

# La Real Academia de San Fernando y la devolución de los bienes eclesiásticos tras la Guerra de Independencia

Jorge García Sánchez

Universidad Complutense de Madrid, España

María Moraleda Gamero

Real Academia de España en Roma (AECID), España

**Abstract** With this article we intend to show the policy adopted by the king Fernando VII regarding to the restitution of the artistic patrimony confiscated to the religious communities during the Independence War's conflicting years, as well as the part played in this process by the Real Academia de San Fernando. When the project of founding the Museo Fernandino failed, the Academy, receiver of many of the paintings dispersed during the French Government, tried to increase his pictorial collection to the detriment of their legitimate proprietors, although laws promulgated from 1814 favoured the works of art were recovered by the religious establishments. In the case of the Hospital de la Caridad of Seville, the Academy kept paintings until the 20th century, based on the agreement of the clergymen with the French.

**Keywords** Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Spanish Independence War. Disentailment. Religious convents. Fernando VII. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Hospital de la Caridad. Murillo.

**Sumario** 1 Guerra y patrimonio: el caso español. – 2 La Restauración monárquica y la Academia: las primeras devoluciones. – 3 La recuperación de los bienes trasladados a Francia. – 4 Los casos de Sevilla y de El Escorial. – 5 Conclusiones.

## 1 Guerra y patrimonio: el caso español

Una máxima de la política de pillaje artístico que durante las Guerras Napoleónicas la Administración francesa aplicó masivamente en los países derrotados proclamaba que al clero se le podía considerar como en estado de guerra permanente con Francia, y, por lo tanto, sus propiedades y patrimonio quedaban a disposición del vencedor (Haskell, Penny 1990, 124). La traducción efectiva

de esta legitimación del trofeo de guerra se materializó en España con un primer decreto desamortizador promulgado por Napoleón en Madrid en diciembre de 1808 – los conocidos decretos de Chamartín, que asimismo abolieron el tribunal de la Inquisición –, confiscando los bienes de una multitud de conventos, aunque previamente se habían asaltado, saqueado y ocupado iglesias como

Este artículo se ha realizado en el marco de las Becas MAEC-AECID de Arte, Educación y Cultura para el curso académico 2018-2019 dentro del programa de becas para la Real Academia de España en Roma. Pueden consultarse diferentes visiones de este proceso, una general, cf. Antiguiedad 1985, y otras dos más focalizadas cf. Redondo 1991 y Valdivieso 2009. Acerca de los decretos de Chamartín, La Parra López 2016, 63-4.



Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

|           |            |
|-----------|------------|
| Submitted | 2020-03-04 |
| Accepted  | 2020-07-06 |
| Published | 2020-12-10 |

### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** García Sánchez, J.; Moraleda Gamero, M. (2020). "La Real Academia de San Fernando y la devolución de los bienes eclesiásticos tras la Guerra de Independencia". *MDCCC*, 9, 95-112.



**Figura 1** François Gérard, *Joseph, roi d'Espagne, en grand costume royal*. 1808 ca.  
Óleo sobre lienzo, 247 × 162 cm. Nr. inv. N 21; PN 1923.  
Fontainebleau, Musée National du Château de Fontainebleau

cuarteles e, incluso, quemado sus pinturas. Otros decretos posteriores redujeron a un tercio los conventos, llegando a suprimir todas las órdenes religiosas ya con José I Bonaparte. Estas medidas determinarían para siempre el aspecto urbanístico de varias ciudades, pues conllevaron la desaparición física de muchas de las casas monásticas.<sup>1</sup> Los objetos artísticos confiscados fueron sistemáticamente recogidos y reunidos en depósitos; en la capital, los conventos de San Francisco y del Rosario fueron habilitados para almacenar centenares de pinturas y demás tesoros que desde finales de 1809 afluyeron de diferentes regiones peninsulares, y no sólo extraídos de las sedes religiosas, sino también de los Reales Sitios y diversos establecimientos públicos (Madrazo 1884, 284-6). Junto a Madrid, Sevilla fue de las urbes más afectadas por el expolio napoleónico en los dos años que duró la ocupación.<sup>2</sup> En febrero de 1810 se publicó el decreto por el que las pinturas debían ser trasladadas al Alcázar – el almacén más nutrido durante la guerra con 999 obras inventariadas (Stampa Piñeiro 2015, 17) –, con el fin de ser seleccionadas y enviadas a Madrid o a París (Cano Rivero 2012, 88).

Este inmenso caudal artístico habría constituido la base de un museo nacional – el Museo Josefino –, pero la situación política, económica y social que vivió el reinado de Bonaparte [fig. 1] impidió que se consumara (cf. Antigüedad 1987). Por otro lado, en el ínterin de 1808 a 1813 numerosas obras se disgregaron a causa de la avidez coleccionista de los generales del Imperio, así como por la ven-

ta furtiva a marchantes extranjeros del Comisario de Bellas Artes, Frédéric Quilliet, y su ayudante en el depósito del Rosario, el restaurador Manuel Napoli.<sup>3</sup>

Resulta difícil determinar la legalidad de las adquisiciones. El gobierno bonapartista celebró subastas públicas y algunos bienes pudieron ser vendidos por los religiosos, pero muchos fueron sustraídos de forma ilícita o bajo presiones.<sup>4</sup> Podemos citar como ejemplo, seguramente representativo del proceder habitual, el caso del convento de Santa Paula en Sevilla, donde el mariscal Soult extrajo 14 pinturas que, según algunos autores, habrían sido convenientemente pagadas, afirmación que la documentación recientemente publicada parece desmentir, ya que el general había procedido supuestamente en nombre del rey para engrosar su botín particular, sustituyendo dichos cuadros por otros de escaso mérito. En este sentido, Nicole Gotteri, biógrafa de Soult, considera entonces que se lo ha difamado injustamente y defiende que siempre pagó por los cuadros que adquiría; para ello se basa en un documento localizado por Jeannine Baticle del que daba noticia en 1979; sin embargo, el propio Stampa Piñeiro ha publicado el documento íntegro y cambia el sentido de la interpretación dada por las historadoras francesas: no se trataría de un recibo, sino de un escrito que dejaba constancia de las obras sustraídas, de su valor y de que fueron sustituidas por otras de nulo mérito cinco días después, sin que figurase expresamente que se pagase nada a cambio de ellas (Stampa Piñeiro 2015, 22-3).

**1** En Madrid: convento de carmelitas de Santa Ana, los de Jesús, San Norberto, y los Dominicos de la Pasión, así como las iglesias de San Ildefonso, Santa Catalina, San Joaquín de los Afligidos, y San Bartolomé (Navascués Palacio 1973, 9).

**2** Entre las iglesias y conventos saqueados: Santa María la Blanca, la Santa Caridad, San Francisco, San Buenaventura, Santa Isabel, Santa María de Gracia y la Catedral. Mientras que el convento de los Capuchinos logró ocultar los lienzos de Murillo, que fueron trasladados a casas particulares de Cádiz y repuestos a la ciudad hispalense tras la contienda (Valdivieso 2009, 263).

