

MANUEL NAPOLI, UN RESTAURADOR ITALIANO AL SERVICIO DE JOSÉ I BONAPARTE

Jorge García Sánchez

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC)

La biografía del pintor Manuel Napoli Maurino (enero 1758–mayo 1831) no ha suscitado un particular interés ni en la bibliografía española ni en la italiana, acaso porque su carrera profesional no germinó en una actividad pictórica de relieve, sino que se orientó hacia el ámbito de la restauración de algunas de las Colecciones Reales de Nápoles y Madrid. No obstante, su figura cobró cierta importancia durante los sucesos que en nuestro país llamamos de la Guerra de Independencia, y en Francia designan como Levantamiento español. En este periodo de soberanía bonapartista, Napoli fue uno de los más fervientes sustentadores del efímero proyecto artístico de José I de establecer en Madrid una galería nacional de arte, papel que en vano trató de mantener cuando Fernando VII, recién repuesto en el trono, reavivó dicho plan. Su formación, y su profundo conocimiento de las obras que componían las galerías o «quadrerías» de los Reales Sitios, lo situaron en una posición de privilegio entre 1809 y 1813, después de lo cual su estrella se apagó, y, aunque superó con éxito la depuración borbónica de 1814, las secuelas de la francesada impidieron que volviera a disfrutar de una oportunidad para descollar en la Corte. De todo ello trataremos en las siguientes páginas, tras introducir brevemente el recorrido del pintor italiano hasta la primera década del siglo XIX.

En 1776, con diecinueve años de edad, Manuel Napoli fue uno de los cuatro jóvenes artistas que acompañaron a Mengs a Roma (Francisco Xavier Ramos, Francisco Agustín y Buenaventura Salesa completaban el grupo, al que en la capital pontificia se unieron otros pintores) con el objetivo de que el bohemio dirigiese allí sus estudios¹. Su padre, el genovés José Napoli, miembro de la servidumbre del Infante Don Antonio, había elevado la súplica de que su primogénito varón obtuviera la venia real para trasladarse a Italia, y Mengs, a partir de los informes favorables de Maella acerca del talento y aplicación de su alumno, apoyó dicha demanda². Así, Carlos III le otorgó una pensión de siete reales de vellón diarios. El napolitano era uno más de los hijos de aquella primera generación de italianos instalados en la Corte madrileña, que en esos años decidieron enviar a sus vástagos a su tierra natal con el fin de completar su formación artística merced

1. Sobre esto véase J. Jordán de Urrés y de la Colina, «Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)», en *I Congreso Internacional «Pintura española siglo XVIII»*, Marbella, abril de 1998, Madrid, 1998, pp. 435–450.

2. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, Personal, legajo 202.1, expediente 3879/40. Su madre, Ana María Maurino, era napolitana, así como el propio Manuel. El matrimonio tenía otros cinco hijos de corta edad.



Anton Rafael Mengs, La adoración de los pastores, 1770, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 2204, Madrid.

a una subvención de la Corona. Entre ellos se contaban Carlo y Filippo Gricci (pensionados en Roma para el estudio de la escultura y la pintura en 1763 y 1764 respectivamente), descendientes del napolitano Giuseppe Gricci, Director de Escultura de la Real Fábrica de Porcelana, y posteriormente de la Real Academia de San Fernando³; los hermanos Brancaccio, cuyo progenitor, Francesco Brancaccio, solicitó que se les permitiera viajar a Nápoles en 1767, o Giovanni Gasperini, malogrado hijo del Pintor de Cámara de Carlos III Matteo Gasperini, que, llegado a la ciudad del Tíber en 1763 con objeto de perfeccionarse en el diseño, transcurrió catorce años encerrado en la fortaleza pontificia de San Leo (1777-1791) acusado de falsificar cédulas bancarias⁴.

Napoli cumplió de forma irregular con el requisito que le imponía el goce de su pensión de enviar a la Corte las obras que demostrasen sus progresos. En enero de 1781, más de cuatro años después de salir de España, arribaba al puerto de Barcelona su primer trabajo, una copia de la tela de *Reinaldo y Armida* de Carracci, pincelada en la Galería de Capodimonte de Nápoles, localidad a la que se había trasladado el pensionado el verano anterior con intención de restablecer su salud⁵. Su segundo envío, de 1784, consistía en la copia de la *Deposición de Cristo en el Sepulcro* de Guercino, así como en el dibujo de varias figuras de la *Escuela de Atenas*, de Rafael.

Javier Jordán de Urrés y de la Colina afirma que Napoli se dirigió hacia el Reino de las Dos Sicilias en 1798 huyendo de las armas francesas, que habían proclamado la República Romana⁶, si bien se hallaba en Nápoles al menos desde 1788. Con fecha de 15 de octubre de ese año había comenzado su empleo de restaurador de las pinturas del Real Palacio de Capodimonte con el sueldo de doce ducados, y lo efectuaba con gran esmero, según aseveraba Friederich Anders, quien dirigía la restauración de las obras de arte de la Galería Farnesiana⁷. Napoli continuó desempeñando sus funciones de ayudante de Anders también durante la invasión francesa de 1799, periodo en el cual la Galería fue saqueada; incluso practicó algunas restauraciones y realizó diversas diligencias para el Gobierno republicano, hecho que contrasta con su posterior afirmación de que abandonó la ciudad de Nápoles a causa de la aversión que sentía hacia los franceses⁸. Previa petición de Napoli, el 30 de agosto de 1800 Carlos IV le permitió regresar a Madrid conservando su pensión; la fecha en la que aproximadamente Napoli decidió repatriarse coincide con el momento de la sucesión de Ignazio Anders en el puesto de su padre, razón por la cual colegimos que el napolitano se habría formado ciertas expectativas de reemplazar a Friederich Anders, que, una vez defraudadas, le empujaron a buscar fortuna en España.

