

**GUERRA DE LA INDEPENDENCIA Y EXPOLIO ARTÍSTICO:  
LA DIFUSIÓN DEL ARTE ESPAÑOL EN GRAN BRETAÑA**

Rocío Coletes Laspra\*

Universidad de Oviedo

El objetivo principal de esta comunicación, vinculada a los estudios científicos relacionados con el coleccionismo y el expolio, consiste en analizar la entrada del botín de José Bonaparte en el Reino Unido. Se examinará cómo esta tentativa de expoliación artística, frustrada a raíz de la batalla de Vitoria en 1813, tuvo como una de sus principales consecuencias la entrada y la promoción del arte español en Gran Bretaña, sobre todo a partir de la aparición de publicaciones y la apertura pública de algunas colecciones. Desde entonces, se despertó un interés creciente por la creación pictórica española, que había permanecido prácticamente olvidada a pesar de los múltiples contactos angloespañoles que habían tenido lugar en el pasado.

Con tal finalidad se examina la historia de la formación del botín y las piezas que lo componían, las medidas adoptadas a raíz de la llegada del mismo a Inglaterra en 1813, y el interés que el conjunto produjo en los círculos próximos a Wellington<sup>1</sup>. También se alude a uno de los mecanismos que impulsaron dicho interés: la progresiva exposición pública del lote en una de las residencias privadas de Wellington, Apsley House (fig. 1)<sup>2</sup>, hoy en día convertida en museo. Todo ello se sitúa en el marco de la

---

\* La autora es beneficiaria de una Beca de Formación de Profesorado Universitario, (Dpto de Historia del Arte y Musicología). Resolución publicada en el BOE A-2010-15573, 11 de octubre de 2010.

<sup>1</sup> Arthur Wellesley, conocido como Wellington desde septiembre de 1809, obtuvo el título de duque el 11 de mayo de 1814. Salvo mención contraria, a lo largo de la comunicación se utilizará el nombre del título nobiliario Wellington para hacer referencia al primer duque.

<sup>2</sup> El nombre se debe a su primer propietario, Lord Apsle, conde de Bathurst (1714-1794).

evolución del gusto de la sociedad británica con la progresiva valoración de la escuela pictórica española que tuvo lugar tras las campañas napoleónicas.

El expolio artístico que José I intentó llevar a cabo se inserta en el momento histórico en que las relaciones culturales entre España, Francia y el Reino Unido se encuentran en proceso de transformación, paralelamente a los cambios socioeconómicos que se suceden en el siglo XIX europeo. La entrada de Napoleón en la Península Ibérica (oficializada mediante la firma del Tratado de Bayona en mayo de 1808), que supuso la instalación de su hermano José Bonaparte<sup>3</sup> en el trono de España, provoca el inicio de la Guerra de La Independencia, contra el Emperador de los franceses, declarada incluso antes de la llegada de José a la capital de su resbaladizo reino. Tras algunas idas y venidas a Francia del nuevo monarca, el día 20 de diciembre de 1808, tras el desplazamiento del propio Napoleón a la Península para recuperar el control de la situación<sup>4</sup>, se produce la entrada oficial en Madrid del corso y de su hermano José, quien retomaría su reinado una vez definidas las características de su administración según el modelo planteado en la *Constitución de Bayona* de 1808<sup>5</sup>.

La política de José I se identifica hoy en día con el despotismo ilustrado, modelo de Estado continuador de los ideales del siglo XVIII. Sus bases teóricas y prácticas se completaron con unas iniciativas culturales de carácter fuertemente innovador: supresión de varios establecimientos religiosos, reorganización del sistema educativo, creación de nuevos colegios, reducción del número de conventos, renovación

---

<sup>3</sup> Para la biografía de José Bonaparte véase ABELLA, R.: *José Bonaparte*, Madrid, Planeta, 1997; HAEGELE, V. (ed.): *Napoléon et Joseph Bonaparte: correspondance intégrale, 1784-1818*, París, Tallandier, 2007; MORENO M.: *José Bonaparte: un rey republicano en el trono de España*, Madrid, La Esfera de los libros, 2008.

<sup>4</sup> En esta ocasión el Emperador de los Franceses tuvo la oportunidad de contemplar los bienes artísticos acumulados por la monarquía española a lo largo de los años, lo que le hizo exclamar «En vérité, mon frère, vous êtes mieux logé que moi». BATICLE, J.: «La mission en Espagne», en GALLO, D. (dir.): *Actas del coloquio “Les vies de Dominique Vivant-Denon”* (París, Museo del Louvre, 1999), París, Musée du Louvre, 2001, p. 328.

<sup>5</sup> RAMISA, M.: «La administración bonapartista», en MOLINER, A. (ed.): *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Barcelona, Nablá, 2007, p. 362.

urbanística, proyecto de un museo, etc., que desembocarán en una progresiva apertura de las mentalidades<sup>6</sup>. En contrapartida, durante sus años como monarca y gracias a su posición privilegiada, José I (junto con sus colaboradores) tuvo al alcance de la mano el patrimonio real español, directamente accesible en sus estancias palaciegas. Una parte de este mismo patrimonio fue la que intentó llevarse a Francia en más de una ocasión, de forma más contundente al final de su reinado, aunque su intento de expolio se vio frustrado por las tropas aliadas lideradas por Inglaterra<sup>7</sup>.

El interés de Gran Bretaña por participar del lado español en la contienda se debió, *grosso modo*, a las alianzas establecidas entre los británicos y Portugal, al interés de los primeros por las colonias españolas, y a la influencia que los británicos ejercerían en los asuntos internos de nuestro país. Además de frenar la expansión napoleónica por el continente, la participación de los británicos en el conflicto provocó la intensificación de las relaciones entre los dos países a partir de ese momento, así como la presencia en las Islas Británicas de un arte y una cultura españolas hasta entonces relativamente extrañas. En este contexto se encuadran las intervenciones de Arthur Wellesley, futuro duque de Wellington y al que la Historia hizo dueño del botín de José I, en la Península.

