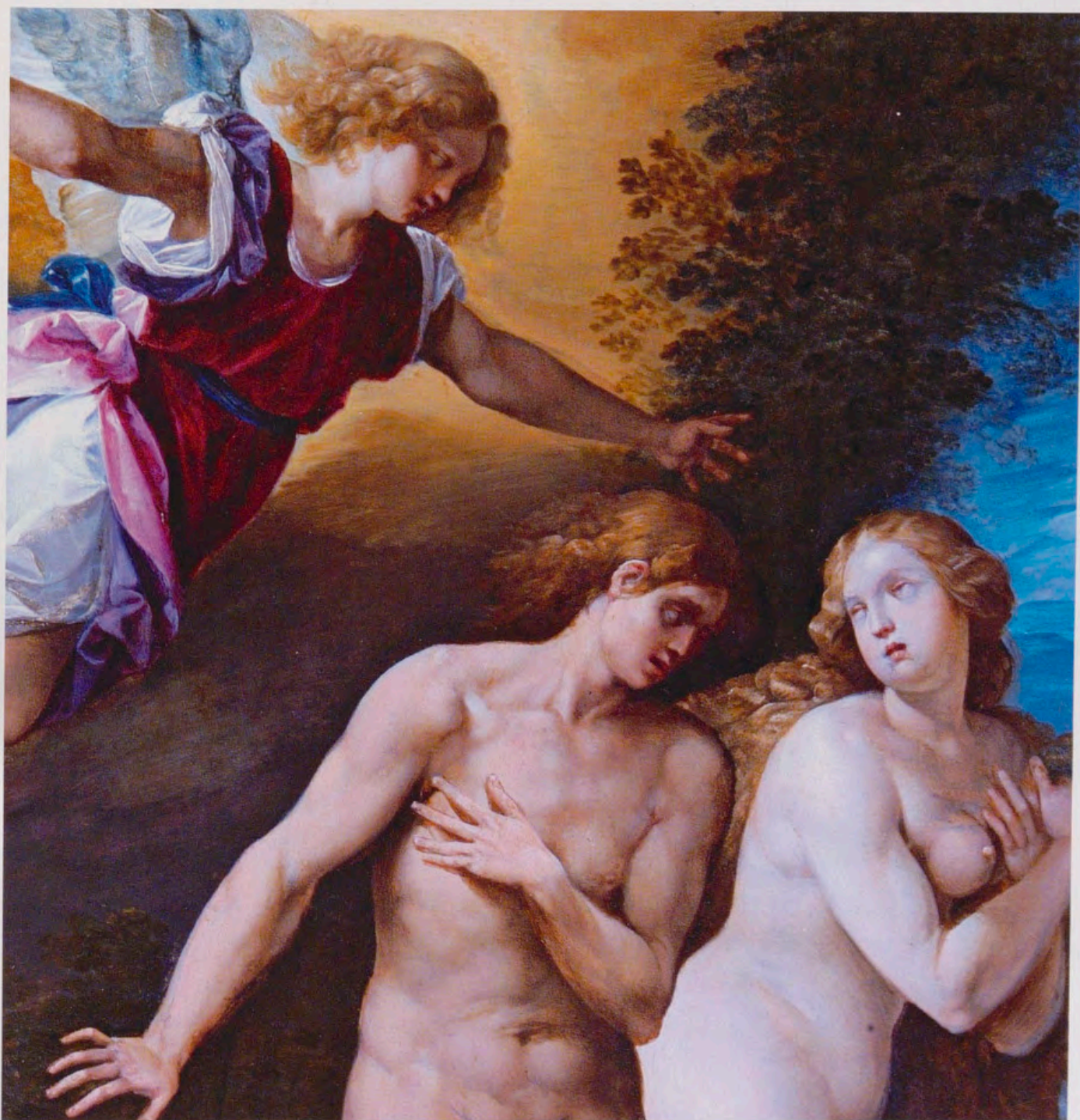


XII/A

Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLV Nº 176 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2008 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)

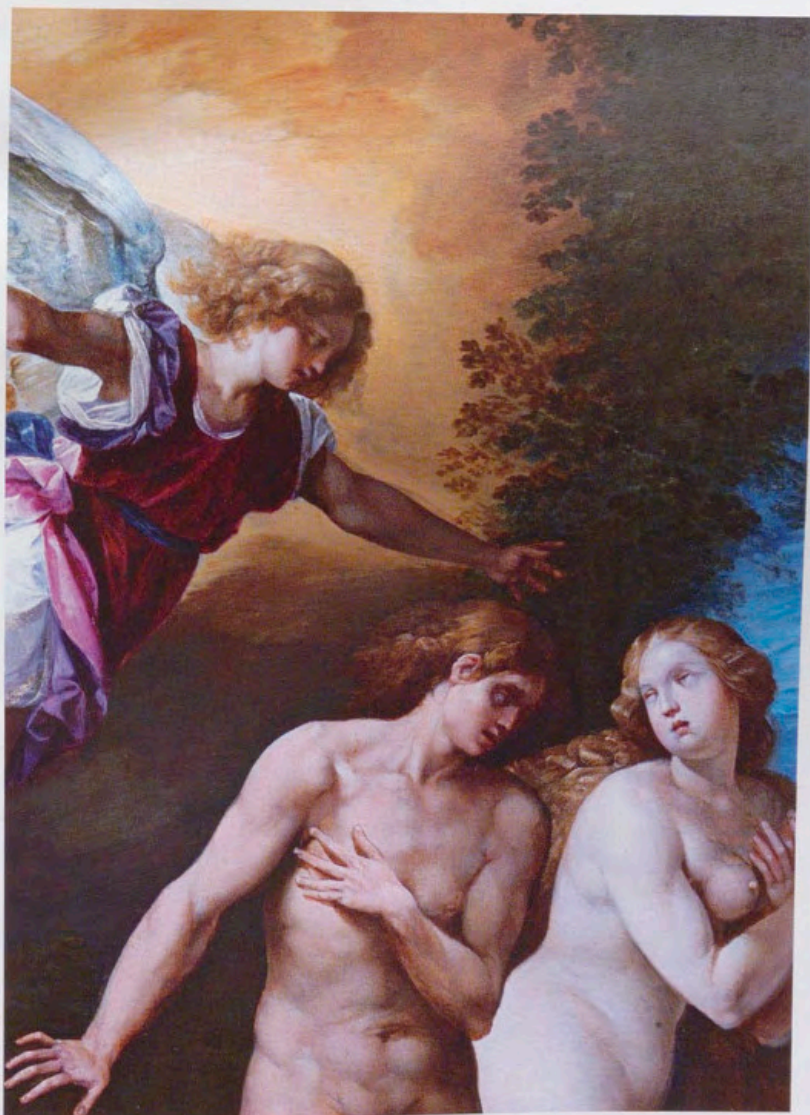


42167

XII/1

Reales Sitios

AÑO XLV N° 176 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2008



Giuseppe Cesari, *Il Cavaliere D'Arpino, La expulsión del Paraíso, Detalle, ca. 1606, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.*



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

José Jiménez Jiménez

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLV N° 176 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2008

4

JAVIER JORDÁN DE
URRÍES Y DE LA COLINA

Las casas de campo de Carlos IV

Las casas de recreo de los Príncipes de Asturias fueron levantadas en parajes apartados, pero próximos a los Palacios Reales. Con su entorno de huertas y jardines, reunían las condiciones adecuadas de privacidad para que el heredero de la Corona pudiera desarrollar en plenitud sus aficiones botánicas, ornitológicas, y cinegéticas, y celebrar en ellas almuerzos, veladas musicales, luminarias y otros festejos.



23

SUSAN JENKINS

*El «Equipaje del Rey José»
en Apsley House*

The Spanish Gift es en la historiografía británica el conjunto de pinturas que José I sacó de los Palacios Reales españoles y perdió en la Batalla de Vitoria (1813), donde pasaron a manos de Wellington. Aunque éste quiso devolverlas a la Corona de España, Fernando VII insistió en donárselas. El artículo examina la historia de las 83 pinturas que están actualmente expuestas en Apsley House.

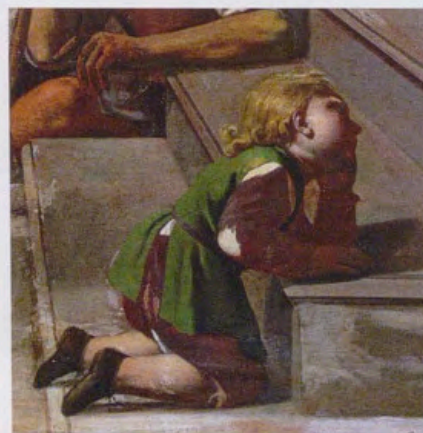


42

ISADORA ROSE-DEVIEJO

*De Valencia a El Escorial vía
la colección de Godoy*

Para poder adueñarse de obras de arte pertenecientes a la Inquisición con el objeto de incorporarlas a su creciente colección privada, Godoy acudió al Inquisidor General. Es hoy 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. Este artículo arroja luz sobre el paradero de algunas de ellas.

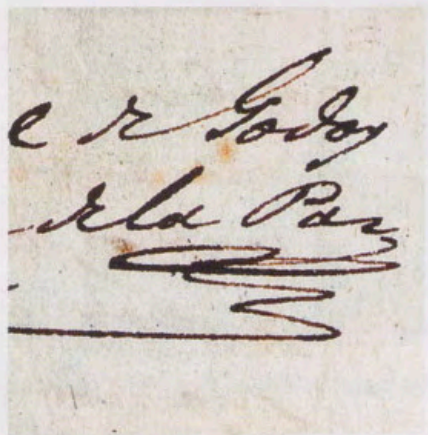


56

Notas y Documentos

María del Mar
Mairal Domínguez

*El archivo familiar
de Manuel Godoy*



73

Exposiciones Temporales

77

Crónica Cultural

79

Actos Oficiales



REALES SITIOS SE RENUEVA

El lector podrá encontrar, adjunto a la Revista, un CD que ofrecerá información complementaria textual o fotográfica.

¿Qué ofrece el CD?

- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés del contenido íntegro de la Revista.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

FE DE ERRATAS: En el número 175 de Reales Sitios, p. 41, en el pie de foto, debe decir: Rafael Esteve Vilella, Carlos IV y María Luisa, grabado según pintura de Goya, 1800, en Calendario manual y guía de forasteros en Madrid para el año de 1800, BNE, IH 1712-50, Madrid.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA

Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frias Checa
Juan Hernández Ferrero
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Videras
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN

Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre
Ana Sanjuanbenito Bonal
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN

Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Francisca Morilla Soriano
María del Carmen Martínez Fernández

FOTOGRAFÍAS

© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR

Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

Catálogo general de publicaciones oficiales <http://www.060.es>

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: V y B
IMPRESIÓN: Jomagar, S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros

NIPO: 006-08-006-3
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

LAS CASAS DE CAMPO DE CARLOS IV

Javier Jordán de Urríes y de la Colina

Patrimonio Nacional

Poco tiempo después de contraer matrimonio con su prima Doña María Luisa Teresa de Parma, el joven Príncipe Don Carlos Antonio de Borbón (1748-1819), futuro Rey Carlos IV, promovía la construcción de una serie de casas de campo donde entretener ciertas horas del día durante las «jornadas» o estancias de la Corte en los Sitios Reales, costeadas con los abundantes caudales disponibles en la Tesorería del Príncipe¹. Esas casas de campo fueron levantadas en parajes apartados, pero próximos a los Palacios Reales, en los que la joven pareja podía aislarse y divertirse con sus amigos en alguna mayor libertad, al margen del protocolo de las residencias oficiales y de la monotonía que regía la existencia del Monarca viudo, su padre el Rey Carlos III. Aunque no tenían carácter de residencias, pues carecían de dormitorios y de otros complementos necesarios para la vida acomodada de las personas reales, las casas de recreo de los Príncipes de Asturias, con su entorno de huertas y jardines, reunían las condiciones adecuadas de privacidad para que el heredero a la Corona pudiera desarrollar en plenitud sus aficiones botánicas, ornitológicas y cinegéticas, y celebrar en ellas almuerzos, veladas musicales, luminarias y otros festejos, incluidas las esporádicas ascensiones de globos aerostáticos. Pero estos «caprichos» principescos nos interesan sobre todo como escenarios en los que Don Carlos de Borbón desplegó sus inquietudes artísticas, con diferentes ensayos en las formas arquitectónicas y en las decoraciones interiores, variadas y cambiantes. En fin, en una de esas casas de campo, la de El Escorial, concentraría la Colección de Pinturas formada en sus años de Príncipe y acrecentada en los de Rey, diferente en algunos aspectos de la reunida a lo largo de los siglos por los Reyes de España.

Las casas campestres no eran novedad en la arquitectura española, aunque recibieron un renovado impulso en tiempos de Carlos III por la influencia de la moda francesa de las casas de campo de los Monarcas, como el *Petit Trianon* o el *Hameau* de María Antonieta, y de los casinos italianos conocidos por el Rey y sus hijos en sus años napolitanos, que facilitaban una relación cómoda y placentera con la naturaleza, en cierto modo bucólica, como refugio del gran mundo. Esta vida despreocupada y ociosa, más propia de un diletante que de un heredero a la Corona, sería mantenida por Carlos IV en sus años de Rey, pues, como explicaba en 1795 el novelista y crítico de arte William Beckford, «nada complace al bienintencionado monarca tanto como fingir que ha descendido a la vida del pueblo y ha perdido de vista a su Corte, a su consejo y a sus súbditos; por lo tanto tiene

1. Archivo General de Palacio, en Madrid, en adelante AGP, Reinados, Carlos IV, desde ahora R.CIV, Príncipe, leg. 53¹, y Casa, leg. 124¹. «Extracto de las partidas de dinero que he recibido por disposición de V. Mag.^a desde el año de 1782 hasta el próximo pasado de 1788, y de su inversión en gastos secretos del R.^o servicio de V. M.», firmado por Felipe Martínez de Viergol, Madrid, 8 de enero de 1789, por un total de 6.305.309,20 reales. Merece destacarse la cantidad de 1.705.989 reales y 7 maravedís gastada en la Casa de campo de El Escorial y los 291.706 reales y 4 maravedís invertidos en la de El Pardo, sólo desde 1786.



Vista exterior de la Casa de campo del Príncipe en El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Anton Raphael Mengs, Carlos Antonio de Borbón, Príncipe de Asturias, 1766, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P2188, Madrid.



a Madrid casi abandonado y en muchos rincones apartados de los parques y jardines reales están construyéndose edificios caprichosos», al tiempo que recordaba «haber contemplado con gusto los *casinos* que hizo construir cuando era príncipe de Asturias en el *Escorial* y en el Pardo»².

Las primeras casas de campo de los Príncipes de Asturias recibieron el nombre de «gallineros», término derivado de la pajarera que había en el Buen Retiro madrileño y que luego sirvió de remoquete para referirse al Palacio de Felipe IV en aquel Sitio. Aunque nada queda de las casas «gallinero» de Carlos y María Luisa, nos han llegado algunas noticias de las construidas en los Sitios Reales de El Escorial y El Pardo, en las inmediaciones de donde, pocos años después, el arquitecto Juan de Villanueva levantara las casas de campo «del Príncipe Nuestro Señor» que han llegado a nuestros días.

2. W. Beckford, *Italy; with sketches of Spain and Portugal*, 2.^a ed., Londres, 1834, vol. II, p. 378 (ed. española, en *Un inglés en la España de Godoy (cartas españolas)*, Madrid, 1966, p. 152).



Anton Raphael Mengs, María Luisa de Parma, Princesa de Asturias, 1766, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P2189, Madrid.

La primera de estas sencillas casas principescas debió de ser la de El Escorial, puesto que la edificación de la casa de campo que hoy conocemos, en un solar próximo a ese «gallinero», se inicia en octubre de 1771, cuando aún se estaba construyendo la casa «gallinero» de El Pardo, comenzada en 1769 por el arquitecto Manuel López Corona, que no quedaría concluida hasta 1772. Ésta apenas contaba con media docena de estancias: una «pieza» de comer, que era la principal en tamaño e importancia, un gabinete, una pajarera, una galería y dos habitaciones más pequeñas y retiradas, una de ellas destinada a cocina³. Pese a sus modestas dimensiones, el interior no carecía de comodidades y de un lujo relativo, con muebles del ebanista José López y decoraciones pintadas en diversas estancias, avanzando lo que sería el ornato de sus otras casas de campo⁴. No muy distinto sería el «gallinero» de El Escorial, erigido en un punto bajo de la ladera del monte

3. J. Moreno Villa, «Edificación de la Casita del Príncipe, de El Pardo: fecha y autor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, núm. 24, 1932, p. 260; y J.J. Junquera, *La decoración y el mobiliario de los Palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pp. 66-67.

4. J.J. Junquera, 1979, pp. 66-67 [*op. cit.* n. 3].

Abantos y poco tiempo después demolido para construir en sus inmediaciones una casa de campo bajo la dirección de Villanueva, mientras el mismo arquitecto emprendía la edificación de otra casa de campo en aquel Real Sitio para el Infante Don Gabriel, hermano del Príncipe de Asturias, con planta de raíz palladiana.

La «Casa de campo de El Escorial del Príncipe Nuestro Señor», más conocida como Casita del Príncipe o Casita de Abajo, fue construida de 1771 a 1773 en una primera fase, más bien primer estado, que le dio el aspecto de «cuadrilongo» descrito por Antonio Ponz el año de su conclusión, con columnas dóricas en sus dos fachadas, en la piedra berroqueña característica de la arquitectura de la zona y cubierta de plomo⁵.

Esta casa de campo estuvo destinada «para diversión de Su Alteza» en los meses de octubre y noviembre de la jornada escurialense. Poco se sabe de los primeros adornos interiores, ya que las decoraciones fijas conservadas corresponden en su mayor parte al reinado de Carlos IV, debido a las continuas renovaciones llevadas a cabo por iniciativa del Monarca. En los inicios intervinieron diversos artistas y artesanos al servicio del Príncipe e Infantes, como Pascual Lascarro, que pintó las colgaduras de tafetán y raso de la «Pieza del Gabinete» y Retrete, y en 1774 dirigió los trabajos de pintores y doradores en el resto de la casa. También consta la participación de los pintores José Sala y Vicente Gómez, este último autor de las primeras decoraciones de las bóvedas; del cerrajero Antonio José de Flores; del maestro dorador a fuego Julián Pérez; de José de Santiuste, que doró a mate nueve consolas; y del tapicero Antonio Pomareda, encargado de la colocación de los cordones y borlas, suministrados por Ventura Roca, y de las colgaduras de tafetán, raso, muaré y *grodetur* en colores diversos —plata, azul, verde esmeralda y color de caña— tomadas del mercader de sedas Francisco de Llantada, de Juan Luis de Yrivarren y del almacén de la Fábrica de Talavera. En 1779 la primera pieza de gabinete estaba guarnecida de blanco y las otras de amarillo, encarnado, de color escarolado, verde, amarillo listado y rosa, colores de las colgaduras que en aquel tiempo determinaron el nombre de las salas. Había también un «Gabinete de la china», muestra del gusto oriental, que no tardaría en ser desmontado por el juicio desfavorable manifestado por Richard Cumberland en 1780, que lo veía anacrónico junto a las demás estancias adornadas con pinturas de maestros españoles e italianos⁶. También serían retirados por el receptor Príncipe de Asturias los seis lienzos que había encargado en 1781 a Claude-Joseph Vernet para la actual Saleta de cuadros bordados de Robredo tras la publicación del *Nouveau voyage en Espagne*, de Jean-François de Bourgoing, que consideraba demasiado bajos y demasiado juntos los lienzos grandes de ese diminuto gabinete⁷. Y es que la fama de las casas de campo del Príncipe había traspasado fronteras, y los viajeros de cierta posición acudían a ellas para contemplar sus exquisitas decoraciones: «La del príncipe [de El Escorial] es la más elegante —escribía Joseph Townsend— y, si se puede juzgar por un único ejemplo, constituye un feliz presagio del desarrollo que alcanzarán las artes cuando llegue al trono»⁸.