Hasta 1802 Napoli no recaló en la Corte, pero no «por la oposición que hizo aquel Gobierno por hallarse desempeñando la plaza de Director de la Galería o colección de Pinturas llamada de Capodimonte»⁹, según hizo constar en su expediente, sino, como apunta María del Carmen Carretero, debido a una larga enfermedad que lo retuvo en la Toscana, aunque no fue tan grave como para impedirle ingresar en la academia florentina¹⁰. De nuevo en España (tras veintiséis años de ausencia), Napoli continuó con el cometido para el que se había instruido en Nápoles, pues se

3. *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, 1977, pp. 137 y 138.

4. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede, desde ahora AMAE, SS., leg. 362, expdte. 1.

5. AMAE, SS., leg. 352. Carta de José Nicolás de Azara al Conde de Floridablanca de 25 de enero de 1781.

6. J. Jordán de Urrés y de la Colina, 1998, p. 447 [op. cit. n. 1].

7. Sobre la actividad de Anders y sus ayudantes en la Galería de Capodimonte (entre ellos, su propio hijo Ignazio), F. Fusco, «Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Le fonti documentarie», en *Storia del restauro dei dipinti a Napoli en el Regno nel XIX secolo*, Atti del Convegno Internazionale 1999, *Bolletino d'Arte, Volume speciale*, 2003, pp. 17-32.

8. Dicha explicación la consignaba en un documento de 24 de septiembre de 1814. Consúltese V. Vignau, «Manuel Napoli y la colección de cuadros del exconvento del Rosario», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, vol. IX, núm. 11, 1903, p. 373.

9. AGP, Personal, leg. 733/28. Manuel Napoli y Maurino. «Copia de los Oficios que paran en poder del Interesado cuyos Originales podrá manifestar quando, y donde combengan».

10. M^a. C. Carretero Marco, «Manuel Napoli in Spagna», en *Storia del restauro...* 2003, p. 223 [op. cit. n. 7].



Anton Rafael Mengs, La Archiduquesa Teresa de Austria, 1770, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 2193, Madrid.



11. Véase una de dichas instancias en J. L. Morales Marín, *Pintores y Cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII: Documentos*, Colección de documentos para la Historia del Arte, VII, Madrid, 1991, p. 224, n.º. 330.

12. AGP, Personal, leg. 202.1, expdte. 3879/45.

13. Ver el texto en I. Rose Wagner, *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, 1983, vol. I, pp. 503-505.

le adjudicó un sueldo de 500 ducados y la plaza de restaurador y conservador de los cuadros del Palacio del Buen Retiro, vacante desde 1800, y cuyas responsabilidades habían recaído entretanto sobre los Pintores de Cámara Calleja y Maella. En el verano de 1804 sus honorarios ya ascendían a 1.000 ducados, gracias a los buenos informes emitidos por éste y Francisco de Goya, y se le consideraba «Individuo del Rl. Sitio del Buen Retiro», con todos los beneficios que ello conllevaba.

En 1807 se dictaminó que Napoli pasase a recomponer una serie de lienzos de la Casa del Labrador y el Palacio de Aranjuez, y entre ellos, varios surgidos de los pinceles de su excelso maestro Mengs. El que las comisiones se fuesen sucediendo le dio pronto pie a solicitar, en dos instancias remitidas al Monarca en 1808, el destino de Pintor de Cámara, avalando su petición con la suma de servicios prestados en los Reales Sitios, la restauración de un cuadro de la Academia de San Fernando, y sus méritos artísticos¹¹. Sus condiscípulos de Roma, con la salvedad de Carlos Espinosa, ya habían alcanzado la aludida dignidad: Francisco Xavier Ramos lo era desde 1787, Buenaventura Salesa a partir de 1799, y a Francisco Agustín se le adjudicó el título en 1800, tras un primer nombramiento de carácter nominal en 1796¹². La negativa real, lejos de desalentar a Napoli, le aconsejó apuntar hacia una meta más acorde con sus cualidades, y así, también en 1808, alegaba su singularidad como conservador de pintura a fin de que el Soberano le nominase Superintendente General de todas las Colecciones pictóricas de Su Majestad en los palacios, villas y casas de campo. Pese a que tampoco fue voluntad de Carlos IV que su restaurador del Buen Retiro supervisase todas las obras atesoradas en los Reales Sitios, Napoli no exageraba al pretender esta promoción, pues para entonces tendría una amplia percepción de las joyas artísticas que poseía la Corona, la cual le sería de enorme utilidad en los sucesos inmediatos.

La concentración de tropas francesas en la Península desde 1807, con el fin de dar inicio a la invasión portuguesa, coincidió con uno más de los episodios que demostraban la inestabilidad de la política interna y los conflictos existentes en la Corte entre el partido del Príncipe de Asturias, y el Príncipe de la Paz. Después de la fallida conjura de El Escorial, de la que el primero había salido fortalecido, la facción del futuro Fernando VII inició la revuelta de Aranjuez la noche del 17 de marzo de 1808, en un segundo intento de derrocar a Godoy; el Valido fue hecho prisionero un día después, y depuesto de sus títulos de Generalísimo y de Almirante. En el campo de las Bellas Artes, la primera consecuencia de esta caída radicó en el saqueo y destrucción de un gran número de obras existentes en las propiedades de Godoy y sus familiares, expolio que se agravó durante la primera ocupación de Madrid por el ejército francés, y con las subastas públicas prescritas por la Junta Central apenas retirado éste. La caótica situación en que se vio inmersa la capital despertó el espíritu oportunista de Manuel Napoli, que en septiembre de 1808 remitía una misiva al Ministro de Estado Pedro Cevallos con advertencias de gran utilidad, pero asimismo con un interés personal muy preciso¹³. En primer lugar denunciaba a los artistas y marchantes de arte franceses, entre ellos Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, o un tal monsieur Valle, que, en

efecto, como apuntaba Napoli, sacaban partido del desorden nacional para conseguir obras de arte a *bon marché*, sobre todo de la escuela sevillana, y sustraerlas del país a escondidas. En 1761, Carlos III, a instancias de la Academia de San Fernando, había vetado, mediante una Real Orden, la extracción del Reino de pinturas de autores fallecidos, y, en 1779, la noticia de que agentes extranjeros adquirirían a escondidas en Sevilla telas de Murillo y otros pintores propició que se observase con más rigor la disposición anterior y la apertura de una investigación de los hechos. A principios del siglo XIX, la sospecha de que muchos coleccionistas, y en especial de nacionalidad francesa, negociaban con particulares la compra de obras célebres, agudizó la vigilancia en las aduanas, y acentuó la dificultad de obtener permisos de exportación.

