



HAL
open science

Trofeos efimeros. Los cuadros españoles en el Musée du Louvre, ex Musée Napoléon (1814-1815)

Pierre Géal

► **To cite this version:**

Pierre Géal. Trofeos efimeros. Los cuadros españoles en el Musée du Louvre, ex Musée Napoléon (1814-1815). Patrimoine en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819), 2015. hal-01584924

HAL Id: hal-01584924

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01584924>

Submitted on 3 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Trofeos efímeros. Los cuadros españoles en el Musée du Louvre, ex Musée Napoléon (1814-1815)

Pierre Géal

Université Stendhal-Grenoble 3

«Jamás ha existido una Galería en que se hayan juntado tantos y tan preciosos Cuadros, como en la del Museo Napoléon. Las Obras mas insignes y magistrales de todas las Escuelas dispersas antes en Italia, Flandes, y Francia, y encerradas en Gabinetes inaccesibles al examen de los curiosos, se ofrecen hoy reunidas en este Santuario de las artes, y se hacen diariamente patentes en obsequio de la curiosidad, ó de la instrucción general»¹.

Del entusiasmo que podían experimentar no solamente los franceses sino también los viajeros extranjeros ante la inédita y copiosa reunión de obras maestras en el Musée Napoléon nos ha dejado un valioso testimonio la pluma del militar, diplomático y erudito Benito Pardo de Figueroa. En el prefacio de su obra, destinada a explicar las perfecciones de Rafael mediante un análisis de la *Transfiguración*, pondera desde una perspectiva ilustrada los beneficios que, gracias al museo, se pueden sacar de una comparación entre los más famosos cuadros de las diversas escuelas. En esta breve evocación, Pardo de Figueroa compendia de manera ejemplar los argumentos en que se basa la legitimidad del museo para un ilustrado: la finalidad instructiva, una mejor accesibilidad para el público interesado —curiosos y artistas—, y una incipiente sacralización del arte (metáfora del santuario).

¹ PARDO DE FIGUEROA, Benito. *Examen analítico del cuadro de la Transfiguración de Rafael de Urbino; seguido de algunas observaciones sobre la pintura de los griegos*. París: Impr. Carlos Crapelet, 1804, pp. VII-VIII.

Para entender mejor el énfasis en la finalidad instructiva y la eficacia práctica del museo, se ha de recordar que Pardo de Figueroa compartía con la mayoría de sus coetáneos ilustrados tanto la creencia de que viviera en una época marcada por la decadencia del arte como la fe en su posible regeneración². Bien es cierto que de la simple contemplación y comparación de las obras maestras no podía surgir la tan deseada «restauración» de las artes, por lo cual incluía en su libro unas *Observaciones sobre la pintura de los griegos*, con el ánimo de completar las imprescindibles lecciones de Winckelmann, cuya obra «es una antorcha luminosa que señala a los Artistas el camino que deben seguir para registrar las huellas de los Apeles y Praxíteles»³. Para beber de la fuente regeneradora de la Antigüedad, no bastaba el ojo y la copia servil: «Pero no se crea que baste copiar ciega y materialmente las estatuas antiguas para comprender los fundamentos del sistema artístico que las ha producido. Las bellezas y primores que en ellas admiramos, son efectos necesarios de causas y principios generales, cuya investigación requiere profunda meditación [...]»⁴.

Sólo esta meditación a la vez estética e histórica, a la que su libro pretendía contribuir modestamente, podía conducir a un renacimiento de la pintura:

«Nuestro objeto se limita á exponer y resumir como en bosquejo (en quanto lo permiten los escasos materiales, y pocas noticias transmitidas por los Autores antiguos que conocemos), las reglas mas esenciales y fundamentales de los distintos ramos de la Pintura entre los Griegos, notando al mismo tiempo la alteración que han experimentado, y quanto distan de los principios adoptados comunmente por los Artistas modernos. Este cotejo servirá para evidenciar las legítimas causas de la deplorable decadencia del arte en nuestros tiempos, y tal vez subministrará luces para sacarlo de su actual abatimiento, y ponerlo en estado de que recobre algun día una parte de su perdido esplendor, y antigua perfeccion»⁵.

² Un esclarecedor análisis del punto de vista de Jovellanos sobre la decadencia de la pintura española se puede leer en: PORTÚS PÉREZ, Javier. «Jovellanos: una historia moral de la pintura española». En: *Elogio de las Bellas Artes*. Gaspar Melchor de JOVELLANOS. Madrid: Casimiro Libros, 2014, pp. 7-41 (especialmente pp. 31-35).

³ Añade PARDO DE FIGUEROA para justificar su trabajo: «Es forzoso sin embargo confesar, que aunque están presentados en la Obra de Vinkelman los principios generales del arte entre los Griegos, se toca mui superficialmente su aplicacion á la Pintura». Pardo de Figueroa, *op. cit.*, p. XIV.

⁴ *Ibid.*, p. XII.

⁵ *Ibid.*, pp. XV-XVI.

No obstante, para Pardo de Figueroa la erudición histórica no podía por sí sola provocar la tan anhelada «restauración» de las artes. El acceso directo a las obras maestras y sobre todo la posibilidad de su comparación constituían dos de las virtudes más destacadas del museo, incomparable lugar de formación del artista. Esta institución de reciente creación permitía por primera vez enunciar un discurso veraz y razonado sobre las obras artísticas y los sistemas estéticos:

«La magnífica colección de Quadros en el Museo Napoleón sugiere naturalmente la idea de examinar y analizar las maneras y sistemas de los grandes Artistas modernos, indagando en sus propias Obras los principios que han seguido, el carácter de originalidad, ó de imitación, que han tenido respectivamente, y las partes en que han sido ó eminentes, ó medianos. De la discusión imparcial y exacta de estos elementos podrá deducirse con algún fundamento un juicio comparativo á cerca del merito de cada Profesor celebre, y del lugar que debe ocupar en el Templo de las Artes»⁶.

