
Glosas a contrapelo: “*Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*”, catálogo del bicentenario. Y algunas cosas más

FERNANDO REGUERAS GRANDE*

TITLE: Glosses against the counter: “Museo del Prado 1819-2019. A place of memory”, bicentennial catalog. And a few more things.

RESUMEN: Reflexión sobre la historia y actualidad del Museo del Prado, coincidiendo con su Bicentenario. Por extensión, de las vicisitudes de las colecciones reales, efectos de la desamortización artística del siglo XIX y endeblez de adquisiciones y legados. Su conversión, en las últimas décadas, en un gran museo.

SUMMARY: Thinking about on the history and current affairs of the Prado Museum, coinciding with its Bicentennial. By extension, of the vicissitudes of the royal collections, effects of the artistic confiscation of the nineteenth century and weakness of acquisitions and legacies. His conversion, in recent decades, into a great museum.

PALABRAS CLAVE: Prado, bicentenario, coleccionismo, legados, adquisiciones

KEYWORDS: Prado, bicentennial, collecting, bequests, acquisitions

*¡El Museo del Prado! ¡Dios mío! Yo tenía
pinas en los ojos y alta mar todavía
Con un dolor de playas de amor en un costado
Cuando entré al cielo abierto del Museo del Prado.*

Rafael Alberti

“El Prado ha experimentado una magnífica transformación en los últimos 20 años. De ser una gran colección se ha convertido en un gran museo. Las adquisiciones, los programas internacionales, las exposiciones, la investigación académica y posiblemente el mejor departamento de conservación de pinturas del mundo lo han convertido en un jugador verdaderamente importante en el escenario mundial”

Gabriele Finaldi

* fernadoreguas@gmail.com

1. SALVA PARA DOS DIRECTORES DE LA CASA (DE OSUNA-BENAVENTE)

José Gabriel de Silva Bazán y Waldstein, X marqués de Santa Cruz, mayordomo mayor de palacio, llegó a ser el primer director del Museo del Prado (director de la Galería Real de Pinturas: 1817-1820). Había casado en 1801 con Joaquina María Téllez-Girón y Alonso Pimentel que retrató Goya en un famoso y accidentado¹ lienzo del Museo del Prado en 1806, la “*abuela en camisa*”, según se la conocía cariñosamente en familia. Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alonso Pimentel, II príncipe de Anglona, aguerrido liberal, coleccionista de pintura y antigüedades, fue segundo director del Museo del Prado² durante el Trienio Liberal (1820-1823). Nació en Quiruelas de Vidriales (Zamora) en 1776, durante una de las visitas a sus Estados de Benavente de su madre, la XII Condesa, última Pimentel³ antes de que sus títulos se incorporaran al Ducado de Osuna. Ambos, Pedro y Joaquina, eran en 1788 los benjamines de la estirpe del IX Duque de Osuna y la XII Condesa de Benavente y aparecen a las faldas de su madre en el gran retrato de grupo (Museo del Prado) que Goya realizó de la pareja y sus cuatro hijos (después nacería Manuela Isidra), consagrándole como pintor de la casa, de cuya mano llegaron a atesorar cerca de 30 cuadros.

2. DEL MUSEO DEL PRADO AL CAMPUS DEL PRADO: UN PROYECTO INCONCLUSO

Evidentemente ninguna de estas exiguas razones genealógicas me empuja a escribir estas páginas sobre el bicentenario del museo madrileño que la institución celebra desde noviembre de 2018 con la muestra: *Museo del Prado 1819-1829. Un lugar de memoria* y un excelente catálogo que todo lo que no tiene de pompa editorial le sobra de enjundia histórica. Comisario de la exposición y autor del ensayo central –del mismo nombre que la muestra– es Javier Portús, conservador de pintura española hasta 1700 y gran conocedor de la historia del Prado y sus colecciones⁴. A continuación, una batería de ensayos de Pierre Géral, sobre la génesis intelectual del Museo del Prado; María de los Santos García Felguera, política de adquisiciones; María Dolores Jiménez-Blanco en torno al valor de las colecciones desde consideraciones políticas; y Pedro J. Martínez Plaza sobre donaciones y legados, sirven de glosa y contrapunto transversales al ensayo de

¹ BUENDÍA, R.: “El exilio de la Marquesa de Santa Cruz”, *Galería Antiquaria*, 1986, pp.23-27.

² Sobre la gestión de ambos al frente del Museo: BEROQUI, P.: *El Museo del Prado. (Notas para su historia) I. El Museo Real (1819-1833)*, Madrid 1933, pp. 97-111.

³ María Josefa Pimentel: CONDESA DE YEBES: *La Condesa-Duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid 1955. REGUERAS GRANDE, F.: *Pimentel. Fragmentos de una iconografía*, Salamanca 1998, pp. 67-113. FERNÁNDEZ CORTÉS, J.P.: *El mecenazgo de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*, Madrid 2007. FERNÁNDEZ QUINTANILLA, P.: *La XII Duquesa de Osuna. Una ilustrada en la corte de Carlos III*, Madrid 2017.

⁴ PORTÚS, J.: *Museo del Prado. Memoria escrita. 1819-1994*, Madrid 1994. MATILLA, J.M. y PORTÚS, J.: *El grafoscopio: un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, Madrid 2004. IDEM: *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid 2012. IDEM; *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid 2016. IDEM; “Pintura española e identidad nacional (1781-1908”, en Velázquez, Rembrandt, Vermeer. *Miradas afines*, Catálogo de la exposición (cord. A. Vergara), Madrid 2019, pp. 28-48.

Portús. Un ensayo de normalización historiográfica sobre el museo, sin aspavientos, bien construido, en la línea de buena parte de los estudios de los últimos treinta o cuarenta años sobre el acontecer histórico de España, donde ha desaparecido la idea de fracaso, de problema, de diferencialidad, de "culpa", de cierta "agonía" unamuniana o traumática "vividura" (Américo Castro) en nuestro quehacer común. Sin embargo, la lectura transversal de los ensayos de la segunda parte del catálogo matiza y resitúa la historia del Prado en una precariedad institucional y artística que solo la deslumbrante colección real y los logros museológicos recientes parecen ocultar.