En segundo lugar, Napoli reclamaba que se impidiese la venta de la colección de pinturas de Godoy y su conservación para la formación de una futura galería de Bellas Artes; las obras debían trasladarse al Palacio de Buenavista, inventariarse y elegirse «un Profesor para q.e reciva todos estos objetos, los Conserve y vigile para q.e no se estraigan los originales Remplazando copias», que, superado el trance por el que atravesaba España, se encargase de organizar un museo a semejanza de los del resto de Europa¹⁴. No resulta arduo imaginar a quién veía Napoli desempeñando estas funciones, pero, independientemente de su actitud arribista, su propuesta halló a un diligente valedor en Cevallos, que en octubre paralizó las inminentes subastas, y seguidamente dispuso que Napoli, amén de los Pintores de Cámara Francisco de Goya y Mariano Salvador Maella, seleccionase las telas de mejor calidad reunidas por el favorito extremeño y las trasladara a la Academia o al aludido palacio, a la espera de momentos más propicios para fundar una galería «de utilidad nacional para las Artes y nuestros artistas».

La comisión no llegó a tener efecto a causa del regreso a Madrid del ejército napoleónico y del afianzamiento en el trono de José Bonaparte, quien recogería poco tiempo después la idea de crear un museo de carácter nacional, cuyo fondo inicial lo constituirían las obras artísticas confiscadas a las Órdenes religiosas suprimidas en el mes de agosto de 1809, y que se estaban congregando en los conventos de San Francisco y del Rosario, habilitados a la sazón como depósitos¹⁵. Manuel Napoli, en un escrito de 1814, pregonaba su supuesta actuación y trascendencia en este proceso:

No fué inútil al Estado si continuó su empleo, pues de lo contrario no podía proponer, como propuso (para conservar á la Nación los efectos de pinturas de los Combentos extinguidos), la falta que esta capital tenía de una colección ó Galería de Pinturas, y la propicia ocasión que manifestava para ello dichos efectos y obtenerlos almacenados en el Combento del Rosario¹⁶.

Ya en 1930 Pedro Beroqui desechó este aserto¹⁷, cuanto menos extravagante, si tomamos en consideración la voluntad que imperaba en el ambiente artístico e ilustrado de la Corte a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX de superar el concepto, anterior a los Borbones, de la pinacoteca de prestigio, como fenómeno de exaltación del papel de mecenazgo del Soberano, por el del museo público que se extendía por toda Europa¹⁸. Sin llegar a este último y lógico resultado,



14. *Ibidem*, p. 374 y ss.

15. Véase P. de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la fundación del Real Museo del Prado de Madrid*, Barcelona, 1884, p. 284; J. Martínez Frieria, *Un Museo de Pinturas en el Palacio de Buenavista. Proyecto de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1942, p. 16.

16. Transcrito en V. Vignau, 1903, p. 373 [op. cit. n. 8].

17. P. Beroqui, «Apuntes para la Historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXVIII, 1930, p. 263.

18. Sobre esto, y el imaginario relativo a la instauración de una galería nacional, J. A. Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, 1969, p. 43 y ss.; M^a. D. Antigüedad, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, Madrid, 1987, pp. 226-229; J. L. Sancho, «Francisco de Goya y Frédéric Quilliet en el Palacio Real de Madrid, 1808», *Boletín del Museo del Prado*, vol. XIX, núm. 37, 2001, pp. 116 y 117.



no sería otro sino el maestro de Napoli, el bohemio Mengs, quien anotaría una serie de reflexiones sugestivas acerca del modo en que debería estructurarse el repertorio pictórico del Palacio Real, y las condiciones indispensables para que a los inteligentes les resultase una visita instructiva. Al Comisario de Bellas Artes de la administración josefina, el francés Frédéric Quilliet, también se le señala entre los valedores de este proyecto museístico, y de hecho se le adjudicó inmediatamente la dirección del Museo¹⁹. Pero es al Ministro ilustrado Mariano Luis de Urquijo a quien comúnmente se le confiere la iniciativa de impulsar desde la Secretaría de Estado (tanto en el reinado de Carlos IV como en el de José I) la galería pública de carácter nacional, inicialmente mediante la providencia dictada en 1800 de trasladar a Madrid, para su exposición, los cuadros de Murillo localizados en Sevilla²⁰, y después, en diciembre de 1809, cuando su firma refrendó el Decreto fundacional del Museo de Pintura en Madrid.

Fuera o no fruto del aliento de Urquijo, a fin de hacer conocer a los pintores españoles como toda nación culta hacía con los propios, el Gobierno francés decidió «disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros», según rezaba el primer artículo del Decreto, es decir, de las obras almacenadas en los depósitos, además de las extraídas de otros establecimientos públicos y de los Palacios Reales. Pero el Museo Josefino pensaba alimentarse de otras fuentes, y así a finales de 1809 afluyeron a la capital pinturas, esculturas, bronce y demás objetos artísticos del Monasterio de El Escorial, y desde 1810 lienzos provenientes de los conventos suprimidos de las localidades andaluzas. Frédéric Quilliet fue el autor de los informes y prolijos inventarios de las piezas susceptibles de ser requisadas en estos lugares, ya que en ese año acompañaba a las tropas de José I en su marcha por el Sur con el grado de Agregado Artístico de los Ejércitos de Andalucía²¹.