El entorno del palacete fue ajardinado con flores y árboles frutales bajo la dirección del florentino Luis Lemmi, Jardinero Mayor de esta casa de campo, que

5. A. Ponz, *Viage de España* [...], Madrid, 1772-1794, tomo II, de 1773, p. 256. Sobre esta casa de campo, véanse J. J. Junquera, 1979, pp. 77-91 y 231-250, docs. 11 a 23 [op. cit. n. 3]; Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, París, 1986, pp. 332-333; P. Moleón Gavilanes, *La arquitectura de Juan de Villanueva: el proceso del proyecto*, Madrid, 1988, pp. 87-102; y J. Jordán de Urrés y de la Colina, *La Casita del Príncipe de El Escorial*, Cuadernos de restauración de Iberdrola XII, Madrid, 2006.

6. *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself* [...], Londres, 1807, vol. II, pp. 83-85. Debo esta interesante noticia a la gentileza y generosidad del Profesor Nigel Glendinning.

7. [J.-Fr. de Bourgoing], *Nouveau voyage en Espagne, ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie* [...], París, 1788, tomo I, pp. 204-205.

8. J. Townsend, *Viage por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Madrid, 1988, p. 203.



Vista de la Saleta de los cuadros bordados de Robredo, de la Casa de campo del Príncipe en El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, Fotografía: Félix Llorio.

años más tarde sería sucedido por Bruno Gómez en la tarea del cuidado de los jardines. Frente a la fachada principal quedó dispuesta una plazoleta circular, con ocho calles radiales y fuente central, que lucía la escultura de Antonio Primo de «un niño agrupado con un ganso que arroja el agua», según refiere Ponz, aunque está documentado que el escultor José Ginés realizó para esta casa de campo un grupo en plomo de un niño con «un pájaro», o más bien «ganso», en 1795, con la colaboración de Juan Antonio Martínez y del platero Fermín de Olivares⁹, como puede apreciarse en detalle en algún cuadro bordado de la Real Casa del Labrador. También hay noticia de que José Cherou pintó de color verde los emparrados de madera del jardín¹⁰.

En la década de 1780 el «gallinero» de El Pardo y la casa de campo de El Escorial no debían de ser suficientes para las necesidades de los Príncipes, puesto que en 1781 se determinó emprender la ampliación de la casa de campo escurialense; en 1784 comenzó la construcción, también por Villanueva, de la casa de

9. A. Ponz, 1772-1794, tomo II, de 1773, p. 256 [*op. cit.* n. 5]; y AGP, RCIV, Casa, leg. 137, Cuenta de José Ginés, San Lorenzo, 5 de noviembre de 1795, por 3.746 reales; N. de la Cruz y Bahamonde, *Viage de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1806-1813, tomo XII, de 1812, pp. 99-104.

10. AGP, RCIV, Casa, leg. 142, Cuenta de José Cherou, Madrid, 14 de noviembre de 1797.



Vista de la Sala de porcelanas de la Casa de campo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional, Fotografía: Félix Lorrio.

campo de El Pardo, que vendría a reemplazar al «gallinero», y en 1785 se acometía la redecoración del Pabellón grande del Embarcadero de Aranjuez, edificado por Fernando VI, que había servido y serviría de casa de campo del Príncipe en aquel Real Sitio hasta la construcción de la Real Casa del Labrador, ya en sus años de Rey.

En efecto, la ampliación de la casa de campo de El Escorial es de 1781-1783, con el «salón», la inmediata sala ovalada y el pórtico anexo que componen el ala oeste, adosada perpendicularmente al edificio preexistente, al tiempo que fue incrementada la extensión de la finca con el «ensanche del Jardín, estanque y aumento de las cercas de la casa de campo» por el lado de Poniente, desarrollando de este modo la casa y el jardín hacia el Oeste, hacia el Real Monasterio. De las decoraciones llevadas a cabo en los años siguientes, incluidas las del reinado de Carlos IV, destacan, por su integridad y coherencia, las saletas de maderas finas del piso principal, a menor altura que la Sala de la torre, con sus pavimentos de maderas finas y bóvedas de angelotes de escayola y guirnaldas y roleos en plomo dorado de Juan Bautista Ferroni, alguna pintura al temple de Mariano Salvador Maella y un mobiliario homogéneo de maderas finas del ebanista José López, con aplicaciones de bronce dorado de Domingo de Urquiza. Para las tres del lado norte el

adornista francés Jean-Démosthène Dugourc proyectó, en 1786, las decoraciones de una sala egipcia, un gabinete chinesco y una galería etrusca, en lo que ahora son, respectivamente, la Saleta de retratos, Saleta de marfiles y la llamada Saleta del sofá, que tiene una espléndida colgadura de seda lionesa de Camille Pernon, junto a un elegante mobiliario de maderas finas, obra de José López, diseñada por Dugourc. De las tres saletas del lado sur, dos lucen magníficas colgaduras de sedas bordadas por Juan López de Robredo; y en la tercera fue colocada en 1796 la colección de 224 placas en *biscuit* de porcelana, realizadas en el Buen Retiro madrileño, bajo la dirección de Felipe Gricci.

Las bóvedas de la Sala de la torre y salas del piso bajo, a excepción del Salón y sala ovalada de la ampliación, decoradas con estucos, conservan las pinturas de Vicente Gómez, Manuel Pérez, Juan de Mata Duque y Luis Japelli, artistas que intervendrían en techos y bóvedas de la Casa de campo de El

Pardo y Real Casa del Labrador, salvo Gómez, que no pudo pintar en esta última, al llegarle la muerte en 1792. En esas salas quedó concentrada la Colección de pinturas formada por Carlos IV en sus años de Príncipe y también de Rey, cercana al medio millar de cuadros, con obras flamencas, italianas y españolas del siglo XVII, algunas del XVI, de temática religiosa, costumbrista, bodegones, floreros, paisajes, marinas, batallas, algunos retratos y mitologías. Predominaba el pequeño formato, aunque había también cuadros de autores contemporáneos, entre los cuales los viajeros destacaron la *Alegoría del amor a la Virtud* de Mengs, colgada en un lugar principal en la Sala de entrada, si bien podían contemplarse diversas obras españolas, de Mariano Salvador Maella, Luis Paret, Mariano Sánchez, y, de Luis Meléndez, la serie de los *Cuatro elementos*, es decir los cuarenta y cinco bodegones que pintó para el Príncipe «a fin de componer un divertido Gavinete con toda la especie de comestibles que el clima Español produce», que de 1785 a 1796 decorarían el Pabellón del Embarcadero del Jardín del Príncipe en Aranjuez.



Bartolomé Esteban Murillo,
La Inmaculada Concepción de
El Escorial, Museo Nacional del Prado,
Inv. n.º P972, Madrid.



Vista exterior de la Casa de campo del Príncipe en El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

Entre los muebles sobresalen también los del llamado Gabinete de la Reina, de fina y complicada talla de José López; y del mismo ebanista de la Real Casa, la soberbia mesa de columnas para exposición de objetos, de 1796-1797, en maderas finas —moradillo y ébano—, con bronce dorados a oro molido por José Giardini, y tablero de piedras duras, de estructura arquitectónica, tal vez diseño de Villanueva, que se expone en el Salón grande, aunque estuvo colocado en la «pieza del *dessert*», en el extremo norte del pabellón de las *Logias* con el fabuloso *dessert* de Luigi Valadier, comprado en París. Como vemos, en las casas de campo de Carlos IV convivía el mueble de maderas de haya y de peral, tallado, pintado y dorado, con otros de maderas finas pulimentadas adornados con aplicaciones de bronce dorado de molido.

La Casa de campo de El Pardo fue construida por Juan de Villanueva de 1784 a 1791, siguiendo un esquema palladiano «en la doble axialidad del eje de simetría que enlaza las dos puertas, la principal caracterizada por un pórtico entre antas con tres gradas, y un eje perpendicular de circulaciones que da continuidad a los recorridos interiores creando una enfilada de puertas entre las salas»¹¹. De un solo piso, y edificada en granito y ladrillo, la obra no quedaría del todo rematada hasta

11. P. Moleón Gavilanes, *Juan de Villanueva*, Madrid, 1998, pp. 87-89, sintetiza su libro de 1988.



Vista del Gabinete de las fábulas de la Casa de campo del Príncipe en El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.

julio de 1795, cuando el equipo de marmolistas de Juan Bautista Galeoti asienta el pavimento de mármoles de la «Pieza redonda» o rotonda¹², que ha sido relacionada con la del Museo del Prado, así como en la planta de esta casa de campo se ha visto un avance del esquema general desarrollado por el arquitecto en su gran obra madrileña.

El interior constituye el más genuino testimonio de las decoraciones carolinas del final de sus años de Príncipe y comienzos del reinado, ya que éstas se hicieron en un periodo de tiempo bastante reducido, dotando así al conjunto de una coherencia estética no alcanzada en tales términos en sus otras casas de campo, en los zócalos de madera tallados y extraordinario mobiliario del ebanista José López, de compleja y bella talla, con fondos en ese azul claro tan querido por la Reina, y en las ricas colgaduras de seda. Merece destacarse la bordada en Lyon con extrema delicadeza para el Gabinete de las fábulas, que fue colocada en febrero de 1790. En este pequeño Gabinete todo queda adaptado a la decoración de la colgadura, la pintura al óleo de Vicente Gómez y Manuel Pérez en la bóveda, el mobiliario de José López, con delicada talla de Tomás de Castro, policromía de Manuel Pérez y tapizado correspondiente, e incluso la alfombra bordada por Juan

12. J. J. Junquera, 1979, pp. 66-76 [op. cit. n. 3]; y AGP, R.CIV, Casa, leg. 137'. «Lista de las prop.' [...] en el presente mes de la fha.», San Ildefonso, 23 de julio de 1795.

López de Robredo, consiguiendo de este modo una perfecta armonía del conjunto, que se extiende a otras salas¹³.

A la casa se accedía cruzando un pequeño jardín geométrico, mientras que otro más pintoresco, ordenado en dos bancales, quedaría dispuesto a sus espaldas para recreo de los Príncipes. El vistoso zaguán de entrada era el Salón de estucos, proyectado y dirigido por el adornista y bronceista italiano Juan Bautista Ferroni, con esculturas clasicistas de escayola y jarrones y roleos en plomo dorado derivados de los grutescos manieristas. En el ala de la izquierda quedaron dispuestas las dos salas mayores, con decoraciones más solemnes en las bóvedas de Mariano Salvador Maella y Francisco Bayeu, una *Alegoría de las Ciencias y las Artes*, con la presencia de Atenea, y *La feliz unión de España y Parma impulsa las Ciencias y las Artes*, de 1789-1790 y 1788, respectivamente. Esta última sala estaba destinada a comedor, al parecer, aunque el palacete no tenía cocina, a diferencia de sus otras casas de campo. Por el contrario, el ala de la izquierda está compartimentada en cinco estancias menores, como en El Escorial, y tal vez más reservadas, incluido el retrete. Sus bóvedas fueron decoradas con estucos de Ferroni y pinturas de Gómez, Pérez y Japelli, de tono muy distinto a las dos mayores de la otra ala.

Las sedas de las colgaduras y tapizado de las sillas merecen estudio separado por su riqueza y extraordinario estado de conservación, siendo éstas francesas y valencianas¹⁴, como en la Real Casa del Labrador, ya que la manufactura de Camille Pernon en Lyon y las de Claudio Bodoy y Juan Antonio Miquel, Gay y compañía en Valencia, fueron los proveedores habituales de Carlos IV para engalanar con ricas sedas las paredes de sus casas de campo, pues en sus salas se repite un esquema parecido: bóvedas decoradas a la «pompeyana» o «etrusca» por los pintores adornistas y en ocasiones con alegorías por Bayeu, Maella y Zacarías Velázquez o, en su defecto, con escayolas y adornos en plomo dorado de Ferroni, como ocurre en El Escorial y El Pardo; paredes colgadas de seda, en El Escorial y Aranjuez, parcialmente cubiertas con cuadros colgados de trenzas de seda, y zócalos de madera tallada, pintada y dorada, con la excepción de las de maderas finas de El Escorial y la introducción, sólo en la Casa del Labrador de Aranjuez, de los lienzos pintados y, a partir de 1801, de algunos zócalos bellamente decorados con escayolas de José Ginés y Antonio Marzal, lo cual supone un punto de inflexión en las decoraciones carolinas, como también lo fue para Aranjuez la sustitución de todas las puertas pintadas por otras de maderas finas desde 1803, un año antes de que entraran a decorar esa casa de campo diversos cuadros franceses¹⁵ que llegarían al medio millar, probablemente.

Para algunos de los interiores de la casa de campo de El Pardo idearía delicadas decoraciones el adornista francés Dugourc, que no debieron de llevarse a cabo¹⁶, aunque el adornista francés intervino en el diseño de muchos de los elementos decorativos incorporados a las casas de campo y Palacios Reales españoles, tanto muebles como tapicerías, bronce y relojes, siendo uno de los principales introductores de las últimas tendencias del gusto parisiense en la Corte de Carlos IV. De la capital francesa llegaron también muchos de los objetos de arte que decora-

13. J. J. Junquera, 1979, pp. 71-72 [op. cit. n. 3]; P. Benito García, «El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, tomo CLXIX, núm. 665, 2001, pp. 204-205; y AGP, R.CIV, Casa, leg. 126¹. «Quenta de varias prop^a gratificaciones y gastos menores [...] en el presente mes de la fña.», Madrid, 28 de febrero de 1790: «A los oficiales de ebanista, dorador y tapizero que fueron al Pardo a poner el Gabinete de la colgadura bordada [...]».

14. P. Benito García, «Tissus français dans les maisons de campagne de Charles IV d'Espagne», en *Furnishing Textiles of the late 17th and 18th Century* (en prensa).

15. J. L. Sancho, «Notas sobre pintura de paisajes y marinas en los palacios de Carlos IV», en *I Congreso internacional de Pintura española del siglo XVIII*, Marbella, 1998, pp. 369-384.

16. J. L. Sancho, «Proyectos de Dugourc para decoraciones arquitectónicas en las Casitas de El Pardo y El Escorial», *Reales Sitios*, núms. 101-102, Madrid, 1989, pp. 17-31 y 31-36.



Vista del Salón de estucos de la Casa de campo del Príncipe en El Pardo, Madrid, Patrimonio Nacional.



Anónimo español, Los Príncipes de Asturias ante los pabellones del embarcadero del Jardín del Príncipe de Aranjuez, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º P2924, Madrid.

ron estas casas de campo, de la mano del relojero y *marchand-mercier* François-Louis Godon, de la tienda «de los Alemanes» de Pedro Schropp y de la abierta también en la calle de la Montera por Celedonio de Haedo que, además de juguetes o «ferias» para el Príncipe Don Fernando, proporcionaron al Monarca numerosas piezas de porcelana —tibores, jarrones, juegos de café...—, jarrones del tipo Medici, relojes y candelabros de bronce, y un sinfín de objetos lujosos. Otros adornos fueron compra-

dos a particulares o en testamentarias, y en la jornada de Sevilla fueron encargados, para la Casa del Labrador, arañas inglesas, muebles y guarniciones de belleza y valor.

En sus años de Príncipe, el futuro Rey Carlos IV había determinado acondicionar, en el Jardín del Príncipe de Aranjuez, el Pabellón grande del Embarcadero, construido en tiempos de Fernando VI, añadiéndose con Carlos III los cuatro «pabelloncitos» o «casillas» próximos, de parecida estructura y dimensiones menores, a semejanza de la casa de campo del Infante Don Gabriel, edificada al otro lado del río, en la calle de los Tilos, con un pabellón central y cuatro «pabelloncitos» a su alrededor, como se distingue en la *Topografía de Aranjuez* levantada en 1775 por el Ingeniero Domingo de Aguirre. También fue desarrollado en el reinado de Carlos III el Embarcadero contiguo al Pabellón, con su muelle y baterías, llamadas San Carlos y San Luis, que estaban provistas de diecinueve cañones y siete morteros de bronce. Al frente anclaba una pequeña flota para recreo de los Príncipes e Infantes, descrita con algún detalle por Antonio Ponz: «una fragata de dieciséis cañones, otra de diez, una falúa grande, que monta dieciséis remos; un jabeque, un caique venido de Constantinopla, una lancha que se apareja de balandra y un bote chico», flotilla concebida a emulación de la «Escuadra del Tajo» de tiempos de Fernando VI, que también utilizó este enclave para embarcarse en sus travesías musicales con el *castrato* Farinelli y evadirse de la melancolía congénita. En la documentación del comienzo del reinado de Carlos IV ha quedado constancia del antojadizo traslado de algunas «fragatas» al cercano Mar de Ontígola en 1789, «y haberse embarcado S. M. en ellas», pues Carlos IV quiso mantener la actividad del Embarcadero en los mismos términos que en sus años de Príncipe, cuando, según Ponz, Sus Altezas dirigían personalmente las maniobras de estas embarcaciones que estaban al cuidado del Capitán de Fragata de la Real Armada, Alfonso del Águila¹⁷.

Como ya se ha adelantado, el Pabellón grande, mencionado en los documentos como «gallinero», «casa de campo», «cenador» y «pieza ochavada del embarcadero», fue acondicionado en 1785 y decorado con sesenta y nueve cuadros, con marcos realizados por José López, dorados por Benito y José de Santiuste, seguramente diseño de Villanueva, que son los que mantienen los bodegones de Luis Meléndez y diversos cuadros de Alexander de Anna y Mariano Nani, que fueron trasladados más tarde, a comienzos de 1796 tal vez, al Palacio Real de Aranjuez¹⁸.

17. A. Ponz, 1772-1794, tomo I (3.ª ed., de 1787), p. 385 [op. cit. n. 5]; AGP, RCIV, Casa, leg. 124, Cuenta de Felipe Martínez de Viergol, Madrid, 22 de junio de 1789.

18. J. J. Junquera, 1979, p. 117 [op. cit. n. 3]; C. Garrido y P. Cherry, *Luis Meléndez. La serie de bodegones para el Príncipe de Asturias. Estudio técnico*, Madrid, 2004, pp. 22-27.



Hermenegildo Silici, Carlos IV y María Luisa de Parma, 1804, Real Casa del Labrador, Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

El advenimiento al Trono de Carlos IV determinaría el desarrollo del Real Sitio, con la ampliación de la jornada de Aranjuez y las obras de mejora, en el Real Palacio y en los Jardines. El 15 de enero de 1794 la Familia Real se desplazaba un año más a Aranjuez. Entre los planes de Carlos IV para esos meses en el Real Sitio se hallaba iniciar la construcción de una casa de campo en el extremo oriental del Real Jardín del Sotillo, que le sirviera de alternativa al Pabellón grande del Embarcadero y que, en principio, se planteaba más modesta que las casas de campo levantadas en sus años de Príncipe, tanto en su arquitectura, adaptada a los modos constructivos de la zona, como en sus decoraciones interiores. El lugar escogido para este nuevo capricho fue un solar en la llamada isla de Palomeros, formada en uno de los recodos del antiguo cauce del Tajo por el Sotillo, entre los dos embarcaderos.

La obra fue iniciada a primeros de marzo de ese año, bajo la dirección de Villanueva, y quedó concluida al año siguiente. Pero esta primera casa no tardaría en sufrir modificaciones, ya que en 1796 se edificaba un ala de menor altura, adosada perpendicularmente al extremo oriental de la fachada principal, para la formación de una cochera y «bueyería», al tiempo que se construía el primer puente de acceso a la casa de campo¹⁹.