La salida definitiva de José Bonaparte de España se produjo entre los meses de marzo y julio de 1813. Tras dejar una guarnición en Madrid al mando del general Hugo, que pronto abandonaría la capital, José I se trasladó a Valladolid. Seguido muy de cerca por Wellington<sup>8</sup>, el «Rey Intruso» inició una serie de retiradas instalándose primero en Burgos, después en Miranda de Ebro, y finalmente en Vitoria, cerca de la frontera francesa, donde decidió ofrecer batalla a Wellington confiando en una victoria que

---

<sup>6</sup> AYMES, J. R.: *La guerra de la Independencia de España (1808-1814)*, (1973), México, Siglo XXI, 2007, p. 90.

<sup>7</sup> Véase LASPRA, A.: «La ayuda británica», en MOLINER: *La Guerra... op. cit.*, pp. 153-183.

<sup>8</sup> Según Parkinson, «Wellington knew more about the whereabouts of the French armies than the French did themselves». PARKINSON, R.: *The Peninsular War* (1973), Hertfordshire, Wordsworth, 2000 p. 174.

facilitaría la pacificación del norte del país. Mediante un cuidadoso plan estratégico, y con varias divisiones rodeando a las fuerzas francesas, Wellington atacó al enemigo en una acción en la que el número de combatientes británicos (83.500 soldados) superaba con creces al francés (55.000)<sup>9</sup>. De esta manera, el 21 de junio de 1813 los aliados obtuvieron una decisiva victoria que trajo como consecuencia la expulsión definitiva de España del rey José I. Fue también en ese momento, espléndidamente narrado por Galdós, cuando los carruajes cargados de obras de arte, documentos y objetos preciosos que José Bonaparte pretendía «exportar», así como otros bienes acumulados por sus colaboradores, quedaron abandonados en el campo de batalla<sup>10</sup>. Tras la pérdida de control sobre la Península, Napoleón confinó al antiguo monarca en sus propiedades de Montefontaine. A continuación, Bonaparte devolvió el trono a Fernando VII, concluyendo la intervención extranjera en la Península mediante la firma del Tratado de Valençay<sup>11</sup>.

Es difícil cuantificar con precisión la pérdida de patrimonio artístico español tras todos estos años de confusión y guerra, ya que el botín de José Bonaparte no fue el único que se formó y aún menos el único que acabó saliendo del país. Los «regalos» diplomáticos, los bienes requisados, el expolio en general, acompañado todo ello de un mercado del arte con compradores procedentes del extranjero, supuso una pérdida irremediable para la historia del patrimonio nacional<sup>12</sup>.

Entre estos bienes expoliados se encontraban los contenidos en los carruajes del rey José, en su mayoría procedentes de colecciones españolas eclesiásticas,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

<sup>10</sup> PÉREZ GALDÓS, B.: *El equipaje del rey José*, Madrid, Hernando, 1969 (36ª ed.).

<sup>11</sup> MOLINER, A.: «El retorno de Fernando VII y la restauración de la monarquía absoluta», en MOLINER: *La Guerra... op. cit.*, p. 578.

<sup>12</sup> Es necesario señalar que en España ya existían decretos limitando la exportación de obras de arte, uno de ellos fechado en 1810, que retomaba otro de 1779, obra del conde de Floridablanca.

aristocráticas y, sobre todo, de la Corona<sup>13</sup>. Alabadas por Antonio Ponz en su gran compendio sobre España, las colecciones reales se mantuvieron reservadas al deleite de las altas esferas hasta la apertura en 1819 del hoy denominado Museo Nacional del Prado, cuyo antecedente se sitúa en el inconcluso Museo Josefino<sup>14</sup>. Es importante mencionar este proyecto puesto que supuso el desplazamiento de una gran cantidad de obras de maestros mayoritariamente españoles a la capital de la nación, todo ello fruto de la desamortización de los conventos y los bienes eclesiásticos que dio a Madrid el «aspecto de un inmenso almacén de obras de arte»<sup>15</sup>.

Todas estas obras estuvieron inicialmente bajo la responsabilidad del marchante de arte y especulador francés Frédéric Quilliet. Tras su destitución a causa de actividades fraudulentas en cuanto a la gestión de las obras se refiere, la labor continuó dirigida por Manuel Napoli, quien contó con Francisco de Goya y Mariano Maella para la selección de las piezas destinadas al futuro museo<sup>16</sup>. Como el emplazamiento del mismo estaba aún por decidir, las obras fueron depositadas en los palacios reales, en otros expropiados como el de Buenavista, antaño perteneciente a Manuel Godoy<sup>17</sup>, y en edificios que antes habían sido propiedad de las órdenes religiosas, como el convento de los Dominicos del Rosario, de Madrid. Aun así, una vez que José vislumbró el principio del fin de su reinado, además de preparar la huida modificó su política cultural, que pasó de estar destinada a la exposición pública de las colecciones reales a servir para su

---

<sup>13</sup> Sobre las colecciones reales, de donde provenía una importante cantidad de obras incautadas por Wellington, véase, además de las publicaciones nombradas en esta comunicación, BROWN, J.: *Kings and connoisseurs. Collecting art in XVII c. Europe*, New Heaven/Londres, 1995; ANES, G.: *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996, y los estudios de Javier Portús.

<sup>14</sup> El proyecto de museo será retomado por Fernando VII a su vuelta al trono. Véase el «Decreto de la fundación del Museo Josefino», *La Gazeta de Madrid*, Madrid, enero 1809. Sobre el «regalo» a Napoleón véase HEMEL LIPSCHUTZ, I.: *La pintura española y los románticos franceses*, (1972) Madrid, Taurus, 1988, pp. 65-69 y 72-76; DUPUY, M. A. (ed.): *Dominique-Vivant Denon: l'œil de Napoléon*, (Cat. Exp. Museo del Louvre, 1999), París, RMN, 1999.

<sup>15</sup> ANTIGÜEDAD, M. D.: *El Patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999, p. 53.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 169-171.