De vuelta a los dos primeros directores del Museo del Prado, que estén ligados a la familia Pimentel resulta insignificante en comparación con el alcance histórico de nuestro museo, aquel que un "malherido" Manuel Azaña⁵ valoraba más para *"España que la República y la Monarquía juntas"*. Por eso el Museo del Prado es cosa de todos, desde la institución que lo ampara a este pequeño Centro de Estudios del occidente leonés desde donde realizo estas reflexiones (a contrapelo). Me crie a los pechos de Gaya Nuño, de su historia recia del museo⁶, de las pérdidas inadmisibles⁷ y la devastación patrimonial⁸ y desde entonces, en la ya remota adolescencia, llevo al Prado como entusiasmo y como duelo. *"El Museo del Prado es nuestro museo, nuestra casa, nuestro amor, nuestro consuelo de muchísimas circunstancias negativas y contrarias"*.⁹

Poco tiene que ver el Prado de 1819, reciclado a duras penas de un viejo proyecto de Museo de Historia Natural y Academia de Ciencias, un museo de apenas trescientas once pinturas, todas ellas de autores españoles, algunos contemporáneos, con el archipiélago museográfico que se va hiñendo en los últimos años, también denominado Campus del Prado: nucleado por el edificio histórico de Juan de Villanueva y sus ampliaciones posteriores¹⁰; nuevo complejo de Rafael Moneo, denominado Jerónimos, por incorporar claustro y aledaños del antiguo monasterio de San Jerónimo el Real¹¹; por fin, los dos únicos restos del Palacio del Buen Retiro: el Casón, antiguo salón de bailes, con diversos usos históricos, entre otros el reciente de búnker blindado del Guernica entre 1981 y 1992, hoy Centro de Estudios y Biblioteca de Arte del Museo y el Salón de Reinos, antes Museo del Ejército, a la espera de rehabilitación por los equipos Foster + Partners L.T.D. y

⁵ Carta a A. Ossorio, ya en el exilio, el 28/VI/1939 recordándole lo que le había dicho a J. Negrín en el castillo de Perelada, última residencia del Presidente de la República: AZAÑA, M.: *Obras completas*, Tomo III, "Carta a Ángel Ossorio", 28/VI/1939, México 1966-1968.

⁶ GAYA NUÑO, J. A.: *Historia del Museo del Prado*, Madrid 1969. Muy combativa también: PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid 1977.

⁷ GAYA NUÑO, J. A.: *Pintura europea perdida por España*, Madrid 1964 e *IDEM: La pintura española fuera de España*, Madrid 1958.

⁸ GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid 1961.

⁹ Así (casi) termina su historia GAYA NUÑO, J. A. 1969, p. 233.

¹⁰ MOLEÓN, P.: *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, Madrid 2011.

¹¹ La primera propuesta de ampliación del Prado incorporando San Jerónimo y el Casón del Buen Retiro es de Federico de Madrazo en 1868: AFINO GUÉNOVA, E.: *El Prado. La cultura y el ocio (1813-1839)*, Madrid 2019, pp. 194-195.



Fig. 1. Salón del Prado, según Chapuy

Rubio Arquitectura S.L.¹² y con destino todavía incierto¹³. La irreprimible urgencia de ampliación del Museo planteó en la segunda mitad de los 70 la “invasión” del Jardín Botánico¹⁴ por un Museo Goya que felizmente no se llevó a cabo. Tampoco la incorporación, una década después, del palacio de Villahermosa para sede de las colecciones de Goya y el siglo XVIII que finalmente lo ocuparía el Museo Thyssen. Para disgusto del *establishment* del Prado, empezando por su director (A.E. Pérez Sánchez) que se veía otra vez ninguneado por la Administración y que tuvo para el nuevo museo palabras poco oportunas.

Confiemos, sin embargo, en que esta expansión tentacular del Campus del Prado pueda alcanzar el palacio de Buenavista¹⁵, todavía, inexplicablemente, Cuartel General del Ejército de Tierra, según imagen decimonónica de un ejército golpista que debe ocupar espacios centrales de la capital del Estado. Al fin y al cabo nuestro Museo tiene su raíz patrimonial en los proyectos, nunca realizados, del Museo Josefino (de José Bonaparte) con

¹² *The Prado Competition. Eight Proposals for Madrid's Museum. Arquitectura Viva* 191.1-2/2017, pp. 26-31.

¹³ En recientes declaraciones de M. FALOMIR, director del Prado, a *Ars Magazine*, n° 41, enero-marzo de 2019, pp. 38-44, desgana algunas propuestas para los 2.500 m² de la nueva ampliación. Naturalmente, la recreación del antiguo Salón de Reinos mientras la planta superior, añadida en el siglo pasado, se dedicaría a exposiciones temporales, actualmente en Jerónimos. Aquí se trasladarían los fondos del siglo XIX, hoy en la planta baja meridional del edificio Villanueva.

¹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ 1977, p. 76.

¹⁵ MARTÍNEZ FRIERA, J.: *Un museo de pinturas en el palacio de Buenavista. Proyecto de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando*, Madrid 1942.

fondos desamortizados y algunas pinturas reales en dicho palacio (1809;) y el posterior Museo Fernandino que también quedó en agua de borrajas (1814). El palacio de Buenavista sería el marco óptimo para un genuino "Museo Goya"¹⁶ (de quien el Prado posee cerca de 1500 obras) y del siglo XVIII. Más aún, con esa deseable expansión desde el Prado de Atocha hasta el Prado de los Jerónimos/Plaza de Cibeles, se podría recrear el viejo Salón del Prado dieciochesco y romántico¹⁷ con algunos servicios culturales y museísticos¹⁸ de la mayor estima, siempre que se obvie el caótico tráfico rodado (o se soterre). Resultaría entonces, como el *National Mall* del Smithsonian de Washington, el *Museumsinsel* de Berlín el *Museumsufer* de Franckfurt o el *Museumsquartier* de Viena, por citar algunos casos bien conocidos, un auténtico "paseo de arte" de extraordinaria intensidad y belleza. Concentración de museos cada vez más buscada en capitales con vocación global.

Aunqu en el cauce del Museo del Prado avenan tres corrientes¹⁹: la colección real, fondos desamortizados del Museo de la Trinidad (1838-1872) y adquisiciones y legados posteriores, la primera no solo destaca ampliamente sobre el resto, sino que es la clave de su prestigio internacional.