**3** Acerca de la controvertida figura de Quilliet, que en su vida ejerció de poeta, anticuario, literato y espía, cf. Lasso de la Vega 1933. Sobre Napoli, cf. Carretero Marco 2003 y García Sánchez 2007. Cabe destacar que Napoli denunció igualmente la venta de obras por parte de las órdenes religiosas: «Mucho ha perjudicado a el establecimiento la indiferencia, e indulgencia q.e se ha usado a las S.ras Monjas, haciendolas vender las Pinturas q.e tenian en lo Interior de los Comventos, de modo q.e todo aficionado, asi Nacional como Estrangero, han llenado sus casas, y trasportado, fuera del Reino Pinturas pr. poco dinero» (Madrid, Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 17787).

**4** Sin duda, se activó el mercado artístico en España (cf. Martínez Plaza 2018, 30-1).



## 2 La Restauración monárquica y la Academia: las primeras devoluciones

Con un decreto real de 3 de junio de 1814 Fernando VII encomendó a la Real Academia de San Fernando que examinara los depósitos, e inscribiera y recogiera en su edificio las obras que allí se hacían, además de investigar a los cuerpos y personas a quienes pertenecían;<sup>5</sup> el académico Pablo Recio y Tello, los pintores Mariano Salvador Maella y Francisco Javier Ramos, y el consiliario conde de Sástago formaron la Comisión nombrada en el seno de la institución con tal fin. La corporación comenzaba así a centralizar todas las facultades inherentes a la recuperación del patrimonio artístico nacional, a encabezar el rastreo de las telas desaparecidas a lo largo y ancho del ámbito peninsular. Con este propósito, los académicos resolvieron hacer circular la noticia de que las obras dejadas por las fuerzas invasoras o interceptadas a las mismas en los pueblos de tránsito hacia el norte se confiaran a la Academia, a las escuelas locales de Nobles Artes o a las autoridades políticas.<sup>6</sup> Un aliado añadido en el transcurso de este cometido fue la donación regia del Palacio de Buenavista a la institución en julio de 1814, con el objeto de que se instaurara en él una galería de pinturas, esculturas, grabados y diseños arquitectónicos, la cual no tardó en ser bautizada con el nombre de Museo Fernandino.<sup>7</sup> El proyecto de fundación de la galería nacía garantizado por la promesa del soberano de ceder a la Academia una parte importante de los fondos pictóricos de las colecciones reales, dado que contemporáneamente las corporaciones eclesiásticas empezaron a interpelar a dicha institución por el paradero de sus obras de arte (Gaya Nuño 1969, 48; Rumeu de Armas 1980, 114-15). Pero tampoco prosperó la planificación de esta pinacoteca bajo los auspicios de la Real Academia de San Fernando, a causa de dificultades fundamentalmente de índole económica, por lo cual el proyecto apenas se mantuvo en vigor durante unos meses (cf. Martínez Frieria 1943, 379-404).

La Academia, sin embargo, aún custodiaría durante años las obras que, diseminadas por los franceses, ahora le llegaban profusamente y que en vano trató de conservar para la exhibición en sus salas después del frustrado proyecto museístico.

Las devoluciones habían comenzado a producirse desde el mismo momento en que ‘el Deseado’ había hecho su entrada en Madrid y restaurado las viejas usanzas político-sociales del Antiguo Régimen, gracias a las cuales la Iglesia recuperó las tierras y los bienes secuestrados.

El monasterio de El Escorial, como más adelante observaremos, se contaba entre los más tempranos beneficiados de estas medidas. Pero desde que en julio de 1814 se decidió la devolución de las obras enajenadas a los conventos, la mencionada Comisión de los depósitos de pinturas y el depositario de Secuestros, Francisco de Garibay, respondieron asimismo con gran diligencia a la multitud de reclamaciones que los establecimientos monacales elevaron al Gobierno (Rincón García 1985, 312). Así, en el arco de los meses de septiembre y octubre de 1814, la Comisión reintegró sus pinturas a más de una treintena de comunidades conventuales, entregas en las que no insistiremos, ya que los inventarios completos de las telas restituidas entonces a los conventos madrileños se pueden consultar en un manuscrito publicado por Wifredo Rincón García en 1985 (Rincón García 1985; Navarrete Martínez 1999, 351-3). Sin embargo, muchas obras continuaron dispersas, hacinadas en la Academia o en los diferentes depósitos religiosos, provocando que éstos se encontraran en la imposibilidad de rehabilitar sus estructuras o de poder abrirse al culto. En agosto de 1814 los agustinos calzados de la madrileña iglesia y convento de San Felipe, por ejemplo, suplicaban a la Academia que liberase al templo de las pinturas que allí se almacenaban, una vez que Fernando VII les había reintegrado sus bienes. A principios de 1815, Maella, Ramos y los académicos honorarios Antolín de Munárriz y Manuel de Ribera propusieron a la corporación que, a fin de evitarse los costes del traslado de cuadros, se anunciase en la *Gaceta de Madrid* que durante un periodo de tiempo determinado - de 8 a 15 días, que luego se convirtió en un mes - sus propietarios debían presentarse en San Felipe con las debidas justificaciones de propiedad y listados para reclamarlos, al igual que se había realizado con las devoluciones de julio del

<sup>5</sup> Archivo de la Real Academia de San Fernando (desde ahora ASF). Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1803-1818, sig. 3-87. Junta ordinaria de 5 de junio de 1814, pp. 448-9. Cerca de 300 telas y esculturas habían sido trasladadas del convento del Rosario a dicha corporación para garantizar su conservación en mayo de 1813, aún bajo la Administración francesa. Antes de la real orden mencionada la Academia ya estaba por tanto inventariando las pinturas de los depósitos, y en el verano de 1813 se concentraban en ella 878 cuadros. *Inventario principiado en el Deposito del Rosario de las pinturas en él existentes el día 23 de julio de 1813, presentado por la Comision de la Rl. Academia de Sn. Fernando*. ASF, sig. 3-618.

<sup>6</sup> ASF, Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1803-1818, sig. 3-87. Junta ordinaria de 5 de junio de 1814, p. 449.

<sup>7</sup> La bibliografía sobre este tema es muy amplia, por lo que únicamente citaremos algunos títulos: Madrazo 1945, 73-5; Gaya Nuño 1969, 47-50; Rumeu de Armas 1980, 114-18; Aguilar Olivencia 1984, 103 y ss.

año anterior.<sup>8</sup> La documentación conservada en la Real Academia de San Fernando nos informa de las peticiones de los religiosos y de las resoluciones alcanzadas al respecto en la Corte, que el duque de San Carlos transmitía puntualmente a la institución; la agilidad del proceso permitía que apenas transcurrido un mes desde la reclamación los religiosos o sus delegados tuvieran en su poder las obras.<sup>9</sup> Por citar algunos ejemplos, en estas fechas los clérigos menores de la casa del Espíritu Santo de Madrid se hicieron cargo de doce cuadros suyos guardados en la iglesia de San Felipe;<sup>10</sup> allí también se descubrieron una *Santa Ana con la Virgen* y un *Ecce Homo* - de escuela italiana y española respectivamente - de los agustinos descalzos del convento de Recoletos,<sup>11</sup> y once pinturas religiosas - una de ellas, de Pantoja de la Cruz - de los agustinos calzados del Colegio de Do-