Y si cualquier otro museo era capaz de estimular la reflexión y suscitar una observación comparativa de las obras, ninguno podía hacerlo mejor que el Museo Napoléon, por la densidad de obras maestras procedentes de las diversas escuelas que albergaba. Frente a la deslumbradora capacidad de este museo para proponer a sus visitantes comparaciones inmediatas y decisivas, las erróneas conclusiones de un autor como Roger de Piles, fruto de sus largos viajes, quedaban así en ridículo:

«Si *Monsieur de Piles*, por exemplo, hubiese tenido en su tiempo proporción para hacer parangones tan inmediatos y frecuentes de las Pinturas de Rubens con las de otros ilustres Profesores de Italia, no habría jamás pensado en publicar la ridícula y miserable balanza de los Pintores, que corre en sus Obras para testimonio irrefragable de su falta de gusto, ó de su poca sinceridad. ¿De que servía, en efecto, que un Viagero curioso, ó inteligente se trasladase á Venecia para observar y admirar el colorido mágico del Ticiano ó de Pablo Veronese? alexado después á largas distancias, y debilitada la viva y primitiva impresión de tantas bellezas con el tiempo, y las ideas sucesivas ¿cómo, podría en Amberes ó en Paris tener grabados en la imaginación aquellos admirables modelos para compararlos con los Quadros de Rubens? Así es, que en semesantes [sic] circunstancias solo se formaban juicios parciales, puramente locales, y generalmente destituidos de exactitud; Que diferencia entre estos cotejos y los que ahora pueden hacerse á todas horas en el Museo Napoleón! Aquellos

⁶ *Ibid.*, p. VII.



imperfectísimos por estar pendientes de la debilidad de la memoria; estos infinitamente próximos, y sin el mas leve intervalo de tiempo ó distancia que amortigüe la idea de los objetos que se comparan»⁷.

Inmejorable instrumento de formación estética, el Musée Napoléon destaca también para Pardo de Figueroa por la dimensión universalista de una institución en la que queda explícitamente superado el criterio nacionalista:

«Una de sus mayores utilidades es proporcionar á los inteligentes la facilidad de comparar entre si las Obras mas capitales. Estos cotejos por lo mismo que son tan próximos, son mui propios para graduar el merito de los Autores, y al paso que disipan las preveniciones nacionales, é instruyen á la Juventud, por la precisión en que la ponen de analizar sus observaciones, y raciocinar á cerca de los secretos del Arte, la desengañan también de los errores ó Juicios falsos, que se hallan esparcidos en tantos tratados del arte, y descripciones de Galerias»⁸.

Al declarar que su libro sólo pretende «facilitar el estudio y examen de los excelentes modelos de este Museo á los Jóvenes Españoles que vengan á Paris», Pardo de Figueroa nos aparece como un típico ejemplo de la República de las artes, hermana menor de la República de las letras⁹. Preguntarse por qué no apro-

⁷ *Ibid.*, pp. VIII-IX.

⁸ *Ibid.*, p. VIII.

⁹ POMIAN, Krzysztof. «République des lettres: idée utopique et réalité vécue». *Le Débat*, 3/2004, n°



HUBERT ROBERT. *Una galería del Louvre / Proyecto de reforma de la Grande Galerie.* Hacia 1789. Pareja de óleos sobre lienzo. 65 x 81 y 46 X 55 cm, respectivamente. Musée du Louvre (inv. RF 1938-69 / RF 1952-15), París. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda y Stéphane Maréchal.

vecha la ocasión para aconsejar al rey de España que abra un museo en Madrid sería ignorar el alcance de este cosmopolitismo. En definitiva, el Musée Napoléon, así denominado desde 1803, conservaba en 1804 los rasgos más característicos del Museum national abierto en 1793, por lo menos en la percepción que podía tener de él un ilustrado como Pardo de Figueroa. De hecho, los historiadores del museo imperial han ratificado y a la vez matizado la importancia que la herencia revolucionaria seguía teniendo en el Louvre de Napoleón¹⁰.

La herencia revolucionaria del Musée Napoléon. La finalidad instructiva constituía, a todas luces, uno de los elementos más destacados de esta herencia revolucionaria. El famoso texto publicado por la *Commission temporaire des arts*, en marzo de 1794, titulado *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux*

130, pp. 154-170.

¹⁰ BORDES, Philippe. «Le Musée Napoléon». En: *L'empire des Muses: Napoléon, les Arts et les Lettres*. Jean-Claude BONNET (dir.) París: Bclin, 2004, pp. 79-89.

sciences et à l'enseignement, presenta la forma más acabada de una filosofía revolucionaria del museo que lo convierte en elemento esencial del nuevo sistema de instrucción pública¹¹. Tras recordar que, una vez conquistada la libertad, la instrucción es ahora para el pueblo francés el *moyen le plus puissant de régénération et de gloire*, la *Instruction* afirma que *l'éducation nationale a besoin de s'appuyer sur des bases entièrement nouvelles*¹². Suprimidas las academias y corporaciones sabias que perpetuaban privilegios opuestos al principio de la igualdad republicana, la creación de los museos, bibliotecas y archivos restituye al pueblo bienes que le pertenecen y establece un espacio en el que la instrucción se halla amparada por la libertad y la igualdad:

«Désormais elles [toutes ces richesses] serviront à l'instruction publique ; elles serviront à former des législateurs philosophes, des magistrats éclairés, des agriculteurs instruits, des artistes au génie desquels un grand peuple ne commandera pas en vain de célébrer dignement ses succès ; des professeurs qui n'enseigneront que ce qui est utile ; des instituteurs enfin qui, par une méthode vigoureuse et simple, prépareront de robustes défenseurs à la République et d'implacables ennemis aux tyrans»¹³.

En realidad, la finalidad instructiva era ya uno de los principales argumentos en la reivindicación del museo que emergió a mediados del siglo XVIII en Francia, cuya expresión más emblemática serían las *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne publicadas en 1747¹⁴. En este libro, tras diagnosticar un decaimiento de la pintura francesa e identificar sus posibles causas, el autor sugería un remedio: reunir en un museo las innumerables obras maestras de la colección real, hasta entonces inaccesibles¹⁵. La apertura del Musée du Luxembourg, de 1750 a 1779,

¹¹ POMMIER, Édouard. *L'art de la liberté*. París: Gallimard, 1991, pp. 141-148.

¹² VICQ-D'AZYR, Félix. *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. París: Imprimerie nationale, an II [1794], p. 2.

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. La Haya: Jean Neaulme, 1747.

¹⁵ POULOT, Dominique. «L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique». En: *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Édouard POMMIER (dir.).

respondió a este deseo y pretendía tanto satisfacer a los *connaisseurs* como formar a los jóvenes pintores. En la misma línea se situaba el proyecto fracasado para el Louvre del conde D'Angiviller, *directeur général des Bâtiments du Roi* desde 1774, significativamente asociado a un programa de encargos oficiales destinado a exaltar la historia nacional¹⁶.