3. DE LA COLECCIÓN REAL AL MUSEO REAL DE PINTURAS, UN VIAJE ACCIDENTADO

En realidad el Prado, como los Uffizi o el *Kunsthistorisches Museum*, es esencialmente una galería dinástica y, como tal, ajena a los criterios enciclopédicos de los museos europeos del siglo XIX o americanos del XX. Una galería dinástica de la Monarquía

¹⁶ La colección Goya se encuentra ubicada actualmente en tres plantas, aparte la obra gráfica, solo visible en exposiciones temporales.

¹⁷ LEPEZOSA APARICIO, C.: *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 2015. Afinoguénova 2019, pp. 22-36 y 67-74.

¹⁸ Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Antropología, CaixaForum, Museo de Arte, Arquitectura, Diseño y Urbanismo Emilio Ambasz (si finalmente se resuelve el "culebrón" político) Museo Naval, Museo Thyssen, Museo de Artes Decorativas, Museo ICO y el futuro Museo del Banco de España en el "chafalán" que se abrirá a finales de 2019, según informa la prensa.

¹⁹ Las alarmantes noticias sobre presuntos daños y mermas del Museo del Prado durante la Transición, obligaron al entonces director A.E. PÉREZ SÁNCHEZ a diseñar una publicación que inventariase los fondos del Museo y a rendir cuenta de sus depósitos en la revista de la casa (*Boletín del Museo del Prado*), sección "Prado disperso". *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas I. La colección Real*, Madrid 1990 (Introducción de A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, pp. 9-20). *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas II. El Museo de la Trinidad*, Madrid 1991. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas III. Nuevas adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*, Madrid 1996. Mucho después se culminaría el Inventario General con *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo General*, (J.L.DÍEZ, A. GUTIÉRREZ y P.J. MARTÍNEZ PLAZA), Madrid 2015. Complementario: GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A.: *Historia del Museo de Arte Moderno 1898-1971*, Madrid 2018. Creado en 1894, su sede inicial desde 1898 fue el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales hasta su traslado al Casón del Buen Retiro en 1971, adscrito al Museo del Prado, donde permanecería hasta su integración en las salas orientales del edificio Villanueva en 2007. En 1951 se segregaron del MAM los fondos del siglo XX, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, hoy Centro de Arte Reina Sofía, que incluía artistas nacidos después de 1881, nacimiento de Picasso. Desde 1995 (Real Decreto 410/1995 de 17 de marzo sobre ordenación de colecciones del Prado y Reina Sofía) y sobre todo desde el Informe de la Comisión mixta de ambos museos el 15 de marzo de 2016, la situación ha cambiado solapándose artistas de la vanguardia entre una y otra institución como se manifiesta en la reciente *Donación Hans Rudolf Gerstenmaier al Museo del Prado* (ed. De J. Barón), Madrid 2019, con obras de Zuloaga, Anglada-Camarasa, Chicharro, etc.

Hispanica, hegemónica en Europa durante los siglos XVI y XVII, de donde procede su rango. Es, como se ha dicho, un museo de pintores más que de pinturas, de artistas más que de la historia del arte, con los mayores acervos de El Bosco, Ticiano, El Greco, Rubens, Velázquez o Goya, pero con lagunas difícilmente subsanables (primitivos italianos, pintura holandesa clásica y europea del siglo XIX). Un “*gran mal museo*” como lo denominaba apasionadamente Cambó. Un museo intenso más que extenso para Antonio Saura. *El templo de las obras maestras* frente a la *National Gallery, una historia de la pintura occidental*, según lo definió Gabriele Finaldi a instancias de un periodista cuando abandonaba su cargo como director adjunto del Prado para ser nombrado director del museo londinense.

Una galería dinástica diezmada además por siniestros (el peor, el fuego del Alcázar de Madrid²⁰ de 1734, donde se perdieron unos 500 cuadros, entre otros, tres pinturas mitológicas de Velázquez, varios Rubens y Ticianos, etc.); por los “*doni*”²¹ diplomáticos (la mayoría de las *poesie* de Ticiano, por ejemplo), “regalos de estado” que se han mantenido hasta Isabel II²². Hay que tener en cuenta que el Prado fue hasta 1868 un museo privado, propiedad de la Corona. Por no hablar del “equipaje del rey José”²³, esto es, el expolio

²⁰ *El Real Alcázar de Madrid* (dirigido por F. CHECA), Madrid 1994.

²¹ *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomacia tra Italia e Spagna. 1550-1650*, (a cargo de BERNSTORFF, M. VON y KUBERSKY-PIREDDA, S.), Roma 2014. Los distintos trabajos se refieren a regalos recibidos por monarcas o altos dignatarios españoles. En sentido contrario, fueron importantes los regalos de Felipe IV a Carlos, príncipe de Gales en 1623 durante su visita a Madrid para concertar matrimonio con la infanta María: BROWN, J.; Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña. 1604-1654”, en *La Almoneda del siglo* (dirigida por J. BROWN y J. ELLIOT), Madrid 2002, pp. 41-68. El autor recuerda el interés especial del Príncipe por las *Poesie* de Ticiano que llegaron a estar embaldadas pero que se recuperaron cuando la boda con la infanta fracasó. La mayoría fueron regaladas después por Felipe V: GAYA NUÑO, J.A.: *Pintura europea perdida por España. De Van Eyck a Tiepolo*, Madrid 1964, pp. 80-82. Diana y Acteón, Diana y Calisto y Rapto de Europa pasaron a la colección Orleans y se dispersaron durante la venta de la misma a finales del siglo XVIII: MARDRUS, P.: “Philippe II d'Orleans Collecting”, en SCHMIT, V.I. y ARMSTRONG-TOTTEN, J.: *The Orleans Collection*, Nueva Orleans 2018, pp. 64 y 66-67. De seis, en el Prado solo resta Venus y Adonis.

²² CAETANO, J.: “Desposorios místicos de Santa Catalina”, en *Murillo. IV Centenario* (edición a cargo de I. CANO y M^a DEL VALME MUÑOZ), Sevilla 2018, pp. 173-174. Regalo de Isabel II a Luis I de Portugal.