<sup>17</sup> COLORADO, A.: «José I, el gran expoliador», *Descubrir el arte*, IX, 107 (2008), pp. 26-32, p. 30.

deleite personal por la vía de la expoliación y el saqueo<sup>18</sup>. En sólo unos meses llegaron a acumularse unos 1.500 carruajes custodiados por el general Hugo, cuyo objetivo era alcanzar el país galo pasando por el nordeste peninsular<sup>19</sup>. Pero es aquí cuando, con la batalla de Vitoria del 21 de junio de 1813, Wellington evitaría que estos bienes pasasen al otro lado de los Pirineos, aunque no por ello se quedaron en España ni se conservó la totalidad de las obras, enseres y documentos almacenados en los carruajes.

Resulta complicado cuantificar con precisión el contenido del equipaje del rey, dadas las circunstancias en que fue tanto reunido como dispersado. A pesar de la información localizada en los inventarios, esenciales para el estudio del origen de las obras, nunca llegó a redactarse, o no llegó hasta nuestros días, una lista precisa del contenido de los carruajes reunidos por los colaboradores de José. Adicionalmente, la diversidad de artistas firmantes de tal cantidad de obras, las atribuciones erróneas, y la heterogeneidad en lo que respecta a la procedencia de los cuadros complican más aún el estudio de la caravana en principio destinada a Francia<sup>20</sup>.

Aun así, las lagunas se ven parcialmente compensadas por la existencia de varios documentos. En primer lugar, pueden compararse los inventarios de las colecciones reales redactados antes y después de 1813. Se trata de inventarios que responden a la tradición de catalogar las obras de la monarquía al producirse una sucesión en el trono. Además del inventario de 1794<sup>21</sup>, el de 1808 redactado por Quilliet, y el escrito entre

---

<sup>18</sup> La correspondencia mantenida entre el agregado de la Casa del Rey, Donna, y José I señala en algunos casos el origen de las obras exportadas y su estado de conservación, aunque sin entrar en detalle en cuanto al contenido preciso de los carruajes. Correspondencia conservada en los Archivos Nacionales de París, 381 AP 33 dossier n° 10, marzo 1813-mayo 1813 (microfilm).

<sup>19</sup> QUEIPO DEL LLANO, J. M. (conde de Toreno): *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, s. n., 1835/37, pp. 464-467.

<sup>20</sup> JENKINS, S.: «Spanish “Gift” at Apsley House» *English Heritage Historical Review*, 2 (2007), pp. 112-127, p. 124.

<sup>21</sup> Archivo General de Palacio, Madrid, sección Administrativa, Inventario Palacio Real de Madrid, 1794. Citado por GÉRARD-POWELL, V.: «José Bonaparte et la collection des Bourbons d’Espagne», en BONFAIT, O., GÉRARD POWELL, V. y SENECHAL, P. (eds.): *Curiosité: études d’histoire de l’art en l’honneur d’Antoine Schnapper*, París, Flammarion, 1998, p. 413 nota 6.

agosto de 1812 y junio de 1813<sup>22</sup>, destaca el del Palacio Real de 1811: un documento de 59 páginas en las que se hace referencia al título de la obra y a su supuesto autor<sup>23</sup> redactado por Féraud, administrador general de bienes muebles de la Corona, y por Manuel Álvarez, mayordomo de palacio. La dimensión post-bélica de la situación se recoge en el inventario de 1814, realizado a la vuelta de Fernando VII al poder<sup>24</sup>. También tuvo mucha importancia la lista de obras realizada por William Seguiet, restaurador y conservador de origen británico, a la llegada de las obras a Londres<sup>25</sup>. De todas formas, la lista de Seguiet se encuentra plagada de errores. Éstos se explican por las prisas con que se redactó dicha relación, dada la polémica que hubiera podido crear la llegada de los cuadros y otros bienes expoliados a Gran Bretaña, y también debido al mal estado de algunas de las obras<sup>26</sup>. Asimismo, el limitado conocimiento de la escuela española en Gran Bretaña dio lugar a diversas confusiones, como la incorrecta atribución de obras de la escuela española a la italiana<sup>27</sup>.

A los inventarios y listas se añaden los datos facilitados por las propias obras de arte. Algunas de ellas pudieron ser reconocidas en el pasado gracias a los números que las identificaban, y que se correspondían con los inventarios del Palacio Real. En algunos casos, no obstante, estos números desaparecieron cuando los franceses retiraron las obras de sus marcos<sup>28</sup>.

---

<sup>22</sup> Archivos del Palacio Real, Fernando VII, 1814, 222/2, publicados por ANTIGÜEDAD: *El Patrimonio... op. cit.*, pp. 262-337.

<sup>23</sup> Inventario conservado en los Archivos Nacionales de París, 381 AP 15 dossier nº 6 (microfilm); otra copia se encuentra en los Archivos del Palacio Real de Madrid, publicada por LUNA, J. J.: *Pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, Fundación Rich, 1993.

<sup>24</sup> Archivos del Palacio Real de Madrid, *Inventario de las pinturas que existían en el Palacio Real de Madrid en el año 1814*, Fondos Fernando VII, AG LEG038 EXP 60.

<sup>25</sup> KAUFFMANN, C. M. (ed.): *Catalogue of paintings of the Wellington Museum*, Londres, H.M.S.O., 1982, p. 5.

<sup>26</sup> JENKINS: «Spanish “Gift”...», *op. cit.*, pp. 116 y 120.

<sup>27</sup> Para las atribuciones antiguas y su actualización contemporánea véase JENKINS, 2009, p. 342.

<sup>28</sup> WELLINGTON, E. (duquesa de): *A descriptive historical catalogue of the collection of pictures and sculpture at the Apsley House*, Londres, Longmans/Green and Co, 1901, sin paginar (ix).