Sabemos que en abril de 1810 Manuel Napoli llevaba casi un año al servicio de los franceses (es decir, desde la primera ocupación de Madrid) por una carta dirigida al Gobierno en la que protestaba por no haber cobrado aún en ese lapso de tiempo ni «un cuarto» por su trabajo, a la que agregaba un inventario de los cuadros recibidos de El Escorial. Estos habían ingresado en el Rosario empacados en más de cien grandes cajones hacia diciembre de 1809, y su restauración fue una de las primeras tareas confiadas a Napoli por la administración francesa, o mejor dicho, por Quilliet, quien se esboza como su padrino e introductor en el Museo, tanto para los servicios oficiales como para los oficiosos. No resulta por ello sorprendente que, a causa de esos segundos quehaceres, en breve se descubrieran los manejos del Comisario de Bellas Artes y su camarilla en el exconvento dominico. En el verano de 1810 la desaparición de obras inestimables y las denuncias de otro de los restauradores de Quilliet, Manuel Palomino, revelaron el comercio furtivo que el francés llevaba entre manos auxiliado por su compatriota Jean Baptiste Maignien, Napoli y un pintor inglés –Rose Wagner apunta directamente al marchante G. A. Wallis, recalado en España en 1808–, que, al margen de sus negocios personales, trataba con los coleccionistas británicos por cuenta de aquéllos²². En la investigación conducida por el Ministerio del Interior salió a la

19. M^a. D. Antigüedad, «La primera colección pública en España: el Museo Josefino», *Fragments*, núm. 11, 1987, p. 72.

20. A. Rumeu de Arenas, *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1980, p. 99 y ss.

21. M. Lasso de la Vega, *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*, Madrid, 1933, p. 17; M. de Madrazo, *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, 1945, pp. 50 y 51.

22. I. Rose Wagner, 1983, p. 386 [*op. cit.* n. 13].

luz que Palomino restauró telas de Rubens, Brueghel, Tiziano y otros maestros en casa del propio Quilliet, suprimiendo sus sellos de procedencia, por lo cual, cuadros del Buen Retiro, del Palacio de Buenavista, o de la pinacoteca de los Godoy se hallaban ya dispersos por Europa, cuando no en poder de los imputados. A consecuencia de este proceso, en un documento firmado por Urquijo, en agosto se renovó la prohibición de exportar pinturas del Reino, que José I había decretado apenas subido al trono con el propósito de frenar la avidez de los Generales del Imperio, y Quilliet fue gradualmente separado de su cargo²³. La posición de Manuel Napoli, sin embargo, resultó fortalecida, dado que no sólo no sufrió represalia alguna después de depurarse al acusado principal, sino que eclipsado Quilliet (que al poco regresaría a su patria), pasó de ser el mero custodio y conservador del Rosario a desempeñar las obligaciones inherentes al comisariado del francés, sin poseer su título, pero ejerciendo de intermediario efectivo con el Ministerio del Interior.

Así, de 1810 a 1813 Napoli vivió su época dorada, no exenta de contrariedades y aprietos, pero con un establecimiento a su cuidado que se acariciaba que alcanzara el prestigio del Museo Napoleón de París, cuyo modelo imitaba. El Palacio de Buenavista, efímera demora de Godoy en los momentos previos a su caída, fue el edificio donde en el mismo mes de agosto de 1810 José I determinó que se instalara el Museo, así que Napoli y Francisco de Goya fueron seleccionando los cuadros adecuados para éste, a la par que componían el catálogo de los mismos. Pero ni en el Palacio de Buenavista ni en ninguna otra edificación llegó a abrir sus puertas el Museo Josefino, que no pasó de ser una interesante promesa museográfica, y un proyecto cultural destinado al público, imposible de fraguar en un contexto de inestabilidad política, en el que el Soberano, a ojos de sus súbditos, era tan sólo un intruso. Debido a ello los cuadros del futuro Museo quedaron almacenados en los depósitos, sobre todo en el del Rosario, cuya maltratada



Rafael Sanzio, La Madonna del Pez, 1514, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 297, Madrid.

23. El texto de este segundo Decreto de agosto de 1810 puede consultarse en P. Beroqui, «Apuntes para la Historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XL, 1932, p. 95, doc. IV.



Juan Carreño de Miranda, *Santa Ana dando lecciones a la Virgen*, h. 1674-1678, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 651, Madrid.

estructura se vio continuamente asediada por las humedades y el peligro de los derrumbamientos causados por las lluvias. Su estado ruinoso movería a Napoli a sugerir, en diciembre de 1811, el exconvento Benedictino de San Martín ya no sólo de depósito, sino incluso de sede del Museo, empleando en su gestión el rendimiento de la infinidad de tiendas que circundaban la manzana entera. El temor que embargaba a Napoli gravitaba alrededor de los efectos que la humedad



Anton Van Dyck, La coronación de espinas, 1618, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 1474, Madrid.

producía en los cuadros, amontonados además unos sobre otros a causa de su gran tamaño, y sin bastidores ni marcos, por lo que el pintor italiano afirmaba que en caso de que se cuarteasen se podrían «repintar los quadros, pero no conservar la integridad de su Autor»²⁴.

En julio de 1810 Napoli había concluido de «aforrar» (consolidar la tela adhiriéndola a otro lienzo) 43 obras despojadas del Monasterio de El Escorial y

24. Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, Consejos, Purificaciones, leg. 17.787. Carta de Manuel Napoli al Marqués de Almenara de 16 de diciembre de 1811.



