originales de los templos, Conventos, Casas públicas y particulares, pretextándola con órdenes superiores...³³—, en 1807 se acuñó una medalla de oro en honor del desvalijador. Para celebrar el ascenso del ya Generalísimo a Gran Almirante de España e Indias, La Real

Don Manuel Godoy. Año de 1816», núms. 79 y 149.

30. Véase A. E. Pérez Sánchez y B. Navarrete Prieto, *Tomás Yepes*, Cat. Expo., Centre Cultural Bancaixa, Valencia, 1995, pp. 12 y 14. El tipo de perra «pachona» tiene cierta similitud con perros pintados por Fos.

31. Véase I. Rose, «Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 92-93 (2001 [2003]), pp. 33-44.

32. RABASF, Archivo, Sign. 36-8/1: «Tasación de cuadros que hicieron en comisión de los Sres. Directores de la Academia...23 de octubre de 1821».

33. AHN [*op. cit.* n. 2], carta del 5 de noviembre de 1808.

34. Hay un ejemplar en plomo en Patrimonio Nacional. Véase I. Rose, «“He wore the cloak of grandeur”: Medallion Images of Manuel Godoy», *The Medal*, n.º 11, verano 1987, p. 35, núm. 6; E. Villena, *El Arte de la Medalla en la España Ilustrada*, Cat. Expo., Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2004, pp. 364 y 404, núm. 87; y J. J. Luna y otros, *1802. España entre dos siglos y la devolución de Menorca*, Cat. Expo., Museo de Menorca, Mahón, 2002, pp. 194-195, núm. 18, en plata (Colección Juan Claudio de Ramón, Madrid). Manuel Pelegruer y Tossar (m. 1865).

35. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, Biblioteca, Ms. 510.

36. E. Villena, 2004, p. 364 [op. cit. n. 34].

37. F. Alvarado, *Cartas Críticas que escribió el Rmo. Padre Maestro Fr. Francisco Alvarado, del Orden de Predicadores...*, 5 tomos, Madrid, 1824-1825, tomo 3, p. 113. Francisco Alvarado (1756-1814).

38. W. Stirling-Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, 4 tomos, Londres, 1848, tomo 3, p. 1.435.

39. AHN, Consejos, leg. 17.787 [op. cit. n. 20]; e I. Rose, 1983, tomo 2, núm. 385 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núm. 388. Tiene que ser el *San Pedro Arbuez*, dado que no hubo otro cuadro de San Pedro por Murillo en la colección de Godoy.

40. Véase I. Rose, «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, 2001, p. 135.

41. 1664, o/1, 293,5 x 206,2 cm, Museo del Ermitage, San Petersburgo, Inv. n.º 302. Véase L. Kagané, *La Pintura Española del Museo del Ermitage. Siglo XV a comienzos del XIX. Historia de una colección*, Sevilla, 2005, p. 464, núm. 111.

42. RABASF, Archivo, Sign. 81-17/4: «Nos los Infrascriptos Prior y Clavarios del Convento de San Hermenegildo de Carmelitas Descalzos de esta Corte: Certificamos...».

43. I. Rose, 1983, tomo 2, núms. 176, 200, 201, 204, 461, 637 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núms. 132, 173, 199, 200, 203, 639. Para el Rembrandt, ahora atribuido a Gerard Dou, véase I. Rose, «On the Madrid provenance of *Anna and the blind Tobit*», *The Burlington Magazine*, CXLIV:1195, oct. 2002, pp. 618-621. Para el Tiziano, ahora considerado como una copia española con varian-

Sociedad Económica de los Amigos del País de Valencia le nombró su Protector en febrero y encargó la medalla a Manuel Pelegruer³⁴; Godoy aceptó ambas distinciones en una carta fechada en Aranjuez el 17 de febrero, declarando que vería la medalla «con gran complacencia»³⁵. Los valencianos incluso mandaron imprimir una estampa de la medalla para asegurar su mayor difusión³⁶. Éste es un pequeño ejemplo de las muchas contradicciones inherentes en la sociedad del Antiguo Régimen donde imperaba el favoritismo.