Pese a la aparente continuidad, es evidente que la función instructiva proclamada por el museo revolucionario se concebía en términos muy distintos. Además del énfasis puesto en la democratización del acceso a un patrimonio artístico nacionalizado, la promoción del museo revolucionario se basaba en su presunta capacidad de regeneración moral de la sociedad. Nacido en un contexto de crisis iconoclasta y de tentación depuradora difícilmente superada, el museo se llegó a concebir no sólo como lugar de formación de los artistas y de disfrute de los curiosos, sino como instrumento de moralización del público. Así rezaba la *Instruction* ya mencionada, a propósito de las antigüedades:

«La plupart des monuments de l'Antiquité n'offrent aux sujets des despotes qu'un spectacle pénible, que des souvenirs amers, que des leçons inutiles, puisqu'ils ont si rarement le courage d'en profiter. Les peuples libres, au contraire, aiment à y voir le génie des arts soutenu par celui de la liberté. Ils y trouvent des modèles ; et ce genre d'étude, qui lie la Grèce et l'Italie républicaine à la France régénérée, est un de ceux dont il importe le plus de répandre le goût et de favoriser l'enseignement»¹⁷.

En una situación en la que se invitaba a los artistas a participar activamente en la regeneración del pueblo francés, la gestión del patrimonio artístico heredado del Antiguo Régimen planteaba serias dificultades: ¿Cómo compaginar la voluntad de crear una civilización nueva con la conservación de obras de arte que, en muchos casos, recordaban el despotismo?¹⁸ Tras un periodo crítico marcado por la tentación de la destrucción, se había impuesto en la asamblea de la Convención la convicción de que en la misión regeneradora que asumía la Revolución cabía la

París: Musée du Louvre et Klincksieck, 1995, pp. 79-110 (en especial, p. 87).

¹⁶ McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre : art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 49-90.

¹⁷ VICQ-D'AZYR, *op. cit.* p. 44.

¹⁸ Sobre el tema de la «mirada herida», véase: POMMIER, *op. cit.*, pp. 31 y 101.

gestión de la herencia¹⁹. De forma un tanto provocadora, Boissy d'Anglas resumía así esta convicción:

«Le despotisme en expirant a laissé à la France régénérée un superbe et vaste héritage qu'elle ne saurait répudier sans honte. Il lui a restitué, pour les siècles et pour l'univers, l'immense dépôt de toutes les connaissances humaines, le résultat de tous les talents de l'esprit, le produit de toutes les créations du génie»²⁰.

Para Boissy d'Anglas, la solidaridad, o incluso la consubstancialidad entre la libertad y la cultura, redimía el arte de las acusaciones de comprometimiento con el despotismo y autorizaba una visión integradora de la Revolución en la historia²¹. La asunción de la herencia del Antiguo Régimen se hacía en nombre de la finalidad instructiva, pero también de la nacionalización de un patrimonio hasta entonces privado. La incautación de los bienes del clero —2 de noviembre de 1789—, de los emigrados —9 de noviembre de 1791—, de la Corona —10 de agosto de 1792— y de las academias —8 de agosto de 1793— inducía auténticos ritos de paso entre su estado inicial y su incorporación al patrimonio nacional (separación, inventario, selección...)²²:

«Jamais un plus grand spectacle ne s'offrit aux nations. Tous ces objets précieux qu'on tenait loin du peuple, ou qu'on ne lui montrait que pour le frapper d'étonnement et de respect ; toutes ces richesses lui appartiennent»²³.

La descalificación de los antiguos propietarios, que retomaba el argumento secular del «exilio de las colecciones»,²⁴ era simétrica de un elogio de la utilidad pública encarnada por el museo, que no se limitaba al campo de la enseñanza artística:

«Ce Museum [...] doit attirer les étrangers et fixer leur attention ; il doit nourrir le goût des

¹⁹ *Ibid.*, pp. 93-166.

²⁰ BOISSY D'ANGLAS, François-Antoine de. *Essai sur les fêtes nationales, suivi de Quelques idées sur les arts, et sur la nécessité de les encourager*. París: De l'Imprimerie polyglotte, l'an II [1794], pp. 125-126; citado por POMMIER, *op. cit.*, p. 163.

²¹ *Ibid.*, p. 165.

²² POULOT, Dominique. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. París: Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1997, pp. 116-121.

²³ VICQ-D'AZYR, *op. cit.*, p. 3.

²⁴ POMMIER, *op. cit.*, 1995, pp. 13-31 (especialmente la p. 15).

JULIEN-LÉOPOLD BOILLY. *Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. Chevalier de St Michel, de la Légion d'honneur, élu Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts en 1816...*, 1820, litografía, 27,5 x 20 cm. Bibliothèque nationale de France, département Musique, Est.QuatremèredeQuincy A.C.001, París.

beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes. [...] Ce monument sera national et il ne sera pas un individu qui n'ait droit d'en jouir. [...] Je crois que le Museum aura un tel ascendant sur les esprits, qu'il élèvera tellement les âmes et qu'ils réchauffera tellement les coeurs, qu'il sera l'un des plus puissants moyens d'illustrer la république française»²⁵.

Plenamente asociado a la vocación liberadora de la Revolución, el museo encarnaba también la utopía de un reparto igualitario de las riquezas en el territorio de la República²⁶. La primacía de la capital no se cuestionaba, y muchos compartían la opinión expresada por Boissy d'Anglas de que la concentración de las artes era necesaria para su desarrollo y opinaban como él que París estaba llamado a ser «la escuela del universo»²⁷.



²⁵ Carta de Roland, ministro del Interior al pintor David: *Le Moniteur*, 17 de octubre de 1792, t. XIV, n° 296, p. 263.

²⁶ POULOT, Dominique. «Le patrimoine des musées: pour l'histoire d'une rhétorique révolutionnaire». *Genèses*, 1993, n° 11, pp. 25-49; HÉRITIER, Annie. *Genèse de la notion juridique de patrimoine culturel, 1750-1816*. París: L'Harmattan, 2003; POMMIER, Édouard. «Collections nationales et musées 1790-1801». En *Le Rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe: Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté Consulaire dit Arrêté Chaptal (14 fructidor an IX - 1er septembre 1801)*. Robert FOHR (dir.). París: Direction des musées de France, 2003, pp. 29-74.

²⁷ BOISSY D'ANGLAS, *op. cit.*, pp. 162-164: «Les arts, on ne peut trop le redire, ont besoin de l'appui les uns des autres, pour se développer et s'agrandir : c'est de leur réunion et de leur ensemble que naît l'affermissement de leur empire [...]. Que Paris donc soit la capitale des arts : qu'il retrouve, dans l'avantage inestimable d'être l'asile de toutes les connaissances humaines et le dépôt de tous les trésors de l'esprit, une nouvelle splendeur plus éclatante que celle qu'il retirait de son luxe, de ses plaisirs factices et de tous les abus qui formaient, en quelque sorte, sa dot et son patrimoine : il doit être l'école de l'univers, la métropole de la science humaine, et exercer sur le reste du monde cet empire irrésistible de l'instruction et du savoir».