Benjamin Zix,
 Vue imaginaire du cabinet de travail de Dominique Vivant-Denon,
 h. 1809-1811, Musée du Louvre, Inv. n.º. 33405,
 París, Fotografía: RMN/Thierry Le Mage.

del Palacio Real —entre ellas un lienzo de Velázquez—, a las que todavía tenía que limpiar sus superficies y emplastecer. Pero a las labores de restauración se le sumaban otras harto diferentes, y que lo comprometían más intrínsecamente con el régimen francés. La principal, heredada de Quilliet, derivaba del artículo segundo del Decreto josefino de diciembre de 1809, que estipulaba la formación de una colección de pinturas de escuela española con la que obsequiar al Emperador, reservada a engalanar una sala del parisino Museo Napoleón. La idea no había surgido de otro que del polifacético Director de este centro, Vivant-Denon, quien, durante su breve estancia en España, a tenor de la invasión peninsular, insinuó a la Corte imperial la conveniencia de apropiarse de veinte cuadros de maestros españoles como trofeo de la exitosa campaña²⁵; en el Decreto de José I esta cifra se elevaría sin embargo a cincuenta telas, que Quilliet empezó a seleccionar del Rosario, el Palacio Real y el de Buenavista,

tarea que, a mediados de 1810, retomaron Napoli, Goya y Maella. La documentación parece apuntar hacia Maella como cabecilla de esta comisión, y asimismo el nombre de Napoli se repite como el garante de recibir sanos y salvos los cuadros procedentes de la residencia de Godoy y el Palacio de Buenavista. En su desempeño de esta misión Napoli no cejó de transmitir a las autoridades francesas todos sus recelos y lamentos, que en la mayor parte de los casos, y pese a la insistencia del pintor napolitano, cayeron en oídos sordos. En septiembre de 1810, alegando la imposibilidad de atender a todas las ocupaciones que se le habían impuesto, a las que debía asistir en persona, expresaba la viabilidad de que Maella y Goya, maestros de gran reputación, prosiguieran con la restauración de los lienzos de la galería nacional, en tanto que él afrontaba la limpieza de los de Napoleón²⁶. Aquí topamos con ese carácter ambicioso de Napoli, que probaba a decidir los grados y tareas a desarrollar por sus compañeros, seguramente ajenos a esta representación.

Cuando los Ministros de Justicia y Hacienda, acompañados del Conde de Melito, revisaron las pinturas acopiadas para el Emperador en la iglesia de San Francisco el Grande, y divididas en escuelas madrileña, valenciana y sevillana, los

25. C. Gould, *Trophy of conquest. The Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, Londres, 1965, p. 97.

26. AHN, leg. 17.787. Carta de Manuel Napoli a Manuel Romero de 28 de septiembre de 1810.



Louis-Charles-Auguste Couder, Napoléon 1^{er} visitant l'escalier du Musée du Louvre..., 1833, Musée du Louvre, Inv. n.º MM 40 47 9297, Paris, Fotografía: RMN.



juzgaron poco representativos, y algunos hasta defectuosos, veredicto con el que José I se mostró de acuerdo; cinco de ellos, muy maltratados por el tiempo, se dispuso que se reemplazaran por otros tantos del Alcázar de Sevilla, a tenor de la parquedad de modelos de la pintura sevillana. Que las obras magistrales del arte español salieran de la Península, condenadas a exhibirse en las salas del Museo del Emperador, constituía una opción infinitamente peor a que colgaran en una galería nacional, por mucho que ésta hubiese sido diseñada por el Intruso, y con esa aparente perspectiva trabajaron Napoli, Goya y Maella. Éste excusaba la notable ausencia de autores españoles de gran valía, declarando que, a diferencia que en las provincias, en la Villa de Madrid no se hallaban obras suyas, y aseguraba, en una carta dirigida al Conde de Melito, haber «procurado lo mejor que hà sido posible cumplir la comision, y orden de V.E. en quanto hà habido lugar»²⁷.

En parte por el fluctuante devenir de la política interna del gobierno josefino, y el caótico rompecabezas europeo, y en parte por el propio desinterés del Soberano francés por satisfacer el compromiso artístico con Napoleón, hasta 1813 no volvería a reavivarse el deseo de entregar al Emperador los cincuenta ejemplares de la escuela pictórica española, y eso, como se observará más adelante, en el contexto crítico de la retirada de José I hacia París.

El Rosario no dejó entretanto de funcionar como taller de restauración de los fondos pictóricos del Museo Josefino. A finales de 1810 Napoli había forrado y puesto en sus correspondientes bastidores ciento cincuenta óleos de El Escorial, y una treintena de los extraídos en Andalucía, pero avisaba al Ministro del Interior, el Marqués de Almenara, del peligro que corrían todas las demás obras escurialenses, tendidas en decenas las unas sobre las otras en angarillas, y expuestas a las humedades, siendo lo más precioso de la escuela italiana y flamenca, y lo que habría de componer el principal ornato del Museo. A su entender, bien se podrían sacrificar un par de cuadros, cuya venta sufragaría la conservación del centenar y medio restantes, que presumía restaurar aproximadamente en cuatro meses invirtiendo la cantidad de 20.000 reales. El Marqués de Almenara no debió de tener en consideración esta idea, pues en febrero de 1811 Napoli hacía notar la absoluta necesidad de colocar en marcos y bastidores las telas, y de mudar el depósito a una de las casas secuestradas a fin de evitar las humedades, ya que «tocando las pinturas, las palmas de la mano se humedecen». Manuel Napoli se sentía desamparado en su misión, ya que la Real Academia de San Fernando y la Real Biblioteca, corporaciones que se encontraban bajo la tutela de Almenara, a diferencia del Rosario, percibían un subsidio mensual de alrededor de 6.000 reales; precisamente la única y breve noticia que conocemos de las actividades de Napoli en 1812 alude a una misiva escrita a Almenara en un tono muy atrevido, criticando la subvención permanente de aquéllas, y a la consiguiente demanda de fondos para continuar con las tareas de restauración en el Rosario, conformándose con la cantidad de mil reales, o incluso de menos²⁸.