Volviendo al Inquisidor Arce y sus maquinaciones en favor de Godoy, se sabe que en otra ocasión más le facilitó la adquisición de un cuadro destacado propiedad de la Inquisición, esta vez procedente del Tribunal del Santo Oficio de Sevilla. La acusación del fraile Dominicó Francisco Alvarado, de la Orden de Predicadores, formulada en una carta del 18 de noviembre de 1812, no deja lugar a dudas sobre el asunto:

Fuerza fue a que se llevó, y no regalo que voluntariamente se hiciese. No fue el tribunal de Sevilla el que envió a Godoy el lienzo del mártir aragonés: fue Arce, el miserable Arce, el que abusando del empleo mal adquirido, mandó como jefe y no pudo dejar de obedecerle³⁷.

El «mártir aragonés» era San Pedro Arbuez, el primer inquisidor de Aragón, asesinado en la Catedral de Zaragoza en 1485 por dos judíos que vengaban la persecución de los suyos, y el lienzo era el gran cuadro de Murillo del martirio de este santo español. Sir William Stirling-Maxwell, a mediados del siglo XIX, transmitió la información de que este desvalijamiento había tenido lugar en 1804³⁸, lo cual encaja con las fechas ahora documentadas de la actuación paralela en Valencia.

El *Martirio de San Pedro Arbuez* de Murillo figura en el catálogo de Quilliet con la calificación de «très bon», aunque se equivocó de santo, titulando la obra *Muerte de San Pedro Pascual*. Es una de las pinturas que figura en la lista redactada en 1810 para llevar al Musée Napoleón de París —«San Pedro, Murillo. Príncipe de la Paz»³⁹— y también es uno de los poquísimos cuadros que Godoy logró recuperar durante sus años de exilio romano entre 1812 y 1830, aunque no se sabe exactamente cómo lo consiguió⁴⁰. Acabó vendiéndolo en París al Zar de Rusia Nicolás I en 1831, y se encuentra en el Museo del Ermitage desde entonces⁴¹.

Entre las otras reclamaciones de cuadros de instituciones eclesiásticas que jamás volvieron a sus lugares de partida, se halla la de los seis que Godoy mandó sacar en 1806 del Convento de Carmelitas Descalzos de San Hermenegildo de la calle de Alcalá en Madrid⁴². Este regalo forzoso consistió en obras atribuidas a Tiziano, Luca Giordano, Rembrandt y Pietro da Cortona; o sea, lo mejor que tenían. Todos aparecen en el catálogo de Quilliet, y actualmente son identificables con pinturas del Museo Nacional del Prado, el Museo de la Academia de San Fernando y la National Gallery de Londres⁴³. De los catorce lienzos que reclamaron las monjas Clarisas de San Pascual Bailón de Madrid en 1815 y que jamás lograron recuperar, entre los cuadros asignados a Van Dyck, Veronese, Ribera, Tiziano, Giordano, Correggio, Rubens, Guercino y Cambiaso⁴⁴, figura uno que aparentemente siguió un camino algo parecido a los dos «Espinosa» propiedad de



Bartolomé Esteban Murillo, Martirio de San Pedro Arbuez, 1664, Museo del Ermitage, Inv. n° GE 302, San Petersburgo.

Patrimonio Nacional: se trata de *San Francisco en éxtasis con dos ángeles* de Jacobo Palma el Joven, hoy en Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁴⁵.

Dado que las obras de Palma son raras en España, parece que el cuadro descrito en la lista de las Clarisas de 1815 como «San Francisco Abriéndole la llaga del Costado un Angel, de Jacobo Palma, de seis pies y medio de alto y cinco y medio de ancho», sea la pintura actualmente en el Monasterio escurialense. Durante el último cuarto del siglo XVIII, Antonio Ponz, Jean François Peyrón y Richard Cumberland vieron este «San Francisco del natural, á quien sostiene un Angel mancebo, obra de Jacobo Palma», en la iglesia, «en el altar de la primera capilla á mano izquierda»⁴⁶. Quilliet catalogó el cuadro en el palacio de Godoy,

tes, véase I. Rose, «El impacto del arte de Tiziano en España (a través de dos casos dispares)», *El Arte Foráneo en España. Presencia e influencia*, XII Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 2005, pp. 295-305.