Un par de acuarelas de Isidro Velázquez, de 1798, anuncian un plan de ampliación y reforma integral del edificio proyectado en aquel año, que avanzaría en el tiempo tanto como lo permitiese el dinero asignado a las obras extraordinarias del Real Jardín del Sotillo. En efecto, en 1798 fue creado un amplio salón ceremonial, de un tamaño desusado en las casas de campo de Carlos IV, con la

19. Véase J. J. Junquera, 1979, pp. 121-143, 152-160 y 289-320, docs. 58 a 78 [op. cit. n. 3]. Para más detalles me remito a mi libro *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, de próxima aparición.

unión de varias salas; de ese año a 1801 sería construida en dos alturas el ala oriental, donde había estado la cochera y «bueyería»: la planta baja quedó abovedada y destinada a cocina, se levantó la terraza con su arcada de granito, que permitiría mantener el coche a cubierto, y fueron dispuestas paredes y bóvedas de las ocho nuevas saletas del piso principal, mientras en el ángulo nordeste de la primitiva planta los albañiles construían, con gran alteración de los interiores, la escalera «de mármoles» o «chica», hoy conocida como «de servicio», que venía a ser la segunda de la casa, para facilitar el acceso a esas nuevas saletas del principal. A la conclusión de esa ala fue iniciada la construcción de la de Poniente, en 1801, y un año después comenzó la obra de la escalera principal, con idea de eliminar, a su conclusión, la primitiva escalera del ángulo noroeste. Con la obra del ala occidental en marcha se emprendería el destejado y empizarrado, y a continuación la remodelación de las fachadas, trabajos que en realidad quedaron concluidos en 1804, y no el año anterior como reza la lápida del frontispicio.

En la ampliación de esta casa de campo, en los diseños de sus nuevas escaleras y en la remodelación de las fachadas, el arquitecto Isidro Velázquez tuvo una intervención decisiva a partir de 1801, delegada por su Maestro y Director de las obras, que se concretó en una mayor presencia física del discípulo y en una mayor retribución económica, al haber asumido unas tareas que excedían con mucho el cometido de un Ayudante del Arquitecto Mayor. Esta responsabilidad en la obra se extendió al interior, en el diseño de algunas salas y elementos de mobiliario, e incluso de diversos adornos curiosos.

La reforma de 1798 venía asociada a la decoración pictórica de Mariano Maella y Zacarías Velázquez en la antigua Sala de trucos y nuevo Salón grande, pintando en este último, en 1799, un discurso alegórico-político más propio de la decoración de un palacio que de una casa en los jardines, al ensalzar el poder de la Monarquía española en las cuatro partes del Mundo. Otros pintores de Carlos IV, los adornistas o de ornato, como Manuel Pérez y Juan de Mata Duque, pintarían techos y bóvedas con motivos extraídos de la Antigüedad romana y de los grutescos manieristas, a través de las conocidas estampas de las *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture* (1776) y las *Loggie di Rafaele nel Vaticano*, grabadas por Giovanni Ottaviani y Giovanni Volpato. Por su parte, el boloñés Luis Japelli incluiría temas algo extravagantes, tomados al parecer de la biblioteca del Embajador de Venecia; y Manuel Muñoz de Ugena trataría esos temas de grutescos en algunos zócalos pintados y también otros costumbristas, más relacionados con las decoraciones de tapices de los Palacios invernales de Carlos IV en El Pardo y San Lorenzo de El Escorial. La intervención de la Real Fábrica de Santa Bárbara en las casas de campo estuvo limitada a las alfombras, muchas de ellas de punto de tapicería fina, que repiten los motivos dominantes en las decoraciones, y que estaban fijadas al suelo por los calamones de hierro del perímetro de las salas.

De las decoraciones de la Real Casa del Labrador, más costosas sin duda que las realizadas en las otras casas de campo, destacan en primer lugar las del ala oriental, con el Retrete y el Gabinete de platino, encargado este último en Francia, en 1800, y proyectado por el gran arquitecto de Napoleón, Charles Percier, en el que



Lohr y Morejón, fotografía del exterior de la Real Casa del Labrador a comienzos del siglo xx, AGP, Inv. n.º 10159490, Madrid, Patrimonio Nacional.

intervinieron artistas tan sobresalientes del París de la época como los ebanistas Jacob Frères, en el empanelado de palma de caoba, amaranto y caoba; el bronceista Forestier, para las aplicaciones, ya Imperio sin serlo, de bronce dorado y platino; y el pintor Girodet, discípulo de David, en las alegorías de las Cuatro Estaciones, que dominan la decoración, y en los tondos, también alegóricos, de los espejos. Resulta curioso comprobar que Carlos IV quiso reemplazar las *Estaciones* del pintor francés por otras encargadas en 1805 a su primer Pintor de Cámara, Mariano Maella, que en la actualidad se hallan en el Museo Nacional del Prado (cat. P2497 a P2500), y que llegaron incluso a ser transportadas a la Casa del Labrador, aunque no consta que tal cambio fuese realizado. El contiguo Retrete



Vista de la Sala de Compañía de la Real Casa del Labrador, Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

es obra enteramente española y no se queda a la zaga de su rival francés en lujo y originalidad. Diseñado por Isidro Velázquez acudiendo a fuentes «anticuarias» de su formación romana, en él intervinieron, entre otros artistas, el estuquista Antonio Marzal, en los adornos tomados de los grutescos rafaelescos; el ebanista Pablo Palencia, en el retrete de maderas finas, con adornos de bronce dorado, de Domingo de Urquiza; el escultor Pedro Hermoso, en parte del mobiliario y adornos en yeso; y el también escultor Pascual Cortés para el mosaico «a la romana» del pavimento de mármoles.

Otra de las decoraciones destacadas puede contemplarse en la Sala de Compañía, con una rica colgadura de seda de la manufactura de Camille Pernon, que incluye bellos bordados octogonales con vistas que preludian ciertos ideales propios del Romanticismo, como la evocación de la ruina clásica, el exotismo de Oriente e incluso temporales y nocturnos²⁰. El contiguo Salón grande formado en 1798 fue colgado con una seda de dibujo etrusco de la manufactura de Claudio Bodoy²¹, y la sillería original de maderas finas tenía embutidos de gusto grecorromano de «juguetes de niños» inspirados en las estampas de *Le antichità di Ercolano esposte*, probable diseño de Dugourc.

El ala occidental está formada en el piso principal por la Galería de estatuas, la Sala del billar y una amplia terraza. La Galería es un excelente ejemplo de una

20. P. Benito García, «Las colgaduras de seda del salón de María Luisa en la Casa del Labrador», *Archivo Español de Arte*, tomo LXX, núm. 280, 1997, pp. 449-453.

21. AGP, RCIV, Casa, leg. 148¹. Factura de Bodoy, padre e hijo, y cía., Valencia, 6 de julio de 1799, transcrita en Junquera, 1979, pp. 298-299, doc. 64 [op. cit. n. 3].



Vista del Gabinete de platino de la Real Casa del Labrador, Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.

de las vertientes del gusto neoclásico, de raíz romana, desusada en las decoraciones de Carlos IV y, junto con la escalera principal, resulta lo más arquitectónico de las decoraciones interiores del palacete por la acertada articulación de las paredes, con sus vanos, pilastras, nichos y mesas. Fue proyectada en su totalidad por Isidro Velázquez, como explicaba Manuel de Aleas, buen conocedor de la génesis y transformaciones de la casa de campo²². Decorada con escayolas de José Ginés y Antonio Marzal, de gusto «anticuario», para su ornato fueron encargadas en Roma cuatro estatuas de mármol blanco al célebre escultor Antonio Canova, aunque los sucesos de 1808 malograron este proyecto en el que también tomaron parte los escultores españoles pensionados en la Ciudad Eterna. La Sala del billar, con mobiliario de Pablo Palencia diseñado por Velázquez, de fasces romanas, palmas y laureles, luce una extraordinaria colgadura de seda, colocada en febrero de 1807, que ha sido atribuida a Pernon, aunque seguramente se trate de sedas valencianas, como afirman Manuel de Aleas y Lorenzo Bonavia²³. De ser así, podrían deberse a la manufactura de Juan Antonio Miquel, Gay y compañía, que habían tejido otras colgaduras para la casa de campo en 1805 y 1806, y aún tejerían otra, con sedas e hilos de plata, para una sala del cuarto bajo, aunque ésta no llegara a ser colocada y se encuentre en parte almacenada en el Palacio Real de Madrid, en un extraordinario estado de conservación²⁴.

22. *Representación que hace al Rey nuestro Señor D. Fernando Séptimo, sobre la conservación y restauración del Real Sitio de Aranjuez [...] con una descripción de sus jardines, fuentes, estatuas, Palacio, Casa del Labrador, y preciosidades que hay en él*, Madrid, 1824, p. 40.

23. M. de Aleas, 1824, p. 40 [op. cit. n. 22]. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 2, expediente 14, Inventario y tasación de la Casa del Labrador, L. Bonavia, Aranjuez, 30 de septiembre de 1825.

24. P. Benito García, «La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un "jardín" interior inacabado», *Reales Sitios*, núm. 170, Madrid, 2006, pp. 56-71.

En fin, el Rey estuvo en todo momento pendiente de las decoraciones de sus casas de campo, atento a los más mínimos detalles, encargando bocetos de las pinturas de bóvedas y techos, y maquetas de algunos muebles e incluso de salas, y corrigiendo aspectos para él importantes en esas decoraciones. Sirvan de ejemplos elocuentes algunos de Aranjuez, como que en 1796 desestimara por el tono de los «matices» algunas espiguillas angostas para encuadrar colgaduras²⁵, que en 1803 ordenara rehacer las patas traseras de una sillería del ebanista Pablo Palencia, pues quería que fuesen iguales a las de delante²⁶ o que en 1804 decidiera cambiar el color de unas molduras, de «porcelana» a rosa, cuando éstas ya estaban pintadas²⁷. En fin, en 1798 el carpintero Antonio García fabricaba en Aranjuez una artesa «para hacer varias pruebas de dorar delante del Rey», que también había mostrado interés por la relojería y por el manejo del torno²⁸, y en cuentas del mismo año encontramos mencionada la ejecución de una escalera portátil grande, con su pasamanos, «por donde sube S. M. a ver los pintores» en la Sala de trucos de la Casa del Labrador, después Sala de Compañía, donde estaban mano a mano Maella y Velázquez pintando una decoración relacionada con la Agricultura y Aranjuez²⁹.

Las casas de campo de Carlos IV, pese a las modificaciones realizadas por otros Monarcas, la dispersión de los cuadros de El Escorial y Aranjuez y, en fin, la incuria del tiempo, conservan en gran medida el espíritu de su creador, un Rey mecenas de las artes y coleccionista, que, si bien no supo mantener el Trono de sus antepasados en unos tiempos ciertamente difíciles, en su exilio romano pudo retomar a diferente escala ese trabajo en favor de las Artes y del buen gusto, en sus residencias en el Palacio Barberini y Villa de Sant'Alessio³⁰.

25. AGP, RCIV, Casa, leg. 139^o, Cuenta de Luis Belache, Madrid, 7 de julio de 1796, y la adjunta de Bernardo Obejero, Madrid, 13 de junio de 1796.

26. AGP, RCIV, Casa, leg. 158^o, Cuenta de Palencia, Madrid, 18 de junio de 1803.

27. AGP, RCIV, Casa, leg. 162^o, Cuenta de Andrés del Peral, Madrid, 31 de julio de 1804.

28. J. J. Junquera, 1979, p. 13 [*op. cit.* n. 3].

29. AGP, RCIV, Casa, leg. 144^o, Cuentas de Antonio García, Aranjuez, 19 de junio de 1798, y Antonio Fernández, Aranjuez, 20 de junio de 1798; y leg. 144^o, Cuenta de Manuel de Monjas, Madrid, 26 de julio de 1798.

30. J. L. Sancho, «Los palacios de Carlos IV en Roma (1812-1819)», en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, Madrid, 2007, vol. II, pp. 975-1000.

EL «EQUIPAJE DEL REY JOSÉ» EN APSLEY HOUSE*

Susan Jenkins**

Conservadora, Apsley House, English Heritage



Vista de la Galería Waterloo en Apsley House, Londres.

* Este artículo es una versión ligeramente modificada del publicado en *English Heritage Historical Review*, vol. 2, 2007, pp. 117-131, con el título «The “Spanish Gift” at Apsley Houses». Las notas y el apéndice documental pueden consultarse en el [PDF](#), donde se halla por tanto toda la bibliografía. También en el [PDF](#) se encuentra el apéndice documental con la correspondencia de Wellington sobre las pinturas procedentes de España.


** Agradecimientos: al Profesor Nigel Glendinning por su ayuda con la bibliografía y la investigación. Al personal de la *National Gallery Library*, especialmente Elspeth Hector. A Christopher Woolgar, de la *Southampton University*; a Colin Gibson, del *Gwent Record Office*; y, finalmente, a Richard Hewlings.

Apsley House, la residencia londinense de Lord Wellington, es una de las casas-museo históricas más destacadas de Inglaterra. Contribuye desde luego a esa notoriedad su privilegiada situación en el más elegante entorno de la capital británica, a la entrada de Hyde Park, un emplazamiento tan singular que mereció ser conocido, sencilla y popularmente, como «Londres, nº 1». Sin duda es una posición digna del hombre célebre que la habitó desde 1817: el Duque de Wellington, vencedor de Napoleón en Waterloo y uno de los principales Jefes Militares de su tiempo, como demostró sobre todo en España; pero también una personalidad muy destacada en la vida política inglesa durante el primer tercio del siglo XIX, pues «el Duque de hierro» ocupó altos cargos incluyendo el de Primer Ministro (1828-1830). En 1947 el séptimo Duque donó a la nación la casa y su contenido, gestionado por el English Heritage.

Las colecciones artísticas, y sobre todo las pinturas, son, sin embargo, lo que constituye el principal atractivo de Apsley House, y una parte trascendental de ellas obedece al papel tan importante que Wellington desempeñó en España desde 1808 hasta 1814, como Generalísimo de los Ejércitos que derrotaron a las fuerzas napoleónicas en la «Guerra de la Independencia», denominada por los ingleses «the Peninsular War». La traducción literal de este término sería identificada por un español con el conflicto contra el «Gobierno Intruso» de José Napoleón, del mismo modo que tampoco se entendería la simple trasposición al castellano de *the Spanish Gift*: en la historiografía británica se llama así el conjunto de pinturas que José I sacó de los Palacios Reales españoles —sobre todo del Palacio Real de Madrid— y perdió en la Batalla de Vitoria (1813), donde pasaron a manos de Wellington. Aunque éste quiso devolverlas a la Corona de España, Fernando VII insistió en donárselas —de donde procede la citada expresión inglesa— como una gracia más por su colaboración en la vuelta de los Borbones al Trono, del mismo modo que tanto el Gobierno español como el Rey le habían concedido ya la grandeza, el título de Duque de Ciudad Rodrigo, el de Generalísimo y el Toisón, además de la posesión del Soto de Roma en Granada.

El presente artículo examina la historia de las 83 pinturas que, procedentes del *Spanish Gift*, están actualmente expuestas en Apsley House¹. Se pretende así dar a conocer una relación de este hecho más completa que la realizada hasta la fecha gracias a un examen más detenido de la correspondencia y relatos que se han conservado. También tiene como objetivo identificar un mayor número de pinturas y situar este «regalo» dentro del contexto de formación de las colecciones artísticas de su tiempo: el periodo de saqueo de las guerras napoleónicas y su sucesiva restitución.

Como veremos, el término español que denota exactamente lo que los ingleses denominan el *Spanish Gift* es la expresión castiza de «el Equipaje del Rey José», acuñada ya por los contemporáneos y con la que Galdós tituló uno de sus *Episodios Nacionales*. En rigor es así, pues se trata del bagaje real tomado al hermano de Napoleón tras su derrota final en Vitoria, cuando huía a Francia. Es preciso señalar esto porque popularmente suelen incluirse dentro de este concepto otras extracciones de obras artísticas, como las ordenadas por el gobierno josefino

1. C. M. Kauffmann, *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*, London, 1982, p. 7. Para el resto de la bibliografía y de las fuentes es preciso que nos remitamos al .



Thomas Lawrence, Arthur Wellesley, Premier Duque de Wellington, 1815, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.



con destino al Louvre o incluso las perpetradas por sus Generales; pero ese contexto constituye un campo mucho más vasto, y aquí nos centramos en las pinturas que, en síntesis, pasaron del Palacio Real de Madrid a Apsley House por los avatares de las guerras napoleónicas y la gracia de Fernando VII.

El 23 de junio de 1813, dos días después de la Batalla de Vitoria, el mayor de los hermanos de Napoleón Bonaparte, José (1768-1844), Rey de España desde 1808 hasta 1813, escribió a su esposa Julie:

Ma chere amie [anteayer... el ejército fue atacado durante su permanencia en Vitoria... La batalla fue encarnizada y duró todo el día. Los muertos y heridos en ambos frentes fueron parejos, pero el estado de las carreteras nos ha ocasionado la pérdida de todo nuestro equipaje y artillería].

El estado de las carreteras pudo haber sido sólo una excusa para justificar la pérdida del equipaje y artillería de José I, ya que en realidad ambas ralentizaban su huida de las tropas de Wellington; un detalle que nuestro personaje eludió mencionar a su mujer. También olvidó señalar que cerca de 225 pinturas pertenecientes a la Colección Real española (y posiblemente también de otras colecciones) fueron confiscadas como parte del Equipaje, así como su propio orinal de plata.

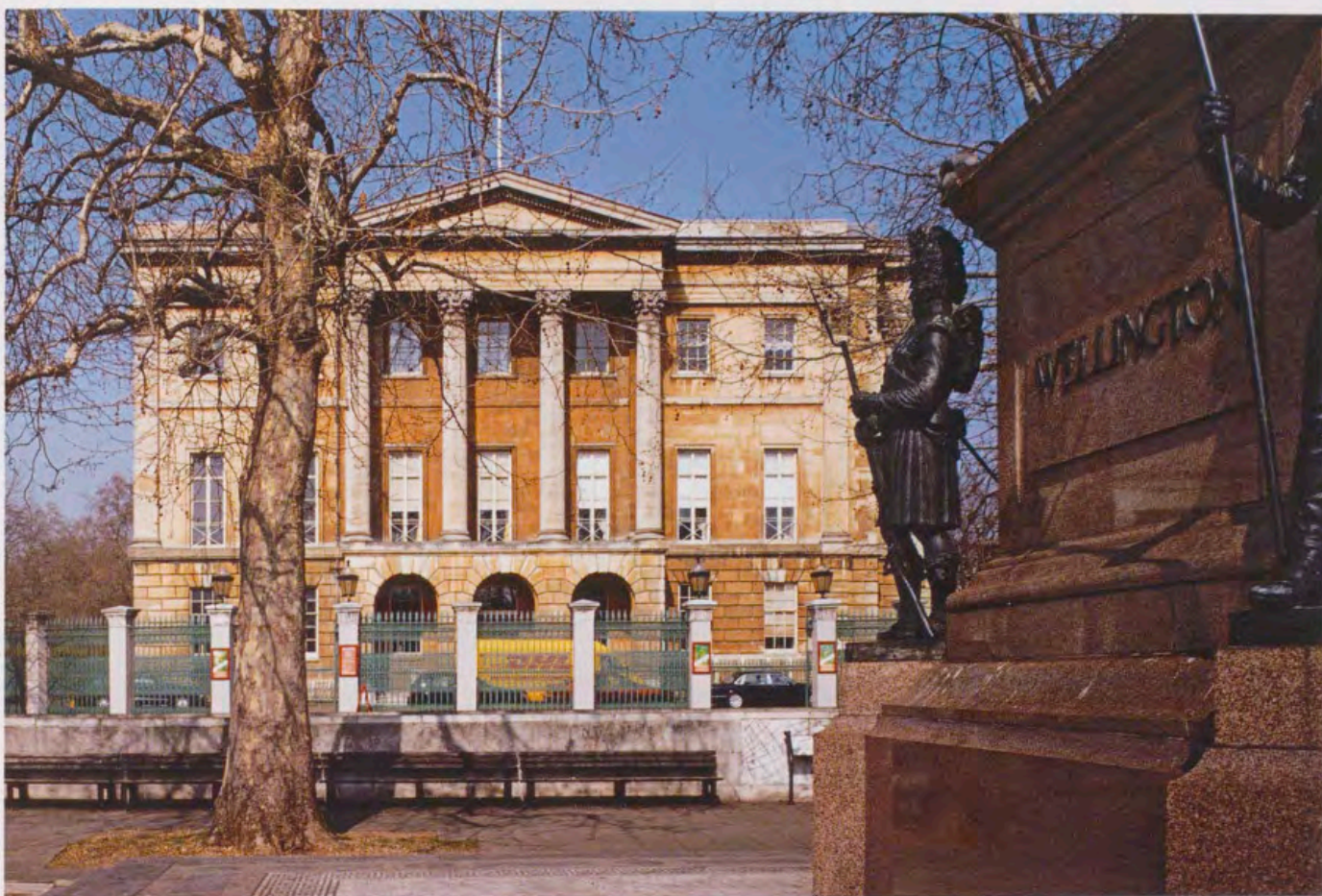
La Batalla de Vitoria tuvo lugar en el norte de España, a 136 kilómetros de la frontera con Francia, el 21 de junio de 1813. Resultó ser la contienda decisiva en la Guerra de la Independencia española (1808-1814) y su vencedor, Arthur Wellesley, Marqués de Wellington (1769-1852) fue ascendido de Teniente General a Capitán General el 3 de julio de aquel año. En sus despachos, Wellington describe cómo se había mostrado más hábil que las fuerzas francesas, ya que:

Ellas fueron incapaces de mantener sus posiciones durante el tiempo necesario para permitir retirar su equipaje y artillería. El total de la segunda, que todavía no ha sido tomada por las tropas..., y toda la munición y equipaje y cada cosa, fue por lo tanto apresada cerca de Vitoria. Tengo todos los motivos para creer que el enemigo sólo se ha llevado consigo un cañón y un obús.