Cuando en 1814 Napoli se vio en la necesidad de justificar su posición y actuaciones, en el paréntesis dinástico de la Guerra de la Independencia, no ahorró palabras en denunciar la ambición y la voluntad filofrancesa del Jefe de

27. AGP, caja 29, expdte. 31. Carta de Mariano Salvador Maella al Conde de Melito de 25 de octubre de 1810.

28. AHN, leg. 17.787. Carta de Manuel Napoli al Marqués de Almenara de 3 de abril de 1812.



Diego Velázquez de Silva, Retrato del Príncipe Baltasar Carlos a caballo, 1635, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 1180, Madrid.

División del Ministerio de Interior, el abate Cristóbal Cladera, y el despotismo y la arbitrariedad del académico y canónigo de Toledo Pablo Recio y Tello, a la par que apuntaba sus esfuerzos en salvaguardar el Rosario de la codicia de los Ministros Francisco Angulo y el Marqués de Almenara. Todos estos personajes habían desempeñado papeles importantes, y, como veremos, con sentimientos



algo ambiguos —salvo Almenara—, durante la ocupación francesa, y en 1813 aparecen ligados al movimiento de obras de arte que se produjo en los depósitos madrileños. En primer lugar, a la transferencia de 292 de las almacenadas en el Rosario a la Academia de San Fernando en mayo de 1813, por orden de Angulo, con el objeto de su conservación, y sobre todo de una pronta materialización de la galería nacional, en teoría, la josefina. Napoli, Recio y Tello, Maella, Cladera, y Francisco Xavier Ramos firmaron el consiguiente inventario²⁹. Estos, junto a Francisco Antonio Cea, elaboraron en segundo lugar la lista de las cincuenta pinturas de Napoleón que, por fin, en la primavera de 1813, partieron hacia la frontera, casi contemporáneamente al destronado José I, con una serie de cambios respecto al listado de 1810, a causa de la desaparición de varios de los óleos que se mantenían encajonados en la iglesia de San Francisco³⁰; cuando las cajas se desembalaron en el Museo Napoleón, el desconsuelo de Vivant-Denon no pudo ser mayor, puesto que únicamente estimó seis cuadros dignos de exponerse en la pinacoteca que él mismo había reorganizado, pensando que el Monarca de España se había dejado embaucar por los profesores que habían efectuado la elección de tales lienzos. La derrota del Emperador en Waterloo provocó que, desde 1816, los cuadros sustraídos por José I y los Generales bonapartistas fueran paulatinamente devueltos a nuestro país.

A partir de la lectura de un documento del Archivo de la Real Academia de San Fernando podemos rebatir algunas de las interesadas acusaciones de Manuel Napoli hacia las figuras que aludimos atrás. Se trata del informe que el Viceprotector de dicha institución, Pedro Franco, redactó en 1814 a fin de aclarar lo sucedido en los depósitos en la Semana Santa del año anterior, escasos días antes de la salida del Gobierno invasor, y exculpar así a Recio y Tello, de quien se había extendido la voz de que había atesorado pinturas en su casa por comisión de los franceses³¹. Franco relataba cómo hallándose reunido con aquél, Cladera acudió a visitarle y le expresó el dolor con el que contemplaba la voluntad de José I y sus Generales, cuya marcha era ya segura, de saquear los depósitos y adueñarse de los cuadros más preciosos para llevarlos consigo fuera de Madrid, entre ellos, los cincuenta seleccionados para el Emperador. Debido a ello, había persuadido al Ministro Francisco Angulo de que resguardaran esas obras en la Academia, añadiendo como excusa que de ese modo, a la vuelta de Bonaparte, no se truncaría la fundación del Museo. Angulo decidió emitir la orden de traslado, no sin antes dar a entender al erudito mallorquín que esta vez los franceses no regresarían. Respecto a la selección de cincuenta cuadros de maestros españoles para el futuro Louvre, había que reemplazar delante de las autoridades francesas los sustraídos en San Francisco por otros de los que la Academia conservaba de dicha iglesia y del depósito del Rosario. A petición de Franco, Maella, Ramos y Pablo Recio se personaron en su sede para resistirse con todos los ardides al alcance de sus manos a que el Cónsul General de Francia, y un pintor que lo acompañaba, escogieran las de mayor renombre. De antemano el religioso había escondido las mejores de las recogidas en los depósitos, y puesto a la vista las de menor calidad, y las que se encontraban en peor estado. Los comisionados franceses pretendían

29. Véase el inventario original, en el que, tras añadidos posteriores, se señaló la cifra de 333 lienzos, en Archivo de la Real Academia de San Fernando, desde ahora ASF, Sign. 618/3, Depósitos de la Guerra de Independencia, 1813.

30. P. Beroqui, «Apuntes para la Historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXIX, 1931, pp. 22 y 23.

31. ASF, leg. 34-6/1, «Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1814-1818», Informe de Pedro Franco de junio de 1814.



*José de Ribera, Éxtasis de la Magdalena, 1636,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv. n.º. 636, Madrid.*



Fray Juan Rizzi, *La Misa de San Benito*, siglo XVII, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Inv n.º. 659, Madrid.

sustraer los *murillos* del Hospital de la Caridad de Sevilla y varios óleos de mérito, pero Recio y Tello, en una acalorada discusión, en la que también intervino Angulo, les hizo desistir del empeño, de forma que las cinco telas robadas se reemplazaron por otras de escasa valía.

La mejor prueba de que el canónigo de Toledo resultó absuelto de toda culpa es su mantenimiento entre los miembros de la comisión de la Academia de San Fernando que, en 1814, por Decreto Real, se dedicó a escudriñar los depósitos y a recuperar e inscribir las obras que llegaban a la institución, pero que en la práctica actuaba desde el verano en que la Regencia había sustituido al régimen francés.