Con todo esto se sabe hoy en día que la mayoría de las obras seleccionadas por José y sus colaboradores provenían de los aposentos del monarca y los reservados a su familia, situados en la parte sudoeste del ala oriental del Palacio Real de Madrid, más concretamente de su propia habitación<sup>29</sup>. Como se apuntaba más arriba, el botín de José I estaba repartido en 1.500 carruajes. El contenido de los mismos no se limitaba a pinturas, sino que también había documentos, archivos, dibujos, grabados, objetos de plata, de porcelana, relojes y misales.

El lote de pinturas comprendía obras concordantes con el gusto de las élites francesas de principios del siglo XIX; más en concreto, pintura flamenca y holandesa del siglo XVII (Teniers y Breughel) principalmente. Las piezas de la escuela italiana, también muy abundantes, presentaban los errores de atribución más graves, como por ejemplo la confusión entre Giulio Romano y Rafael o la errónea atribución de ciertas obras a Tiziano. La escuela francesa incluía piezas de alto nivel, por ejemplo, de Claudio de Lorena y de Watteau, así como Claude Joseph Vernet. A pesar del interés que suscita el contenido general de los carruajes, a continuación se analizará la pintura de la escuela española que llegó a Gran Bretaña y que actualmente se conserva en Apsley House<sup>30</sup>.

La obra más antigua es el panel del políptico de Juan de Flandes *La Cena* (fig. 3), datado en torno a 1500. En la lista de Segurier, este panel representando la última colación entre Cristo y los apóstoles había sido atribuido a Alberto Durero. Respondiendo a lo que era habitual en ese momento, algunas partes del políptico, hoy disperso, fueron realizadas por el taller de este pintor que trabajó para Isabel de Castilla<sup>31</sup>. El resto de los paneles representa escenas del Nuevo Testamento y de la vida

---

<sup>29</sup> GÉRARD-POWELL: «José Bonaparte...», *op. cit.*, p. 411.

<sup>30</sup> Salvo mención contraria, los comentarios de las obras proceden del catálogo del Wellington Museum de 1982 revisado y reeditado por Susan Jenkins en 2009 (pp. 41-336).

<sup>31</sup> CROMBIE, T.: «Spanish paintings at Apsley House», *Apollo*, XCVIII, 139 (1973), pp. 52-57, p. 53.

de la Virgen. Hoy en día una de las hipótesis que giran en torno a la función de este políptico es que estuviera destinado a decorar un altar privado de la reina Isabel. Tras la muerte de ésta, la obra pasó a manos de Margarita de Austria y la última mención que se tiene de él antes de ser recuperado en la batalla de Vitoria aparece en un inventario de julio de 1600.

Una gran parte del lote comprende obras del Siglo de Oro español. Los tres trabajos de Ribera incluyen una obra inhabitual en la temática del maestro: *La Carcasa* (fig. 4). En este grabado sobre cobre, único representante de la parte española del botín realizado con esta técnica, se representa a un grupo de niños y otros personajes desprovistos de ropa que transportan una bruja al *sabbat*. La inscripción de la obra, *R.V inventor/Yoseph Ribera pingit/16*, ha llevado a los estudiosos a identificar esta pieza como la copia de una obra de Rafael, aunque las musculaturas y distorsiones físicas de los personajes incitan a pensar más bien en Miguel Ángel, siendo posible que la inscripción responda a una práctica tradicional de denominación de las copias. Por otro lado, incluso la autoría de Ribera ha sido cuestionada, siendo la única opción plausible que se trate de una obra de juventud. El grabado formó parte de la colección real del Alcázar de Madrid de cuyo incendio se salvó, pasando entonces al Palacio Real. Los otros dos cuadros pertenecientes a Ribera corresponden a la iconografía tradicional del artista con *San Juan Bautista* (fig. 5) y *Santiago el Mayor* (fig. 6). En el primer caso se trata de una obra que, a pesar de poseer una inscripción que debería de nuevo confirmar su autoría (*Jusepe Ribea/espanol/F. 1650*), sigue provocando dudas respecto a su adscripción. El segundo de los santos, Santiago, se localiza en un marco muy distinto al de San Juan, el cual aparece delante de un paisaje donde se distingue el cielo azul. Sin embargo, Santiago se sitúa en un espacio cerrado más característico de las obras de Ribera. Ambas pinturas provienen del Palacio Real de Madrid.

Diego de Silva y Velázquez aparece representado por cuatro obras de alto nivel, comenzando por *El aguador de Sevilla* (fig. 8). Esta tela, a pesar de ser de juventud, es considerada por su avanzada técnica como un precedente de *Las Meninas*<sup>32</sup>. La escena está compuesta por tres personajes que no interactúan. El protagonismo de la composición, cuyo claroscuro destaca sobremanera, corresponde a los objetos que componen el bodegón. La obra perteneció a Juan de Fonseca y Figueroa, quien debió de comprársela a Velázquez cuando éste se trasladó a Madrid, para pasar más tarde a formar parte de la colección del Cardenal Infante Don Fernando y, tras localizarse en el Buen Retiro, acabó en el Palacio Real. A los trabajos del maestro sevillano en Apsley House hay que añadir dos cuadros, titulados *Dos niños a la mesa* (fig. 7) y *Retrato de un caballero español* (fig. 9). El primero de ellos suele asociarse al *Aguador*, al ser ambas obras de juventud del pintor de Felipe IV. Como en el caso anterior, los personajes tienen una actitud apacible y el protagonismo vuelve a recaer en los objetos situados encima de la mesa. El juego de luces y sombras responde a la tradición del bodegón español, la pintura de Caravaggio y la flamenca del siglo XVI. La tela fue adquirida por Carlos III en 1768 al marqués de la Ensenada, pasando así a formar parte de los fondos del Palacio Real. El enigmático retrato, realizado a finales de la década de 1630, se considera como un gran ejemplo de dominio técnico<sup>33</sup>. Hay varias hipótesis que intentan esclarecer la identidad del personaje representado en el lienzo. Algunos historiadores del arte afirman que se trata del propio Velázquez, y otros que el retratado es Alonso Cano, o bien el poeta Calderón de la Barca. También existe la teoría, más probable, de que se trata de José Nieto, el mayordomo de Felipe IV representado al fondo de *Las Meninas*<sup>34</sup>. La obra perteneció a la duquesa del Arco y a continuación

---

<sup>32</sup> CAMÓN J.: *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, vol. I, p. 208.