El Gobierno español de la Regencia —las Cortes de Cádiz— se complacieron de la victoria y votaron a favor de conceder a Wellington (que ya gozaba del título español de Duque de Ciudad Rodrigo) la propiedad regia del Soto de Roma, cerca de Granada, «en el nombre de la nación española y en testimonio de su más sincera gratitud». Wellington pudo, de esta forma, poner a los pies del Príncipe regente el batallón del Mariscal Jourdan y declarar la captura, en aquella batalla, del montante total de 31.276 libras y cinco chelines de oro y plata.

Wellington no tuvo la inmediata oportunidad de examinar el contenido del equipaje de José I en aquella ocasión, pero cuando así lo hizo se interesó vivamente por él. La primera referencia a los artículos capturados se produjo en una carta fechada el 5 de octubre de 1813, casi cuatro meses después de la batalla, cuando Wellington escribió a su hermano mayor William Wellesley-Pole (1763-1845), que estaba en Londres.

En aquella carta, Wellington informó a William de que había «libros, manuscritos y grabados», así como pinturas, entre los artículos rescatados en el «imperial» de José I (un profundo baúl de cuero sobre el techo del carruaje), señalándole



Vista de la fachada de Apsley House, Londres.

también que se los enviaba porque «se pensaba que no tenían ningún valor». Aunque no tuvo tiempo para examinar los objetos en detalle, Wellington observó, sin embargo, que «las pinturas, tanto como él había alcanzado a ver, eran tolerablemente buenas», a pesar de que algunas de ellas habían sido utilizadas como lonas para cubrir el equipaje llevado a lomos de mulas. Pensó que los «libros parecían curiosos por su antigüedad» y que los manuscritos podrían identificarse con la propia correspondencia de José I. Le contó a William que el Capitán Rainier, del *Niger*, mandaba por barco a Inglaterra cuatro cajas con los artículos y le pedía a su hermano que examinara su contenido y arreglara los trámites de pago de impuestos exigidos por el *Treasury* [Secretaría de Hacienda inglesa]. Estaba comprensiblemente preocupado por el daño que los grabados y las pinturas habían sufrido y le pedía a su hermano que los colocara «donde pudieran ser bien conservados». Es interesante que Wellington se refiriese a todos los objetos con la palabra «botín», indicando así que los consideraba ya como de su personal propiedad, parte de sus derechos de guerra.

La correspondencia entre Wellington y William desde octubre de 1813 a febrero de 1814 revela cómo los dos hermanos descubrieron el valor del «botín» y su decisión acerca de cómo proceder con él. Estas deliberaciones fueron complicadas debido a que Wellington permanecía todavía en España, aunque la Batalla de Vitoria fuera en realidad la última amenaza representada por las tropas de José



Bonaparte. Las cartas perdidas de William de 13 y 18 de diciembre probablemente relataban los pasos iniciales que había adoptado para hacerse con la posesión de las cuatro cajas cedidas por el Capitán Rainier. El asunto de la respuesta de Wellington de 8 de enero fue el de asegurarse de que los objetos no continuaran deteriorándose. Dio instrucciones para que las pinturas fueran desembaladas y ajustadas en sencillos marcos de pino, de modo que, como él decía, «si alguna vez volviera a Inglaterra, haré enmarcar bien las que lo merecen». También le pidió a William que pusiera los dibujos y grabados en portafolios «o se arruinarán», rogándole además una lista de ellos.

La siguiente carta de William, de 9 de febrero de 1814, contenía por lo tanto un «catálogo de ciento sesenta y cinco de las más valiosas pinturas», redactado por «Mr. Segur», evidentemente el marchante y restaurador de pinturas William Segurier (1772-1843), que llegó a ser el Perito, Limpiador y Reparador de las Pinturas del Rey desde 1820 y Conservador de la *National Gallery* desde su fundación en 1824. También adjuntó un memorando sobre su valor total, preparado por su yerno Sir Charles Bagot (1781-1843), que animó a William a estimar el precio completo de la entera colección en 40.000 libras esterlinas (1.300.000 libras al cambio actual). De acuerdo con Benjamin West (1738-1820), Presidente de la *Royal Academy*, que también pudo ver las obras, *La Oración en el Huerto* de Correggio merecía por sí sola 6.000 guineas. West pensó que podría ser «enmarcada con diamantes» y consideró que, junto a *La Virgen con el niño* de Giulio Romano, «merecía la batalla que se había librado». William explicó que «cerca de sesenta» pinturas no fueron incluidas en la lista de Segurier, «algunas buenas de maestros modernos, y otras muy malas», indicando que un total de cerca de 225 obras habían sido enviadas por mar desde España.

La correspondencia muestra también la progresiva toma de conciencia acerca de la importancia del «botín». En ese sentido, William escribió a Wellington: «Puedes fácilmente imaginar cómo el descubrimiento de este gran tesoro, que supongo ha sido tan inesperado para ti como lo ha sido para mí, me ha causado alguna agitación» y le aseguró a su hermano que él tomaría la completa responsabilidad de su cuidado. Su carta refleja además el deseo de proteger la reputación de Wellington, de proceder con prudencia y, finalmente, de asegurarle que sería informado de las posibles controversias que generaría la llegada a Inglaterra de un contingente de pinturas tan importante. William comentaba:

Está claro que estas pinturas fueron extraídas por José [I] del palacio de Fernando VII y que deben haber sido de gran estimación en España. Me parece también mercediano que tú no sabías lo que eran cuando las enviaste a casa.

Le dijo a Wellington que había decidido conservarlas en su propia casa, el número 3 de *Savile Row*, protegidas con tres diferentes precintos y sin haber sido mostradas a nadie aparte de a Benjamin West, el artista y regio académico William Owen (1769-1825), el amigo de la familia Henry Phipps —primer Conde de Mulgrave (1755-1831)— y el experto Hunt, ya que recelaba que «habiendo llegado una colección tan eminente (de lejos la más valiosa de toda Inglaterra), producirá un gran rumor entre los artistas y aficionados».



Antonio Allegri, «Correggio», *La Oración en el Huerto*, ca. 1520-1530, *The Wellington Museum, Apsley House, Londres*.

William también informó a Wellington de que había consultado a su hermano mayor, Richard —Marqués Wellesley y Secretario de Estado desde 1810 a 1812— con respecto a las obras de arte, y que Wellesley le había prevenido de que «no diera ningún paso que pudiera comprometerte». Los dos hermanos habían discutido acerca de quién debería tener en propiedad la posesión de estos objetos, si debían ser repartidos entre el ejército capitaneado por Wellington (Wellesley preguntó si Wellington había distribuido algún premio entre sus hombres) o ser entregados a los Comandantes en Jefe del Ejército de Fernando VII. La opinión estaba dividida. Aparentemente, Lord Mulgrave indicaba que «habían sido tomados en el campo de batalla y debían ser conservados por Arthur como trofeo».

William comprendió con toda claridad que estaba manejando una situación sin precedentes. Le desasosegaba el hecho de sobrepasar la autoridad de su hermano y las

Diego de Velázquez, El aguador de Sevilla, ca. 1620, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.



instrucciones requeridas por Wellington sobre el procedimiento a seguir en el delicado juego diplomático que unas obras de tanta importancia requerían en relación a los Gobiernos respectivos de España y Gran Bretaña. No obstante, él se consideró el responsable de su inmediata preservación y presentó a su hermano una detallada relación de su estado. William descubrió que las pinturas sobre lienzo habían sido rasgadas de sus marcos por su interior, «por lo que las partes ligadas a los marcos de madera han sido destruidas». Muchas de las pinturas realizadas sobre madera o cobre habían sido cortadas de forma parecida y habían sufrido también algunos daños. William decidió por lo tanto proceder a la inmediata restauración de una serie de 38 pinturas de las más deterioradas, que finalmente envió a la «casa» de Mr. Segurier (presumiblemente su local de trabajo en el 32 de *Coventry Street*, más que su propia casa en el 79 de *Sloane Street*). Las pinturas restantes fueron divididas en dos lotes, de acuerdo con su condición, y situadas de nuevo en el «imperial» de José I con su sello. Todas ellas fueron puestas a salvo para su seguridad en la biblioteca que poseía en *Savile Row*.

Mientras William se encargó de las pinturas, el resto de los objetos fueron enviados a Lady Wellington. De acuerdo con las declaraciones de William, estos



Juan de Flandes (Taller), La Última Cena, ca. 1500, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.

incluían «algunos dibujos a pluma y aguada por Claude [Lorrain] y algunos otros antiguos maestros»; algunos misales miniados; algunas estampas de muy escaso valor y «un elegante *déjeuné* del rey José», realizado por la fábrica de porcelana de París.

La siguiente carta de Wellington a William, del 20 de febrero de 1814, expresa su conformidad con las decisiones que su hermano había tomado y se congratula de la calidad de las pinturas: «no tenía ni idea de que fueran tan buenas; aunque creo haber nacido con el gorro de *Fortunatus* sobre mi cabeza». No obstante, él escribió que su primera preocupación era devolver algunas piezas que pertenecían a la Colección Real española y pedir al Gobierno español que una persona en Inglaterra «las viera y decidiera y tomara aquellas que pertenecían al rey». Implícitamente, la carta de Wellington sugiere que él tenía la esperanza de conservar algunas pinturas que no pertenecían a la Corona española.

Wellington le contó a su hermano que él no recordaba ningún saqueo de José I en Madrid, aunque había escuchado que algunas pinturas del Palacio de La Granja de San Ildefonso habían sido requisadas y que «una famosa pintura titula-

Pedro Pablo Rubens, Cabeza de anciano, ca. 1620, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.



da *La Perla* de Raphael» había sido enviada por barco a Francia. De hecho, el mismo Wellington se había ya beneficiado de la Colección que estaba en La Granja, porque el 15 de agosto de 1812 el Intendente de Segovia, en agradecimiento por su victoria de Salamanca, le había regalado doce pinturas. Wellington aprobó rotundamente la decisión de William de no mostrar las obras, comentando que «el bienintencionado mundo podría acusarme de haberlas robado».

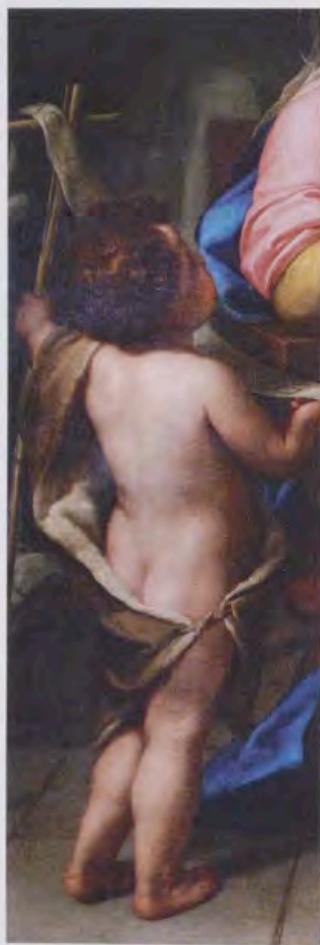
Desafortunadamente, no se han podido localizar más cartas entre Wellington y William. La siguiente misiva concerniente al *Spanish Gift* fue enviada el 16 de marzo de 1814 por Wellington a su más joven hermano, Sir Henry Wellesley (1773-1847), Embajador en España desde 1811 a 1821 (y primer Barón Cowley desde 1828), en la que le pedía que mencionara el asunto a Don J. Luyando para «decirle que él había requerido una persona para que fuera a Londres con el fin



Anton Rafael Mengs, La Sagrada Familia con San Juanito, 1765, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.

de verlas y decidir aquellas que pertenecían a Su Majestad». Wellington prometió a Henry remitirle una copia del catálogo (presumiblemente aquél proporcionado por Segurier) que podría ayudar al Gobierno español a identificar las pinturas sin la problemática necesidad de inspeccionarlas.

Parece, no obstante, que esta estrategia no tuvo éxito, tal y como Wellington explicó, dos años y medio más tarde, en una carta de 29 de septiembre de 1816 dirigida al Conde (más tarde Duque) de Fernán-Núñez (1779-1822), Embajador español en Londres. A pesar de sus mejores empeños, no había recibido respuesta del Gobierno español. El asunto fue finalmente asumido por el Conde el 29 de noviembre de 1816, que le remitió a Wellington la respuesta oficial de Fernando VII: «Su Majestad, conmovido por su delicadeza, no desea privarle de aquello que ha adquirido por medios tan justos como honorables».



Era un generoso regalo por parte del Gobierno español. Las obras de arte permanecieron como botín de guerra en la Colección de Wellington. Las circunstancias legales concernientes al saqueo y posterior botín de guerra eran inciertas; la captura de propiedades pertenecientes a un Gobierno enemigo era contemplada como legal, pero las pinturas españolas pertenecían a una potencia aliada. Es interesante comprobar cómo el Gobierno británico pareció dejar las negociaciones concernientes a la devolución en manos del propio Wellington, quizá influenciado por el papel que el militar había desempeñado en la restitución de obras de arte tras la segunda Paz de París de marzo a noviembre de 1815. La situación en la Península Ibérica era, no obstante, complicada, debido al resentimiento español por el pillaje llevado a cabo por las tropas británicas, que condujo al Gobierno de Londres a tomar medidas para reprimir «ese espíritu de rapiña, atrocidad e insubordinación que [...] ha estallado tras la Batalla de Vitoria».

La decisión del Rey Fernando VII, en noviembre de 1816, de conceder a Wellington (desde mayo de 1814 Duque del mismo nombre) las pinturas tomadas de la Colección Real española, significó el súbito establecimiento de una de las más importantes colecciones de pintura en la Inglaterra de aquel tiempo. Aunque las obras suscitaron algunos ocasionales y maliciosos comentarios, no hay duda de su importancia e impacto para el gusto británico. Constituyeron uno de los más significativos conjuntos de pinturas de la escuela española que podían ser contempladas en Londres, a pesar de que se hubiera producido una venta de unas 50 «del Gabinete de Pinturas de la reina de España en el palacio del Buen Retiro en Madrid» el 15 de abril de 1813, unos días antes de la Batalla de Vitoria. El libro ilustrado *Apsley House and Walmer Castle* de Richard Ford, publicado en 1853, el año posterior a la muerte del Duque, indica cómo: «ahora que toda esta marcial pompa y circunstancia se ha desvanecido, las pinturas crecen en importancia [...] Las obras de Velázquez merecen una especial atención».

Es interesante considerar que, si el Equipaje del Rey José I hubiera llegado a París, Wellington habría tenido más éxito en su intento de restituir las pinturas a España. En el París de 1815, inmediatamente después de la caída de Napoleón, Wellington tuvo un papel fundamental en las negociaciones de devolución de las obras de arte a lo largo y ancho de toda Europa, incluyendo cuatro pinturas de Rafael (una de las cuales es *La Sagrada Familia*, conocida como *La Perla*), procedentes de la Colección Real española y que ahora están en el Museo Nacional del Prado. El *London Courier* informaba el 4 de octubre de 1815 de cómo

para gran asombro de todo el mundo, y cuando había pocas razones para pensarlo así, el Duque de Wellington se acercó a la conferencia diplomática con una nota en su mano por la que expresamente requería que todas las obras de arte fueran devueltas a sus respectivos propietarios.

El escultor romano Antonio Canova (1757-1822) quedó tan impresionado de los esfuerzos de Wellington en defensa de las colecciones papales que regaló al Duque el busto de una cabeza ideal de mujer que se muestra ahora en *Apsley House*.

Nunca se hizo una lista completa de las pinturas confiscadas que componían el Equipaje de José I. Como hemos observado, el primer «catálogo», realizado por



Adam Elsheimer, Judith y Holofernes, 1600, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.

William Seguíer en febrero de 1814, identificaba sólo 165 de las aproximadamente 225 pinturas que llegaron de España. Omitía «algunas buenas de maestros modernos y algunas malas». La competencia de Seguíer fue generalmente muy respetada durante su vida; William Wellesley-Pole señaló cómo Lord Mulgrave le otorgó «el más alto grado en conocimiento de pinturas». No obstante, hubo algunas voces disidentes con respecto a ello; el *Morning Chronicle* de 1831 lo describe como ignorante «sobre los méritos de una obra, la técnica pictórica u otras bellas cualidades del arte».

El catálogo de Seguíer fue publicado y analizado en primer lugar por Evelyn, Duquesa de Wellington, en sus dos volúmenes *A Descriptive & Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture at Apsley House, London* en 1901. Ésta identificó 154 pinturas de la lista de Seguíer, algunas de las cuales se conservaban en la casa de campo de los Wellington, *Stratfield Saye*, en *Hampshire*. Aunque su catálogo se focalizaba en las obras que se mostraban en Londres, fue publicado antes de que



la Colección se dividiera en 1947, cuando el *Wellington Museum* fue fundado. Un concienzudo examen de la Colección privada de los Duques de Wellington podría revelar nuevas aportaciones procedentes del *Spanish Gift*, aunque la probabilidad de descubrir obras significativas parece escasa, especialmente si consideramos los problemas de identificación con los que ya se encontró la Duquesa Evelyn en 1901, y entre los cuales se halla el de los números pintados sobre las obras y que «sin duda se refieren a inventarios que todavía no han sido localizados» de la Real Colección española, o el de aquellas obras sin número, que debieron perderlo probablemente tras sucesivas limpiezas o cuando fueron rasgadas de sus respectivos marcos.

Cualquier intento de obtener una perspectiva general sobre el *Spanish Gift* depende por lo tanto del catálogo de la Duquesa y del trabajo sucesivo de C. M. Kauffmann sobre el *Wellington Museum*. Kauffmann identificó 83 obras del *Spanish Gift* entre las mostradas en *Apsley House*, 57 de las cuales fue capaz de rastrear en los Inventarios Reales españoles. Las dificultades que encontró fueron similares a aquellas de la Duquesa Evelyn; descubrió algunos inventarios incompletos o no localizados, y algunos trabajos difíciles de identificar, debido a que eran anónimos o representaban temas demasiado comunes. Kauffmann también señaló que algunas pinturas podrían no haber estado en la Colección Real española (su número de inventario podría hacer relación a otra colección) y, por lo tanto, no aparecerían en los Inventarios Reales.

Los cambios de atribución con respecto a los inventarios españoles han podido también contribuir a las dificultades de identificación de las pinturas. En general, las atribuciones de William Seguíer «de las principales pinturas encontradas en el equipaje de José Bonaparte», rápidamente redactadas en enero de 1814, fueron notablemente precisas. No obstante, hubo algunos sorprendentes errores, entre los cuales el más llamativo es que el famoso *Aguador de Sevilla* de Velázquez fue atribuido por Seguíer a Michelangelo Merisi da Caravaggio; o que creyese de Alberto Durero la pequeña pintura sobre tabla *La Última Cena*, de Juan de Flandes.