Pero esta primacía de la capital y el consenso casi unánime en torno a la centralización de las obras maestras se compaginaba con el deseo de un reparto homogéneo del patrimonio en todo el territorio nacional. Se quedó en pura retórica, sin embargo, el compromiso de la *Convention* de crear una red de museos departamentales que pusieran a la disposición de todos los ciudadanos las riquezas artísticas convertidas en propiedad de la nación²⁸. Los museos provinciales, muchos de ellos creados a partir de iniciativas locales, tardaron largo tiempo en beneficiarse de una redistribución del patrimonio nacional. Tras atender, sin plan previo, las peticiones de algunos de ellos que solicitaban obras del museo del Louvre, y teniendo en cuenta las recomendaciones de la administración de este museo, el gobierno consular acabó firmando una orden ministerial en 1801 que establecía una lista de los 15 museos destinatarios de las obras a repartir. Como subraya Pommier, el preámbulo de esta orden mantenía la condescendencia manifestada para con las ciudades de provincias desde los inicios de la Revolución:

«L'immense galerie ouverte au public ne peut pas recevoir la moitié des chefs-d'œuvre dont la nation est propriétaire. [...]. Sans doute Paris doit se réserver les chefs-d'œuvre dans tous les genres ; Paris doit posséder dans sa collection les œuvres qui tiennent le plus essentiellement à l'histoire de l'art [...]. Mais l'habitant des départements a aussi une part sacrée dans le partage du fruit de nos conquêtes et dans l'héritage des œuvres des artistes français»²⁹.

Las «conquistas» aludidas en el preámbulo de esta orden ministerial nos llevan a abordar otro rasgo decisivo del museo revolucionario: su ambición universal³⁰. Tal como lo expresaba el pintor Wicar a principios de 1794, la República, legítima heredera de la Grecia antigua, había de recoger los restos dispersos de su esplendor³¹. Muy rápidamente, esta argumentación basada en la fraternidad entre la Francia de la Revolución y la democracia griega se impuso como un dogma y se amplificó para justificar las primeras incautaciones realizadas en Bélgica:

²⁸ Decreto del 24 de octubre de 1793.

²⁹ FOHR, *op. cit.*, p. 321.

³⁰ POMMIER, *op. cit.*, 1991, pp. 209-246.

³¹ «La liberté nous commande d'enlever les restes de sa splendeur. C'est pour nous que le temps les a respectés. [...] Il n'y a que nous qui puissions les apprécier.» *Ibid.*, p. 213.

«Les richesses de nos ennemis sont comme enfouies parmi eux. Les lettres et les arts sont amis de la liberté. Les monuments que les esclaves leurs ont dressés acqueriront, au milieu de nous, cet éclat qu'un gouvernement despotique ne saurait leur donner»³².

Patria de las artes, Francia no había de ser sólo el último domicilio de las obras creadas por los artistas libres de la Antigüedad, sino el depósito universal de las producciones del genio artístico, como lo afirmaba sintéticamente el pintor Barbier: *Les fruits du génie sont le patrimoine de la liberté*³³. Esta doctrina oficial fue rápidamente consensual en Francia, aunque se utilizaron también otros argumentos complementarios para justificar las incautaciones: el tradicional derecho de conquista, la utilidad para los artistas franceses de disponer de modelos, o el prestigio nacional.

Inicialmente, los reparos expresados en Francia ante las incautaciones fueron muy discretos: en 1794, el traslado desde Bélgica a París de varios cuadros religiosos de Rubens suscitó en la prensa ciertas reservas, tanto por no convenir estas obras a un pueblo «liberado de las supersticiones del catolicismo» como por la pérdida de significado —a la vez moral y estético— que sufrían estos cuadros de gran tamaño una vez sacados de las iglesias donde se encontraban³⁴. Una apasionada polémica se desató en la prensa francesa en 1796, en cambio, a propósito de las incautaciones llevadas a cabo en Italia³⁵. A las acostumbradas justificaciones oficiales se añadieron otros argumentos, como el riesgo que corrían, de todas formas, las obras maestras en el suelo italiano, a merced de la política austriaca o del oro inglés. A este discurso oficial se opusieron de forma activa varias personalidades del mundo artístico e intelectual, entre las que destaca Quatremère de Quincy, autor del folleto publicado el mismo año bajo el título *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses*

³² Carta del presidente del Comité d'Instruction Publique, 26 de junio de 1794. Citado por: POMMIER, *op. cit.*, 1991, p. 221.

³³ Texto de 20 de septiembre de 1794. *Ibid.*, p. 230.

³⁴ Artículo anónimo, reseña de: FORSTER, George. «Voyage philosophique et pittoresque en Angleterre et en France fait en 1790, suivi d'un Essai sur l'histoire des arts dans la Grande-Bretagne». *La Décade*, 20 brumaire an III [10 de noviembre de 1794], n° 20, pp. 278-288. Citado por: POMMIER, *op. cit.*, 1991, pp. 238-240.

³⁵ *Ibid.*, pp. 397-466.



ERNEST HÉBERT (DIB.), ANTONI OLESZCZYNSKI (GRAB.), CHARLES GAVARD (ED.). José Bonaparte, esculpido por François-Nicolas Delaistre en 1808 (detalle). 1838. Pantografía Gavard. 27 x 37, 5 cm. Colección particular.

écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc...³⁶. A las consideraciones políticas que alertaban de las posibles consecuencias de las incautaciones, susceptibles de herir el orgullo de los pueblos conquistados y antagónicos con el deseo de asegurar una paz duradera, se sumaban sobre todo argumentos artísticos. En nombre de una entidad que, como sugiere E. Pommier, se podría denominar «comunidad cultural europea», Quatremère de Quincy se oponía frontalmente a la doctrina según la cual la libertad confería nuevos derechos a Francia y elaboraba una teoría del contexto que le llevaba a considerar que, frente al

museo creado artificialmente y que viene a ser un mero hacinamiento, fruto de la codicia, el auténtico museo es el espacio natural y cultural en el que se inserta la obra. No sólo para la formación de los artistas, sino desde la perspectiva de lo que podría ser una historia del arte, los museos, al no reunir más que «fragmentos aislados», no pueden rivalizar con la comprensión global que proporciona el conocimiento del contexto:

«Vous ne douterez donc pas que ces statues antiques, ainsi dépaysées, ainsi arrachées à cet alentour d'objets de tout genre qui les font valoir, à toutes les comparaisons qui en rehaus-

³⁶ RICO CAMPS, Daniel. «Introducción». En: *Cartas a Miranda*. Antoine QUATREMÈRE DE QUINCY. Murcia: Nausicaä, 2007, pp. VII-XXIII.

sent la beauté, ne perdent sous des cieux étrangers la vertu instructive que les artistes alloient chercher à Rome, et qu'ils ne retrouveront plus dans aucune autre ville de l'Europe»³⁷.