ña María de Aragón, cuyo comisionado únicamente firmó la entrega de seis.<sup>12</sup> La Congregación del Salvador recogió dieciséis obras; seis, el convento del Hospital de San Juan de Dios; y cinco, los trinitarios descalzos de Jesús Nazareno; mientras que al monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid se le restituyeron un *San Gregorio Magno* y un *Ilustrísimo*.<sup>13</sup> Del depósito del Rosario se devolvieron a fray Gabriel Rubio, del monasterio de San Martín de la capital, un retrato del *Reverendísimo Sarmiento* y una *Santa Escolástica*; amén de dos telas de *San Benito* - una pintada por Ricci - y una *Santa María* de medio cuerpo provenientes de San Felipe; a José Benítez Rebollos, del convento de Santo Tomás, un *Cristo crucificado* de Ribera; y a fray Luis María de Parra de la Cartuja de Jerez, seis óleos localizados en el Rosario y otros seis en el convento de San Felipe.<sup>14</sup>

### 3 La recuperación de los bienes trasladados a Francia

Pese al decreto del 1 de agosto de 1809 que prohibía la exportación de obras artísticas en España, su traspaso al otro lado de la frontera fue cuantioso, y no solo por el medio centenar de pinturas ofrecidas por el rey a su hermano Napoleón o las 250 recopiladas por Dominique Vivant-Denon para el Museo del Louvre de París, sino también por el elevado número de lienzos que acabaron en manos de particulares. Como ejemplos, podemos citar la salida de 111 pinturas de monsieur Cochart - pagador del ejército - con el beneplácito del ministro de Hacienda o las extraídas por Soult mediante su representante monsieur Barrillon (Cano Rivero 2012, 89).

Con Luis XVIII sentado en el trono de Francia, y en el marco de las conversaciones del Tratado de Paz de Viena (septiembre de 1814 a junio de 1815),

se iniciaron las gestiones diplomáticas para la devolución de las obras - no sin dificultades -, primero por el VII conde de Fernán Núñez, el embajador español en París, y después por su sustituto en las negociaciones del Congreso de Viena, el ministro plenipotenciario Pedro Gómez Labrador. Wellington supuso un importante baluarte para la recuperación de los bienes, al llegar a intervenir en las reuniones del Tratado de Paz exigiendo enérgicamente la devolución de todas las obras extraídas (Stampa Piñeiro 2015), pese a que él mismo atesoraba el famoso botín del 'equipaje del rey José', recuperado por el general británico en la batalla de Vitoria y con el que alegremente Fernando VII le obsequió en agradecimiento a su alianza (cf. Jenkins 2008). Por este hecho el monarca ha sido fre-

8 ASF, Leg. 1-34-7. Reclamaciones y devoluciones de pinturas. Nota firmada por Maella, Ramos, Ribera y Munárriz de 8 de marzo de 1815. El anuncio se publicó finalmente en el *Diario de Madrid* (83, 24 de marzo de 1815, 314-15), y rezaba así: «Las comunidades y personas que tuvieren todavía que recoger pinturas ú otros objetos de las nobles artes de los depósitos encomendados por reales órdenes al cuidado de la academia de san Fernando, se presentarán en el preciso y perentorio termino de un mes desde la publicacion de este aviso en el convento de san Felipe el real de esta corte, desde las 10 á las 12 de la mañana, y desde las 4 á las 6 de la tarde, llevando la competente justificacion de los quadros y demas que les pertenecen; en la inteligencia de que de no presentarse en dicho termino, y á fin de que no se cause molestia al convento y á los encargados de su custodia, estarán los interesados á lo que se resolviere por S.M.».

9 Desde los años inmediatamente posteriores a 1814 la circulación de obras artísticas en España sería constante. La propia Academia, movida por problemas económicos y de espacio, comerció con pinturas que poseyó en ese periodo (por ejemplo, de la colección de Manuel Godoy), intercambió telas con otras instituciones, las entregó a sus miembros para satisfacer el pago pendiente de salarios (a Francisco Elías o a Juan Gálvez) o se las vendió (a José Madrazo, Martín Fernández de Navarrete, etc.). ASF, Leg. 1-36-8. Reclamaciones y devoluciones. *Razon de los Cuadros vendidos y los entregados a sus Dueños en virtud de ordenes superiores desde el año 1818*. También cf. Rose-De Viejo, 2001a.

10 ASF, Leg. 1-36-10. Reclamaciones y devoluciones 1820-1839. Exp. 36/23.

11 ASF, Leg. cit. 1-36-10. Exp. 36/9.

12 ASF, Leg. cit. 1-36-10. Exp. 36/13.

13 ASF, Leg. cit. 1-36-10. Exp. 36/19.

14 ASF, Leg. 4-81-17. Devoluciones de cuadros 1815-1837.

cuentemente acusado de un escaso interés artístico, lo que sin embargo puede contrastar con la vehemencia de las reivindicaciones hacia el gobierno gallo para la recuperación de los tesoros sustraídos. Aunque en primera instancia se consiguieron recuperar algunos bienes, ante las evasivas del gobierno francés y el precedente del recobro protagonizado por la guardia prusiana – que había accedido al museo a la fuerza y se había apoderado de los cuadros que el monarca Federico Guillermo III exigía –, el general Miguel Álava, acompañado por su ayudante, el teniente coronel Nicolás Miniussir, y por el pintor pensionado en París por la Junta de Comercio de Cataluña Francisco Lacoma [fig. 2],<sup>15</sup> cumplieron con la obligación de rescatar los tesoros artísticos españoles retirando de la pinacoteca una serie de telas sustraídas por José I y los generales bonapartistas (Stampa Piñeiro 2011, 389-402).<sup>16</sup> Este proceso generó un interesante intercambio epistolar entre Álava y Vivant-Denon, datado de los días 22 al 24 de septiembre de 1815, en el cual el primero sumaba la colección del mariscal Soult al elenco de 284 pinturas y 108 objetos artísticos variados a restituir a Fernando VII. Álava defendía que el conjunto pictórico de Soult tenía el mismo origen «*aussi vicieuse*» que el resto del repertorio demandado, y por ello se hizo «*avec violence par la force armée*» con uno de ellos, según Vivant-Denon, el óleo de *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* de Murillo.<sup>17</sup> Otros tres cuadros en discordia fueron la *Apoteosis de Santo Tomás de Zurbarán* y el *Sueño del patricio Juan y El patricio revela su sueño al papa Liberio* de Murillo, igualmente donaciones de Soult al rey (entiéndase, al Louvre). No obstante, en el caso de la entrega a Soult del cuadro de *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos*, los testimonios resultan contradictorios: en una carta escrita por Francisco Lacoma a la Academia, el pintor anotaba que un ayudante del mariscal, conocido suyo, afirmaba que realmente la hermandad de la Caridad había regalado esas obras a su superior.<sup>18</sup>

Las mayores trabas de esta tarea de decomiso estribaban, fundamentalmente, en la titularidad de las obras. Algunas habían sido enviadas por José Bonaparte o por Vivant-Denon directamente al Louvre, pero otras formaban o habían formado parte de las colecciones particulares de personajes como Soult – quien oportunamente se había adaptado al nuevo régimen –, o de otros generales y coleccionistas que las habían adquirido – de manera más o menos lícita – y que el nuevo gobierno francés se negaba a embargar, por lo que su recuperación no era posible.<sup>19</sup> Desde luego numerosas fuentes de la época atestiguan los brutales métodos y las amenazas con que Soult conseguía que en las villas conquistadas le ofrecieran estas generosas dádivas (Hempel Lipschutz 1988, 54-7).