²³ Según lo definió irónicamente B. PÉREZ GALDÓS: *Episodios Nacionales. El equipaje del rey José*, Madrid 1875. La versión británica de los hechos: WELLINGTON, E.: *Catalogue of the Pictures and Sculpture at Apsley House*, Londres 1901, 2 vols. Interesa sobre todo vol I, pp. VII-XXIV; CROMBIE, T.: “The Legacy of Vitoria. Spanish Painting in Apsley House”, *Apollo* XCVIII, n^o 139, sept.1973, pp. 52-57. Toda la revista se dedica a las colecciones del Duque de Hierro. Más reciente, y más matizado: JENKINS, S.: “The Spanish Gift” at Apsley House”, *English Heritage Historical Review*, II, 2007, pp. 117-131. Versión en castellano: *EADEM*; “El equipaje del rey José en *Apsley House*”, *Reales Sitios* 176, 2008, pp. 23-41. Según Jenkins, en el epistolario del Duque, libros, pinturas, manuscritos y grabados se definen como “botín”, es decir, parte de sus derechos de guerra. Fue una vez en Londres (1814) cuando se descubre el valor de la colección, “*de lejos la más valiosa de toda Inglaterra*” y las dudas de su origen, sugiriéndose que un comisionado español pudiera ver las pinturas y tomar aquellas que pertenecieran al Rey, esto es, el duque tenía la esperanza de conservar alguna. Nunca ha sido redactado el inventario completo del “*Spanish Gift*”. De las pinturas, unas 225, solo se catalogaron al principio 165, 83 de las cuales se conservan en Apsley House. La interpretación española, siempre apasionada: GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura europea fuera de España*, Madrid 1960, pp. 99-103. Véase también: LUNA, J.J.: “El rey José” en *La alianza de dos monarquías. Wellington en España*, Madrid 1988, pp. 236-244. Si se piensa bien, el hecho mismo de trasladar a Londres en 1813 las cuatro cajas con grabados, manuscritos y obras de arte no era precisamente un ejercicio de ingenuidad patrimonial. En las condiciones políticas de aquellos años



Fig. 2. Captura del equipaje del Rey José después en la batalla de Vitoria, según Wright.

de unos 225 cuadros de la colección real que Bonaparte dejó abandonados después de la derrota de la batalla de Vitoria (1813). Trasladados por Wellington a Londres, Fernando VII se los regaló (*the Spanish Gift*) en 1816 y se exponen mayoritariamente (83 lienzos) en *Apsley House* No. 1, residencia londinense de Lord Wellington donada al *English Heritage* en 1947 por sus sucesores que aún conservan bastantes pinturas (Lorenés, Watteau, Vernet, etc.) en su *manor* de *Stratfield Saye* (Hampshire). Curiosamente no se ha realizado todavía una tesis doctoral de este espléndido acervo. Baste recordar que en este “*little Prado*” fundado también (indirectamente) por Fernando VII –la colección de Sir Arthur Wellesley, salvo contadas piezas, era irrelevante– se encuentran cuatro Velázquez, entre ellos dos bodegones (ninguno en el Prado), uno tan famoso como el *Aguador de Sevilla*, la *Oración del Huerto* de Correggio, *Judith* y *Holofernes* de Elsheimer y *Dánae* recibiendo la lluvia de oro de Ticiano²⁴. Pero la merma de las colecciones reales no acaba

de auténtica apoteosis por sus victorias sobre Napoleón y agasajado con esplendidez en España (Duque de Ciudad Rodrigo, presente de la propiedad regia del Soto de Roma, cerca de Granada, entrega de doce pinturas del palacio de La Granja por el Intendente de Segovia) todo obligaba a la “caballerosidad” del monarca a favor de Wellesley. Unos años después Fernando VII regaló al hermano de Wellington, Sir Henry Wellesley, barón Cowley, embajador en España, la *Tela Real* de Velázquez, hoy en la National Gallery de Londres.

²⁴ *Dánae y Venus y Adonis. Las primeras poesías de Tiziano para Felipe II* (ed. M. FALOMIR), *Boletín del Museo del Prado*, n.º extraordinario, 2014. Hasta su limpieza en el Prado se pensaba que la *Dánae* original de Ticiano era la de nuestro museo, después de aquella parece que es la conservada en *Apsley House*.

aquí, deben sumarse las “distracciones” napoleónicas de joyas (la famosa perla²⁵ “La Peregrina”) o pinturas tan señaladas como el Matrimonio Arnolfini²⁶ de J. van Eyck –obra maestra y cifra para entender Las Meninas– o el *Silver Philip*²⁷ (Felipe IV de gala de Velázquez), según se conoce en Inglaterra, ambos en la *National Gallery* de Londres, sin necesidad de ser exhaustivos. Pérdidas de tal calado solo encuentran correlato internacional en las “*Stalin sales*” del patrimonio ruso de los años 20 y 30 del siglo pasado²⁸, de las que se aprovecharon A. Mellon y C. Gulbenkian, entre otros. Más de 30 obras maestras de la National Gallery de Washington, (entre ellas la Madonna de Alba de Rafael, procedente de la colección Godoy antes de arribar al Hermitage) y las más señaladas del Museu Gulbenkian, tienen este origen.

Por otra parte hay que tener en cuenta que buena parte de los cuadros de la Colección Real permanecieron en los palacios y monasterios del hoy llamado Patrimonio Nacional, de donde se han seguido drenando ejemplares hacia el Prado (cartones de Goya en 1870, del Palacio Real) hasta después de la última Guerra Civil, tan excelentes como el Jardín de las Delicias de El Bosco, el Descendimiento de Van der Weyden, o el Lavatorio de Tintoretto, todas procedentes de El Escorial y que han dado lugar no hace mucho a ciertas refriegas institucionales. Por fin, no son infrecuentes los lienzos de la Colección que se localizan en el museo de la Academia de San Fernando, otros, como los heredados por la princesa Carlota Joaquina de su padre Carlos IV (entre ellos dos magníficos bodegones de A. de Pereda) se encuentran en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

Una forma de identificar muchos de estos cuadros de la colección real son los marcos denominados “tipo Salvatore Rosa” o “tipo Mengs”, como se les conoce en España, realizados a lo largo del siglo XVIII, que suministran un aire común –poco estimulante, por cierto– al conjunto. Según T. Ladrero²⁹ se utilizó una variante del modelo italiano de las colecciones papales, “*en pino y con talla de hojas de acanto dispuestas en diagonal, entrecalle lisa de perfil cóncavo y delimitada por una decoración de haces de caña con ataduras y un filo liso, toda ella dorada*”. La sustitución de un crecido número de marcos “Mengs” se produce durante los años ochenta del siglo XIX y primeras décadas del XX, coincidiendo con la exaltación de la figura de Velázquez cuyas obras maestras se guarnecieron con nuevas molduras neobarrocas que, en bastantes casos, aún mantienen

²⁵ FERNÁNDEZ PARDO, F.: *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español, I 1808-1814*, Madrid 2007, p. 415.