<sup>33</sup> PANTORBA, B.: *La vida y obra de Velázquez: estudio bibliográfico y crítico*, Madrid, Blass, 1955, p. 155.

<sup>34</sup> KAUFFMANN: *Catalogue of paintings... op. cit.*, p. 141.

pasó a formar parte de la colección del Palacio Real. En último lugar, el *Retrato del Papa Inocencio X* (fig. 10), versión genuina del famoso retrato del mismo personaje conservado en la Galería Doria Pamphili de Roma, y de la que existe otra copia en la National Gallery de Washington, se adscribe hoy en día al corpus del sevillano, aunque su autoría ha sido objeto de polémica durante años<sup>35</sup>. La obra pertenecía a la colección del marqués de la Ensenada y pasó al Palacio Real de Madrid en 1772. Este retrato del Jefe de la Iglesia romana ha inspirado a artistas como Francis Bacon numerosas versiones contemporáneas de ejecución distorsionada.

Murillo, pintor que gozaba de cierta popularidad en la Gran Bretaña del momento, está representado por dos obras. En primer lugar tenemos el *Isaac bendiciendo a Jacob* (fig. 11), originario del Palacio Real e inscrito en la lista de Seguíer como perteneciente a Luca Giordano. A pesar de que el episodio bíblico recreado fuera usual en la época de Murillo, no es habitual encontrar en su producción obras donde lo predominante es el paisaje y menos aún con composiciones tan poco canónicas como la de esta obra, donde los protagonistas se sitúan a un lado, incluso algo marginados, dejando al paisaje ocupar la mayor parte del espacio para así atraer la mirada del espectador hacia el fondo. Los problemas de atribución que ha suscitado esta obra a largo del tiempo se deben en parte a estas cuestiones de composición, sin llegar a esclarecerse del todo si puede atribuirse a Murillo exclusivamente<sup>36</sup>. La segunda de las obras del pintor, *San Francisco recibiendo los estigmas* (fig. 12), representa uno de los episodios más destacados de la vida del santo fundador de la orden de los Franciscanos. El fondo y el espacio reservado al ángel serafín están más abocetados que pintados. De nuevo estas características técnicas hacen dudar de la autoría de la obra. La presencia de una flor de lis sobre el bastidor indica su anterior pertenencia a las colecciones del

---

<sup>35</sup> Véase JENKINS, 2009, p. 311 para más detalle sobre las opiniones de los expertos en Velázquez.

<sup>36</sup> En el catálogo razonado del pintor, Diego Angulo duda sobre la autoría de Murillo respecto a esta obra. ANGULO, D.: *Murillo. Catálogo crítico*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, vol. II, p. 102.

Palacio de San Ildefonso, concretamente a la colección de Isabel de Farnesio<sup>37</sup>. Este hecho, junto con la existencia de un dibujo de Murillo previo a esta obra, permite defender la autoría del pintor sevillano. La lista de Seguíer identifica acertadamente seis de las siete obras de Murillo que llegaron a Inglaterra en 1813, de las que solamente estas dos se conservan en Londres. Las futuras adquisiciones realizadas por Wellington aumentarán el número hasta nueve murillos, uno de los cuales se unirá a los fondos de Apsley House.

En último lugar, Claudio Coello encuentra su hueco entre las paredes del Wellington Museum mediante su obra *Santa Catalina de Alejandría* (fig. 13), originaria del convento madrileño del Rosario. La obra del que fue nombrado pintor del rey en 1684 representa a la santa con la iconografía característica de los mártires: la palma y su instrumento de martirio, en este caso una espada.

Así, de las veinte obras de la escuela española incluidas en el botín de José I, once integraron las colecciones del futuro Wellington Museum mientras que las otras nueve pasaron a sumarse a la colección privada del Duque de Hierro. Se trata en este segundo caso de dos obras de Ribera, *San Pedro* y *San Pedro arrepentido*, dos de Alonso del Arco, *El Cristo muerto* y *La flagelación*, y cinco cuadros de Murillo. Los fondos de esta escuela pictórica fueron aumentando con los años a través de nuevas compras, sumando un total de catorce telas conservadas en Apsley House.

El resto de objetos y documentos que se encontraban en los carruajes de José I tomaron rutas diferentes. Algunos de ellos pasaron a incrementar la colección privada de la familia Wellesley, como ocurrió con varios dibujos y grabados. Los documentos José que pretendía llevarse al salir de España, y que también acabaron en manos de

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 250.

Wellington, finalizaron su periplo en los Archivos Nacionales de París a través de varias donaciones de la familia entre 1954 y 1977<sup>38</sup>.

Los bienes que sobrevivieron al campo de batalla llegaron a Inglaterra en octubre de 1813. En ese momento el hermano del duque, William Wellesley-Pole, encargó a Seguíer la elaboración de un listado<sup>39</sup> con las obras del botín de José. Tras informar a la Corona española de que el equipaje de José se encontraba en manos de Wellington, el conde Fernán Núñez, siguiendo instrucciones de Fernando VII, regalaba al británico todos los bienes del botín, según Gaya Nuño «pura, gratuita y estúpidamente»<sup>40</sup>.

La entrada de este conjunto en Inglaterra a principios de siglo XIX provocó un gran avance en el conocimiento de la escuela pictórica española, aunque, como es lógico, ya existían obras de maestros españoles en otras colecciones formadas anteriormente, sobre todo por embajadores, cónsules, marchantes y viajeros<sup>41</sup>. Los pintores que más renombre tenían en las primeras décadas del siglo XIX eran Murillo, Velázquez y Ribera, mientras que otros como El Greco o Zurbarán fueron ignorados e incluso minusvalorados<sup>42</sup>. En cuanto al gusto, en el Reino Unido de estos años las obras más cotizadas eran los paisajes de pequeño formato y los retratos de las escuelas flamenca, holandesa y alemana<sup>43</sup>, más fáciles de adquirir y a precios más razonables

---

<sup>38</sup> Los archivos no fueron accesibles al público hasta una primera donación en 1954, completada con otra en 1977. Hoy en día se conservan bajo el número de serie 381 AP. TOURTIER-BONAZZI, C.: *Archives de Joseph Bonaparte: roi de Naples puis d'Espagne*, París, Archives Nationales, 1982.