Los comisionados españoles sacaron a la fuerza los 284 cuadros y los otros 108 objetos diversos del Museo del Louvre, los cuales empezaron a llegar a la Academia madrileña en octubre de 1815. El primer envío contaba con 57 obras, entre las que se encontraban la *Apoteosis de Santo Tomás* de Zurbarán, los dos grandes lunetos de Santa María la Blanca de Sevilla y la *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* de Murillo (Cano Rivero 2012, 89, 93 nota 63; Navarrete Martínez 2015, 77). Se sucedieron otras remesas a lo largo de 1816 y todavía en 1817 llegaron algunas pinturas más, como una *Dánae* y una *Venus* de Tiziano, aunque muchas permanecieron en colecciones francesas, a lo que siguió su venta y dispersión (Stampa Piñeiro 2015, 27-39). Muchos hispanistas opinan que esta diáspora supuso un punto de inflexión en la llamada escuela española, al poner en marcha su configuración, conocimiento y valoración internacional, mientras que otros critican esta postura que consideran falaz y derrotista (Valdivieso 2009, 266).<sup>20</sup>

Fue voluntad de Fernando VII que la Academia se ocupase de restaurar las pinturas y las pusiese en marcos y bastidores – labores para las que se ofreció voluntariamente, y sin pretender remune-

<sup>15</sup> Este artista también logró salvar obras de colecciones nobiliarias como la de los duques de Medinaceli (Martínez Plaza 2018, 30) y el conde de Altamira y marqués de Astorga (Navarrete Martínez 2015, 75). Sobre Lacoma, cf. Martínez Pérez 2015.

<sup>16</sup> En agradecimiento al desempeño de la misión por parte de Álava, Miniussir y Lacoma, la Real Academia de San Fernando los nombró académicos de honor (Navarrete Martínez 2015, 86-8).

<sup>17</sup> La correspondencia de Vivant-Denon se puede consultar en la página Web de la Fondation Napoleon [http://www.napoleonica.org/denon/denon\\_form\\_text.html](http://www.napoleonica.org/denon/denon_form_text.html). La correspondencia entre el español y el francés corresponde a los números 3537-3539, 3541 y 3543. Consúltense asimismo el número 3540.

<sup>18</sup> ASF, Leg. 4-87-2. Cuadros venidos de París 1814-1818. Carta de Francisco Lacoma a Martín Fernández de Navarrete de 10 de marzo de 1819.

<sup>19</sup> Martínez Plaza (2018, 30) escribe al respecto: «Cabe pensar que muchas de estas obras pudieron ser tomadas o vendidas mediante coacción, fuerza o necesidad, pero también existió una cierta colaboración por parte de los propietarios españoles [...] Es decir, más allá del pillaje, realizado fundamentalmente por los franceses, la transmisión de otras muchas obras debió de hacerse de manera lícita, aun teniendo en cuenta la situación de inferioridad o carestía de los propietarios».

<sup>20</sup> Se trata, en todo caso, de una cuestión mucho más compleja y que abarca un marco temporal mayor (cf. Portús 2012).



**Figura 2** Francisco Lacoma, *Autorretrato*. 1805. Óleo sobre lienzo, 68,5 × 57 cm. Nr. cat. 0104 43-000. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya

ración alguna, el pintor José Camarón – lo que dio origen a la enorme dificultad de almacenarlas todas en la institución, donde por el momento se deterioraban apiladas en el suelo, unas sobre otras (Navarrete Martínez 1999, 357-8). Las condiciones debieron de ser deplorables, puesto que el secretario de Estado y protector de la Academia José Pizarro, ante el panorama que encontró en su visita a la institución y la falta de recursos de esta, llegó a ofrecer sus muebles, quizás de forma exagerada, para que se fabricasen con ellos bastidores para los lienzos (Navarrete Martínez 2015, 78). Las pinturas a las que se refería Pizarro, entre otras, son los lunetos de Murillo,<sup>21</sup> que hoy cuelgan de las salas del Prado. Con respecto al destino de todas estas obras, la opinión de los profesores escribió de nuevo en publicar un listado, a fin de que

en un plazo de tres meses sus propietarios las recobrasen, siempre que pudiesen justificar que los franceses no las habían obtenido como presente o recompensa, y dividiéndose entre ellos el costo de su traslado desde la capital francesa. Igualmente, se estipulaba que de los cuadros de primer orden se realizasen copias para entregar a los solicitantes, que apreciarían esas versiones más vistosas, mientras que los originales se exhibirían en la Academia a la vista de los «inteligentes».<sup>22</sup> Este intento de los académicos de que las obras supervivientes del expolio francés engrosaran sus salas fue infructuoso, así como tampoco dieron resultado las repetidas alusiones a la liberalidad de los clérigos en sacrificar al enemigo sus objetos de arte para ganarse su benevolencia, ni las excusas peregrinas que prevenían que si los lienzos grandes

<sup>21</sup> Estas pinturas fueron intervenidas en Francia antes de su devolución, forradas y cambiadas de formato, añadiendo unas enjutas doradas que hacen referencia al tema de los cuadros que todavía conservan (Finaldi 2012, 102-8).

<sup>22</sup> ASF, Leg. cit. 1-34-1. Carta de la Real Academia de San Fernando a Pedro Cevallos de 19 de agosto de 1816.





**Figura 3** Francisco de Zurbarán, *Batalla de Jerez*. 1637-1639 ca.  
Óleo sobre lienzo, 335 × 191 cm. Nr. inv. 20.104.  
New York, Metropolitan Museum of Art (Public Domain)



se colocaban en bastidores y se enmarcaban, difícilmente se podrían sacar de la Academia a través de puertas o ventanas.<sup>23</sup>

El principal obstáculo con el que se toparon los académicos fueron las iglesias y comunidades religiosas que, con el apoyo de la Corona, exigieron la devolución completa de su patrimonio artístico. La amplitud de las sedes religiosas tanto de Madrid como de fuera de ella que se beneficiaron de las reales órdenes nos impide extendernos en este tema, pero si exponemos algunos ejemplos de las dificultades interpuestas por la Academia a aquéllas. La reposición del *Martirio de San Sebastián* de Sebastián Muñoz y de la *Purísima Concepción* de Mateo Cerezo por parte de los carmelitas descalzos de San Hermenegildo, en Madrid, constituyó un proceso que se prolongó durante años. En este caso se planteó la incertidumbre de si realmente ambas obras se encontraban en 1808 en el convento, fecha en la que se habrían apropiado de ellas los franceses, o si en realidad se sumaban a los lienzos con los que los religiosos obsequiaron al Príncipe de la Paz en 1806.<sup>24</sup> En 1831 el prior de San Hermenegildo presentó un listado de los mismos, donde no se incluían aquellos dos, y las investigaciones de la Academia en su archivo, además de confirmar-

lo, desempolvaban el procedimiento seguido hacía años en las devoluciones, razón por la cual los padres carmelitas desembolsaron 2.150 reales por el cuadro de Muñoz y 1.250 por el de Cerezo, cantidades que no solo cubrían el importe de la madera de los bastidores y los marcos, y los gastos del transporte desde París, sino los de la restauración de Camarón, a pesar de que el pintor había fallecido en 1819.<sup>25</sup> Otras entregas que se dilataron en el tiempo fueron en 1824 la del crucifijo del monasterio de Montserrat de Madrid, obra de Alonso Cano; dos telas grandes de la vida del patriarca San Pedro Nolasco a los mercedarios calzados, también en la capital; las de la *Crucifixión*, *La Adoración de los Santos Reyes*, y *La Virgen favoreciendo a los españoles en una emboscada preparada por los moros* [fig. 3] (su actual paradero se debe a la desamortización de Mendizábal en 1835), todos ellos de Zurbarán, a la Cartuja de Jerez; y la de cuatro cuadros al prior general de la orden de San Francisco, ya en 1825.<sup>26</sup> La reclamación en este año de un *Santo Tomás de Villanueva* por parte del rector del Colegio de Doña María de Aragón se saldaba con una negativa de la Academia, pues aquél no acreditaba las circunstancias en que se le había desposeído de la obra (Navarrete Martínez 1999, 347; 2015, 84).