²⁶ GAYA NUÑO 1964, pp. 18-19. CAMPBELL, L.: *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Painting*, Londres 1998, p. 176. La última vez que se le recuerda en España es en el Cuarto Real del Palacio Nuevo de Madrid en 1794. El siguiente “propietario” es un soldado escocés, James Hay, presente en la batalla de Vitoria en 1813. Wellington recordaba en 1814 que el equipaje de Bonaparte cayó en sus manos después de que fuese saqueado por sus soldados. Es probable que Hay “distrayese” el Matrimonio Arnolfini del equipaje del rey José, si no lo obtuvo cuando sirvió en España.

²⁷ GAYA NUÑO 1958, pp. 18-19.

²⁸ SEMYONOVA, N. y ILJINE N.V. (eds.), *Selling Russia's Treasures. The Soviet Trade in Nationalized Art 1917-1938*, Nueva York/Londres 2013.

²⁹ LADRERO CABALLERO, T.: “Enmarcando a Velázquez en el Museo del Prado a comienzos del siglo XX. El taller de dorado y restauración de marcos de 1901”, *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño* 2, 2016, p. 120.

(Las Hilanderas, Las Lanzas, etc.). Realizadas por las casas Marquina Hermanos³⁰ y más tarde Cano, esta última firma, responsable también de algunos de los marcos revivalistas más aparatosos que pertrecharon piezas ilustres de la pinacoteca (Monna Lisa del círculo de Leonardo, autorretrato de Durero, Dolorosa de Ticiano, Madonna del Cordero de Rafael, etc.)³¹. A pesar de disponer de un taller de marcos desde 1900 y contar con un mecenazgo externo en donaciones, solo recientemente se ha manifestado una preocupación por la mejor adecuación de las telas a marcos históricos³², algunos comprados por Xavier de Salas en Londres (director 1971-1978) y otros adquiridos en el mercado anticuario. Sin embargo todavía nos encontramos muy lejos del mimo con que en otros museos se valora esta guarnición de las pinturas, bien identificando su restaurador (Galería Sabauda, Turín), bien asociándose a un benefactor responsable de su conservación (Dulwich College, Londres), bien con legados masivos como los de R. Lehman al *Metropolitan Museum*³³, cerca de cuatrocientos ejemplares de entre los siglos XIV al XVIII.

De manera que la galería dinástica de Austrias (y Borbones en mucha menor medida), cimiento del nuevo Museo Real, en la que desde el principio se trató de promocionar la pintura española, resultó muy cercenada por todas las circunstancias descritas. Orientada siempre, como digo, a una reivindicación de la escuela española³⁴, desde 1821 también incluyeron pinturas italianas, en 1828 francesas y alemanas y en 1834 ya estaban instaladas las salas flamencas y holandesas. *“Esta tensión –recuerda Portús– entre colección cosmopolita y vocación reivindicativa local será una de las constantes de la historia de la institución”*. Además, lo que empezó siendo una Galería de pinturas, se abrió a la escultura clásica en 1830 (colección de Cristina de Suecia³⁵ adquirida

³⁰ LADRERO CABALLERO, T.: "Enmarcación y museografía en el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX", *Librosdelacorte.es*, nº 10, año 7, primavera-verano, 2015.

³¹ LADRERO CABALLERO, T.: "El enmarcado de obras maestras del Museo del Prado por la familia Cano durante la primera mitad del siglo XX", *Boletín del Museo del Prado*, 49, Madrid 2013, pp. 152-174.

³² De este interés por los marcos da cuenta el nombramiento de la conservadora de pintura española del Renacimiento, L. RUIZ GÓMEZ, como responsable de los mismos y en 2013 el desarrollo de un curso monográfico en el museo con este tema: *Historia del marco y su conservación*.

³³ NEWBERY, T.: *Frames in the Robert Lehman Collection*. Vol. 13, Nueva York 2007.

³⁴ El primer catálogo del Museo del Prado (1819) solo incluía obras de pintores españoles. Desde el siglo XVIII, la reivindicación de una escuela española (Jovellanos, Ceán Bermúdez) es una constante cuya plasmación quiso llevarse a cabo con la apertura del Museo Josefino: PORTÚS, J.: *El concepto de pintura española: historia de un problema*, Madrid 2012. *IDEM*, *Metapintura...* Madrid 2016.

³⁵ DANESI SQUARZINA, S.: "La collezione di Cristina di Svezia. Un cupido riconsiderato e due inventari", *Cristina di Svezia. Le collezioni reali*, Roma 2003, pp. 43-89. ELVIRA, M.A.: Las esculturas de Cristina de Suecia. *Un tesoro de la Corona de España*, Madrid 2011. Las distintas piezas de la colección están recogidas también en el catálogo razonado de SCHRÖDER, S.: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura clásica*, 2 vols., Madrid 1993 y 2004. La colección comprada por Felipe V e Isabel de Farnesio incluía igualmente las obras más significativas de la del Marqués del Carpio. Se intentó reproducir en grabado, como era habitual en Italia o Francia, sin que finalmente la empresa llegase a buen término: *El cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado* (ed. de M.A. ELVIRA), Madrid 1998. A estos conjuntos hay que añadir la legada por N. de Azara a Carlos IV (dividida entre la Casita del Labrador de Aranjuez y el Prado) aunque la obra maestra de la colección, el "Alejandro Azara", fue un obsequio del diplomático aragonés a Napoleón (Louvre). Por fin, otras dos donaciones, la de M. de Zayas en 1943: SCHRÖDER, S.: "Zayas, Marius de", *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. VI,

por Felipe V e Isabel de Farnesio) y a las artes decorativas áulicas (Tesoro del Delfín³⁶ 1839), recurso variopinto para prestigio de la Monarquía, pero sin continuidad (como en el Louvre) y de alcance museográfico muy limitado. A propósito de prestigio, resulta sorprendente que hasta fines del siglo XVIII, la colección real española no se reprodujera en grabado como desde el siglo anterior había hecho con la suya el Archiduque Leopoldo Guillermo –educado curiosamente en la corte de Madrid– en su *Theatrum Pictorium*³⁷ (1660), fundamento del futuro *Kunsthistorischesmuseum* de Viena o el emperador Carlos VI –Carlos III de los austracistas en la Guerra de Sucesión española– en su *Prodromus...* (1735) con la ubicación de cuadros y esculturas imperiales en el Stallburg.