<sup>39</sup> Recogida en WELLINGTON: *A descriptive historical... op. cit.*, (sin paginar), y en KAUFFMANN: KAUFFMANN: *Catalogue of paintings... op. cit.*, pp. 157-160.

<sup>40</sup> GAYA, J. A.: *La pintura española fuera de España: historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 19.

<sup>41</sup> BROOKE, X.: «British Artists Encounter Spain: 1820-1900», en STRATTON, S. (ed.): *Spain, Espagne, Spanien: foreign artists discover Spain*, (Cat. Exp. The Equitable Gallery, 1993), Nueva York, The Equitable Gallery, 1993, p. 33. En BROWN, 1995, se analiza en detalle los contactos en materia de coleccionismo establecidos entre británicos y españoles en la época moderna.

<sup>42</sup> BUCHANAN, W.: *Memoirs of painting with a chronological history of the importation of picture by the great masters into England since the French Revolution*, Londres, Ackermann, 1824.

<sup>43</sup> HERRMANN, F.: *The English as collectors: a documentary source book*, Londres, John Murray, 1999, p. 13.

que la pintura italiana<sup>44</sup>. Volviendo a la escuela española, la falta de difusión internacional de la literatura artística nacional, el escaso uso de las técnicas del grabado para propagar la obra de maestros españoles, la ausencia de un grupo social de economía media en la España del Antiguo Régimen, que, en otros países solía promover este tipo de reproducciones, y la localización de las obras en conventos, iglesias o palacios reales dificultaban su conocimiento<sup>45</sup>. Aun así, en el siglo XVIII algunas exposiciones organizadas en el Reino Unido<sup>46</sup> y la venta de conjuntos artísticos, como la de los bienes del duque de Orleáns en 1798<sup>47</sup>, ya introdujeron una muestra del corpus pictórico español al público británico. A partir de los años 1840 la situación mejoró, cara al conocimiento de la escuela española en el Reino Unido, mediante una apertura que comenzará a ser más frecuente, no sólo gracias a los *viajes pintorescos* sino también al movimiento romántico. Las publicaciones<sup>48</sup> que trataban asuntos españoles aumentaron en número y se amplió la relación de artistas de esta nacionalidad incluidos en las colecciones.

En el caso que nos ocupa es necesario recordar que la entrada del arte hispánico en el Reino Unido fue una consecuencia directa de la expoliación de la época napoleónica. La entrada del equipaje del rey José en Inglaterra supuso la precoz irrupción de un conjunto de obras españolas que no estaba destinado a la venta, y cuya comprensión y valoración estuvo supeditada a los precedentes expuestos más arriba. En

---

<sup>44</sup> BUCHANAN: *Memoirs of painting... op. cit.*, vol. I, p. 22.

<sup>45</sup> GARCÍA, M. S.: *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 12-13.

<sup>46</sup> TROMANS, N.: «Between the Museum and the Mausoleum: Showing Spain to Britain», en PANZANELLI, R. y PRETI-HAMARD, M. (eds.): *Actas del coloquio "La circulation des œuvres d'art, 1789-1848. Redistributions: Révolution, politique, guerre et déplacement de l'art"*, (París, INHA, 2004), Rennes, P.U.R., 2007, p. 328.

<sup>47</sup> Véase al respecto HASKELL, F.: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Londres, Yale University Press, 2000, pp. 22-29; BRIGSTOCKE, H.: «El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña», en BRIGSTOCKE, H. y VELIZ, Z. (eds.): *En torno a Velázquez. Pintura española del siglo de oro*, Londres, Apelles Collection, 1999.

<sup>48</sup> FORD, R.: *Handbook for travellers in Spain: by Richard Ford, F. S. A.*, Londres, John Murray, 1845; STIRLING-MAXWELL, W.: *Annals of the Artists of Spain*, Londres, John Ollivier, 1848.

la actualidad, como ya se ha señalado, su lugar de conservación, Apsley House, se sitúa en Hyde Park Corner. La superficie actual del museo alberga alrededor de 3.000 pinturas, esculturas, objetos artísticos de materiales suntuosos como la plata o la porcelana y otros utensilios otrora pertenecientes a Lord Wellington<sup>49</sup>.

Esta mansión londinense construida en la década de 1770 fue adquirida por Wellington en 1817. Entre 1828 y 1830 Benjamin Dean Wyatt, arquitecto cercano al duque, amplió y decoró el edificio para que pudiese albergar la gran cantidad de objetos que se habían reunido desde la década anterior. La solución consistió en añadir otra nueva ala, la Waterloo Gallery (fig. 2), en la parte oeste del edificio, que se destinó a las obras originarias de España<sup>50</sup>. Este tipo de construcciones, las galerías, normalmente de formato alargado y rectangular, era muy frecuentes para albergar colecciones particulares, puesto que sus dimensiones se ajustaban muy bien a las condiciones impuestas para la adecuada percepción de los cuadros.

A finales de los años 1820 una parte de las pinturas de José encontró su sitio en las paredes de la nueva galería oeste. Desde 1813 (cuando llegaron a Inglaterra) hasta el momento de la colocación en su emplazamiento definitivo, las obras del botín habían permanecido bajo la custodia de William, el hermano de Wellington. William, además de encargar a Seguíer la redacción de la lista de las pinturas, se ocupó de dirigir la restauración de una buena parte de ellas y de asegurar su conservación.