#### 4 Los casos de Sevilla y de El Escorial

Las devoluciones más controvertidas correspondieron sin duda a las llevadas a cabo con los cuadros del Hospital de la Caridad de Sevilla y los del monasterio de El Escorial. De la demanda efectuada en 1814 por José de Medina y Rivas, secretario de la hermandad del primer establecimiento, alusiva a los ocho grandes lienzos pintados por Murillo a partir de 1665,<sup>27</sup> la Academia solo devolvió a su emplazamiento original los tres que poseía en aquel momento (*Moisés haciendo brotar agua de la peña*, *La multiplicación de los panes y los peces*, y *San Juan de Dios transportando a un enfermo*), que desquebrajados a causa de la humedad, hubieron de ser recompuestos.<sup>28</sup> En cuanto al resto, cuatro aún se localizaban en la rica colección

privada del responsable de su usurpación, Nicolas Jean de Dieu Soult - a cuya muerte en 1852 se subastaron 157 cuadros de los que 109 eran de escuela española, lo que propició que en la actualidad se hallen dispersos entre la National Gallery de Londres, la National Gallery of Art de Washington, el Museo de Ottawa y el Museo del Ermitage de San Petersburgo (Valdivieso, Serrera 1980, 23; Cano Rivero 2012, 89) -, mientras que el ya aludido de *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* había sido donado al Museo Napoleón por el mariscal francés en 1813 (Santos 1989, 99). En 1815, la represa en París de este cuadro había provocado una viva discusión entre los comisionados españoles y el director del Museo, quien defendía

<sup>23</sup> ASF, Leg. cit. 1-34-1. Carta de la Real Academia de San Fernando a Pedro Cevallos de 30 de agosto de 1816.

<sup>24</sup> En lo relativo a la colección del valido de Carlos IV. cf. Rose-De Viejo 1983 y 2001b.

<sup>25</sup> ASF, Leg. cit. 4-81-17. Exp. 36/16.

<sup>26</sup> ASF, Leg. cit. 1-36-8.

<sup>27</sup> *Moisés haciendo brotar agua de la peña*, *La multiplicación de los panes y los peces*, *San Juan de Dios transportando a un enfermo*, *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos*, *San Pedro libertado por un ángel* *La curación del paralítico*, *El regreso del hijo pródigo*, y *Abraham hospedando a los tres ángeles*.

<sup>28</sup> ASF, Leg. 2-58-19. Devoluciones. Reclamación de los cuadros del Hospital de la Caridad de Sevilla 1813-1814. Carta de Pablo Recio y Tello a José Munárriz de 17 de diciembre de 1814. Los tres cuadros citados se requisaron y enviaron a la capital en 1810 (cf. Beroqui 1931, 22; 1932, 96, doc. VI).

su legítima posesión, por tratarse de una pintura regalada por la ciudad de Sevilla a Soult, quejas que no impidieron al general Álava su incautación. El oficial español, buen conocedor desde su juventud de esta tela, sencillamente argumentó que la villa andaluza no podía regalar lo que nunca le había pertenecido, en referencia, presuponemos, a que la hermandad de la Caridad era su poseedora legal. Sin embargo, la Academia, a fin de retener el cuadro – el interés que despertaba lo prueba que ya en torno a 1820 se le dio a Vicente Pelequer permiso para grabarlo (Cabrerizo Hurtado 2006, 4) –, soslayó sendas reclamaciones de la hermandad de la Caridad y del ayuntamiento hispalense de 1862 y 1890.<sup>29</sup> Las acusaciones lanzadas por la hermandad sevillana a la corporación, alegando que «con el mismo derecho con que el mariscal Soult lo conducía á Francia, quedó depositado ó retenido en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, donde permanece con detrimento de la justicia y menoscabo del derecho de propiedad», fueron contestadas en el *Boletín* de 1891 por Pedro de Madrazo. Éste se basó en las protestas de Vivant-Denon para atacar el patriotismo de la hermandad y manifestar que, por su prodigalidad hacia Soult en 1810, habían perdido todo derecho a reivindicar la obra de Murillo, equiparando su actitud a la de otros establecimientos sevillanos como la propia Catedral, o la parroquia de Santa María de las Nieves (Madrazo 1891, 4 y ss.). La defensa revanchista redactada por Madrazo surtió su efecto, puesto que hasta 1939 el Gobierno franquista no devolvió la *Santa Isabel de Hungría* [fig. 4] a la capital andaluza, si bien desde 1902 no se exhibía en las salas de la Academia sino en las del Prado.

La reclamación de los medios puntos de Murillo de Santa María la Blanca (o de las Nieves), a la que también se refiere Madrazo, fue formalizada por el párroco de la iglesia ante el Ministerio de Gracia y Justicia en 1818 y llegó hasta Vicente López, que los identificó con los almacenados en la Academia. La institución madrileña se mostró a favor de la devolución, previo pago de los gastos e informe sobre la procedencia de los lienzos a los pintores Lacoma y Gálvez. El resultado debió de ser infructuoso para el establecimiento eclesiástico, puesto que estas dos pinturas permanecieron en la

Academia hasta que igualmente pasaron al Prado en 1901 (Navarrete Martínez 2015, 84-5). Otra de las obras simbólicas del expolio francés, la *Inmaculada de los Venerables* (o *de Soult*), fue adquirida por el Louvre en la subasta celebrada a la muerte del mariscal a mediados del XIX – y por la que también pujaron, aunque sin éxito, el zar Nicolás I de Rusia y la reina Isabel II de España –. Casi un siglo después, el lienzo fue reestablecido a España gracias a una permuta entre los estados francés y franquista, aunque en este caso tampoco regresó a su ubicación original, pues quedó depositada en el Museo del Prado (Cano Rivero 2012, 91).