En España, sin embargo, hay que esperar a 1778 para que Goya grabase una serie de láminas, copia de pinturas de Velázquez³⁸ conservadas en Palacio. El artista se hacía así eco de las palabras de A. Ponz que en 1776 lamentaba la carencia de estampas españolas que copiaran las mejores pinturas de las colecciones reales, al contrario de lo que ocurría en otros países. Lo que de forma privada realizó Goya, fue encargo oficial a Juan Barcelón y Nicolás Barsanti entre 1777 y 1785 para reproducir los *Trabajos de Hércules* pintados al fresco por Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. El relativo éxito de estas obras, señala J.M. Matilla³⁹, condujo a la constitución en 1789 de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*, cuyos socios eran en su mayoría aristócratas (entre ellos los Duques de Osuna/Benavente) con apoyo real. Acuciados desde el principio por problemas económicos por los elevados gastos de la estampación de láminas de gran formato y escasez de ventas, la sociedad quebró en 1797. Apenas llegó a publicar 24 láminas (otras 26 planchas se editarían en el siglo XIX), de las cuales ocho de Velázquez, síntoma de la reivindicación de la escuela española que para nuestros ilustrados el pintor sevillano representaba como nadie.

Aun así esta empresa fue el precedente de la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, cuya publicación casi coetánea (1826-1832) con la apertura del Museo del Prado, no fue aleatoria. Primera gran guía visual (de lujo) de la pinacoteca; para Fernando VII resultaba un ejercicio de propaganda de su régimen autoritario, para José Madrazo, creador en 1818 del novedoso Real Establecimiento Litográfico, la mejor contribución al esplendor del museo del que llegaría a ser director en 1838. Organizado en tres volúmenes en folio elefante, de las 206 litografías que recogían lo más selecto de la colección real, 75 pertenecen a la escuela española y 19 a Velázquez, de nuevo el pintor mejor representado.

2006, pp. 2234-2235 y la de C. Bravo en 2000: *La donación Claudio Bravo. Veinte esculturas grecorromanas*, Madrid 2000.

³⁶ ARBETETA, L.: *El Tesoro del Delfín. Catálogo razonado*, Madrid 2009, con bibliografía anterior.

³⁷ *David Teniers and the Theatre of Painting* (ed. CLAERBERGEN, E. V. van), Londres 2007. Especialmente: WATERFIELD, G.: “Teniers *Theatrum Pictorium*: Its Genesis and its Influence”, pp. 40-57.

³⁸ VEGA, J.: “Pinturas de Velázquez por Francisco de Goya, pintor”, VV.AA.; *Velázquez en blanco y negro*, Madrid 2000, pp. 25-74.

³⁹ MATILLA, J.M.: “De la propaganda real a la interpretación del artista. La reproducción de la pintura de Velázquez a través de las técnicas tradicionales del arte gráfico”, VV.AA.; *Velázquez en blanco y negro*, Madrid 2000, pp. 82-94.

Hay pocos grandes museos que se identifiquen con un artista y posiblemente la ecuación Prado = Velázquez sea la más conocida. Gran parte de la imagen y prestigio de nuestro museo se debe al pintor sevillano y viceversa. Desde el tercer centenario de su nacimiento (1899) el grueso de su obra (casi la mitad en el Prado) habita la antigua aula basilical de Villanueva, luego sala de la Reina Isabel presidida actualmente en su eje, como un sagrario, por Las Meninas.



Fig. 3. Sala de la Reina Isabel, *Semanario Pintoresco Español* 1856.

Frente a la tradición académica de la pintura europea clásica, la española, muy desconocida hasta entonces, se precipitó desde el Prado como un auténtico revulsivo de la revolución naturalista, antesala del Impresionismo y clave en la evolución del arte moderno. Y Velázquez, su profeta. L. Viardot, Richard Ford, W. Stirling-Maxwell, P. Merimée y T. Gautier, entre otros viajeros, eruditos y escritores románticos⁴⁰ difundieron por Europa la calidad sin par de las obras maestras de nuestro museo y la fascinación por Velázquez.

Años después, y durante toda la segunda mitad del siglo XIX, el Prado se convertirá en *Un museo para los pintores*, título que le dio el artista Charles Ricketts y ha recogido Portús como encabezamiento del tercer capítulo del catálogo. Un museo “*donde varias generaciones de pintores encontraron a algunos de sus interlocutores antiguos más sugestivos [...], una de las principales características asociadas a la memoria del Prado y de las que le sirven para otorgarle un lugar distinto y capital en el contexto de las galerías*

⁴⁰ VIARDOT, L.; *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, París 1835, *IDEM*: *Les musées de l'Espagne: guide et memento suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, París 1860, pp. 13-21 (la primera edición es de 1843). FORD, R.: *The Life of Diego Rodriguez de Silva y Velázquez: painter to Philip IV King of Spain*, Londres 1836 (de esta edición apenas se hicieron 25 ejemplares), *IDEM*,: *Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres 1845, T. II, pp. 745-772; STIRLING-MAXWELL, W.: *Annals of the Artists of Spain*, Londres 1848, *IDEM*: *Velázquez and his Works*, Londres 1855. Véase también la edición española reciente (1999) con la traducción de J. MALDONADO (1856) y presentación de E. HARRIS: “Velázquez y su obra por William Stirling”. MERIMÉE, P.: “Les grands maîtres du Musée de Madrid”, *L'Artiste*, n.º 1, 1831, pp. 73-75; GAUTIER, T.: *Tras los montes. Voyage en Espagne*, París, Magen, 1843, t. I, p. 216 (mayor información en ediciones posteriores). Una visión más exhaustiva en: LIPSCHUTZ, I.H.: *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid 1988, para los franceses; GLENDINNING, N. y MACARTNEY, H.: *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920*, Woodbridge 2010, para los británicos.

européas”⁴¹. Y cuando el paradigma naturalista de la pintura europea dejó paso a otras corrientes simbolistas o expresionistas, Velázquez fue sustituido por artistas como Goya y, sobre todo, El Greco en torno al cual, como se sabe, versó la primera exposición monográfica del Museo del Prado (1902).