No obstante, en algunos casos, las pinturas procedentes de la Colección Real española fueron fáciles de identificar, ya que sus marcas de inventario podían ser contrastadas en inventarios específicos. Cuadros de la Colección de Felipe V (1683-1746) y de su mujer Isabel de Farnesio (1692-1766), en *La Granja*, estaban señalados con una cruz de Borgoña (indicando que pertenecían a aquel Monarca) o con una flor de lis (a la Reina), así como con su número de inventario. Por ejemplo, el pequeño cobre de estilo rubeniano, *La Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan Bautista*, tenía una pequeña flor de lis en el ángulo derecho, con el número de inventario 806 en el izquierdo, indicando así que había pertenecido a la Colección de la Reina Isabel.

Podría pensarse que el *Spanish Gift* contendría un alto número proporcional de pinturas españolas, pero en realidad éste no es el caso. El arte español era poco conocido fuera de la Península Ibérica, aunque Dominique Vivant-Denon (1747-1825), nombrado primer Director del *Musée Napoléon* en 1802, había visitado España en 1808-1809. El 20 de diciembre de 1809, alentado por Vivant-Denon, José I había anunciado su plan de seleccionar 50 importantes pinturas españolas para la nueva pinacoteca de su hermano Napoleón en París. Estos cuadros fueron



Giuseppe Cesari, Il Cavaliere D'Arpino, La expulsión del Paraíso, ca. 1606, The Wellington Museum, Apsley House, Londres.



enviados desde Madrid el 21 de mayo de 1813 y llegaron a París en julio, pero su calidad decepcionó a Vivant-Denon.

Quizá José I seleccionó pocas pinturas españolas porque pensó que ya había colmado sus objetivos públicos y privados. Todo parece indicar además que los lienzos que formaron su equipaje estaban destinados a ser expuestos en su colección privada, y no en el mencionado *Musée Napoléon*. Los cuadros que él seleccionó de la escuela española fueron, no obstante, particularmente buenos, en especial las cuatro obras de Velázquez tomadas del Palacio Real de Madrid, procedencia que en general el Duque de Wellington se resistía a admitir. Ninguno de estos cuadros —el *Aguador de Sevilla*, *El Papa Inocencio X*, *El Caballero Español*, probablemente José Nieto, y *Los dos jóvenes comiendo en una modesta mesa*— tenían marcas de inventario, aunque son tan singulares que se identifican sin problemas con los descritos en los Inventarios Reales.

Wellington sí recordaba con precisión que José I había saqueado el Palacio de La Granja, aunque creía que «no había allí pinturas que mereciese la pena llevar», a pesar de que dos *murillos*, *San Francisco recibiendo los estigmas* e *Isaac bendiciendo a Jacob*, ingresaron en su propia colección. La pintura más antigua del «Equipaje del Rey José», con respecto a su segura procedencia de la Colección Real, era *La Última Cena* de Juan de Flandes, una de las tablas del políptico de Isabel la Católica. En el Palacio Real de Madrid se conservan actualmente quince de ellas, pues, aunque el encargo iba a constar de 47 pinturas, nunca llegó a concluirse. El robo de sólo una de ellas quizá indique la premura con la que José I hubo de hacer su selección.

El Equipaje del Rey José también incluía trabajos de otros artistas que eran conocidos en la Corte española, como Jusepe de Ribera, Luca Giordano y Anton Raphael Mengs. Como antiguo Rey de Nápoles (desde 1806 a 1808), José Bonaparte estaba indudablemente familiarizado con las obras de Ribera, lo que podría explicar la inclusión de su *Santiago el Mayor* y *San Juan Bautista* entre las pinturas que intentó llevarse con él a Francia. José también escogió dos sobreventanas de Giordano: *Agar e Ismael en el desierto* y *Sansón y Dalila*, que habían sido pintados para la ermita de San Juan en el Buen Retiro madrileño. De Mengs destacan: *La Sagrada Familia con San Juanito* y *El Niño Jesús se aparece a San Antonio de Padua*, obra pintada para la devoción particular del Rey Carlos III.

Pero las escuelas alemana y flamenca eran, con mucha diferencia, las representadas en mayor número de ocasiones entre las pinturas apresadas en Vitoria, en particular con obras de David El Joven (1610-1690) y de Jan Brueghel I (1568-1625). Si la fortuna había salvado varias de ellas de perecer en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734, ahora no habían escapado a los cuchillos con que los franceses las arrancaron de sus marcos. Tal fue la suerte de las obras de Teniers *Paisaje con pastores y un rebaño a lo lejos*, *Una escena de cosecha*, y, finalmente, *Paisaje con dos pastores, rebaño y patos*, así como las de Brueghel *Escena fluvial con bote y figuras* y *Escena de carretera con viajeros y ganado*. José I también confiscó de la Colección Real española algunas pinturas más pequeñas realizadas por Rubens y Van Dyck, como *Ana Dorotea, hija de Rodolfo II* y *Cabeza de anciano del primero* y *Santa Rosalía coronada con rosas por dos ángeles del segundo*. Varias de estas obras procedían del Palacio de La Granja y po-



Copia de Pedro Pablo Rubens, *La Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juan Bautista*, ca. 1615, *The Wallace Collection, Londres*.

seían la flor de lis característica de la Colección de pinturas perteneciente a Isabel de Farnesio, como *Judith matando a Holofernes* de Elsheimer (que había pertenecido a Rubens), *Chicos con un pajarillo cazado* de Eglon Hendrik van der Neer y *Escena campestre con un corneta y taller de herrador* de Wouwerman.

El número de pinturas de maestros antiguos italianos que José I se llevó es sorprendentemente bajo y son las obras sobre cuyas atribuciones la crítica ha formulado más cambios. De los dos lienzos que Benjamin West pensó que «debían ser enmarcadas con diamantes», *La Oración en el Huerto* de Correggio todavía hoy se sigue considerando como original de este artista. El otro, *Virgen con Niño*, fue entonces atribuido a Giulio Romano, pero más tarde catalogado como de escuela postrafaesca. En 1995, no obstante, volvió a ser considerado obra de Giulio.



Ciertas obras de las que José se apoderó seguramente creyendo que eran originales de Tiziano se estiman ahora como tales; éste es el caso de *Una mujer desconocida*, llamada *la amante de Tiziano*, hoy tenida por obra de un seguidor del Maestro; o del *Orfeo encantando a los animales*, atribuida a Padovanino. No obstante, José I habría podido reunir una versión de *La expulsión del Paraíso* del *Cavaliere d'Arpino* con una primera versión del mismo cuadro, conservado en el Louvre, si hubiera tenido la suerte de volver a París con su equipaje intacto.

Aunque había relativamente pocas pinturas francesas en la Colección Real española, las obras retenidas en el equipaje de José I parecen mostrar que su intención fue la de repatriar algunas de las mejores. Se incluía así *El Puerto de Ostia con el embarque de Santa Paula Romana* y *Paisaje con pastores* (ambas conservadas ahora en la colección privada de la familia Wellington) de Claude Lorrain. También confiscó de Watteau una *Fête Champêtre* (también en la colección privada de los Wellington) y una escena marítima de Claude-Joseph Vernet: *Crepúsculo: vista de una bahía con figuras*.

Resulta curioso considerar que fue José Bonaparte quien seleccionó muchas de las pinturas que pasaron a formar parte de la Colección del Duque de Wellington. En realidad, José I, identificando las obras de arte más importantes que había en España y enviándolas a Francia para acrecentar el recientemente constituido *Musée Napoléon* (ahora *Musée du Louvre*), había actuado en un principio bajo las instrucciones de su hermano más pequeño, Napoleón, que introdujo esta práctica en todos los territorios conquistados. José I requirió para ello la ayuda de expertos españoles que, como Francisco de Goya y Mariano Maella, se vieron envueltos en la ingrata posición de expoliar sus nativas colecciones de arte. Estos peritos, entre los que estaban algunos expertos extranjeros como Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes, habían formado las listas de piezas que habían de ser enviadas a Napoleón. No obstante, las pinturas capturadas en el Equipaje del Rey José estaban probablemente destinadas a su colección privada, y no al Museo creado por su hermano. Las causas que motivaron el traslado de dichas obras por parte del Rey José I son todavía objeto de controversia, sobre todo a la luz de su rechazo a seguir enviando piezas para la formación del *Musée Napoléon* y su retención de obras de arte español. Evidentemente, las pinturas capturadas en la Batalla de Vitoria no eran aquellas destinadas al Museo Josefino, el pretendido Museo Nacional que debía ser instalado en Madrid, anunciado por José I el 20 de diciembre de 1809 y que, finalmente, acabó por materializarse en la fundación del Museo del Prado en 1819.

Aunque Wellington adquirió *Apsley House* en 1817, fue sólo en 1830 cuando el arquitecto Benjamin Wyatt completó la *Waterloo Gallery* para exponer las obras maestras de la Colección española. Sabemos que en 1838 la visitó el Mariscal napoleónico Soult, tan famoso por su afición a las obras de arte —y a llevárselas—. José Bonaparte estuvo en Londres desde agosto de 1836 hasta agosto de 1838 y, por segunda vez, en septiembre de 1839, con lo que también podría haber visto en su acomodo definitivo las pinturas que él mismo había sacado de la Colección Real española.



Antonio Canova, Busto ideal, ca.
1816-1818, The Wellington Museum,
Apsley House, Londres.

Nunca ha sido redactado el inventario completo del *Spanish Gift*. Desconocemos por lo tanto el contenido exacto del Equipaje del Rey José o el de las cuatro cajas que, enviadas por barco a Londres en octubre de 1813, contenían obras de arte. Como hemos observado, William Segurier no registró de forma precisa cuántas pinturas habían llegado a Londres, aunque catalogó un total de 165 e indicó unas «cincuenta o sesenta más» que no fueron documentadas. No hay ninguna evidencia que indique que José Bonaparte o alguno de sus oficiales mandase hacer una lista de las obras que se contenían en su Equipaje. El acceso restringido a los documentos privados de las colecciones y archivo de la familia Wellington dificultan la mejora de las investigaciones publicadas por Evelyn, Duquesa de Wellington, en 1901. A pesar de estas deficiencias, parece claro, sin embargo, que Segurier identificó las más importantes pinturas de las que llegaron a Londres y poseemos alguna información acerca de 154 de las 165 que componían su lista. Ochenta y tres de ellas pueden ser ahora contempladas por el público en *Apsley House**.

* www.english-heritage.org.uk

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 Amezúa, Felicitas Martínez y Mercedes Orihuela en Madrid; y a Pierre Curie, Sophie Domínguez-Fuentes y Claudie Ressort, 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. Haliczler, *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.

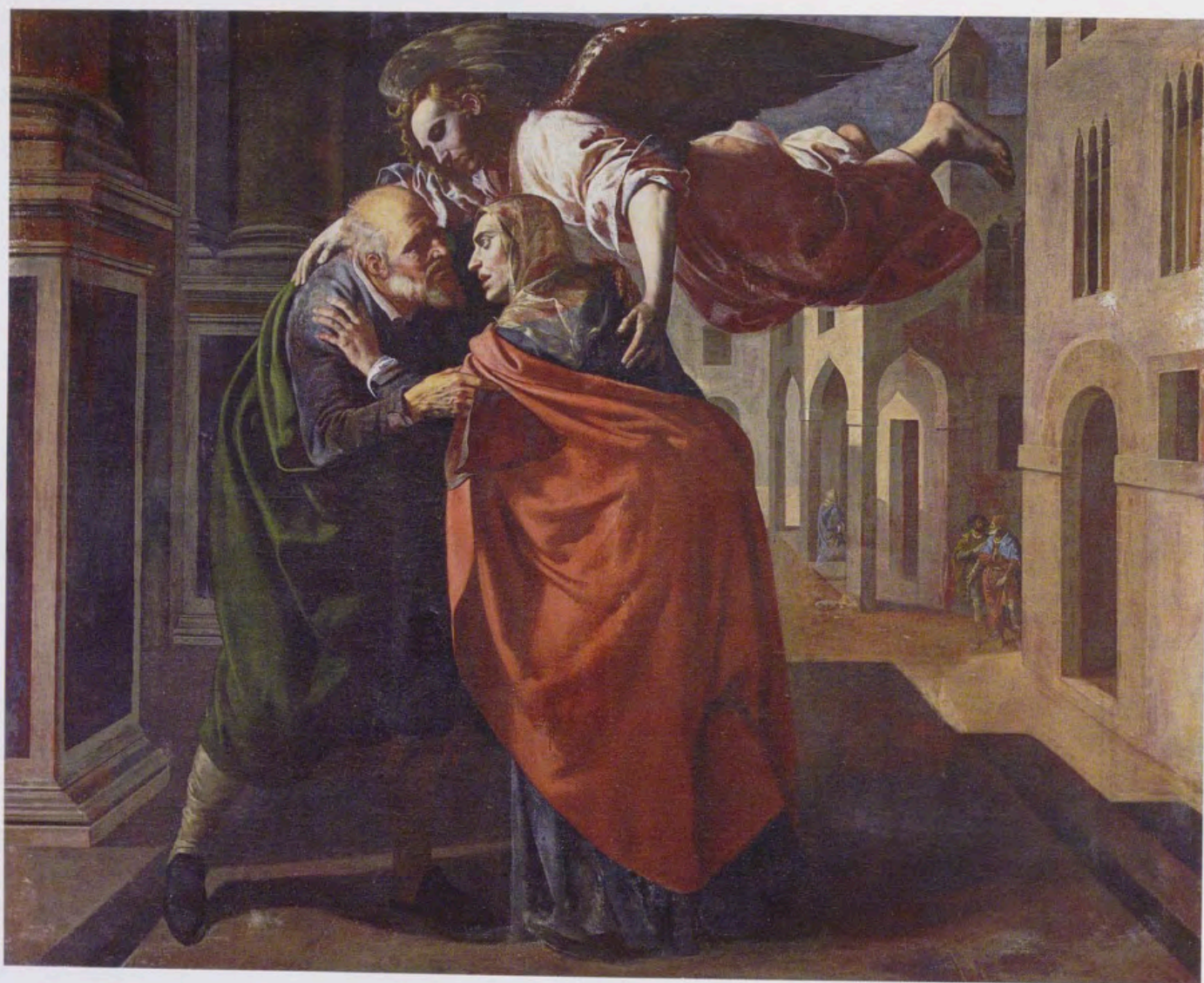
Al no recibir una respuesta apropiada, el 28 de agosto Rubin, mandado por Arce, dirige otra misiva a Valencia en términos inequívocos, con la exigencia de que le sea remitida «a la mayor brevedad una lista...de todas las Pinturas que se hallan es ese Tribunal, de sus representados, de su tamaño, de los 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») y la *Presentación de la Virgen en el Templo*⁸. 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.º 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/1, 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.º 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», *Ars 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/l, 92 x 106 cm [op. cit. n. 10].

27. Segunda mitad del siglo xvii, o/l, 112 x 155 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, desde ahora RABASE, 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/l, 119 x 153 cm, RABASE, Museo, núm. 410. Véase A. E. Pérez Sánchez, 1964, p. 42, núm. 410 [op. cit. n. 27].

29. RABASE, 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»: Medalllic 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.º 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.º 20]; e I. Rose, 1983, tomo 2, núm. 385 [op. cit. n.º 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. RABASE, 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.º 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 évanoui 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.

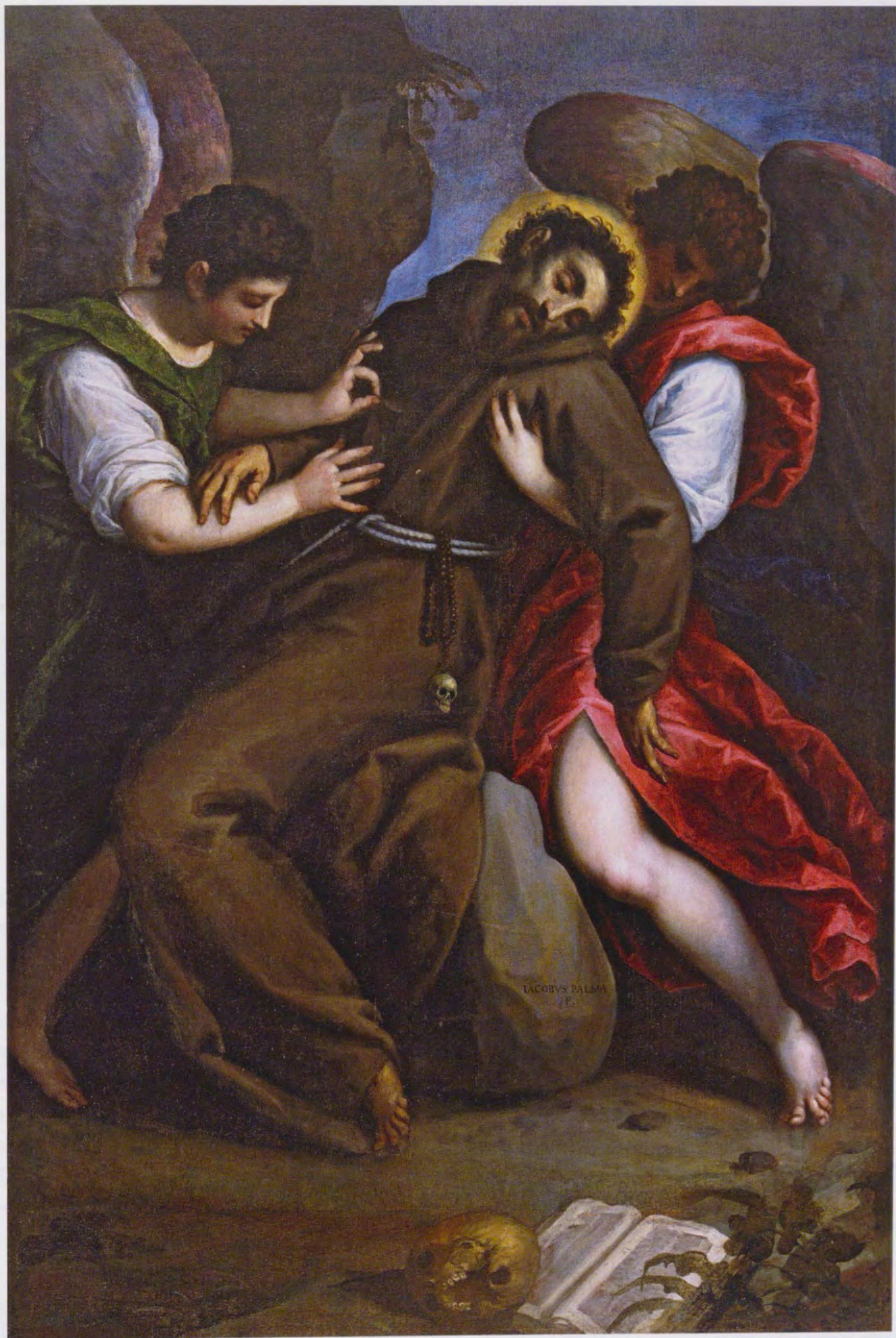
48. S. M. Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano, 1984, pp. 85 y 457, núm. 93, fig. 742.

49. AHN [op. cit. n. 6]: fol. 5 – «Ribera Adoration des Bergers Superbes»; 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 Testamentaria 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 Testamentaria 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 Testamentaria 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 Plácido, 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.

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2008

EL ARCHIVO FAMILIAR DE MANUEL GODOY

María del Mar Mairal Domínguez

El pasado año 2007 fue adquirido por Patrimonio Nacional un lote de documentos identificados como pertenecientes a la familia de Manuel Godoy. Dada la importancia histórica del personaje, es fácil deducir el estímulo que ha supuesto la adquisición de este nuevo fondo.