Escribe el viajero Bory de Saint Vincent acerca de los centenares de cuadros incautados en San Lorenzo de El Escorial que:

generalmente se ha atribuido este expolio al rey José. Este príncipe trasladó a la capital una parte que de los tesoros que, de otra forma, se habrían visto abandonados a todo tipo de rapiñas; pero fueron los ingleses y los españoles quienes, en varias ocasiones, pusieron sus manos sobre lo que no se había puesto a buen recaudo en Madrid. (Santos 1991, 51)

Estas palabras atenuantes de la responsabilidad de sus compatriotas no mitigan el hecho de que muchas de las obras escurialenses terminaran en manos del emperador corso, ni que Frédéric Qui-liet fuese apartado de su cargo en 1810 tras una investigación que demostró su comercio ilícito con los fondos de los depósitos (Lasso De la Vega 1933, 34-5), entre ellos los procedentes del monasterio, de donde el agente francés había enviado a Madrid una remesa de 115 cajones en 1809 (Hempel Lipschutz 1988, 71). Pero no todas las obras de arte de El Escorial habían sido expoliadas por la administración francesa, según informaba en una misiva dirigida a Pablo Recio por el factor de las Reales Provisiones, Saturnino Burgos; éste, al igual que todos los que en el complicado año de 1813 hacían gala de su patriotismo, aseguraba no solo haber habilitado la destruida basílica para celebrar en ella funciones religiosas, sino asimismo haber suspendido la remesa ya preparada para salir del real monasterio con 21 pinturas del claustro principal y todas las efigies de bronce, entre otros ornamen-

<sup>29</sup> En la solicitud de 1862, la corporación reconoció que por derecho la tela pertenecía al Hospital de la Caridad, pero que en beneficio de la conveniencia, y la utilidad pública, debía restar donde estaba; razonamientos con los que se mostró de acuerdo el director general de Instrucción Pública. ASF, Leg. 4-87-3. Devolución de los medios puntos de Murillo. Noticia comunicada en la Junta general de 4 de mayo de 1862. Sobre el apoyo del ayuntamiento sevillano a las hermanas de la Caridad en la reclamación de 1890, consúltese ASF, Leg. 4-10-4. Devolución del cuadro de Santa Isabel de Hungría, original de Murillo. 1890. Carta de Francisco González y Manuel Sánchez a la regente María Cristina de 4 de octubre de 1890.



**Figura 4** Laurent (Fotógrafo), *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos de Murillo* (fotografía del cuadro cuando todavía se encontraba en la Real Academia de San Fernando). 1868 ca. Alúmina, 347 × 250 mm. HF825/032. © Museo Nacional del Prado





**Figura 5** Velázquez, *La túnica de José*, 1630. Óleo sobre lienzo, 213,5 × 284 cm. Nr. inv. 10014694. El Escorial. Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. © Patrimonio Nacional

tos, así como haber evitado que se extrajeran las rejas de bronce del templo.<sup>30</sup> La primera entrega que la Real Academia de San Fernando efectuó a los monjes escorialenses respondía a la real orden de julio de 1814, emitida después de que se revisaran los almacenes de la propia corporación, y los de San Felipe el Real y el Rosario. Los comisionados para recoger las obras – fray Patricio de la Torre y fray Ramón Francisco Manrique –, siempre anotadas en detallados inventarios, recibieron en el mes de octubre 507 cuadros y cuatro cajones contenedores de cuatro águilas de cristal de roca, dos cajones con los brazos de mármol del Cristo del trascoro, otro con un Cristo bronceo, «una fragata en una caja de cristales», y una

papelera antigua chapeada en bronce, piezas que les consignaron Maella, Ramos, Recio y Tello, y el conde de Sástago.<sup>31</sup> Como se apuntó anteriormente, entre 1815 y 1816 la Academia recibió los lienzos recuperados en París, por lo que los religiosos del real monasterio elevaron una nueva reclamación en mayo de 1817 a fin de que se les devolviesen aquéllos que fueran de su propiedad. En esta ocasión los académicos de San Fernando reprocharon a Ramón Francisco Manrique, a la sazón procurador general de El Escorial, que sin entrar a considerar los esfuerzos de la corporación en el mantenimiento y restauración a expensas del rey de las pinturas robadas al monasterio, pretendiese su devolución sin siquiera ceder un solo cuadro

**30** ASF, Leg. 1-34-7. Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1813-1818. Carta de Saturnino Burgos a Pablo Recio y Tello de 31 de julio de 1813.

**31** ASF, Leg. cit. 1-34-7. Informe firmado por el secretario de la Academia José Munárriz el 21 de octubre de 1814. Véase el catálogo de las 507 pinturas en ASF, Leg. 1-34-6. Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1814-1818. Sobre el listado de los cuadros que aún se mantenían en el depósito del Rosario, y que los padres Jerónimos de El Escorial recibieron del Depositario de Suestros Francisco de Garibay, cf. Rincón García 1985, 357-9.



**Figura 6** Murillo, *San Pedro penitente de los Venerables*. 1675 ca.  
Óleo sobre lienzo, 212 × 155 cm.  
Sevilla, Fundación Focus (de: Finaldi 2012, 139)

en recompensa a su celo, al igual que habían llevado a cabo otras comunidades religiosas, así como privados. Los dominicos del Colegio de Santo Tomás de Sevilla, el marqués de Astorga, o conde de Altamira, por el contrario, sí habían donado a la Academia algunos de sus lienzos sin que ésta se lo exigiera «por parecerles justo y patriótico para la enseñanza».<sup>32</sup> Tanto José Camarón, pintor responsable de la limpieza de las telas requisadas en el Museo del Louvre, como el secretario Martín Fernández de Navarrete emitieron sendos informes expresando el parecer de la Academia en este asunto. El escrito del primero aludía al esfuerzo económico de la institución en preservar de la ruina - y aún sin indemnización - las obras

venidas de Francia, y contrastaba la actitud de los padres de San Lorenzo con el de otras casas religiosas que en Valencia habían cedido sus obras graciosamente a la Academia de San Carlos para el estudio de la juventud. Asimismo, desaconsejaba el traslado de los cuadros a El Escorial por motivos de conservación, ya que faltos de aceites y de elasticidad, se cuartearían y perderían definitivamente,<sup>33</sup> por lo que concluía manifestando la opinión de que debían restar en la corporación, donde los «naturales como los extranjeros admiren tantas preciosidades de las artes, y en particular de los autores españoles, muchos de los cuales yacían en la oscuridad del olvido».<sup>34</sup>

El documento que elevó la Academia al secreta-

<sup>32</sup> ASF, Leg. cit. 1-34-6. Cuadros entregados por la Real Academia de San Fernando al Escorial. Los dominicos de Santo Tomás habían agradecido la devolución de un *Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán comprando expresamente para la Academia dos cuadros de Ribera y uno de Andrea Vaccaro. ASF, Leg. cit. 4-81-17. Exp. 36/18. Acerca de la *Santa Teresa con la Virgen* y *San José* donados por el marqués de Astorga cf. *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando* 1991, 199, núm. 24.

<sup>33</sup> Camarón se refería en particular al mal estado del *Nacimiento del Señor* de Veronés.

<sup>34</sup> ASF, Leg. 1-34-1. Extracción de pinturas. Informe de José Camarón de 15 de junio de 1817.