4. EL MUSEO DE LA TRINIDAD, UN MUSEO FALLIDO

En segundo lugar, otro fondo notable de lienzos que, después de la nacionalización del Prado ingresaron en el Museo (1872), son los procedentes del Museo de la Trinidad⁴², por ubicarse en dicho convento de la calle de Atocha, que recogía principalmente piezas desamortizadas de las provincias de Madrid, Toledo, Ávila y Segovia, muchas en un estado de conservación deplorable. Aunque el grueso fueran pinturas españolas (Berruguete, Maíno, El Greco y en general toda la escuela barroca madrileña ajena a la corte), hubo incorporaciones extranjeras punteras como La Fuente de la Gracia⁴³ del círculo de los van Eyck o la copia de la Transfiguración de Rafael de F. Penni. A ello hay que añadir algunas obras adquiridas a particulares entre las que destacan las de Goya (incluidos 186 dibujos), punto de arranque de su extraordinaria colección en nuestro museo. Cuando estos fondos ingresaron en el Prado —más de millar y medio de cuadros— a falta de espacio donde albergarlos (según Portús apenas se pudieron exponer unos cien) y a resultas de la nueva política conservadora de la Restauración, la mayoría se repartieron por instituciones civiles y eclesiásticas de todo el país. Solo en los últimos años han podido ser inventariados (el llamado “Prado disperso”)⁴⁴, con algunos “descubrimientos” espectaculares (Hipómenes y Atalanta⁴⁵ de G. Reni, San Juan Bautista⁴⁶ de Ticiano). Algunos se han extraviado, otros han perecido en incendios o saqueos⁴⁷, ya desde el siglo XIX, la Semana Trágica de Barcelona, la Revolución de Asturias, la Guerra Civil o el asalto a la Embajada española de Lisboa de 1975, y no muchos, por avatares políticos, se quedaron formando parte de instituciones ahora no españolas, como el conjunto del Museo Baccardí de Santiago de Cuba.

Del desbarajuste de la organización y funcionamiento del Museo de la Trinidad rinde cuenta la trayectoria de uno de sus directores, Francisco Javier de Quinto, I conde

⁴¹ PORTÚS 2018, p. 84. La nómina de pintores es interminable, de Manet a Picasso, ver pp. 85-98.

⁴² CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid 1865. GAYA NUÑO, J.A.: “El Museo Nacional de la Trinidad. Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid 1947, pp. 19-78. ÁLVAREZ LOPERA, J.: *El Museo de la Trinidad en el Prado*, Madrid 2004, reeditado como *idem*, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos*, Madrid 2009, (con documentación). Sobre las vicisitudes de su incorporación al Prado, ver también: AFINO GUÉNOVA 2019, pp. 162-167.

⁴³ *La Fuente de la Gracia. Una tabla del entorno de J. van Eyck* (ed. J. J. PÉREZ PRECIADO) Serie Uno 18, Madrid 2018

⁴⁴ Sección fija del *Boletín del Museo Nacional del Prado* desde 1980, informa y documenta sobre la situación actual de las obras del Museo depositadas en distintas instituciones.

⁴⁵ Localizado por A. PÉREZ SÁNCHEZ en la Universidad de Granada en 1963: *Pintura italiana del siglo XVII*, Madrid 1970, 462-463.

⁴⁶ FALOMIR, M.; *Tiziano. San Juan Bautista*, Madrid 2012. La obra, depositada en Cantoria (Almería), se encontraba en un pésimo estado de conservación.

⁴⁷ Ver PÉREZ SÁNCHEZ 1990, p. 16.

de Quinto⁴⁸, cuya colección se enriqueció notablemente a raíz de su nombramiento (1843), con importantes obras españolas (e italianas), en especial de El Greco. Vendida en París en 1862 y 1864, buena parte se encuentra en el *Bowes Museum, Barnard Castle*⁴⁹. Peor todavía que esta gestión corrupta fue la conocida como Galería Española del rey Luis Felipe de Orleans. El mismo año que se abrió al público el Museo de la Trinidad (1838) lo hacía en el Louvre el denominado Museo Español⁵⁰, colección de cerca de 500 cuadros formada por el barón Taylor⁵¹ al servicio del monarca francés a partir de los bienes desamortizados, con la complicidad, entre otros, de la familia Madrazo (mandarines de las artes durante prácticamente todo el siglo XIX) saltándose todas las leyes vigentes desde 1779 que prohibían la exportación de maestros antiguos españoles. El "Museo español" incluía también la colección que Frank Hall Standish⁵² reunió en Sevilla entre 1830-40, unas doscientas cuarenta pinturas y más de doscientos sesenta dibujos casi todos de pintores españoles como Murillo, Velázquez y Zurbarán, que regaló al monarca francés. Bajo el nombre de "*Musée Standish*" se instaló al lado de la *Galerie espagnole* en los pisos altos del Louvre. Durante los diez años que se expuso fue clave para el rumbo que tomó la pintura francesa del momento. Tras la revolución de



Fig. 4. Museo de la Trinidad. Litografía del *Museo Universal* 1858

⁴⁸ MARTÍNEZ PLAZA, P.J.: "Javier de Quinto, I Conde de Quinto (1810-1860)", *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid 2018, pp. 304-306.

⁴⁹ YOUNG, E.: *Catalogue of Spanish and Italian Paintings*, Durham, 1970 (la sección española reeditada con introducción de E.Conran en 1988).

⁵⁰ BATICLE, J. y MARIÑAS, C.: *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, París 1981.

⁵¹ LUXENBERG, A.: *Secrets and Glory. Baron Taylor and his Voyage Pittoresque en Espagne*, Madrid 2013.

⁵² BROOKE, X.: "From English Gentleman to Spanish *hidalgo*: Frank Hall Standish (1799-1840) and his Spanish Art Collection", *Boletín del Museo del Prado* 52, 2016, pp. 50-63.

1848, la colección, propiedad privada del Rey, se dispersó por toda Europa en 1853, suministrando un contingente desconocido de pinturas que favoreció el aprecio y gusto por el arte español en un continente ávido por poseerlo.