44. Monasterio de Clarisas de San Pascual, Madrid, Archivo: «Cuadros que extrajo el Sr. Príncipe de la Paz del Convento de la Purísima Concepción y San Pascual Baylón de esta Corte...». Véase I. Rose, 1983, tomo 1, pp. 468-469, doc. 4; tomo 2, núms. 85, 141, 195, 264, 427, 639, 683, 855, SCA-I-10 [op.cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núms. 82, 138, 194, 264, 430, 641, 685, 857, SCA-I-11.

45. Ca. 1620, o/l, aprox. 182 x 154 cm, Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Patrimonio Nacional, PN, Inv. n° 10035115. Jacopo Palma, el joven (1544-1628).

46. A. Ponz, *Viage de España*, 18 tomos, Madrid, 1772-1794, tomo 5, 1776, p. 36; J. F. Peyron, «Nuevo viaje en España hecho en 1772-73», en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, tomo 3, *El Siglo XVIII*, Madrid, 1962, p. 843; R. Cumberland, *An Accurate and Descriptive Catalogue of the Several Paintings in the King of Spain's Palace at Madrid, with some account of the Pictures in the Buen Retiro*, Londres, 1787, pp. 129-130.



José de Ribera, *el Españoleto*, Adoración de los Pastores, ca. 1630, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

47. AHN [op. cit. n. 6]: fol. 4 – «Palme Le G.^e 1544-1628. S.^t François évanouï Bon»; I. Rose, 1983, tomo 1, doc. 1, p. 427; tomo 2, núm. 427 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núm. 430.

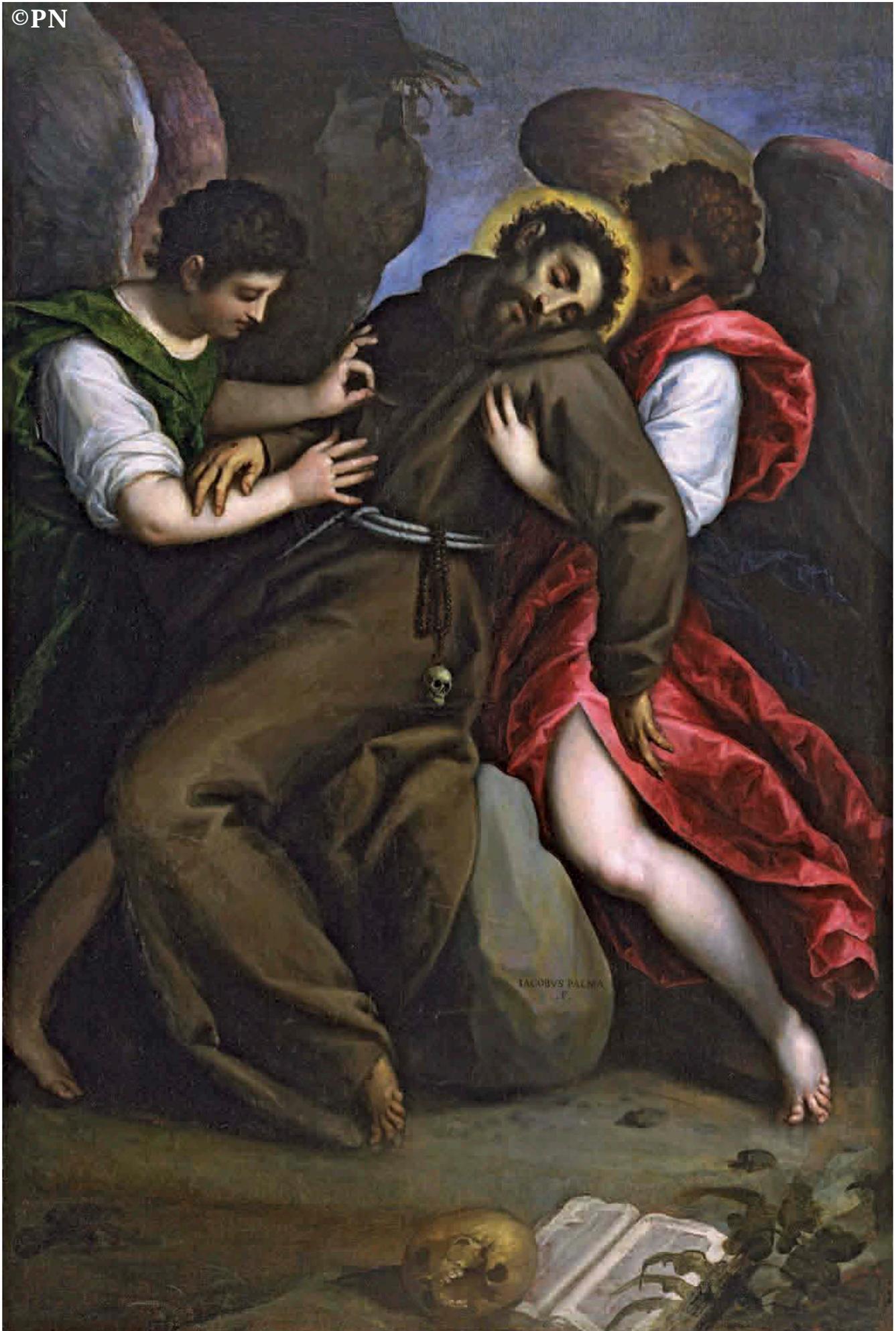
48. S. M. Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984, pp. 85 y 457, núm. 93, fig. 742.