**Figura 7** Murillo, *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, 1645-1946. Óleo sobre lienzo, 173 × 183 cm. Nr. inv. 658. Madrid. Real Academia de San Fernando (de: Navarrete; Pérez Sánchez 2009, 231)

rio de Estado José Pizarro a través de Navarrete resulta de gran interés ya que formulaba las consideraciones esgrimidas en general por los profesores en su tentativa de que las obras supervivientes del expolio francés permanecieran en sus salas, una vez truncado el proyecto del Museo Ferdinandino. En dicho informe se razonaba que en la Academia, un establecimiento real – y el monarca era el propietario último de esas obras –, y «uno de los ornamentos de la cultura de la Nación en esta

corte, y por lo mismo visitada de todos los embajadores, sabios y viageros que a ella llegan», las pinturas servirían de más lustre que en El Escorial y de mayor utilidad para la formación artística de la juventud que ocultos en los claustros o refectorios en miserable estado de abandono.<sup>35</sup> Los monjes no habían sabido garantizar la integridad de estos tesoros artísticos, se añadiría en otro escrito posterior, además de que ninguno de ellos había «salido profesor de su observación», mientras que el pro-

<sup>35</sup> ASF, Leg. cit. 1-34-1. Informe de la Real Academia de San Fernando dirigido a José Pizarro con fecha de 4 de julio de 1817.



pio monarca había ordenado regresar de Roma al pintor José de Madrazo a fin de que enseñara el colorido y la composición mediante esos originales.<sup>36</sup> No sería hasta mediados del siglo XIX, y gracias al especial empeño precisamente de Madrazo al frente del Museo del Prado, cuando se iniciaron una serie de campañas de restauración y recuperación de las pinturas que atesoraba el monasterio jerónimo, favoreciendo también la conservación y reubicación *in situ* (Moraleda Gamero 2019, 322-3). Así se trataba de menoscabar la legitimidad de los monjes a reclamar las obras como suyas presentando el derecho real y la instrucción pública – en contraposición con el arte condenado al anonimato en los complejos conventuales –<sup>37</sup> como argumentos más poderosos para que la Academia mantuviera su posesión, conceptos que nos acercan al razonamiento del Gobierno napoleónico en su decreto de fundación del Museo Josefino, certificado en su preámbulo:

Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores, se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía á los talentos. (Antigüedad 1985, 229-30)

Este pensamiento se encontraba en la tónica de las críticas de nuestros ilustrados y de los testimonios de viajeros y eruditos europeos a este respecto, que responsabilizaban a la Iglesia española – así como a la Inquisición – de obstaculizar el progreso de las Letras y las Artes, y censuraban el contraste entre el lujo de los templos, contene-

dores de inestimables tesoros del arte – como demostrarían las sucesivas desamortizaciones –, y la ignorancia intelectual de sus custodios (Soriano Pérez-Villamil 1980, 157-9; Guerrero 1990, 373).

A pesar de las justificaciones desplegadas por los profesores de Bellas Artes, en agosto de 1818 Fernando VII dispuso la entrega a los padres de San Lorenzo de El Escorial de una decena de cuadros existentes en la Academia;<sup>38</sup> seis de ellos ya se habían colgado e incluido en el catálogo de la exposición pública de ese año, a los que la institución académica hubo de renunciar igualmente finalizada aquélla, no obstante a la invitación dirigida como último recurso a los monjes de que se les cedieran apelando a su celo por la nación.

De igual modo a lo efectuado en el resto de las restituciones a sus dueños originarios, la comunidad de San Lorenzo debía satisfacer los gastos causados en montar los lienzos en bastidores – medida ratificada con una real orden fechada en octubre de 1818 – que ascendían 4.000 reales, a los cuales José Camarón añadió la misma suma en concepto de la reparación y limpieza de las telas, que ejecutó de forma gratuita como obsequio a los favores concedidos por el soberano y la Academia, «pero sin hacer extensiva esta gratuita demostración de mi reconocimiento á otra corporacion alguna».<sup>39</sup> Después de que se «acalorara sin motivo, y no querer ver siquiera las cuentas»,<sup>40</sup> Fray Ramón Francisco Manrique hubo de avenirse a desembolsar dicha cantidad, y la última serie de cuadros de El Escorial que desde 1810 se habían almacenado en los depósitos, el Museo del Louvre, y la Academia, tornaron al monasterio en diciembre de 1818.

36 ASF, Leg. cit. 1-34-1. Nota de la Real Academia de San Fernando, sin autor ni fecha (verano de 1818).

37 En este sentido, el pintor Francisco Preciado de la Vega ya denunciaba en una carta dirigida a G.B. Ponfredi en 1765 que la pintura española se hallase oculta en iglesias, palacios y casas particulares, por lo cual resultaba desconocida no sólo en el extranjero sino incluso dentro de España (Sánchez Cantón 1941, 111). Por su parte, Antonio Ponz, refiriéndose a las telas de El Escorial valoraba la idoneidad de que se difundieran mediante la publicación de grabados, y advertía del peligro que sufrían, y la necesidad de preservarlas del sol y las humedades (Ponz 1947, 170, 188 y 189 nota 1).

38 Se trataba de las siguientes obras: *El martirio de Santiago* y dos *Evangelistas* de Navarrete; *La adoración del niño por los pastores* y *Jacob poniendo varas en los bebederos del ganado* de Ribera; *Jacob con la camisa ensangrentada* de José de Velázquez (fig. 5); *San Fabián* y *San Sebastián*, y *San Eugenio* y *San Ildefonso* de Sánchez Coello; y los retratos de *Carlos V* y *Felipe II* de Panjoja de la Cruz (Navarrete Martínez 1999, 360 nota 134; 2015, 83).

39 ASF, Leg. 1-34-7. Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1813-1818. Carta de José Camarón a Martín Fernández Navarrete de 20 de octubre de 1818.

40 ASF, Leg. cit. 1-34-7. Carta de Pedro Franco a fray Ramón Francisco Manrique de 23 de noviembre de 1818.

## 5 Conclusiones

El paradero de muchos bienes desamortizados, malvendidos, hurtados o regalados se mantuvo ignorado o, en cualquier caso, los hacía irrecuperables. Algunas de estas obras han ido saliendo a la luz poco a poco: un ejemplo reciente es el *San Pedro liberado* de Murillo de la iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla, localizado en una colección particular (de un heredero del comprador original), con motivo de la exposición *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad* y adquirido posteriormente por la Fundación Focus de Sevilla, el cual, por cierto, ha sido reubicado a escasos metros de su localización original (cf. Finaldi 2012, 138-9).<sup>41</sup>

Por diversas razones, la Academia sigue atesorando en la actualidad 16 pinturas de origen eclesiástico en relación con los listados de obras realizados por las comisiones artísticas y conservados en el archivo.<sup>42</sup> Sin embargo, entre estas no se contabilizan los dos Murillos procedentes del Claustro Chico de San Francisco de Sevilla: *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* [fig. 7] y el *Éxtasis de San Francisco* (núm. inv. 0658 y 0660). El convento fue despojado de su serie de 14 pinturas del maestro sevillano, que fueron enviadas al Alcázar de Sevilla antes de que dicho establecimiento, ocupado como cuartel, sufriese un fatal incendio. Quilliet los habría recogido para cumplir los fines del gobierno ilustrado, pero gran parte del botín fue repartido entre los generales Sault y Mathieu de Faviers - intendente del ejército francés -, trasladado a París y posteriormente vendido, lo que explica su actual dispersión en diferentes colecciones y museos de todo el mundo. De las cuatro pinturas que quedaron en el Alcázar, dos pasarían de forma poco clara al mercado artístico

y a colecciones particulares, *Dos franciscanos*, hoy en la National Gallery de Ottawa, y *San Francisco Solano y el toro*, la cual ingresó por diversos avatares en las Colecciones Reales. Los otros dos cuadros fueron enviados a Madrid en 1811 con destino al futuro museo nacional y quedaron depositados en el convento del Rosario,<sup>43</sup> desde donde pasaron a la Academia (Cano Rivero 2009, 77-93). En la documentación de archivo consultada sobre las peticiones y devoluciones a instituciones eclesiásticas no aparecen referencias a estas dos obras, que probablemente nunca fueron reclamadas.