Suponemos que el auxilio que Nápoli prestó a los profesores de la Academia, en su cometido de vaciar los depósitos y reorganizar sus fondos en el edificio de la Corporación, no sobrepasó los meses finales de 1813, y siempre en abierto conflicto con Recio y Tello. Su nombre, al igual que el de muchos otros artistas que no se ha-

bían movido de la Corte, se ligaba, al acabar ese año, a la camarilla artística surgida alrededor de José I, razón por la cual la Regencia le retiró de la nómina de la Casa Real hasta que acreditara su conducta política, y, aún tras haber cumplido dicho trámite, permaneció excluido del Registro de empleados de los Reales Sitios; para entonces ni siquiera ejercía ya de conservador del exconvento del Rosario, deshabilitado como depósito. En septiembre de 1814 el napolitano superó con éxito el proceso de purificación, argumentando que jamás había sido satélite del indigno usurpador, sino que se había mantenido próximo a la Corte guiado por necesidades puramente económicas. Otros artistas corrieron una suerte bien diversa, por ejemplo Maella, que había sido ratificado en su cargo de Pintor de Cámara por José Bonaparte, razón por la cual en la Restauración fue alejado del servicio del Rey, y en 1815 Vicente López pasó a convertirse en el primer Pintor de Cámara de Fernando VII³².

La entrada del infausto Deseado en Madrid, con la consiguiente restitución de la Dinastía Borbón en el trono español, y la instauración de un absolutismo revanchista, que renegó de los impulsos constitucionales de 1812, encontró a un

32. J. L. Morales y Marín, *Mariano Salvador y Maella. Vida y obra*, Zaragoza, 1996, pp. 80 y 81.



Bartolomé Esteban Murillo, *La Adoración de los pastores*, h. 1650, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º. 961, Madrid.

Manuel Napoli de 56 años de edad, desempleado, y al que se le negaba la investidura como Pintor de Cámara³³. El Museo Josefino se había esfumado con el humo de los cañonazos, pero la ocasión de resucitar la idea de crear una galería pública resultaba propicia debido a la recopilación de pinturas que efectuaba la Academia de San Fernando. Reacio a desaparecer del escenario en el que había interpretado su papel más convincente, Napoli instó al Soberano a que recobrar el malparado Palacio del Buen Retiro como lugar de recreo, pero también a fin de erigir allí la sede del Museo, a cuya gerencia aspiraba al solicitar el puesto de Conserje del Real Sitio, el cual profesaría contemporáneamente al de restaurador. De sus sugerencias únicamente se aceptó desagaviarlo mediante la confirmación de su título de Profesor de Pintura y Restaurador de los cuadros del Buen Retiro en julio de 1814. A principios de este mes Fernando VII donó a la Real Academia de San Fernando el Palacio de Buenavista, con objeto de que estableciera en él una galería de pinturas, esculturas, grabados y dibujos arquitectónicos³⁴, concesión que echaba abajo las expectativas que se había formado Napoli, que acababa de ampliar las ideas presentadas a la Corona, acerca del nuevo destino del Buen

33. F.J. Sánchez Cantón, «Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXIV, 1916, p. 282.

34. M. de Madrazo, 1945, pp. 73-75 [op. cit. n. 21].



Retiro, en una memoria que, remitiéndose a modelos europeos, detallaba el régimen y plan de gobierno legítimo de la galería nacional, su estructuración interna, e incluso el origen y el sentido con el que habían nacido las pinacotecas de estas características³⁵. En su fascículo *Apuntes y reflexiones sobre la instalacion de la Colecion ò Galeria de pinturas mandada establecer p.r S.M. el Sr. Dn. Fernando Setimo en esta Corte* adjuntaba un escrito en el que criticaba la usurpación de la Academia de potestades que la Historia y la experiencia demostraban exclusivas del Monarca, propietario por lo demás de la mayor parte de las obras que integrarían la galería, y del lugar en que ésta se asentaría: el Salón de Cortes y los ambientes adyacentes del Buen Retiro. A juicio de Napoli, el Museo debía permanecer ajeno al control de cualquier corporación (pero sobre todo pensaba en la Real Academia de San Fernando, coligiendo que transmitiría las deficiencias de su administración al nuevo real establecimiento), cuya finalidad era distinta a la de la galería que se anhelaba fundar:

Las Academias y estudio de Bellas Artes tienen por estímulo la enseñanza pública; las galerías o colecciones, son para ostentación, decoro y majestad de la capital y de toda la nación, de instrucción a los inteligentes y aficionados; y para perfeccionarse los jóvenes adelantados a quienes permite el Monarca sacar copias de lo más sublime, informándose al efecto de la capacidad del sujeto que pide esta gracia.

Guiado por este pensamiento, el napolitano limitaba la concurrencia de público a dos veces al año, durante un periodo de quince días (en mayo y octubre), y privilegiaba la asistencia en unos horarios preestablecidos de los artistas con ambición de perfeccionarse, pero no así la de los diletantes:

Están exentos de esta gracia los que no conocen los colores, entienden de sus mezclas y tintas y mucho menos es para aquellos que adelantados en el dibujo pretendan sin conocimiento alguno del color tomar práctica de él en este establecimiento³⁶.

Los criterios de Napoli perpetuaban la vieja fórmula de las Colecciones de los Soberanos ilustrados, por cuya gracia se abrían sus puertas a los artistas con objeto de que estudiaran la técnica de los grandes maestros del pasado; la pregunta que nos suscita es si además desvirtuaban el proyecto josefino en lo que atañía a su apertura al vulgo, pues el Decreto de agosto de 1810 únicamente aludía a que la colección del Palacio de Buenavista o bien se ofrecería al estudio, o se expondría a la vista del público. En el pasado se habían alzado voces contra el anonimato al que se condenaban los óleos reservados al deleite de una minoría privilegiada: en 1765 Francisco Preciado de la Vega se había condolido, en una carta a G. B. Ponfredi informándole sobre la pintura española, de que ésta, oculta en iglesias, palacios y casas particulares —de acceso restringido, a diferencia de las residencias de los Príncipes italianos—, resultara del todo desconocida en el extranjero y hasta dentro de España³⁷.