49. AHN [op. cit. n. 6]: fol. 5 – «Ribera Adoration des Bergers Superbe»; e I. Rose, 1983, tomo 1, doc. 1, p. 428; tomo 2, núm. 470 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núm. 473; ca. 1630, o/l, 220 x 325 cm, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, PN, Inv. n.º 10009050.

50. Archivo del Palacio de Liria, desde ahora APL, Alba-XIII^a Duquesa, leg. C 157-44, [Lista Alba], 15 de enero de 1799, núm. 127.

incluyéndolo en su «Grande Gallerie» con la calificación de «bueno» y describiéndolo como «San Francisco desmayado»⁴⁷. Estas tres descripciones concuerdan con la imagen del santo y el tamaño del cuadro de El Escorial. La obra debió salir del palacio de Godoy durante la Guerra de la Independencia y, a causa de la gran confusión de cuadros provocada por los franceses —desde la Corona hasta el último soldado raso—, al final de la contienda, sin darse cuenta de que procedía de San Pascual, fue entregada al Monasterio de El Escorial hacia 1816. Allí quedó inédita hasta 1984, cuando Alfonso Pérez Sánchez se la señaló a Stefania Rinaldi y ésta la incluyó en su catálogo razonado de Palma el Joven⁴⁸.

Por último, una obra de tema religioso pero no procedente de una iglesia, que se halla asimismo hoy en El Escorial, debe de ser uno de los cuadros que Godoy consiguió de la Testamentaría de la decimotercera Duquesa de Alba en 1802. Se trata de la gran *Adoración de los Pastores* de José de Ribera, que aparece en la «Grande Gallerie» del catálogo de Quilliet con el epíteto de «soberbio»⁴⁹. En enero de 1799 el cuadro se hallaba todavía en la Colección Alba: «Un nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo y la adoración de los pastores, de ocho pies de alto, por doce y cuarto de ancho, sin marco, original de José Ribera»⁵⁰. Sin embargo, tres años después fue elegido de la Testamentaría de la Duquesa —ostensiblemente para el Rey— por el Pintor de Cámara Mariano Maella, y



Jacopo Palma el Joven, San Francisco en éxtasis con dos ángeles, ca. 1620, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



Palacio de Godoy, actual Centro de Estudios Constitucionales, fachada oeste, Madrid.