Con los éxitos militares y el entusiasmo patriótico que despertaban, la polémica se fue extinguendo, y la espectacular fiesta organizada el 27 de julio de 1798 —fecha aniversario de la caída de Robespierre— para solemnizar la llegada a París de un nuevo conjunto de obras procedentes de Italia demostró la voluntad política de patentizar la unión del genio de la libertad con el genio de las artes.

Un museo imperial. Con la herencia del museo revolucionario se entrelazaba en el Musée Napoléon la tradición monárquica de celebración del mecenazgo y del gusto del rey. Comunicándose directamente con el palacio de las Tullerías, residencia del emperador, el Louvre aparecía como un espacio híbrido, a la vez museo y palacio, sirviendo las colecciones artísticas de decorado para ceremonias imperiales en repetidas ocasiones³⁸. La reiterada presentación de las obras incautadas como trofeos militares redundaba en la gloria del emperador, cuidadosamente exaltada por la propaganda³⁹, y el museo podía incluso servir como escenario para la conmemoración de las victorias, como fue el caso del primer aniversario de la batalla de Jena, en 1807⁴⁰. Al mismo tiempo, sin embargo, existía una preocupación por demostrar que se tomaba en cuenta la sensibilidad patrimonial de los pueblos integrados al imperio napoleónico, en particular a través de la formación de museos. Así se podía interpretar la apertura de los museos de Amsterdam —1800—, Bruselas —1803— o de Milán —1809—, y en Madrid el proyecto de museo anunciado por la *Gaceta de Madrid* el 21 de diciembre de 1809 y por el *Journal de l'Empire* el 9 de enero de 1810⁴¹.

³⁷ *Ibid.*, 1796, pp. 38-39.

³⁸ Por ejemplo el matrimonio de Napoleón con María Luisa en 1810 se celebró en el *Salon Carré*.

³⁹ Véase por ejemplo el anuncio, redactado por Denon de la nueva presentación de la *Transfiguración* de Rafael, en *Le Moniteur universel*, 13 nivôse an XI (3 de enero de 1803). Citado por: WILLIAMSON, Elaine. «Denon, la presse et la propagande impériale». En *Les Vies de Dominique Vivant Denon: actes du colloque organisé au musée du Louvre, Paris, 8-11 décembre 1999*. Daniela Gallo (dir.). París: La Documentation française; musée du Louvre, 2001, vol. I, pp. 151-173.

⁴⁰ POULET, Dominique. «De la légitimité du Musée Napoléon». En GALLO, *op. cit.*, vol. II, pp. 529-550.

⁴¹ No existe un estudio de conjunto sobre esta política. Para el caso del museo de Amsterdam, véase:

La doble dimensión que había tenido la finalidad instructiva del museo al principio de la época revolucionaria —a la vez estética y moral— y la ambición de un desarrollo general del gusto tendían a dejar paso a una concepción más orientada hacia la formación de los artistas y el placer de los conocedores⁴². Si imposibilitaba durante varias semanas el acceso a una parte importante de las obras expuestas, al ocupar espacios clave del museo —el *Salon carré* e incluso una parte de la *Grande Galerie* a partir del *Salon* de 1808—, la exposición del *Salon* constituía la mejor demostración del vigor de la escuela francesa y sugería que este vigor se debía en gran parte a las lecciones que los artistas podían sacar del estudio de las obras maestras reunidas en el museo⁴³.

Director de un museo que quedaba marcado por los debates iniciales sobre la disposición de los cuadros —entre el *parterre qu'il faut émailler des plus brillantes couleurs* y una presentación didáctica fundada en la historia del arte—, Denon se esforzó por combinar la finalidad pedagógica con el deleite del visitante, decantándose poco a poco en favor de una presentación cronológica de las colecciones, clasificadas por escuelas. El deseo de exhaustividad histórica que se puede detectar en ciertas ocasiones en la gestión de Denon se compaginaba con unas preferencias estéticas marcadas⁴⁴, y aunque seguía predominando el arte italiano,

MEIJERS, Debora J. «The Dutch method of developing a national art museum: how crucial were the French confiscations of 1795?». En *Napoleon's legacy: the rise of national museums in Europe, 1794-1830*. Ellinoor BERGVELT *et alii*. (eds.). Berlín: G+H Verlag (Berliner Schriften zur Museumsforschung, 27), pp. 41-53. Para el caso de Bruselas, véase: LOIR, Christophe. *La sécularisation des oeuvres d'art dans le Brabant 1773-1842*. Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles, Études sur le XVIIIe siècle [volume hors-série 8], 1998. Y para la pinacoteca de Brera, una versión provisional de la intervención de Roberto Cassanelli en el congreso Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica, 2-3 diciembre 2009, cuyas actas no se han editado: <https://www.academia.edu/6865702/Musei_di_guerra_musei_in_guerra_A_proposito_dellapertura_della_Pinacoteca_di_Brera> (fecha de la consulta 14 de julio de 2015).

⁴² Esta evolución que privilegia el público de los artistas empieza ya bajo el Directorio. Véase: BJURSTRÖM, Per. «Les premiers musées d'art en Europe et leur publi». En: POMMIER (dir.), *op. cit.*, 1995, pp. 549-563.

⁴³ VAN DE SANDT, Udolpho. «Le Salon». En: BONNET (dir.), *op. cit.*, pp. 59-78. Se celebraba en otoño cada dos años a partir de 1802.

⁴⁴ Por ejemplo cuando afirma que los primitivos italianos son «absolutamente necesarios para completar aquella sublime colección con la parte histórica del arte que le falta» (carta de Denon a Napoleón, 6 de enero de 1812. Citado por: BORDES, *op. cit.*, p. 87.

las obras incautadas en los países conquistados permitían un reajuste en favor de las escuelas del norte⁴⁵.

Los cuadros españoles en el Musée Napoléon. Aunque se celebra durante el periodo de la primera Restauración, y por lo tanto no tiene lugar en el Musée Napoléon sino en el museo real, la exposición de cuadros españoles que los visitantes pueden contemplar a partir del 25 de julio de 1814 se debe enteramente a Denon, que sigue siendo director tras la caída del emperador⁴⁶. Es sabido que el proyecto de exponer cuadros españoles en el Louvre se remonta a la estancia de Denon y Napoleón en España, en diciembre de 1808 y enero de 1809. La carta que dirigía Denon al emperador el 18 de enero de 1809 resumía perfectamente el doble propósito que subyacía en este proyecto: estos cuadros servirían para colmar las lagunas del museo y serían a la vez trofeos de guerra:

«Si tout autre prince que le frère de Votre Majesté eût occupé le trône d'Espagne, je les aurais sollicités pour ajouter à la collection du musée vingt tableaux de l'école espagnole dont elle manque absolument et qui auraient été à perpétuité un trophée de cette dernière campagne»⁴⁷.