En 1816, Lord Wellington recibía la famosa carta de Fernán Núñez por medio de la cual se le hacía entrega del botín de Vitoria. Hasta ese momento tanto él como su hermano habían acordado no enseñar a nadie el contenido del equipaje del rey francés para evitar falsas acusaciones o malentendidos. Sin embargo, la consulta a ciertos

---

<sup>49</sup> BRYANT, J.: *Apsley House: The Wellington Collection*, (2005), Londres, English Heritage Guide books, 2007, pp. 3 y 45.

<sup>50</sup> HARDY, J.: «The Building and Decoration of Apsley House», *Apollo*, XCVIII, 139 (1973), pp. 12 y 14.

expertos del mundo del arte fue inevitable, aunque en este caso restringida a cuatro personajes: Benjamin West, William Owen, Lord Mulgrave y Hunt, un entendido del que se posee poca información<sup>51</sup>. Las obras provenientes de España se repartieron entre Apsley House y otras propiedades del duque como Stratfield Saye House en Hampshire, que había sido regalada a Wellington por los representantes del Parlamento Británico<sup>52</sup>.

La galería se configuró como el espacio que merecían las magníficas obras de arte que iban a exponerse en ella. Además, cumplía una función propagandística al pretender impresionar a los invitados del duque evocando, paradójicamente, la Galería de los Espejos del Castillo de Versalles. Los comentarios encontrados en las fuentes del siglo XIX relativas a la mansión londinense siempre son positivos. El primer contacto entre los bienes conservados en Apsley House y el público se produjo durante el periodo de reformas de la casa, entre 1828 y 1830. A pesar de que el duque se oponía a exponer públicamente sus obras de arte, Seguíer aprovechó el periodo en el que había remodelaciones en el edificio para obtener la autorización de Wellington y así exponer las pinturas en la British Institution for Promoting the Fine Arts (BI), organismo fundado en 1805 con ánimo de promover las ventas anuales de arte contemporáneo y sobre todo para exponer los trabajos de maestros antiguos conservados en el dominio privado. Gracias a la labor de Seguíer y de la BI a finales de los años 1820 se presentaron al público londinense algunas obras de Velázquez y Murillo pertenecientes a la colección del duque de Wellington. El éxito de esta muestra fue tal que se considera como la entrada y el reconocimiento oficial del pintor de *Las Meninas* en Inglaterra<sup>53</sup>.

La influencia ejercida por Apsley House en el imaginario de la época ha quedado reflejada en numerosas publicaciones, como algunos catálogos que fueron apareciendo a lo largo de la historia del museo y varios artículos de revistas. Respecto a

---

<sup>51</sup> JENKINS: «Spanish “Gift”...», *op. cit.*, p. 116.

<sup>52</sup> HARDY: «The Building and...», *op. cit.*, p. 14.

<sup>53</sup> TROMANS: «Between the Museum...», *op. cit.*, pp. 324-326.

la parte española de la colección, sin embargo, diversos errores de atribución han impedido un conocimiento cabal de la misma. El arte español se percibía a través del filtro del arte italiano, dados sus semejanzas temático-formales y el escaso reconocimiento otorgado a la escuela española en el extranjero, dificultando así la formación por parte del público británico de una imagen distintiva de nuestros pintores. A pesar de todo, éstos no dejaron impasibles a los visitantes de Apsley House cuando aún formaba parte del dominio privado<sup>54</sup>.

Aunque algunas personalidades como Ford o Stirling pudieron excepcionalmente contemplar la colección, hasta mediados del siglo XIX la mayor parte del público no podía visitar la mansión ni admirar sus obras. El cambio llegaría en 1853, un año después de la muerte del primer duque de Wellington, cuando su hijo fijó la apertura pública de la colección de la residencia londinense durante periodos de tiempo limitados. Esta apertura provocó la aparición de la primera guía y la reproducción de diez litografías presentando algunas de las obras de la mansión<sup>55</sup>. Eruditos como Ford o Waagen se interesaron por esta colección y publicaron trabajos ilustrados al respecto, o la mencionaron en grandes compendios sobre los artistas españoles<sup>56</sup>. También hubo revistas como *The Athenaeum* que se refirieron a la colección a partir de la exposición pública y regular de sus obras de arte.

Paralelamente a estas publicaciones, los responsables de la colección realizaron algunos intentos por confeccionar un catálogo de las obras. Sin embargo, y al margen del listado de 1813, el carácter particular de esta colección hizo que, por su origen romántico e histórico, no se redactara ningún catálogo completo y especializado hasta

---

<sup>54</sup> Por ejemplo, el hispanista Richard Ford manifestó un especial interés por los retratos de Velázquez, y William Stirling-Maxwell también destacó la importancia del *Retrato de Francisco de Quevedo*. HOWART, D.: *The invention of Spain: cultural relations between Britain and Spain, 1770-1870*, Manchester, Manchester University Press, 2007, pp. 163-164.

<sup>55</sup> KAUFFMANN: *Catalogue of paintings...* *op. cit.*, p. 13.

<sup>56</sup> FORD, R.: *Apsley House and Walter Castle*, Londres, s. n., 1853. WAAGEN, G.: *Works of Art and Artists in Britain*, Londres, Murray, 1838.

1901<sup>57</sup>. La autora del mismo menciona la existencia catálogos anteriores: el de 1841, *The Wellington Heirloom Catalogue*, sobre los bienes de la familia y con múltiples errores y lagunas informativas; varios listados de los años 1850; y otro catálogo de 1862, *Catalogue of the pictures at Apsley House*<sup>58</sup>. En el momento en el que se publicó el catálogo de 1901 había doscientas ochenta y ocho pinturas expuestas en las salas de la casa londinense, casi cien más en comparación con las ciento noventa y tres que se pueden contemplar hoy en día.