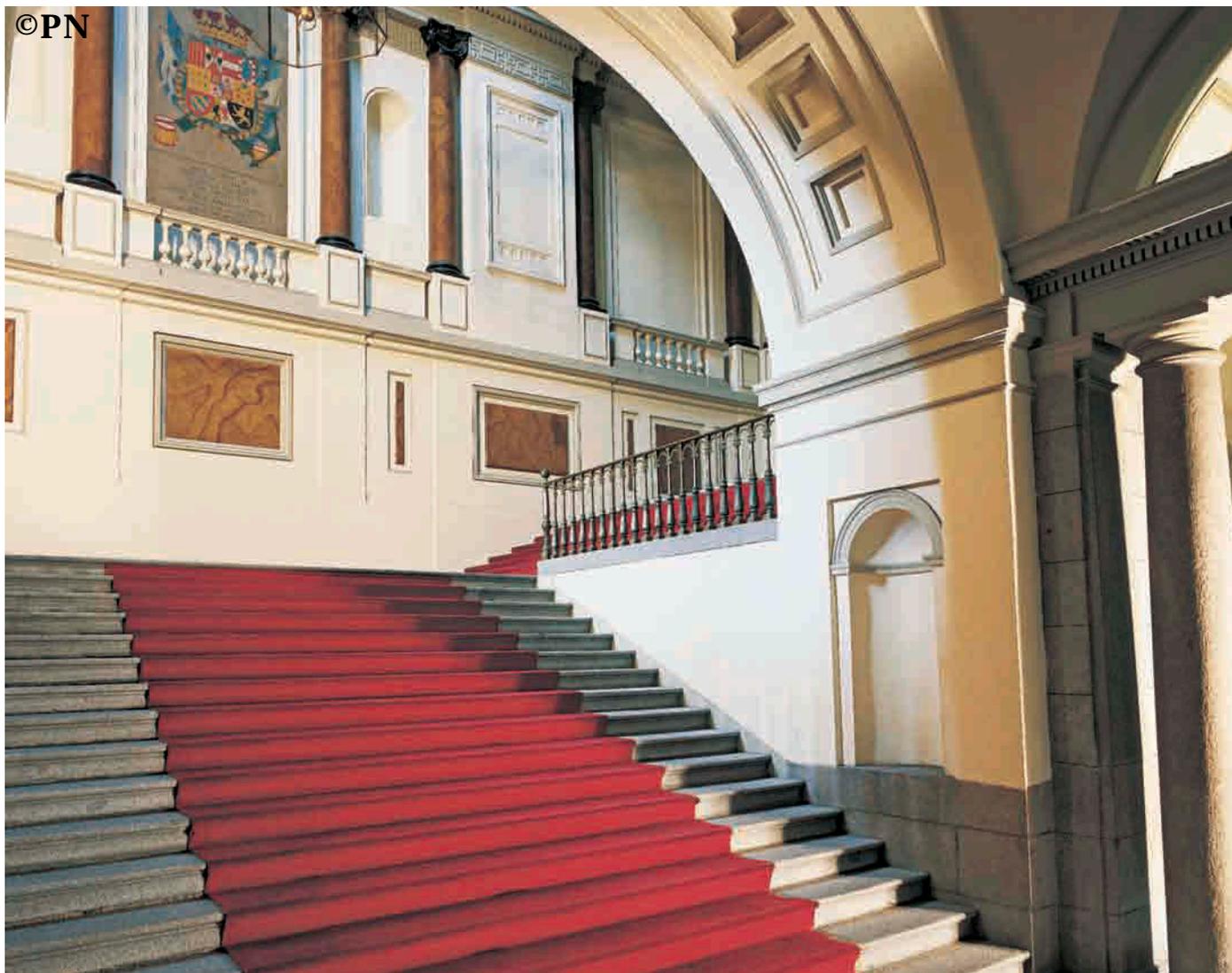
51. APL [op. cit. n. 50]: «Pinturas que entregó la Testamentaría de la Exma. Sra. última Duquesa de Alba (q.s.q.h.) para S.M. el Señor Don Carlos Cuarto...»; e I. Rose, 1983, tomo 1, pp. 467-468, doc. 3; tomo 2, núms.121, 456 y 470 [op. cit. n. 1], y en la versión informatizada (2008), núms.117, 459 y 473.

52. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 222, expdte. 1: «Cuadros escogidos para S.M.I. y R. el Emperador de Francia...1. Nacimiento de Ribera» [del palacio de Godoy]; y AGP, Reinados, Fernando VII, leg. 4.890 [Lista de cuadros restituidos por el Gobierno Francés, octubre de 1815]: «Adoración de los Pastores por Ribera».

53. V. Poleró, 1857, p. 91, núm. 343 [op. cit. n. 18]. Véase A. E. Pérez Sánchez y N. Spinosa, *Ribera 1591-1652*, Cat. Expo., Museo del Prado, Madrid,

llevado a Palacio. Acto seguido, el Soberano pasó «El cuadro grande de la Adoración de los Pastores, original de Ribera» a su Favorito, junto con *La Escuela del Amor* de Correggio y la *Virgen de la Casa de Alba* de Rafael⁵¹. En 1810, la *Adoración* fue uno de los cuadros escogidos para enviar al Musée Napoléon, y estuvo en París entre 1813 y 1815, cuando se devolvió a España⁵². El mal estado de conservación en que se encuentra este lienzo es a todas luces resultado de estas complicaciones históricas. Poco después de su llegada a España, conforme con la política del período posbélico de enviar obras de tema religioso al Monasterio de San Lorenzo para compensarle por las pinturas desaparecidas durante la contienda —y desconociendo su procedencia—, fue entregado en El Escorial. Allí lo catalogó Vicente Poleró en 1857, y allí ha permanecido sin que nadie se percatase de sus orígenes⁵³.

Aunque puede ser cierto que Godoy pagó sesenta mil reales en 1807 por el famoso *Cristo «de San Plácido»* de Velázquez, según el testimonio de 1814 de Juan Serra, antiguo portero de su casa⁵⁴, y también que, en distintos momentos, recompensó a otras comunidades religiosas por los cuadros que hizo quitar de sus



Palacio de Godoy, actual Centro de Estudios Constitucionales, escalera principal, ca. 1803, Madrid.

altares y llevar a su palacio, es igualmente cierto que en muchas ocasiones consiguió obras importantes a título de regalos forzosos. Estas actuaciones no están vinculadas con la «pequeña Desamortización» eclesiástica que el Príncipe de la Paz mandó efectuar en 1798, ni con su problemática relación con la jerarquía de la Iglesia y de la Inquisición⁵⁵. Tampoco tienen que ver con un deseo altruístico de proteger el patrimonio pictórico de la Nación del humo de las velas o de las filtraciones de agua de las bóvedas de los templos, sino con un exceso de avaricia personal y un abuso de poder total, que acabó en su fulminante y definitiva caída en marzo de 1808. Sin embargo, desde aquel mes y hasta septiembre de 1813, las expropiaciones puntuales de Godoy dieron paso al pillaje generalizado de la guerra, tanto en iglesias y conventos como en palacios, siendo el suyo uno de los que más lo padeció.

1992, pp. 350-351, núm. 101, donde se señala el poco claro historial del lienzo.

54. Declaraciones de Juan Serra, 8 de octubre y 4 de diciembre de 1814: «...una pintura de Nuestro Señor original de Velázquez que trajeron de las monjas de San Placido, por el cual dió Godoy a las monjas sesenta mil reales... y otras concesiones que les hizo...». Véase J. Guillén, «Varia. Godoy "Coleccionista"», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, IC, 1933, pp. 250-251 y 254; e I. Rose, 1983, tomo 2, núm. SCA-I-32 [*op. cit.* n. 1], y en la versión informatizada (2008), núm. SCA-35.

55. Véase E. La Parra López, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Barcelona, 2002, pp. 186-200.