Gracias al estudio reciente de José de la Mano, se conocen los avatares de la lista de los cuadros seleccionados para formar el regalo de José I a su hermano, anunciado en el mismo decreto que preveía la creación de un museo en Madrid⁴⁸. Estos 50 cuadros, a los que se añaden 250 procedentes de colecciones de la nobleza, acompañan a José Bonaparte en su huida y llegan a París en el mes de julio de 1813⁴⁹. Para la exposición de 1814, Denon escoge 12 de estas 300 obras, a los

⁴⁵ POMMIER, Édouard. «Réflexions sur le problème des restitutions d'œuvres d'art en 1814-1815». En *Dominique-Vivant Denon: l'œil de Napoléon*. Pierre ROSENBERG y Marie-Anne DUPUY (eds.). París: Éditions Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 254-257.

⁴⁶ Sobre la continuidad de la administración de las artes, véase: CHAUDONNET, Marie-Claude. *L'Etat et les artistes: de la Restauration à la monarchie de juillet, 1815-1833*. París: Flammarion, 1999, pp. 11-27.

⁴⁷ Archives nationales de France (en adelante ANF), IV 1050 dr 5 n° 1, Denon [AN78].

⁴⁸ MANO, José de la. «Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)». En: *Goya en tiempos de guerra* [catálogo de exposición]. Manuella B. MENA MARQUÉS (ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 55-81.

⁴⁹ ROLDÁN, Deborah L. «Chronologie». En: *Manet / Velázquez: la manière espagnole au XIXe siècle* [catálogo de la exposición]. París: Réunion des musées nationaux, 2002, pp. 280-330, especialmente pp. 292-293.

PÁGINA 181: **BARTOLOMÉ E. MURILLO**. *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*. 1672. Óleo sobre lienzo. 328 x 247 cm. Hermandad de la Santa Caridad, Iglesia de San Jorge, Sevilla.

que se añaden 4 regalados por el mariscal Soult al museo y un cuadro de Collantes —*La Zarza ardiente*— que pertenecía ya a la colección real francesa y estaba expuesto en el museo desde su apertura en 1793⁵⁰.

Estos 17 cuadros formaban parte de un conjunto de 123 pinturas, entre las que predominaban obras de las «escuelas primitivas de Italia», cuya presentación colmaba el deseo de Denon de ofrecer un panorama histórico completo, acorde con los requisitos de la moderna disciplina de la historia del arte⁵¹. La inclusión de cuadros españoles en este conjunto se justificaba por el desconocimiento que reinaba en aquel entonces acerca de esta escuela en Francia, como señalaba la advertencia del catálogo⁵².

Se sabe que los cuadros estaban colgados en el *Salon carré* y en la pequeña sala adyacente que servía de vestíbulo. La necesidad de tener en cuenta los formatos de los cuadros no había permitido colgarlos según el orden cronológico, según explicaba el catálogo, pero muy poco se sabe de su disposición, pocas veces comentada en los testimonios que se conservan. Del gusto de Denon por los efectos estéticos queda constancia con la extraña yuxtaposición de dos cuadros de Murillo: *Fundación de Santa María Maggiore de Roma*, que se habían adaptado a un formato rectangular que disimulaba su destino original y los convertía en obras de museo; y con un Rubens *Cacería de lobos y zorros*, procedente de la colección del conde de Altamira, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York, cuyo contraste llamó la atención de un viajero inglés:

«This painting and its companion are placed one on each side of the picture of Hunting the Wolf: all the three are of large dimensions, occupying together nearly the whole length

⁵⁰ La decepción de Denon ante la calidad de la mayoría de estas pinturas queda expresada en su carta del 3 de septiembre de 1813: Archives des musées nationaux, registre *AA9 p. 48. Además de los 12 cuadros españoles, Denon escogió una *Sagrada Familia* de Francesco Vanni. PRETI-HAMAR, Monica. «L'exposition des «écoles primitives» au Louvre. La partie historique qui manquait au Musée». En: ROSENBERG y DUPUY, *op. cit.* p. 241, (nota 103).

⁵¹ El número de las obras expuestas pasó a 138 en 1815, según aparece en la segunda edición del catálogo. *Ibid.*, p. 231.

⁵² Sobre este desconocimiento véase: LIPSCHUTZ, Ilse Hempel. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus Ed., 1988.



of the room. The animation, the flash and burning day-light of Rubens, form an admirable contrast to the tranquillity and grave tone of Murillo»⁵³.

El entusiasmo de este viajero por estos dos cuadros de Murillo le daba la razón a Denon en sus negociaciones con Soult. Los cuatro cuadros que el mariscal había regalado finalmente al museo —estos dos, más *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* del mismo pintor y la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán— fueron los cuadros más elogiados, en los pocos comentarios que la prensa francesa dedicó a la exposición. Un artículo, publicado en el *Mercure de France* en agosto de 1814, presentaba esta exposición como un «consuelo» en la época de tormenta política de los últimos meses y una grata sorpresa tras creer que Francia iba a perder parte de las obras maestras que había reunido⁵⁴. Su autor fingía estar convencido de que, tras la caída de Napoleón, los extranjeros ya no mirarían a París como «enemiga del universo» y que vendrían a gozar de la contemplación de obras maestras que «deben ser el patrimonio de todas las naciones civilizadas» y de los que los franceses ya no eran «los egoístas depositarios»⁵⁵. Tras este optimista exordio, pasaba revista a la exposición, centrándose en los primitivos italianos, pasando por alto los cuadros alemanes y flamencos, y concluyendo con una evocación de la pintura española que se limitaba a *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* de Murillo, un pintor que en su opinión merecía ser mejor conocido⁵⁶. Oponiéndose a los partidarios de un «sistema en pintura que desearía encontrar la belleza por todas partes», elogiaba su naturalidad y el efecto de claroscuro que también se podía admirar en los demás cuadros de Murillo presentes en la sala.

Mucho más detallado resultaba el artículo de Jean-Baptiste-Bon Boutard publicado en *Journal des débats politiques et littéraires* del 14 de agosto de 1814.

⁵³ MILTON, Henry. *Letters on the fine arts written from Paris in the year 1815*, Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816, p. 40. Parcialmente citado por: PRETI-HAMAR, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁴ BRES, N. «Nouvelle exposition, dans le grand Salon du Musée Royal, des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Espagne, etc.» *Mercure de France*, agosto de 1814, pp. 255-259.

⁵⁵ La idea de un patrimonio propiedad de una comunidad distinta de la nación aparece ya en plena época revolucionaria, véase: HÉRITIER, *op. cit.*, pp. 121-123.