Desde la óptica de las casas monásticas que hemos tratado, la actuación de la Real Academia de San Fernando durante las restituciones que siguieron a la etapa francesa reproducía el despótico proceder adoptado por el Gobierno josefino, descatando incluso las prescripciones que en 1814 les habían devuelto los derechos de los que les privó la desamortización. En el pasado, la Academia se había beneficiado de contextos de agitación anticlerical - la expulsión de los Jesuitas favoreció que ingresaran obras de la orden en la corporación -,<sup>44</sup> y ahora tan sólo había sucumbido a la tentación de hacerse visible y sacar provecho del restablecimiento del orden dinástico en lo concerniente a su campo de acción, el de las Bellas Artes. Una conducta justificable en una institución que había recobrado, atesorado y salvaguardado el enorme patrimonio pictórico afectado por la diáspora artística que supuso la Guerra de Independencia, y contemplaba cómo en un corto intervalo de tiempo se le despojaba de obras inestimables sin cosechar recompensa por sus desvelos, y cómo se desbarataban sus esperanzas de coordinar la instalación de un museo nacional en la capital.

<sup>41</sup> [http://www.fundacionfocus.com/web/es/patrimonio-art/centro-velazquez/detalle-cuadro/San\\_Pedro\\_despues.html](http://www.fundacionfocus.com/web/es/patrimonio-art/centro-velazquez/detalle-cuadro/San_Pedro_despues.html).

<sup>42</sup> El título de estas obras se puede consultar en Navarrete Martínez 2015, 86, así como los listados del archivo de la Real Academia de San Fernando, efectuados por las distintas comisiones, tanto al servicio del gobierno francés, como tras la Restauración, en los Anexos I, II y III en Navarrete Martínez 2015, 89-97.

<sup>43</sup> «Nº 87 un estasis de San Franco.» y «Nº 88 Sn. Diego que distribue la limosna a los pobres», ambos de Murillo, muy maltratados y sin bastidor, en el inventario del depósito del Rosario (Antigüedad 1985, 496).

<sup>44</sup> Entre esas obras había telas de Simón de Vos, o de Pablo de Matheis (Bédat 1989, 318-19).

## Bibliografía

- Aguilar Olivencia, M. (1984). *El Palacio de Buenavista*. Madrid: Goes-Gráficas Marte.
- Antigüedad, M.D. (1985). *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- Antigüedad, M.D. (1987). «La primera colección pública en España. El Museo Josefino». *Fragmentos*, 11, 67-85.
- Bédat, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Beroqui, P. (1931). «Apuntes para la Historia del Museo del Prado». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 39, 20-34.
- Beroqui, P. (1932). «Apuntes para la Historia del Museo del Prado». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40, 85-97.
- Cabrerizo Hurtado, J.J. (2006). «La reproducción de obras artísticas de tema religioso en la España del siglo XIX». *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*, 10, 1-10.
- Cano Rivero, I. (2009). «Conjuntos desaparecidos y dispersos de Murillo: serie para el Claustro Chico del convento de San Francisco de Sevilla». Navarrete Prieto, Pérez Sánchez 2009, 69-93.
- Cano Rivero, I. (2012). «Coleccionismo y dispersión de la obra de Murillo en los siglos XVIII y XIX». *Finaldi 2012*, 83-93.
- Carretero Marco, C. (2003). «Manuel Napoli in Spagna», in «Storia del restauro dei dipinti a Napoli in el Regno nel XIX secolo. Atti del Convegno Internazionale 1999», num. speciale, *Bollettino d'Arte*, 2003, 223-37.
- Finaldi, G. (ed.) (2012). *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad = Catálogo de exposición*. Madrid; Sevilla; Londres: Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa; Dulwich Picture Gallery.
- García Sánchez, J. (2007). «Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte». *Reales Sitios*, 172, 28-49.
- Gaya Nuño, J.A. (1969). *Historia del Museo del Prado 1819-1969*. León: Everest.
- Guerrero, A.C. (1990). *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar.
- Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando. Sección B* (1991). Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Haskell, F.; Penny, N. (1990). *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza.
- Hempel Lipschutz, I. (1988). *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus.
- Jenkins, S. (2008). «El 'equipaje del rey José' en Apsley House». *Reales Sitios*, 176, 23-41.
- La Parra López, E. (2016). «Política religiosa de la España josefina». *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 91, 57-71.
- Lasso De La Vega, M. (1933). *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid: Estanislao Maestre.
- Madrazo, M. de (1945). *Historia del Museo del Prado 1818-1868*. Madrid: s.n.
- Madrazo, P. de (1884). *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la fundación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- Madrazo, P. de (1891). «Informe sobre la reclamación del cuadro de Santa Isabel de Murillo por la hermandad de la Santa Caridad de Sevilla». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año XI, 4-20.
- Martínez Friera, J. (1943). *Historia del Palacio de Buenavista hoy día Ministerio del Ejército*. Madrid: s.n.
- Martínez Pérez, A. (2015). «La 'historia menuda' de Francisco Lacoma Fontanet (1778-1849)». Esperanza Navarrete, E.; Martínez, A. (eds), *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, 99-125.
- Martínez Plaza, P.J. (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: CEEH.
- Moraleda Gamero, M. (2019). «Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico». *Anales de Historia del Arte*, 29, 317-40.
- Navarrete Martínez, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Navarrete Martínez, E. (2015). «Participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la recuperación de las obras de arte 'extraídas' por José I». Navarrete, E.; Martínez, A. (eds), *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, 65-97.
- Navarrete Prieto, B.; Pérez Sánchez, A. E. (dirs) (2009). *El joven Murillo = Catálogo de exposición*. Bilbao; Sevilla: Museo de Bellas artes de Bilbao; Junta de Andalucía.
- Navascués Palacio, P. (1973). *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños.
- Ponz, A. (1947). *Viaje de España: seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*. Madrid: Aguilar.
- Portús, J. (2012). *El concepto de pintura española: historia de un problema*. Madrid: Verbum.
- Redondo Cantera, M.J. (1991). «La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial: Valladolid, 1808-1813». *Academia*, 73, 253-90.
- Rincón García, W. (1985). «Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814». *Academia*, 60, 299-374.
- Rose-De Viejo, I. (1983). *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.



- Rose-De Viejo, I. (2001a). «Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia». *Academia*, 92/93, 33-44.
- Rose-De Viejo, I. (2001b). «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852)». *Manuel Godoy y la Ilustración. Jornadas de estudio*. Mérida: Junta de Extremadura, 119-64.
- Rumeu De Armas, A. (1980). *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid: Instituto de España.
- Sánchez Cantón, F.J. (1941). *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vol. V. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Santos, M. de los (1989). *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Santos, M. de los (1991). *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza.
- Soriano Pérez-Villamil, M.E. (1980). *España vista por historiógrafos y viajeros italianos (1750-1799)*. Madrid: Narcea.
- Stampa Piñeiro, L. (2011). *Pólvora, plata y boleros. Memorias de testigos y combatientes en la Guerra de la Independencia*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Stampa Piñeiro, L. (2015). «La diplomacia española y su papel en el retorno del expolio napoleónico». Esperanza Navarrete, E.; Martínez, A. (eds), *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, 17-39.
- Valdivieso, E. (2009). «El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 37, 261-70.
- Valdivieso, E.; Serrera, J.M. (1980). *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla: s.n.