Napoli confiaba la gerencia del Museo a un Director que enseñara el colorido, y a otro que velara por la conservación de las pinturas, los dos bajo las órdenes directas del Rey, comunicadas mediante su Mayordomo Mayor; su nombre, acreditado por esa supuesta dirección de la Galería de Capodimonte a lo largo de doce años, y el del Pintor de Cámara Francisco Xavier Ramos, eran los brindados

35. J. L. Morales Marín, 1991, pp. 225-231, doc. 332 [op. cit. n. 11].

36. *Idem*, p. 230.

37. F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, 1941, vol. V, p. 111.



*L'Artiste français
Pleurant les chances de la Guerre.*

Anónimo, L'Artiste français pleurant les chances de la guerre, h. 1815, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie, collection Hemmin, Inv. n.º. 13832, Paris.

para cubrir respectivamente ambas plazas, lo cual aclara las miras del restaurador italiano en este asunto. El silencio de la Secretaría de Estado, por donde circuló su expediente, le animó a suplicar a Fernando VII que fuera la Mayordomía Mayor quien tramitase su proyecto, el cual no arribó a ningún puerto, ni se tuvo en consideración en los medios cortesanos.

Tampoco prosperó la planificación del Museo Fernandino auspiciado desde la Academia de Bellas Artes, a causa de dificultades fundamentalmente de índole económica³⁸. Así se desbarató la atractiva proposición de Pablo Recio y Tello de desplegar en la galería de Buenavista pinturas, grabados, planos, dibujos y modelos arquitectónicos, medallas, bustos y bajorrelieves, que configurarían una suerte de museo artístico-arqueológico. La constitución del Real Museo de Pintura y Escultura en 1819 terminó por corresponder a un Soberano tan alejado de las inquietudes culturales como Fernando VII, alentado con toda probabilidad por su consorte, Isabel de Braganza.

En los últimos años de su vida Manuel Napoli logró colocarse en el Real Museo del Prado, más distanciado del puesto directivo con el que soñaba. La primera reglamentación del Museo establecía que entre su personal debían emplearse dos ayudantes de restauración al servicio del Pintor de Cámara Vicente López, encargado de las cuestiones artísticas del establecimiento. En enero de 1820 se señaló a Napoli para ejercer una de las vacantes, junto a Juan Antonio Ribera, si bien un error burocrático provocó que hasta diciembre no recibiese su nombramiento, que fijaba que no cobrase más sueldo del que gozaba por la pagaduría general de la Casa Real. Una enfermedad que lo aquejaba entonces no se convirtió en impedimento para que el artista italiano, descontento con las cláusulas económicas que se le imponían, demandase el título y remuneración de Pintor de Cámara, o en su defecto, los honores, el sueldo y prerrogativas que disfrutaba en tiempos de Carlos IV, pero de nuevo se le negó el ingreso en las filas de los pintores del Rey.

Cuando la irrupción de los Cien Mil Hijos de San Luis atajó la corta aventura constitucional, Napoli pasaba una de las peores rachas de su vida. A consecuencia del impago de las deudas contraídas con su casero Rafael Martínez de Ariza (que ascendían a 4.180 reales), el Gobierno liberal embargó sus bienes y suspendió el cobro de la totalidad de su salario hasta que no se satisficiera el pago de tal suma. En 1824 continuaba trabajando en el Museo, y, sin darse por vencido, aludía a las numerosas obligaciones que mantenían a Vicente López fuera de él para requerir el mando de los empleados en su ausencia, sin que ello significase detrimento alguno de las atribuciones del Pintor de Cámara.

El 9 de mayo de 1831, no mucho después de su segundo matrimonio con Isabel de Villasante —el primero, con Ana Mora Andrés y Casado, avino en 1819—, fallecía en la más absoluta pobreza; los cónyuges se habían declarado indigentes desde el mismo momento de su unión, en 1828, y sin bienes que testar, su última voluntad no dejaba nada a sus posibles descendientes. Resulta extraño, por tanto, que en su expediente consten unos honorarios de 11.000 reales anuales, una cifra casi equiparable a la que se embolsaban los Pintores de Cámara.

38. Véase J. Martínez Frieria, *Historia del Palacio de Buenavista hoy día Ministerio del Ejército*, Madrid, 1943, pp. 379-404.



Bartolomé Esteban Murillo, *Moisés haciendo brotar agua de la roca*, h. 1666-1670, *Hospital de la Caridad, Sevilla*.

La trayectoria de Manuel Napoli ha quedado ensombrecida por el vacío pictórico que nos ha legado, condicionado lógicamente por su orientación hacia la carrera de restaurador. Las pocas obras que ejecutó durante su pensión en Italia no aparecen registradas en los catálogos de la Real Academia de San Fernando, e incluso el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* recoge que murió en Roma, lo cual evidencia la efímera vida artística que Ceán Bermúdez le atribuía³⁹. Esto limita la posibilidad de emitir juicios sobre su estilo, la calidad y talento de su reducida obra en los años de pensionado, que discurrió próximo al divino Mengs y a Preciado de la Vega, y que no pasaría del corriente academicismo canónico del aprendiz; que se acogiese al oficio de restaurador, en el que, por otro lado, siempre estuvo positivamente considerado, bien podría significar una autoconciencia de la propia pobreza creativa, merma que supliría con el conocimiento de la técnica pictórica. Ésta, unida a un fino sentido de la oportunidad, fueron las llaves con las que Manuel Napoli se abrió camino en las Cortes de Nápoles y Madrid, resistiendo los cambios de Dinastía, pero sin llegar a colmar jamás sus metas vitales.

39. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. III, p. 221.