⁵⁶ Quizás se deba el carácter muy selectivo de esta descripción al proyecto que tenía el autor de dedicar un segundo artículo al tema —según anuncia al final del artículo—, que no llegó a publicarse.

Tras una primera reseña de la exposición en la que se ceñía casi exclusivamente a los pintores italianos⁵⁷, el crítico dedicaba la totalidad de este artículo a la escuela española. Recordaba primero el desconocimiento que sufría esta escuela, mencionando los pocos cuadros españoles presentes en Francia hasta entonces. Haciéndose eco de la fama de Velázquez como «padre y maravilla de la escuela española», lamentaba su ausencia en la exposición, que hacía imposible comprobar el fundamento de tal reputación. Elogiaba en *La mujer barbuda (Magdalena Ventura con su marido)*, de Ribera, la «belleza del efecto» y más aun la singularidad del tema. Si los tres cuadros de Zurbarán le recordaban la manera de Guercino y Caravaggio, el más admirable le parecía la *Apoteosis de santo Tomás de Aquino*. El carácter un tanto rudo de esta pintura, vista desde cerca, se desvanecía contemplada desde la distancia conveniente, y su ilusionismo producía una «magia». No obstante, en su juicio estético, el crítico mantenía la tradicional reserva que suscitaba el desinterés por el bello ideal que Zurbarán compartía con sus compatriotas:

«Si la représentation frappante, ce genre que l'on appelle l'illusion, devoit être le but des efforts du peintre, de tels tableaux seroient les chefs-d'œuvre de l'art. Mais il paroît que les peintres de l'école espagnole, bons coloristes et foibles dessinateurs, se sont peu souciés de beau idéal, de style, de composition poétique, et de ce que nous appelons la pensée, toutes choses nécessaires, sans doute, pour faire le peintre accompli, mais sans lesquels on peut être encore un très grand peintre».

Comentando la pintura *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*, destacaba con una paradoja el logro de Murillo: *faire d'un objet odieux un fort beau tableau*. A pesar del encendido elogio que hacía de esta obra, la evocación de los demás cuadros de este pintor presentes en la sala le llevaba a confesar su perplejidad:

«Il est évident que Murillo n'était point étranger au sentiment de la beauté, et que ses pensées et son crayon étaient susceptibles d'élevation. D'où lui pouvait venir si souvent la fantaisie de peindre des natures ignobles, dégoûtantes, dégradées par la misère et les infirmités?».

De los dos cuadros sobre la *Fundación de Santa María Maggiore de Roma*, subrayaba la dulce armonía, la belleza del colorido, la composición y la verdad

⁵⁷ BOUTARD, M. «Beaux-Arts. Musée Royal. Exposition de tableaux des anciennes écoles italienne et allemande, et de l'école espagnole». *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 de agosto de 1814, pp. 1-4.

de los caracteres. La *Adoración de los Pastores* le parecía también excelente, en particular por la calidad de las figuras. Entre los demás pintores de la exposición, nombraba a Collantes, Muñoz y Pereda (pero no a Cajés, Morales y Navarrete), que sin llegar al nivel de Murillo, terminaban de dar a conocer la escuela española.

Esta exposición quedó interrumpida desde el 5 de noviembre de 1814, fecha de la inauguración del *Salon*, que tradicionalmente ocupaba el *Salon Carré* y una parte de la *Grande Galerie*, hasta el 19 de marzo de 1815⁵⁸. El 22 de septiembre de 1815 empezó el proceso de devolución de los cuadros españoles que habían formado parte de la exposición⁵⁹. Aunque estaba ausente del tratado de París de 30 de mayo de 1814, la cuestión de las devoluciones ya había dado lugar a una transacción el 8 de mayo de 1814 relativa a las obras que no estaban expuestas y a posteriores negociaciones⁶⁰. En 1815, tras la caída definitiva de Napoleón, la postura de los aliados era ya muy distinta⁶¹. En su famosa carta a lord Castlereagh del 23 de septiembre de 1815, Wellington presentaba las devoluciones como una «gran lección moral» dada al pueblo francés. Contra la idea de un monopolio universal reivindicado por la República y luego por el Imperio, afirmaba que la ley de las armas justificaba la recuperación de los trofeos conquistados, pero sobre todo que la opinión general

⁵⁸ *Journal des Débats politiques et littéraires*, 10 de marzo de 1815.

⁵⁹ VILLA-URRUTIA, Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, marqués de. *Algunos cuadros del Museo del Prado: cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los de Rafael que se llevó Bonaparte*. París y Buenos Aires: Casa Editorial Hispano-Americana, 1905, p. 34 y ss.

⁶⁰ SAUNIER, Charles. *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire: reprises et abandons des alliés en 1815, leurs conséquences sur les musées d'Europe*. París: H. Laurens, 1902, p.86. Las primeras reclamaciones evocadas en la correspondencia administrativa de Denon, a partir del 15 de mayo, proceden de España: SAVOY, Bénédicte. «Negocium und antichambriren: les réclimations allemandes de 1814». En: GALLO (dir.), *op. cit.*, vol. 2, pp.461-495.

⁶¹ La convención de armisticio del 3 de julio de 1815 preveía el respeto de las propiedades públicas excepto aquéllas que tuvieran una relación con la guerra. Contra lo que deseaban los negociadores franceses, no se especificaba, sin embargo, que los museos formaban parte de las propiedades públicas. MÜNTZ, Eugène. «Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées. II». *La Nouvelle Revue*, 15 de julio de 1897, pp. 193-207; MAZIER DU HEAUME, Hippolyte. *Observations d'un Français, sur l'enlèvement des chefs-d'oeuvre du Muséum de Paris, en réponse à la lettre du duc de Wellington au lord Castlereagh*. París: Pélicier, 1815, p. 25. Este se apoyó en este texto para subrayar que la devolución de los bienes artísticos no podía basarse en esta convención.

ANÓNIMO. *L'Artiste français pleurant les chances de la guerre*. Hacia 1815. Aguafuerte coloreado. Medidas sin especificar. Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie (Hennin, inv. 13832), París.

de los artistas y conocedores era favorable a la restitución de las obras a su contexto original, lo cual significaba una derrota de la filosofía del Musée Napoléon⁶².