El traspaso del dominio de la colección ocurrió en 1947 cuando Gerald Wellesley, séptimo duque de Wellington, donó Apsley House y su contenido a la nación británica. Desde entonces, la mansión se transformó en una dependencia formal del Victoria and Albert Museum, que se ocupó entre 1978 y 1982 de la restauración del interior del edificio y algunas obras. En 1952 se inauguraba el Wellington Museum, publicándose para la ocasión una guía que continuaría reeditándose hasta 1977<sup>59</sup>. En 1965 se publicó como complemento a la guía un pequeño catálogo ilustrado en blanco y negro<sup>60</sup>. El llamado a sustituir a aquella guía sería el catálogo de Kauffmann de 1982, revisado y completado por Susan Jenkins en el año 2009.

En 2004, el mantenimiento y la gestión del museo fueron transferidos a *English Heritage*<sup>61</sup>. Aunque la administración del museo corre a cargo de este organismo la familia sigue conservando la última planta de la casa para su uso privado. Es así como hoy en día Apsley House es una de las pocas propiedades urbanas gestionadas por un ente nacional donde la familia originalmente dueña de la misma posee aún algunos espacios de la casa. De esta manera, en esta mansión excepcional se pueden admirar

---

<sup>57</sup> WELLINGTON: *A descriptive historical... op. cit.*, (sin paginar).

<sup>58</sup> KAUFFMANN: *Catalogue of paintings... op. cit.*, p. 23. No aporta más información sobre su publicación o sobre su autor.

<sup>59</sup> GIBBS-SMITH, C. y PERCIVAL, V.: *The Wellington Museum, Apsley House: a guide*, Londres, H.M.S.O., 1952.

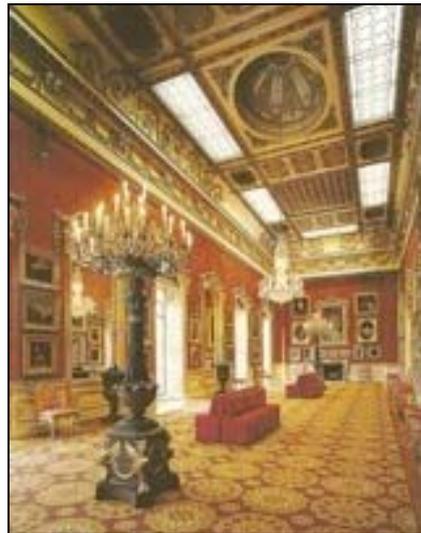
<sup>60</sup> KAUFFMANN, C.: *Paintings at Apsley House*, Londres, H.M.S.O., 1965.

<sup>61</sup> BRYANT: *Apsley House... op. cit.*, p. 48.

ochenta y tres de los alrededor de doscientos veinticinco lienzos provenientes del botín de José I, más el resto de obras y de objetos artísticos que incrementaron los fondos de la colección a lo largo de los casi doscientos años recorridos por este interesante capítulo de la Historia.



**Fig. 1.** *Wellington Museum, Apsley House,* Londres. Vista actual



**Fig. 2.** *Waterloo Gallery Apsley House,* Londres. Vista actual de la sala donde se exhiben las obras de la escuela española del equipaje de José I



**Fig. 3**  
*La Cena*  
 c. 1500  
 Juan de Flandes [taller de], (activo entre 1496 y 1519)  
 Temple sobre tabla, 21 x 15,8 cm.  
 Origen: Madrid, Palacio Real  
 Londres, Wellington Museum, 1603-1948



**Fig. 4**  
*La Carcasa*  
 c. 1641  
 José Ribera (1591-1652), [atr.]  
 Grabado sobre cobre, 34,4 x 65,5 cm.  
 Origen: Madrid, Palacio Real  
 Londres, Wellington Museum, 1580-1948



**Fig. 5**  
*San Juan Bautista*  
c. 1650  
José Ribera (1591-1652)  
Óleo sobre lienzo, 103 x 76 cm.  
Origen: Madrid, Palacio Real  
Londres, Wellington Museum, 1627-1948



**Fig. 6**  
*Santiago el Mayor*  
c. 1650  
José Ribera (1591-1652)  
Óleo sobre lienzo, 45 x 101 cm.  
Origen: Madrid, Palacio Real  
Londres, Wellington Museum, 1619-1948



**Fig. 7**  
*Dos niños a la mesa*  
1618-1620  
Diego de Silva Velázquez (1599-1660)  
Óleo sobre lienzo, 65,3 x 104 cm.  
Origen: Madrid, Palacio Real  
Londres, Wellington Museum, 1593-1948



**Fig. 8**  
*El aguador de Sevilla*  
c. 1620  
Diego de Silva Velázquez (1599-1660)  
Óleo sobre lienzo, 106,7 x 81 cm.  
Origen: Madrid, Palacio Real  
Londres, Wellington Museum, 1600-1948



**Fig. 9**  
*Retrato de un caballero español*  
c. 1630  
Diego de Silva Velázquez (1599-1660)  
Óleo sobre lienzo, 76,3 x 65,3 cm.  
Origen: Madrid, Palacio Real  
Londres, Wellington Museum, 1596-1948



**Fig. 10**  
*Retrato del Papa Inocencio X*  
c. 1650  
Diego da Silva Velázquez (1599-1660)  
Óleo sobre lienzo, 82 x 71,5 cm.  
Origen: Madrid, Palacio Real  
Londres, Wellington Museum, 1590-1948



**Fig. 11**  
*San Francisco recibiendo los estigmas*  
c. 1650  
Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)  
Óleo sobre lienzo, 56,3 x 48,2 cm.  
Origen: Madrid, Palacio de La Granja, colección  
Isabel de Farnesio  
Londres, Wellington Museum, 1605-1948



**Fig. 12**  
*Isaac bendiciendo a Jacob*  
ca. 1655  
Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)  
Óleo sobre lienzo, 91 x 155 cm.  
Origen: Madrid, Palacio de San Ildefonso  
Londres, Wellington Museum, 1652-1948



**Fig. 13**  
*Santa Catalina de Alejandría*  
1683  
Claudio Coello (1642-1693)  
Óleo sobre lienzo, 112 x 94,6 cm.  
Origen: Madrid, Convento del Rosario, Capilla de Santo Domingo  
Londres, Wellington Museum, 1578-1948