Los documentos se encontraban en el momento de su ingreso en el Archivo dentro de un arcón de madera de caoba, rotulado con una etiqueta rasgada con la inscripción «(...)no», que podría corresponder con el apellido Bassano¹. En su interior los documentos se encontraban sueltos y en un completo desorden, por lo que fue preciso realizar una descripción individual de cada uno de ellos para conocer el alcance y contenido del fondo y elaborar un cuadro de clasificación.

Una vez realizada esta tarea, hemos concluido que se trata de un archivo familiar, concretamente el archivo de la familia Godoy Tudó, formada por Manuel Godoy y su amante, y posteriormente segunda esposa Josefa Tudó, y sus descendientes. El período cronológico que abarca es 1800-1878, aunque predomina la documentación compren-

didada entre 1809 y 1878 que coincide con la etapa del exilio y, tras la muerte de Manuel Godoy en París en 1851, con la de su descendiente Manuel Luis Godoy Tudó, su esposa, la irlandesa Marie Caroline Crowe, y sus hijos.

Hay que señalar también el carácter heterogéneo y fragmentario del fondo, como es habitual en la mayoría de los archivos familiares, compuestos generalmente por documentos sueltos y resultado de la dispersión de los miembros de la estructura familiar. Sería deseable que en un futuro pudieran incorporarse a este fondo nuevos documentos que contribuyeran a perfilar la imagen pública y privada de Manuel Godoy, uno de los personajes más controvertidos de la historia de España.

El tratamiento archivístico ha consistido en la elaboración de un inventario analítico y la instalación definitiva de los documentos en doce cajas que se corresponden con las signaturas 22948-22959 del Archivo General de Palacio. Posteriormente, el fondo ha sido microfilmado y puesto a disposición de los usuarios.

1. En diciembre de 1829 Manuel Godoy compró a la familia Giustiniani el feudo de Bassano del Sutri, cercano a Roma. Días después, el Papa Pío VIII expidió un breve, declarándole Príncipe romano con el título de Bassano para él y sus descendientes.



José de Madrazo, Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, 1812, Real Academia de San Fernando, Inv. n° 1456, Madrid.

Guillermo Ducker (atribuido), Josefa de Tudó Catalán Alemani, Condesa de Castillofiel, ca. 1805, *Fundación Lázaro Galdiano*, Inv. n.º 3.799, Madrid.

2. R. Andrés Díaz, M.L. Conde Villaverde y C. Contel Varea, *Diccionario de Terminología Archivística*, Subdirección de Archivos Estatales, Madrid, 1995.

3. Las biografías relativas a Manuel Godoy son muy numerosas desde 1845, fecha en que apareció la publicada por Manuel Ovilo y Otero. A partir de este momento muchos historiadores se ocuparon del controvertido personaje. De todas ellas da cuenta Emilio La Parra en la introducción de uno de los mejores estudios actuales dedicados a la figura del gobernante, *Manuel Godoy: la aventura del poder*, cuya primera edición publicada por Tusquets apareció en el 2002. Antes de la aparición de esta monografía, Carlos Seco Serrano había preparado la edición de las *Memorias del Príncipe de la Paz*, para la colección *Ribadeneyra* (BAE) en 1965. El estudio previo de estas *Memorias*, titulado *Godoy: el hombre y el político*, fue reeditado por Espasa-Calpe en 1978 en la *Colección Austral*, y constituye una de las obras más conocidas. Tras estas obras fundamentales, citamos también como imprescindibles para el conocimiento del personaje los estudios publicados con motivo de la celebración del Congreso Internacional Manuel Godoy en Badajoz entre el 3 y el 6 de octubre de 2001, editados por la Junta de Extremadura en el año 2003; con abundante información de uno de los aspectos menos conocidos de la biografía de Godoy, la época del exilio, las dos monografías aparecidas en el año 2004, *Manuel Godoy: la lealtad de un gobernante ilustrado*, de Enrique Rúsoli, y la de José Belmonte Díaz y Pilar Leseduardo Gil, *Godoy. Historia documentada de un exilio*. También son abundantes los estudios de Isadora Rose de Viejo, dedicados a la relación de Godoy con las Bellas Artes. Finalmente, con motivo del Bicentenario de la Guerra de la Independencia, se han publicado dos nuevas ediciones de las *Memorias* de Manuel Godoy, una de E. La Parra y E. Larriba, por la Universidad de Alicante, y otra, ésta abreviada, de E. Rúsoli, publicada en la *Esfera de los Libros*.



ALCANCE Y CONTENIDO DEL FONDO

El *Diccionario de Terminología Archivística* define los archivos familiares como aquellos «archivos privados que reúnen los fondos documentales de una o varias familias relacionadas y de sus miembros, relativos a asuntos privados, principalmente la administración de sus bienes y, ocasionalmente, a sus actividades públicas»². En esta definición encontramos reflejadas las características del fondo familiar que nos ocupa.

En primer lugar se trata de la documentación generada y recibida por la familia formada por Manuel Godoy y Josefa Tudó. Para comprender mejor el contenido del

fondo, vamos a esbozar algunos datos biográficos relativos a esta rama familiar³:

El 16 de septiembre de 1797 Manuel Godoy contrajo matrimonio con María Teresa de Borbón y Vallabriga, segunda hija del Infante Don Luis de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III, y de María Teresa Vallabriga y Rozas, emparentando así con la Familia Real, aunque para entonces ya era conocida su relación con Josefa Tudó. Del matrimonio con María Teresa nació el 7 de octubre de 1800 una hija, Carlota Luisa. De su relación con Josefa Tudó, Pepita, nació Manuel Luis en 1805 y Luis Carlos en 1807. Tras los acontecimientos de Aranjuez, Godoy partió hacia el exilio junto a los Reyes Carlos IV y María Luisa. Su esposa María Teresa se retiró junto a



Francisco de Goya y Lucientes, La Condesa de Chinchón, 1800, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 7767, Madrid.

Zacarías González Velázquez, pintor.
Francisco de Paula Martí, grabador, Día
19 de marzo de 1808. En Aranjuez.
Caída y prisión del Príncipe de la
Paz, Biblioteca Nacional, Inv. n.º 43572,
Madrid.



DIA 19. DE MARZO DE 1808. EN ARANJUEZ.

Caída y prisión del Príncipe de la Paz

El pueblo celebró con alegría el día de haber prendido los franceses al Príncipe de la Paz, y se le llevó a su destino en un carruaje con escolta. La división de la guardia real, que se hallaba en el Aranjuez, se retiró a su campamento. El Príncipe, después de haber estado en el Aranjuez, se trasladó a su destino en un carruaje con escolta. En su camino se le acompañó un soldado francés que le llevaba el correo. El Príncipe, después de haber estado en el Aranjuez, se trasladó a su destino en un carruaje con escolta. En su camino se le acompañó un soldado francés que le llevaba el correo. El Príncipe, después de haber estado en el Aranjuez, se trasladó a su destino en un carruaje con escolta. En su camino se le acompañó un soldado francés que le llevaba el correo.

su hermano el Infante Luis de Borbón, Arzobispo de Toledo. Quienes sí acompañaron a Manuel Godoy en su largo destierro fueron su hija Carlota Luisa y su amante Pepita Tudó, junto con sus dos hijos, su madre Catalina Catalán y su hermana Socorro. Posteriormente, tras el fallecimiento en 1828 de su esposa María Teresa de Borbón, Condesa de Chinchón, se celebró en Roma el matrimonio entre Manuel y Pepita.

En este largo destierro podemos diferenciar varios periodos, todos ellos representados en este fondo. El primero se extiende desde 1808 hasta 1819, fecha de la muerte de los Reyes Carlos IV y María Luisa. Como representante de la Corte exiliada y fiel y leal amigo de los Reyes, Godoy les siguió en su periplo por distintas ciudades francesas (Compiègne-Aix-en-Provence, Marsella), hasta su establecimiento en Roma en 1812. Tras la muerte de estos en 1819, Godoy permaneció todavía unos años en esta ciudad, aunque Pepita Tudó y su hijo Manuel se establecieron en París. Su hija Carlota también abandonó Roma, al casarse con el noble romano Camilo Rúsoli. Finalmente, tras la muerte de la Condesa de Chinchón y su ma-

trimonio con Pepita Tudó, ésta consiguió vencer su resistencia, y ambos se establecieron en París en 1830, junto con su hijo Manuel Luis y su familia⁴. Comienza así la última etapa del exilio que durará hasta su fallecimiento, pues ya nunca volvería a España.

En su testamento, Manuel Godoy dispuso que Manuel Carlos, uno de sus nietos, se encargara de recoger y revisar sus notas y documentos y de quemar aquellos que no sirvieran para la continuación de sus *Memorias* y para los intereses familiares⁵. Los documentos relativos al propio Manuel Godoy constituyeron, pues, el núcleo de este archivo familiar y son, sin duda, la parte más interesante dada la importancia histórica del personaje. Posteriormente, el archivo se vio acrecentado con la documentación generada por su hijo Manuel Luis (su hijo Luis Carlos había fallecido tempranamente en 1818) y su familia.

En segundo lugar, hay que señalar que la mayor parte de los documentos son de carácter personal. Pero también existen documentos generados por Manuel Godoy en el ejercicio de su actividad pública, que conservó como prueba de su lealtad a los Reyes Carlos IV y María Luisa y en defensa

4. Manuel Luis Godoy Tudó contrajo matrimonio en 1827 en París con Marie Caroline Crowe. Del matrimonio nacieron cinco hijos: Matilde, Josefa, Manuel Carlos, María Luisa Cristina y Carlos.

5. J. Belmonte Díaz y P. Leseduarde Gil, *Godoy. Historia documentada de un exilio*, Ediciones Beta, Bilbao, 2004, p. 407.

6. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Archivos Privados, caja 22.948, expdtes.1-10.

de su honor. No en vano buena parte de su vida en París la dedicó a escribir sus *Memorias* como medio de conseguir su rehabilitación moral. Para ello, utilizó sin duda alguno de estos documentos que contienen anotaciones de su puño y letra.

Respecto al contenido del fondo y a su organización, se ha estructurado de la siguiente forma:

- Documentación relacionada con la actividad pública de Manuel Godoy.
- Documentación de carácter personal de la familia Godoy Tudó.
- Documentación de carácter personal de la familia Godoy Crowe.

Partiendo de esta primera división del fondo, se ha intentado llegar a definir series documentales. Sin embargo, hay que señalar que los archivos personales y familiares, a diferencia de los archivos de una institución con una estructura y funciones definidas, suelen organizarse en series que corresponden a criterios más subjetivos.

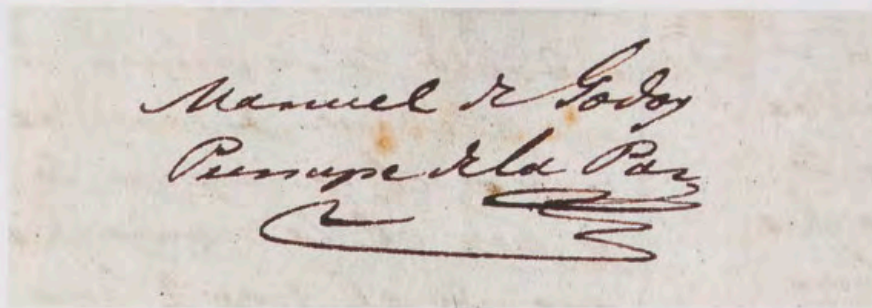
DOCUMENTACIÓN RELACIONADA CON LA ACTIVIDAD PÚBLICA DE MANUEL GODOY

Documentación relativa a su etapa de gobierno, Motín de Aranjuez y abdicaciones de Bayona.

En este primer grupo se incluyen documentos de diferentes procedencias y características, aunque muy escasos en número⁶.

Los más interesantes son los que forman la serie de correspondencia reservada de Eugenio Izquierdo, fechados entre abril de 1807 y febrero de 1808. Se trata de varias cartas de Godoy a este personaje, naturalista y diplomático, que actuó como representante oficioso de Godoy ante Napoleón. La serie contiene también varios despachos enviados por dicho agente secreto al Príncipe de la Paz.

Parece extraño que estos documentos se encuentren en su archivo familiar. La explicación nos la brinda una nota de puño y letra de Manuel Godoy en la que dice «Correspondencia de Izquierdo retirada de la Policía



Manuel de Godoy
Príncipe de la Paz

por Constan, véanse sus cartas unidas...». En efecto, entre la correspondencia privada de Manuel Godoy existente en este mismo fondo, aparece una carta de Francisco Solano Constancio, escritor y diplomático portugués, residente en París, a Manuel Godoy, fechada el 8 de agosto de 18167. En ella, el escritor le relata satisfecho cómo ha podido sustraer de manos de la policía una serie de documentos interesantes y únicos que prueban la falsedad de las acusaciones contra él. Entre ellos figuraban precisamente unas cartas de Godoy y despachos de Izquierdo.

Esta correspondencia es sumamente interesante al tratarse en ella temas relacionados con los subsidios pagados a Francia y con la conspiración de El Escorial. Es también reflejo de los pensamientos y estado de ánimo de Manuel Godoy en los momentos previos a los sucesos de Aranjuez.

Relacionados con dicho Motín de Aranjuez, los únicos documentos pertenecientes a este fondo son las cartas de Murat a los Reyes Carlos IV y María Luisa, que debieron llevar los Monarcas con ellos al exilio.

Termina este apartado con documentos relativos a las abdicaciones de Bayona. Es un hecho reconocido por los historiadores que Godoy no influyó decisivamente en las negociaciones. Se conservan únicamente en este fondo el poder dado por Carlos IV a Manuel Godoy el 4 de mayo de 1808 para firmar un tratado con el plenipotenciario nombrado por Napoleón, así como copia certificada del poder otorgado a Duroc, el plenipotenciario francés.

Documentación de la Casa de los Reyes Padres durante el exilio

Tras los acontecimientos de Bayona, Godoy acompañó a los Reyes durante su exilio.

7. AGP, Arch. Priv., caja 22.952, expdte. 3.



José de Madrazo, El Rey Carlos IV, ca. 1813, Palacio Real de Aranjuez, Madrid, Patrimonio Nacional.



José de Madrazo, La Reina María Luisa de Parma, ca. 1813, Colección particular, Madrid.

Había terminado la actividad política del Privado, pero no su actividad pública. En efecto, uno de los documentos que se conservan es el nombramiento otorgado por su Rey y amigo Carlos IV el 30 de junio de 1808, como Jefe de su Real Corte y Casa. Las actividades de Godoy como representante y amigo de los Reyes se reflejan en este grupo de documentos⁸.

Se conserva, por ejemplo, numerosa correspondencia con representantes del Gobierno de Napoleón y con los apoderados del Rey en París, encargados sobre el terreno de realizar las gestiones necesarias para conseguir el pago de la pensión estipulada en Bayona.

Las dificultades económicas de la Corte de Carlos IV desembocaron en la venta de las joyas particulares de la Reina María Luisa. El episodio de las joyas de la Corona había sido objeto de arduas investigaciones por parte de Fernando VII y de sus agentes en Roma, llegando incluso a acusar a Josefa Tudó de haberse quedado con parte de las mismas. Finalmente quedó clara la inocencia de Pepita y también que las joyas que había llevado con-

sigio la Reina no eran las joyas de la Corona, sino sus joyas particulares y que parte de éstas tuvieron que ser vendidas en París para hacer frente a los gastos de mantenimiento de la Corte. Se conserva entre estos documentos el inventario de las joyas vendidas en Francia, firmado por quienes se encargaron de dicha venta, el Tesorero y hombre de confianza de la Corte de Carlos IV, Felipe Martínez Viergol, y el comerciante francés L'Epine. El documento está también firmado y rubricado por Carlos IV, que autentifica dicha relación en París el 14 de enero de 1818. Sin duda se trata de una de las copias del inventario que, según nos cuenta Pérez de Guzmán⁹, fue enviado a Fernando VII.

Otro de los episodios en los que sin duda intervino Manuel Godoy fue en los contactos mantenidos por Carlos IV con los diversos Monarcas europeos en los momentos previos al Congreso de Viena. A él va dirigido un informe detallado redactado por un personaje llamado Auzou, enviado por el Rey a Londres en junio de 1814, en el que explica su entrevista con el Ministro inglés

8. AGP, Arch. Priv., caja 22.948, expdtes. 11-35.

9. J. Pérez de Guzmán, *La Historia inédita: Estudios de la vida, reinado, proscripción y muerte de Carlos IV y María Luisa de Borbón, Reyes de España*, Madrid, 1908, pp. 333-334.

Lord Castelreagh, así como con representantes de las legaciones de Rusia y Prusia.

La lealtad de Manuel Godoy a los Reyes se vio premiada por la Reina María Luisa cuando el 24 de septiembre de 1815 otorgó testamento instituyéndole heredero universal de sus bienes. El testamento original, reproducido en su versión en castellano por Pérez de Guzmán, se conserva en este fondo en su primera redacción en italiano de mano del abogado Luigi Marsuzi, firmado por la Reina María Luisa, aprobado por Carlos IV y validado por los sellos de ambos Monarcas. Aunque ya se conocía su existencia y contenido, desde el punto de vista formal es sin duda uno de los documentos más interesantes¹⁰. El testamento lleva fecha de 24 de septiembre de 1815. Después de la muerte de la Reina, Carlos IV, que le sobrevivió diecisiete días, desaprobó lo que años antes había ratificado, añadiendo que si lo hizo fue por la enfermedad de la Reina. Tras la inesperada reacción de Carlos IV, Godoy no quiso presentarlo y no luchó por que se cumpliera. Envió una copia a Fernando VII y guardó celosamente entre sus documentos el original, que sería conservado por sus descendientes como prueba de la protección que siempre le brindó la Reina María Luisa.

Finalmente otra serie de documentos pertenecientes a la etapa de permanencia de Manuel Godoy junto a los Reyes Padres la constituye la correspondencia privada de Carlos IV y María Luisa. Entre esta correspondencia figura, por ejemplo, una carta de la Emperatriz Josefina a la Reina o la correspondencia con el Emperador de Austria Francisco I, en la que les ofrece asilo en sus dominios. Existen también dos curiosas cartas de Cándido Almeida desde Londres en 1814, en las que este personaje parece estar dispuesto a encabezar la lucha por la devolución del trono de España a Carlos IV. Pero la más abundante es la correspondencia de los Reyes con sus hijos. Dada la cercanía de Godoy a los Reyes, tras su muerte conservó estas cartas, en parte como Secretario y amigo leal, pero también para que pudieran ser utilizadas en aras de la verdad, como dice en nota que se conserva junto a las mismas: «cartas del rey Fernando VII, don Carlos y sus esposas



Francisco de Goya y Lucientes, Retrato del Infante Francisco de Paula, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º P 730, Madrid.

a sus padres Carlos IV, bamos a conservar para la historia verdadera».

DOCUMENTACIÓN DE CARÁCTER PERSONAL DE LA FAMILIA GODOY-TUDÓ

Un segundo grupo de documentos lo forman aquellos relacionados con la vida privada de Manuel Godoy y su entorno familiar más cercano, del que formaban parte Josefá Tudó, así como sus hijos Manuel y Luis y la madre de aquella, Catalina Catalán. Dentro de este pequeño círculo familiar incluimos también a Carlota Godoy Borbón, primogénita de Godoy, hija de su primera esposa María Teresa de Borbón y Vallabriga, y que partió con él y con los Reyes, sus padrinos, hacia el exilio. Se trata en su mayor parte de correspondencia.

Correspondencia familiar¹¹

Incluye la mantenida entre los distintos miembros de dicha familia entre 1814 y 1850. En los primeros años del exilio en

10. Ídem, pp. 328 y ss. Cuenta Pérez de Guzmán que Manuel Godoy refirió en una de sus cartas a Pepita Tudó cómo los Reyes Carlos y María Luisa le entregaron el testamento.

11. AGP, Arch. Priv., caja 22.949.

Italia, concretamente entre 1814 y 1820, la familia estuvo casi permanentemente separada, pues mientras Godoy permanecía junto a los Reyes y su hija Carlota en el palacio Barberini de Roma, exceptuando el periodo de su destierro en Pesaro¹², Pepita Tudó, sus hijos y su madre vivían entre Génova y las ciudades toscanas de Pisa, Livorno y Lucca, sometidos todos a una estricta vigilancia por los agentes de Fernando VII, fundamentalmente el Embajador español en la Santa Sede, Antonio Vargas Laguna.