Lamentos y recuerdos. Bien conocido es el empeño de Denon y de su sucesor Lavallée en frenar y limitar lo máximo posible el proceso de las devoluciones⁶³, pero poco lo son las reacciones de la opinión pública en Francia. Si es de suponer que prevaleció un sentimiento de tristeza y amargura ante la salida de tantas obras maestras, perfectamente ilustrado por el grabado anónimo *L'Artiste français pleurant les chances de la guerre*⁶⁴, la reedición de las *Cartas a Miranda* de Quatremère de Quincy, en 1815, resucitaba



⁶² POULOT, *op. cit.*, 2001, vol. II, pp. 529-550 (especialmente p. 535). La carta fue publicada en el *Journal des Débats politiques et littéraires*, 18 de octubre de 1815 y, en España en el *Mercurio de España*, noviembre de 1815, pp. 151-159.

⁶³ PÉCOUT, Gilles. «Vivant Denon, l'impossible négociateur de 1814-1815». En: GALLO, *op. cit.*, vol. II, pp. 497-515.

⁶⁴ Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, reserve fol-qb-201 (158). Geneviève BRESCH-BAUTIER se pregunta si este grabado no muestra una visión irónica de los artistas parisinos privados de la más ingente reunión de obras maestras jamás concebida: Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre». En: ROSENBERG y DUPUY (eds.), *op. cit.* pp. 160-161.

una crítica del museo que encontraba ecos favorables en ciertos periódicos, que destacaban su precoz clarividencia⁶⁵. Otros, sin negar el dolor que les causaba esta pérdida, consideraban que podía constituir paradójicamente una oportunidad: el anónimo autor de un artículo titulado *Le Muséum restauré* llamaba a los artistas franceses a demostrar que sus creaciones eran capaces de rivalizar con las obras restituidas y que podrían formar, con los cuadros de la escuela francesa clásica, un «Museo nacional» al que acudirían los extranjeros para admirar estas producciones⁶⁶. Concluía así su exhortación:

«Artistes, vous ne serez pas insensibles à la gloire qui vous est offerte; la France compte sur vous, l'Europe vous regarde, la postérité va commencer pour vous; nous aurons un Muséum».

En los años siguientes, el recuerdo del Musée Napoléon no pareció alimentar en Francia una nostalgia confesable. La influencia de la pintura española sobre la producción artística francesa parece haber sido bastante limitada⁶⁷. La presencia de tal o cual pintura española en el París de 1814 se mencionaba generalmente como un simple dato histórico⁶⁸, y pocas veces con una añoranza perceptible, como en esta evocación de 1822 de la *Visión de Ezequiel* de Collantes:

«Le souvenir de cette production singulièrement remarquable, et par l'originalité du sujet, et par la beauté de l'exécution, ne peut se retracer à la pensée, sans la reporter à l'instant vers d'autres ouvrages de la même Ecole, mais dans un genre différent, qui révélèrent à cette époque une multitude de talens jusqu'alors inconnus en France, et dont les chefs-d'oeuvre ne se reproduiront jamais réunis sous nos yeux. Tels étaient, entre autres, le sujet de Sainte

⁶⁵ Véase la reseña en: *L'ami de la religion et du roi*, 1815, t. V, pp. 391-392: «Combien nous devons regretter aujourd'hui que ces conseils d'un homme prévoyant autant qu'éclairé n'aient pas été entendus! D'abord nous aurions commis quelques injustices de moins, et nous aurions aujourd'hui moins de regrets. Nous n'aurions ni la honte d'avoir dépouillé, ni celle d'être dépouillés à notre tour.»

⁶⁶ ANÓNIMO. «Beaux-Arts. Le Muséum restauré». *Mercur de France*, t. 64, octubre de 1815, pp. 323-325.

⁶⁷ TINTEROW, Gary. «Raphaël supplanté: le triomphe de la peinture espagnole en France». En: *Manet / Velázquez: la manière espagnole au XIXe siècle* [catálogo de la exposición], *op. cit.*, pp. 16-83. El autor subraya no obstante el interés manifestado ya por Géricault, Gérard y Delacroix (véase p. 45).

⁶⁸ Véase por ejemplo la entrada Murillo en *Biographie universelle, ancienne et moderne, ouvrage rédigé par une société de gens de lettres*. París: Michaud Frères, 1821, Vol. 30, pp. 444-446; TAYLOR, Isidore Justin Séverin. *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la Côte d'Afrique de Tanger à Tétouan*, París: Gide fils, 1826, p. 98, en donde evoca la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Elisabeth, reine de Portugal, par Esteban Murillo, et celui de Saint Thomas d'Aquin, par Zurbaran. A la vérité, le Musée royal renferme plusieurs tableaux du premier de ces deux peintres; de même que de Ribera, dit l'Espagnolet, et un échantillon du talent de Velasquez; mais les deux compositions qu'on vient de citer sont bien supérieures à celles des peintres espagnols qui se trouvent en France, et elles n'ont point disparu de cette contrée, sans causer de vifs regrets qui s'étendent à tant d'autres belles productions renommées dans les Ecoles de Valence, de Madrid et de Séville»⁶⁹.

Si echaba también de menos la presencia de estos cuadros en París, un poco más tarde Louis Viardot opinaba que en aquel entonces no habían despertado la atención y suscitado el aprecio que merecían⁷⁰. En efecto, el imperio despótico ejercido por la escuela de David y el «sentimiento estrecho y mezquino de nacionalidad» que reinaba había conducido a un desprecio de las producciones de las naciones rivales. Muy distinta acogida tendrían hoy —1835— los cuadros españoles, cuando ya había caído «barrera de los prejuicios». Y, ahora que Francia no ambicionaba completar sus museos y bibliotecas mediante el derecho de conquista, Viardot se atrevía a proponer intercambios de cuadros «tan fáciles de hacer como provechosos para ambos países», asegurando que coincidían en esto los hombres de estado y de ciencia más eminentes en España. También sugería la organización de una expedición capaz de sacar partido de lo que cínicamente calificaba de «benevolentes disposiciones de nuestros vecinos, que perdonan a Francia, en nombre de una comunidad de carácter, de opiniones y de intereses, todo el mal que les hizo», en una época en que la aristocracia se hallaba arruinada y los conventos amenazados. Si bien no parece probable que Viardot estuviera en el origen de la famosa misión Taylor⁷¹, el éxito que tendría la *Galerie Espagnole* inaugurada en 1838 le daría la razón, a la vez que sepultaría en el olvido la exposición organizada por Denon en 1814.

⁶⁹ DEPERTHES, Jean Baptiste. *Histoire de l'art du paysage, depuis la renaissance des beaux-arts jusqu'au dix-huitième siècle*. París: Le Normant, 1822, pp. 149-150.

⁷⁰ VIARDOT, Louis. *Étude sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*. París: Paulin, 1835, pp. 431-439. El texto fue publicado primero en: *La Revue républicaine*, diciembre de 1834, pp. 303-347.

⁷¹ LUXENBERG, Alisa. *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853: saving spanish art, or the politics of patrimony*. Aldershot: Ashgate, 2008, p. 104.