De esta primera etapa de dispersión familiar data gran parte de la correspondencia que se conserva en este fondo. Consta de trescientas sesenta y una cartas que Manuel Godoy escribió a su hijo Manuel y la correspondencia entre Carlota Godoy tanto con su hermano Manuel como con Josefa Tudó y su madre.

Termina esta serie de correspondencia familiar con las veinticinco cartas pertenecientes a la correspondencia entre Josefa Tudó y Manuel Godoy entre los años 1847 y 1850, cuando aquella se encontraba ya en Madrid desde hacía largos años y Manuel vivía sus últimos años en su apartamento parisino, es decir, su última y definitiva separación. El interés de estas cartas radica en que reflejan el estado de los asuntos relativos al secuestro de sus bienes y las gestiones que realizaba en Madrid Josefa Tudó para su recuperación.

Correspondencia con los Reyes Padres Carlos IV y María Luisa y los Infantes María Luisa (Reina de Etruria) y Francisco de Paula¹³

Para conocer el alcance y contenido de estos documentos es necesario comprender las estrechas relaciones que se habían establecido entre los Reyes Padres y sus hijos María Luisa y Francisco de Paula, por una parte, y la familia de Manuel Godoy por otra. Es lo que E. Ruspoli¹⁴ denomina una «insólita familia».

En efecto, el tono amable de las cartas en nada difiere de la serie de correspondencia familiar. Las más interesantes son las que envía la Reina a Pepita Tudó, a sus hijos y a su madre Catalina Catalán, durante su estancia en Génova y Pisa. En ellas siempre se despiden de los niños como «tu mamá Luisa».

Entre la correspondencia del propio Godoy figuran las cartas enviadas por la Infanta María Luisa, en la época en que era Reina de Etruria, y por el Infante Francisco de Paula cuando Godoy se encontraba en su destierro de Pesaro entre 1814 y 1815. En ellas se aprecia el papel que Manuel Godoy jugó siempre como protector y confidente de ambos Infantes. Cierran este grupo de documentos las cartas enviadas por los Reyes a Manuel, a Pesaro.

Correspondencia con diferentes Cortes y mandatarios europeos¹⁵

La desesperada situación de Manuel Godoy y su familia tras los acontecimientos de 1808, lejos de su patria, calumniado y desposeído de todos sus bienes, hizo que buscara ayuda y protección en otras Cortes europeas.

El fondo contiene correspondencia con Napoleón, con el Emperador de Rusia y con la Corte austriaca, concretamente con Metternich y con Kaunitz, Embajador de dicha Corte en Roma, en los dos intentos fallidos de instalarse en aquellas tierras. Curiosa resulta también la carta enviada a Fernando VII en la que, tras defenderse de todas las acusaciones vertidas contra él, le pide que funde con el producto de sus bienes confiscados un establecimiento dedicado a Carlos IV. Pero la más abundante es sin lugar a dudas la correspondencia mantenida con la Corte pontificia, dado que vivió en Roma hasta 1830. Más tarde, ya en París, Manuel Godoy solicitó de Luis Felipe de Orleans una ayuda económica, hecho que queda también reflejado en esta correspondencia. Finalmente, el Gobierno de España le hizo llegar a través de su Embajada en París los pasaportes para una vuelta a España que nunca tuvo lugar.

Correspondencia relativa a sus relaciones sociales¹⁶

El fondo contiene fundamentalmente la correspondencia mantenida por Pepita Tudó durante su estancia en Génova y Pisa, aquella que, obviamente, quedó en su poder y no fue interceptada por los agentes de Fernando VII. Gran parte de esta correspondencia es la mantenida con estos mismos agentes. Contamos

12. Fernando VII consiguió del Papa Pío VII el destierro de Manuel Godoy a Pesaro, donde permaneció entre septiembre de 1814 y el mismo mes de 1815.

13. AGP, Arch. Priv., caja 22.950.

14. E. Ruspoli, *Manuel Godoy. La lealtad de un gobernante ilustrado*, Temas de Hoy, Madrid, 2004, pp. 329 y ss.

15. AGP, Arch. Priv., caja 22.951.

16. AGP, Arch. Priv., caja 22.952.

por ejemplo con las cartas enviadas por Vargas Laguna, por el Mayordomo y Sumiller del Carlos IV, Ramón de San Martín y por Eusebio de Bardaji y Azara, representante español en el Gran Ducado de Toscana y en el Reino de Cerdeña, entre otros personajes de la Corte de los Reyes Padres, que fueron clave en las intrigas de Fernando VII. Pero también contiene la nutrida correspondencia que mantuvo con miembros del Gobierno y de la nobleza local de Lucca, a los que conoció en sus continuos viajes a esta ciudad atraída por sus famosos baños. Allí coincidió también con miembros de la nobleza europea, lo cual Josefa Tudó no desaprovecharía para establecer relaciones que le ayudaran a recomponer su vida social. Otras cartas prueban la amistad mantenida con algunos hombres de letras españoles, como el poeta Juan Bautista Arriaza o José Joaquín de Mora.

En cuanto a la correspondencia del propio Manuel Godoy es más bien escasa si la comparamos con la de Pepita. Del periodo italiano únicamente se conserva en este fondo la correspondencia mantenida con Francisco Solano Constancio, diplomático portugués que le remitió los documentos que había logrado rescatar de manos de la policía, y algunas copias de otras cartas, testigos de su relación con Lord Holland, diplomático británico a quien conoció en la época de su gobierno.

Algo más abundante la correspondencia del periodo parisino, contiene cartas que reflejan la continuidad de su amistad con algunos ilustrados, antiguos colaboradores, como Amorós, Juan Antonio Melón o el grabador Sepúlveda, entre otros. Todos ellos aportaron datos importantes que enriquecieron las *Memorias* del Príncipe de la Paz, tarea a la que se dedicó casi con absoluta exclusividad desde 1833.

Entre esta correspondencia se encuentra, sin embargo, una de las escasas referencias a su colección artística. Se trata de la copia de una carta de Manuel Godoy a Cándida Añorga de Barrón, esposa de Eustaquio Barrón, Cónsul de Gran Bretaña en Guadalajara (México) y familia de su nuera, Marie Caroline Crowe. En ella, el propio Godoy menciona un boceto de un cuadro de Francisco de Goya, cuyo tema

era la exaltación al trono de Carlos IV, que regaló a esta dama¹⁷.

Documentación relativa a sus *Memorias* y otros escritos¹⁸

Instalado en París, una de las principales preocupaciones de Manuel Godoy fue la de limpiar su imagen, conseguir su rehabilitación moral, tarea a la que dedicó todos sus esfuerzos. Para ello, comenzó por redactar sus *Memorias*.

Dice Seco Serrano¹⁹ que la redacción definitiva de éstas debió de tener lugar entre 1833 y 1836. En este último año aparecieron en París y en francés bajo el título *Mémoires du Prince de la Paix, don Manuel Godoy, duc d'Alcudia, prince de Bassano...*, traduits en français d'après le manuscrit espagnol par J.G. d'Esmenard, lieutenant-colonel d'état major, publicadas por el editor Ladvocat. Tres años más tarde se presentó una nueva edición en castellano. Mucho se ha especulado sobre su autoría. Seco Serrano menciona unas notas de los *Recuerdos* hoy desaparecidos de Josefa Tudó en los que afirmaba que quien corrigió las *Memorias* fue Sicilia, el autor de la *Ortología española*, y que éste alargó cuanto pudo la obra, pues cobraba por cuartilla. Seco Serrano concluye que, si bien hubo una primera redacción de las *Memorias*, un borrador de Godoy, fue el clérigo Sicilia el que les dio forma definitiva.

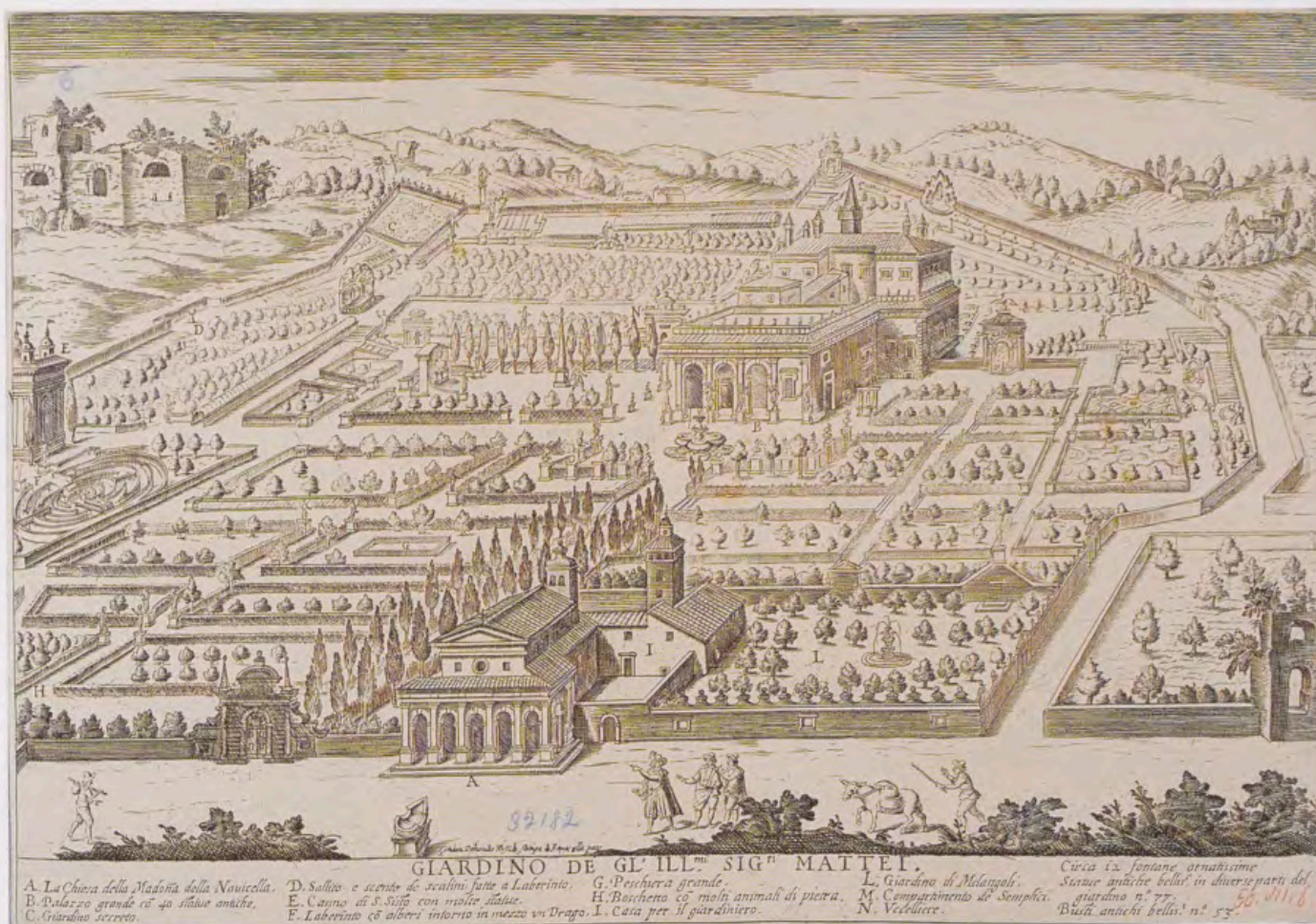
Los documentos que forman parte de este archivo familiar corroboran esta hipótesis y no dejan lugar a dudas con respecto a su autoría. El archivo contiene algunos escritos autógrafos de Godoy, borradores de estas *Memorias*, con una nota que nos aporta datos acerca de esta autoría: «De puño propio apuntaciones incoordinadas pero útiles ocupándose gradualmente punto por punto en descifrarlas como se ha empezado a verificarlo para escribir la historia...». A renglón seguido, aunque tachado con una línea superpuesta: «... acompañado de Sicilia remitiéndole mis escritos según los ago». También se conserva numerosa correspondencia sin data entre ambos y con el Coronel Esmenard, que tradujo sus *Memorias* al francés.

Pero no solamente el archivo contiene información sobre la redacción de las *Memorias*, también se incluyen copias de artículos

17. AGP, Arch. Priv., caja 22.952, expdte. 3.

18. AGP, Arch. Priv., caja 22.953, expdtes.1-25.

19. C. Seco Serrano, «Godoy y la Ilustración: las *Memorias* del Príncipe de la Paz como testimonio», *Cuenta y Razón*, núm. 29, 1987.



C. B. de Rossi, Veduta generale di Villa Mattei, siglo XVII, Biblioteca Nazionale Centrale, Coll. ezione: Roma XI. 50. VII. 6, Roma.

y de pasajes de obras relativas al periodo del reinado de Carlos IV, muchas de ellas anotadas con comentarios al margen por el propio Manuel Godoy. En este grupo también hemos recogido un manuscrito en italiano, titulado *Brevi riflessioni sull'opera de Ceballos, che ha il titolo di Esposizione de fatti, e maneggi, che hanno preparata l'usurpazione della Corona di Spagna*. El manuscrito es anónimo y en el reverso del mismo hay una nota de Manuel Godoy que lo titula «respuesta al libello de Ceballos». Creemos que muy bien podría ser obra inspirada por el propio Manuel Godoy, en respuesta al opúsculo citado de Pedro de Cevallos, uno de los personajes más significados en la lucha contra Godoy, que fue publicado en 1808.

Documentación relativa a la gestión de bienes²⁰

Entre estos documentos escasean los relacionados con los bienes secuestrados en España,

asunto cuya evolución se aprecia por otra parte en la correspondencia familiar. Poseemos, sin embargo, una copia de la diligencia de inventario y descripción de alhajas realizada en Almagro, que se hallaba en el expediente de confiscación de bienes de Josefa Tudó cuando fue detenida en marzo de 1808.

La mayor parte de la documentación se refiere a la administración de los bienes que fueron adquiridos con posterioridad a su salida hacia el exilio, sobre todo la correspondencia mantenida por Josefa Tudó y por su hijo Manuel Luis, en quienes Manuel Godoy depositó su confianza tras su partida hacia París. En efecto, tras el matrimonio con Pepita, ésta se convirtió en administradora única de los bienes de su esposo por el poder notarial otorgado por Manuel Godoy el 2 de mayo de 1829²¹. Posteriormente, el 3 de febrero de 1834, Manuel Godoy otorgó poder a favor de su hijo Manuel Luis, domiciliado en Roma, para que administrara todos sus bienes

20. AGP, Arch. Priv., caja 22.953, expdes. 26-36, cajas 22.954-22.955.

21. E. La Parra, *Manuel Godoy. La aventura del poder*, Tusquets, Madrid, 2002, p. 453.




Vicente López, Retrato de Fernando VII, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 7114, Madrid.

Pesaro 8 de Enero de 1815

Manuel mio se excusa por su inanimidad
del cuidado que habia tenido de causa la con-
juncion de su Hered. Te hijo mio lo tengo
por voraz por lo y quando en edad mayor
tienes estas cosas concuerda la razon. Tu
cosa no es susceptible a nuestro pequeño
dinero, pero en todo tiempo otorgues
de haber tenido un Padre que se sacrificara
por sus hijos y que debe el momento que
nacieron no tiene que arrepentirse de ha-
berlos dejado de amar un instante, si hijo
mio, para mas adelante se verian estas
cartas y en ellas sino ves la recompensa
del amor de su Padre veras la de su locacion
con sus obras; a Dios Manuel mio se ama
y vendra su Padre

Manuel




47

21 de Abril de 1818

Pequeña mia de mi vida, veo q^{ue}
tus cartas que esta un poco mejor
en lo que cabe aunque siempre me
mal acordandose de Luisito el qual
era demasiado querido y buena q^{ue}
jamás se podrá olvidar un instante
a mi me sucede lo mismo y siempre
ablamos de el. es verdad q^{ue} el es nuevo
mas feliz q^{ue} nosotros. y eso es el unico
consuelo pero nunca nos determinare
el dolor de averlo perdido. así condey o
mandala tiernamente su Emija.

Carlota Luisa



Correspondencia familiar, Carta de Manuel Godoy a su hijo Manuel Luis, Pesaro, 8 de enero de 1815, AGP, Arch. Priv., caja 22.949, expdte. 1; Carta de Carlota Luisa a Josefá Tudó, Roma, 21 de abril de 1818, AGP, Arch. Priv., caja 22.949, expdte. 4; Carta de Josefá Tudó a Manuel Godoy, Madrid, 21 de abril de 1848, AGP, Arch. Priv., caja 22.949, expdte. 6, Madrid, Patrimonio Nacional.

23. AGP, Arch. Priv., caja 22.955, expdte. 23. Según consta en esta escritura, el derecho a usar este título había sido cedido a Manuel Luis Godoy por su padre Manuel Godoy el 13 de febrero de 1846, pero no había sido ratificado por la Reina.

24. AGP, Arch. Priv., caja 22.955, expdtes. 24-38.

25. AGP, Arch. Priv., caja 22.956.

Matilda Crowe, la hermana de Marie Caroline, que convivió con ellos durante largos años.

Títulos nobiliarios

Se ha incluido en esta serie la escritura de renuncia al título de Duque de Alcudia por parte de Manuel Godoy y Tudó, que se titula Príncipe de Bassano y Conde de Castilofiel, a favor de su hermana Carlota Luisa Godoy y Borbón, Condesa de Chinchón, poco después de la muerte de Manuel Godoy, el 29 de marzo de 1852²³.

Correspondencia familiar²⁴

Esta serie de documentos aporta datos muy interesantes para la biografía familiar. Concretamente a través de las cartas dirigidas a Marie Caroline por su esposo Manuel Luis y su hijo Manuel Carlos en 1851, conocemos cómo fueron los últimos momentos de

Manuel Godoy y también sus funerales en París, presididos por el entonces Embajador español en la capital francesa Donoso Cortés. Contiene también información acerca del fallecimiento del propio Manuel Luis en 1871, en Madrid, adonde se había trasladado para continuar las gestiones acerca de la devolución de los bienes, y de otros acontecimientos familiares.

Correspondencia relativa a sus relaciones sociales²⁵

La más abundante es la mantenida por Marie Caroline Crowe, que nos ilustra acerca de su intensa actividad social al mediar el siglo. Parece que frecuentaba los salones y fiestas del elegante París de Napoleón III, donde, sin duda, trataría de conseguir bodas ventajosas para sus hijos. Entre los remitentes de las cartas figuran miembros de la aristocracia francesa y de sus amigos ingleses e irlandeses.

nº 12

Madrid 21 Abril

Amado Manuel he recibido la tuya del 19, en q' me anuncia el recibo de la letra con las dos mensualidades de tus sueldos, es tan escandaloso el cambio q' como tu cosa q' si no se mejora una mejor conservadora pues esta posición tan hidrata no puede durar ni aquí ni allá, igual munto tengo en mi poder el oficio del Intendente, del q' ave uso a su tiempo, nada te digo de negocios, Manuel ara buelta te irayonbra de todo pues no es prudente en el día de fier nada a la pluma, quito entrada q' desas se la abilita para se higa con tu sueldo del mes presente, el te chira tambien las contestaciones de S.S.M.M. a las Cartas q' me traye tuyas, siempre Cervinosa y una de bnda, a nada se parase el recibimiento q' hacen las S^{as} a Manuel, y como te puba lo q' son las letras y contestaciones es el despacho q' maneja toda la maquina y lo

Madrid 11 Mayo

Unam de atenciones, el te conto ra todo, Boyaque se fue con las de ayer una Campaña, estos die aqui son nulos con las funciones de Ytalia, al Conserva tu priosa salud como desu la q' mas te ama

Papa

Recuerdos personales²⁶

Se trata de documentos que completan la correspondencia, por ejemplo, un dossier de prensa española y francesa en la que aparecen noticias relativas a su familia, participaciones de boda, nacimientos o fallecimientos, recordatorios de primera comunión, estampas, tarjetas de visita, notas y billetes de viaje, invitaciones a bailes, etc. Muy curioso resulta un sobre en el que se lee «Cheveux du Prince de la Paix donné par la Princesse Godoy de Bassano au colonel Schiafino» y que contiene un mechón de cabellos rubios, supuestamente perteneciente a Manuel Godoy.

Documentación relativa a la gestión de bienes²⁷

Una vez desmantelado el patrimonio familiar en Italia y Francia y ante la falta de resultados en las gestiones para la devolución de los bienes secuestrados en España, tras la

muerte de Manuel Godoy, su hijo Manuel Luis y su nieto Manuel Carlos emprendieron una serie de negocios en el mundo de las finanzas parisinas, actuando como intermediarios en España para conseguir la concesión de la línea de ferrocarril Reus-Tarragona para el capitalismo francés. También intervinieron en la financiación del ferrocarril del centro de Bélgica. Sin embargo, estos y otros negocios probablemente le aportaron más disgustos que ganancias, a tenor de los problemas económicos y demandas a los que continuamente se enfrentó la familia.

Junto a estos negocios, figuraba en el capítulo de ingresos la pensión que recibían de la Condesa de Chinchón²⁸, y que, tras la muerte de Manuel Luis en 1871, siguió recibiendo su esposa, como conocemos por la numerosa correspondencia que se conserva en este fondo con su apoderado en Madrid, Tomás Pérez Anguita.

26. AGP, Arch. Priv., caja 22.957, expdtes. 1-11.

27. AGP, Arch. Priv., cajas 22.957, expdtes. 12-19, y cajas 22.958-22.959.

28. Manuel Godoy había firmado un acuerdo con su hija Carlota, por la que le reconocía la propiedad de parte de su patrimonio, concedido por Fernando VII, a cambio de una renta anual de 12.000 duros.

Roma 4 de Octubre de 1815.

Quando y unido conigo Manuel, marcha diatti q' es buen hombre y conve
 mecho para q' llegues esta a las manos, quanto antes, y pudes alijar ver tuve
 nido, q' estemos ocupando en la majerencia el Rey y yo, en mi prueba ya
 conocieris mi digna p' certal q' pudes imaginar y aun mucho mas, igual-
 mente la del Rey, q' lo quito el sueño la noche q' desp' el levanto; gracias
 a Di' Manuel q' ya no nos separaroms mas, y con un poco de paciencia lograra
 mos lo q' es justo.
 a la una y media ha venido Consalvi a veros, la noticia q' di-
 ce ya sabemos, y q' si no tuviéramos q' esperar de buena de Vaxa; de lo q'
 te he mandado aya despachado ayer al Papa, aya respuesta y habilitandole por q'
 despachase, baxa a vernoslo con la mejor figura y efecto etc, y a nosotros,
 q' alistante iba a pronte duo Padre como dicen ellos, entriandomelos por q' nos
 la instruyamos en ciertos pliego, respecto a q' quisieros de q' tal; miramos las
 cosas, el Rey ha ido a dormir la siesta, q' alertan y media lo lloran, q' se
 y al momento mehta el como q' esta pronte ya. estoy aqui con dos q' lloran y
 truen del grandisimo esp' q' sea la China y Socorro. le contio una carta imp
 ti, y una q' me dio baxa q' se de la nueva, se la q' envia esta mañana a Vaxa
 y su respuesta, y francisco Antonio esta con el contento. Diatti de baxa q' un
 carta, mejor recibio en las d'atas.
 aya de baxa el Pliego del Cardinal Consalvi
 en el primer d'ato a mi amo guidando en las tres y quatro es visiones; no
 me gusta el sobre y Escalonia, p' todo lo q' comprendi la paciencia q' se
 y la razon y justicia, p' esto aun q' he de de traer aya, aya
 raudenos las baxas y quito de la nueva, p' a l'ien q' en solo los Carta
 los q' escriben aya. adios q' conigo Manuel, recibe un abrazo del Rey y
 AGP

entrate lo dera javeramente, y no debes jamas de la constante amis-
 tad y gratitud como de la fiducia sin limites, ya cumplir con vos de baxa,
 y por la amistad tan sinuosa y verdadera q' profesamos el Rey y
 Livia
 Quando Manuel mucho mealago que pronto no normos el pero que en esta semana
 sera nuestra decada reunion, y que estemos tranquilos, para siempre, pues ya se ha
 logrado lo mas dificil, lo demas con un poco de paciencia vendra ole, pues y acabo para
 no d'etener a Riatti que mañana antes de anochever citara alla a l'
 Carlos
 muchas memorias y exp'miones a Delgado
 y q' p' el alido q' habiendo de certid' q' p' un var d'it' modo
 y aya cosas ala Condara, y a l'ora y todo como a l'ora q' me
 ni de q' veris al d'ato q' d'era q' tendriamos q' ir juntos alla, a balle, y ter ons
 nos otros o llo y un momento q' conf' entre la pensara. esto muy contento con
 alio, y aqui todo crulo. adios q' Manuel vive pronte. ay. q' Manuel.

Roma 28 de Enero de 1815

Manuel

Mi querido Manuel, Deseo que estes tan bueno,
 aqui no tenemos robedad gracias a Dios. El guaculo
 te lo remito con este correo, pues esta noche mismo
 saldra de aqui, lo ha encajonado el mismo que a
 hecho el marco, y asi llegara sin descomponerse nada;
 pues este hombre esta acostumbrado a embalar y anda
 siempre con guaculo. Creo que lo conocer pues es Giovan-
 nino y me parece que a trabajado para ti. Me alegrara
 que sea de tu gusto, y Ribera esta muy contento.
 No debes perder las esperanzas de que nos volva-
 mos a juntas pues no se puede tardar mucho.
 El Maestro de Matematicas me encarga te
 de' expresiones de su gusto.
 AGP
 El guaculo esta sujeto por dentro
 con 4 cuerdas y uno para que no
 se rompa la tela
 Queda tuyo tu mas fiel
 amigo que de la colazon te
 quiere.
 Francisco Antonio

Carta del Infante Francisco de Paula a Manuel Godoy, Roma, 28 de enero de 1815, AGP, Arch. Priv., caja 22.950, exp'dte. 6; Carta de los Reyes Carlos IV y María Luisa a Manuel Godoy, Roma, 4 de octubre de 1815, AGP, Arch. Priv., caja 22.950, exp'dte. 8, Madrid, Patrimonio Nacional.

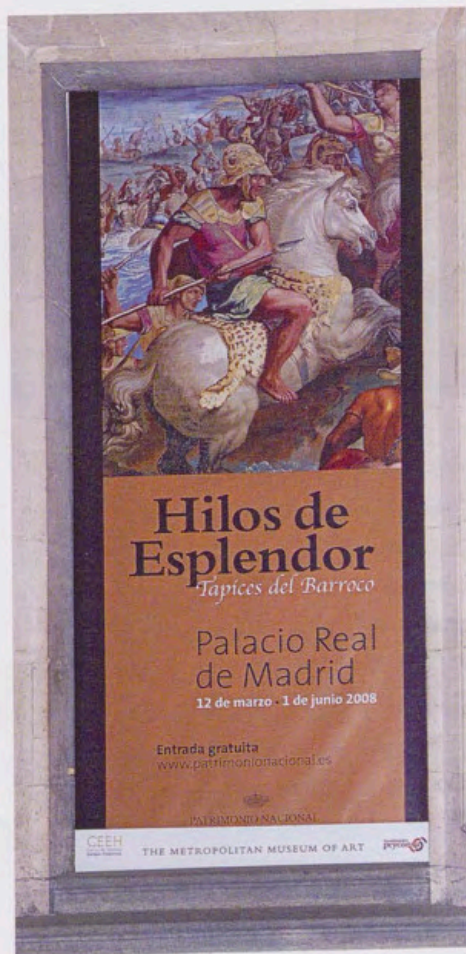
Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2008

HILOS DE ESPLENDOR. TAPICES DEL BARROCO

Con obras procedentes de más de una veintena de colecciones, *Hilos de esplendor* ofreció por primera vez un panorama completo de la producción de tapices de alta calidad durante el Barroco. Muchos de los principales artistas del momento dedicaron gran parte de su actividad creadora al diseño de paños para la industria tapicera en la Europa de los siglos XVI y XVII. Las piezas exhibidas permiten apreciar la evolución estilística de aquel valioso medio artístico y las soluciones originales que los artesanos ofrecieron ante los desafíos que esta disciplina planteó.

Durante el siglo XVII el papel desempeñado por los tapices en palacios y grandes mansiones de Europa fue fundamental. Todas las Cortes disponían de un oficio de guardarropa o tapicería, encargado de la conservación e instalación de los tapices y otras telas preciosas. Las piezas más valiosas permanecían almacenadas para protegerlas de los efectos de la luz, el humo de las luminarias y la humedad. La exhibición de aquellas piezas añadía un elemento teatral a las reales exe-



Cartel promocional de la exposición
Hilos de Esplendor.



Vista de la Sala Roja de la Exposición.

quias, coronaciones, bodas y otras solemnidades. Las ceremonias de mayor esplendor intercalaban tapices antiguos y modernos al aire libre, a lo largo de las fachadas de los palacios o en las procesiones.

La perfección de la industria tapicera de los Países Bajos en el segundo tercio del siglo XVI no ha sido nunca superada. Bruselas dominaba el mercado de tapices figurativos de calidad y atraía encargos de toda la clientela europea. La llegada del Duque de Alba a los Países Bajos para reprimir la herejía protestante en 1567 afectó gravemente al complejo entramado de comerciantes, tapiceros, artistas y tintoreros del que dependía la producción.

Tapiceros y cartonistas emigraron a las ciudades protestantes de los Países Bajos del Norte, a los estados alemanes y a Inglaterra. La más notable de las manufacturas creadas en la década de 1590 fue la de Delft, fundada por el maestro François Spiering de Ambe-

res, a la que dirigieron sus encargos las Cortes protestantes que ya no podían adquirir tapices de Bruselas. Los diseños empleados en esta época se caracterizan por la multiplicidad de escenas de figuras pequeñas con abundancia de detalles ornamentales, muy diferentes de las composiciones del segundo tercio del siglo XVI.

Tras la tregua en los Países Bajos en 1609, los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, Gobernadores de los Países Bajos españoles, estimularon la recuperación de la industria tapicera en sus dominios, y particularmente en Bruselas, mediante subsidios, privilegios y encargos a los principales talleres; pero se hizo patente que su antiguo monopolio había terminado. En muchas ciudades protestantes florecieron talleres nuevos y la industria tapicera experimentó una inusitada movilidad de su mano de obra.



Detalle de la Sala Azul de la Muestra.

Muchos talleres tejían reediciones y versiones simplificadas de diseños antiguos, pero Pedro Pablo Rubens marcó un nuevo rumbo en 1616 con sus cartones para la *Historia de Decio Mus*, que introdujeron en el arte del tapiz el dramatismo y la fuerza de la pintura barroca. Hacia 1626 la Archiduquesa Isabel le encargó diseñar una serie de veinte paños sobre *El Triunfo de la Eucaristía*, para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, donde había pensado recluirse. La importancia de los diseños de Rubens, entre 1630 y 1660, obligó a Jacob Jordaens, Jan van den Hoecke, Antoine Sallaerts y Justus van Egmont a ajustar las innovaciones a las exigencias propias del tapiz.

Por su parte, Enrique IV atrajo a Francia a Marc de Comans, precedente de Amberes, y Frans van der Plancken (François de La Planche), de Audenarde. La ambiciosa visión de Enrique IV tenía activos sesenta telares en

París y veinte en Amiens y mandó trasladar al Louvre un taller parisino más antiguo. A comienzos del siglo XVII, artistas de la Corte, como Henri Lerambert y Laurent Guyot les surtieron de diseños nuevos, a menudo basados en modelos de finales del siglo anterior modernizados y enriquecidos. Comans y La Planche encargaron a Rubens una serie con la *Historia de Constantino* en 1622. En 1627, Luis XIII llamó a Simon Vouet para hacerle trabajar en el diseño de tapices y otras obras decorativas. Vouet aportó a la tapicería francesa un elegante clasicismo.

En Italia, durante los siglos XV y XVI algunos de los soberanos más ricos habían puesto en marcha sus propias manufacturas. La única de cierta entidad que subsistía en Italia a finales del XVI era la que Cosme de Médicis había establecido en Florencia hacia 1545 y que gozó de renovada prosperidad con el tejido de tapices para el Palazzo Pitti. El Cardenal



Vista panorámica.

Francesco Barberini, sobrino del Papa Urbano VIII, fundó una manufactura en Roma en 1627. Pietro da Cortona, Giovanni Francesco Romanelli y otros artistas del círculo de los Barberini proporcionaron los diseños.

Animado por estos ejemplos, el Rey Jacobo I de Inglaterra fundó una manufactura de tapices en Mortlake, cerca de Londres, en 1619. Su dueño y Director era sir Francis Crane y su plantilla se constituyó con tejedores flamencos trasladados en secreto a Inglaterra. Franz Kleyen (Francis Klein) fue nombrado Diseñador oficial de la manufactura de Mortlake en 1626, y en los diez años siguientes creó varias series de cartones que se cuentan entre las obras más ambiciosas de estilo barroco acometidas hasta entonces en Inglaterra. La manufactura declinó tras el estallido de la guerra civil inglesa, y sus mejores productos se vendieron a coleccionistas del continente europeo.

En Francia, el Cardenal Mazarino compró muchas de las mejores piezas de

Carlos I, mientras Nicolas Fouquet, Superintendente francés de finanzas, fundaba en 1658 un taller en Maincy, que puso bajo la dirección del pintor Charles Le Brun. En 1661, Jean-Baptiste Colbert, Ministro de Luis XIV, transfirió a Le Brun y los operarios de Mancy a los obradores del Hôtel des Gobelins de París. La nueva manufactura recibió el nombre de Manufacture Royale de Tapisserie des Gobelins. Favorecidos por la financiación real y los esfuerzos aunados de los artistas y tejedores más hábiles del país, los tapices creados en los Gobelins durante las tres décadas siguientes se cuentan entre los más sobresalientes de todos los tiempos. En la última década del siglo podría decirse que los talleres bruseleses conocieron un segundo Renacimiento, cuyo fruto fueron excelentes series de tema histórico y mitológico que tuvieron gran aceptación y vistieron a la moda las salas de palacios y residencias campestres de Europa hasta bien entrada la década de 1730.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2008

PREMIOS

CONCURSO DE PINTURA INFANTIL Y JUVENIL DE PATRIMONIO NACIONAL

Presidida por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, se celebró la entrega de premios del Concurso de Pintura de Patrimonio Nacional en su XVII edición, en el Palacio Real de Madrid. El tema principal fue *Otoño en los Reales Sitios*. Doña Elena fue recibida por el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña, y los miembros del Jurado. En el Salón de Columnas se procedió a la lectura del Acta del Jurado y a la entrega de distinciones por los trabajos presentados. El primer premio fue para Elena de Gracia, del Colegio Nuestra Señora Santa María.

PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Un total de 49 poetas concurren a la XVII edición del *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*. Organizado por Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, el galardón tiene como obje-



tivo reconocer: «el conjunto de la obra de un autor vivo que por su valor literario constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de Iberoamérica y España».

El jurado, formado, entre otras personalidades, por Yago Pico de Coaña, Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, y José Ramón Alonso, Rector de la Universidad de Salamanca, otorgó el Premio al escritor Pablo García Baena, nacido en Córdoba en 1923, quien ha manifestado su

agradecimiento con la alegría de ver reconocida la obra de más de sesenta años.

Pablo García Baena es uno de los poetas que más ha influido en las nuevas corrientes de la poesía española contemporánea, junto a Juan Bernier y Ricardo Molina, fundadores de la revista *Cántico*.

Coincidiendo con el Premio otorgado a Pablo García Baena, se celebró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, la *XX Velada de Poesía en Palacio*, con la participación de los poetas Magdalena Chocano, Cristina Peri Rossi, Rocío

Silva Santisteban y Ángel González Quesada, que leyó versos de Blanca Valera.

INAUGURACIONES

CARLOS V EN YUSTE. MUERTE Y GLORIA ETERNA

En el 450 aniversario de la muerte de Carlos V, Patrimonio Nacional ilustra con sus Colecciones Reales los hechos fundamentales del final de su vida en el lugar escogido por el Emperador para su retiro, el Monasterio de Yuste.

La Exposición, de la que es Comisaria la Conservadora de Pintura de Patrimonio Nacional Carmen García-Frías Checa, fue inaugurada por Sus Majestades los Reyes de España, y contempla los pormenores que rodearon al Emperador desde su abdicación en 1555-1556, el viaje a Yuste desde los Países Bajos, su estancia en el Monasterio de la Orden de los Jerónimos, su muerte y su posterior gloria triunfal como héroe clásico y victorioso.

Dividida en cuatro secciones –La abdicación imperial, El último viaje del Emperador, La estancia en Yuste, y Muerte y gloria eterna de Carlos V– la Muestra aúna objetos de la Colección propia de Carlos V que actualmente pertenecen a Patrimonio Nacional, heredero de la antigua Colección Real; en ella se exponen ediciones inéditas de libros relacionados con la Biblioteca reunida por Carlos V en Yuste, así como ejemplares grabados que atesoran las Reales Bibliotecas de Patrimonio Nacional.

MÚSICA

CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

Con un concierto del Cuarteto Enesco, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, finalizó el XXIV Ciclo



de *Música de Cámara*, con la interpretación de obras de Arriaga, acompañados por los Stradivarius de la Colección Palatina. Fundado en Francia en 1979, el Cuarteto Enesco está integrado por los violinistas Constantin Bogdanas y Florin Szigeti, el violonchelista Dorel Fodoreanu y el viola Vladimir Mendelssohn.

FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ARANJUEZ

La XV edición del *Festival de Música Antigua de Aranjuez*, organizado por Patrimonio Nacional, la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Aranjuez, con la colaboración de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), estuvo centrada en dos acontecimientos históricos: el Bicentenario de la Guerra de la Independencia y el 250 aniversario del fallecimiento de Doña Bárbara de Braganza. Interpretaciones del repertorio de Farinelli por Angelo Manzotti y la Academia de San Rocco de Venecia, la zarzuela de Boccherini

Clementina, un divertimento de salón, a cargo de una orquesta de veintidós músicos, los ya habituales Paseos Musicales por los Jardines, «Garcilaso en el Patio de Caballos», y las tradicionales representaciones para niños alrededor de la música de Bach, completaron un programa que consiguió con éxito sus objetivos.

CICLO DE MÚSICA PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO

La Unidad de Música de la Guardia Real protagonizó el Ciclo de conciertos *Primavera Musical en Palacio*, que cumple este año su vigésimo aniversario. En esta ocasión la Antigua Banda de Alabarderos, dirigida desde febrero por el Coronel Antonio Sendra Cebolla, interpretó oberturas célebres de la ópera internacional, piezas de zarzuela, gran cine musical y pasodobles. Como broche al Ciclo, la Unidad de Música de la Guardia Real ofreció un cuarto concierto en el Real Sitio de Aranjuez, donde se celebró con música el Bicentenario de la Guerra de la Independencia.

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2008

CLAUSURA DEL CURSO ACADÉMICO
DE LA ESCUELA DE MÚSICA REINA SOFÍA



SU MAJESTAD LA REINA presidió el concierto de clausura del Curso Académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en el Palacio Real de El Pardo, acompañada por Su Alteza Real la Infanta Doña Margarita y el Duque de Soria, Carlos Zurita.

ENTREGA DEL PREMIO EUROPEO CARLOS V



SUS MAJESTADES LOS REYES presidieron la entrega del Premio Europeo Carlos V 2008 a la ex Presidenta del Parlamento Europeo, Simone Veil, y la toma de posesión de nuevos académicos de la Academia Europea de Yuste.

PREMIOS NACIONALES DEL DEPORTE



SUS MAJESTADES LOS REYES y Sus Altezas Reales las Infantas Doña Elena y Doña Cristina entregaron los Premios Nacionales del Deporte en un acto celebrado en el Palacio Real de Madrid.