En realidad el Museo Nacional de la Trinidad, según nomenclatura oficial —por oposición al Museo Real— poco tuvo de “nacional” según arrestos jacobinos, nunca llegados a buen término. Desde el Trienio Liberal se contempló la idea de que los mejores cuadros desamortizados se reuniesen en un Museo central en Madrid. Idea que se retoma en 1836, cuando la Academia envía comisionados a las recién estrenadas provincias, (Valentín Carderera⁵³, entre otros), para asegurarse obras con las que ofrecer una historia de la pintura española. Las aspiraciones de la Academia, chocaron, sin embargo, con los recelos locales y el Museo de la Trinidad quedó reducido al acopio de las provincias en torno a Madrid: Toledo, Ávila y Segovia.

5. ¿ESPEJO DE UN PAÍS MENOR?: COMPRAS Y LEGADOS

Si la Colección Real, por muchos altibajos que haya sufrido, sigue siendo un conjunto soberbio, que da rango universal al Prado, y el Museo de la Trinidad, a pesar de fallido y “poco nacional”, suministró obras excelentes y tendencias artísticas indispensables (Greco, Goya), ambos tienen fundamentalmente un carácter retrospectivo: se trata de colecciones heredadas. Sin embargo, el tercer componente que hace entendible nuestro museo son las adquisiciones y legados, espejo fidedigno de la realidad socioeconómica y política del país en los dos últimos siglos, época en la que se han creado las grandes instituciones museísticas actuales. Y si para tirios y troyanos el Prado se considera uno de los grandes museos del mundo, no hay otra opción que comparar su política de compras y donaciones con las de otras pinacotecas homologables: National Gallery de Londres, Gemäldegalerie de Berlín, o por citar un solo museo americano, National Gallery de Washington, etc. Y ahí le duele.

Ninguna de las carencias con que nació el Prado ha sido cubierta regularmente durante estos doscientos años. Se suele argumentar que como colección dinástica nunca tuvo propósito enciclopédico, pero también el Louvre fue en origen una colección real que ha sabido, sin embargo, completar sus lagunas ya desde Vivant-Denon⁵⁴, a veces con métodos poco ortodoxos. En España, nunca ha existido un mecenazgo familiar como el de los Rothschild⁵⁵ a lo largo de casi 150 años con las instituciones culturales de Francia, especialmente con el Louvre; ni un estado que haya adquirido una colección como la Campana.⁵⁶

⁵³ Su labor en las provincias de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León fue muy valiosa: CARDERERA y SOLANO, V.: *Viajes artísticos por Castilla y León. Dibujos de la colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano*, (edición de J. A. Yebes y estudio preliminar y notas de I. Arana y R. Calvo), Valladolid-Madrid 2016.

⁵⁴ *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, París 1999.

⁵⁵ VV.AA.: *Les Rothschild, une dynastie de mécènes en France, 1873-2016*, París 2016 (3vols.)

⁵⁶ VV. AA.: *Un rêve d'Italie : la collection du marquis de Campana*, París 2018. Adquirida fundamentalmente por Napoleón III y el zar Alejandro II, el año pasado en el Louvre y este en el Hermitage se están celebrando exposiciones conmemorativas del suceso.

Cierto que el número de pinturas en el Museo madrileño ha pasado de 311 a más de 8000, pero abrumadoramente españolas y sobre todo del siglo XIX, con muy escasa representación de la plástica medieval, en particular de los reinos de la Corona de Aragón. No hay en el Prado ningún retablo, siquiera mediocre, de los primitivos catalanes o valencianos. Por no haber, incluso, apenas cuenta con un Viladomat de poca monta —el gran pintor barroco catalán— procedente del legado Bosch y que nunca se expone. Qué decir, por otra parte, del ninguneado arte portugués, hoy ciertamente otro Estado, pero cuya pintura, sobre todo en el siglo XVII (la delicadísima Josefa de Óbidos, por ejemplo), forma parte de la misma tradición hispánica. La que, al otro lado del Atlántico, se desarrolló asimismo en la pintura virreinal, una identidad compartida⁵⁷, enajenada (y no solo del Prado) a fuer de una torpe miopía y onanismo eurocéntrico inadmisibles.

Las lagunas del Prado han sido un clamor reincidente —subraya Santos Felguera⁵⁸— desde Richard Ford (1845) a Pedro de Madrazo en su Catálogo "extenso" de 1872 ("*Nada hay bueno ni malo anterior al siglo XV*"), pasando por Ceferino de Araújo (1875), Manuel B. de Cossío (1883: "*los vacíos del Prado*") o Federico Balart⁵⁹ (1893), para quien rellenar esos vacíos era tan difícil como alcanzar la luna con la mano, y así la misma cantinela hasta que Francesc Cambó, como veremos más adelante, trató de aliviar con determinación esas penurias. Que dejara de ser "*una espléndida cuanto irregular pinacoteca*" para convertirse en un "*museo orgánicamente constituido*" fue uno de los objetivos⁶⁰ de la creación del Patronato del Museo del Prado (1912), a más de revisar el catálogo de P. de Madrazo, reimpresso desde 1833 a 1900, crear una biblioteca y fototeca, profesionalizar la plantilla, ordenar las colecciones, etc., propósitos que casi nunca llegaron a buen puerto.

Ni hubo muchas compras, ni muchas donaciones. El Estado, al borde siempre del colapso financiero, no participaba en subastas internacionales (salvo la puja "piadosa" por la Inmaculada Soult de Isabel II en 1852). El vivero que podrían haber sido las colecciones nobiliarias formadas en el siglo XVII, acabó dispersándose⁶¹ a lo largo del siglo XIX en ventas, casi todas fuera de España, y las creadas en esta centuria⁶² nos sitúa en

⁵⁷ GUTIÉRREZ HACES, J. coord.: *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, México D.F. 2008, 4 vols.

⁵⁸ SANTOS FELGUERA 2018, p. 218.

⁵⁹ BALART, F.: *El prosaísmo en el arte*, Madrid 1895, pp. 188-191 (de un artículo publicado en *El Imparcial* en 1893).

⁶⁰ PORTÚS 2018, p. 119, recogiendo textos del Preámbulo del Real Decreto. Ver también: MORÁN TURINA, M.: "De profesionales y amantes del arte. Elías Tormo, José Lázaro Galdiano y el primer patronato del Museo del Prado", ARCINIEGA GARCÍA, L.(coord.), *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*, Valencia 2016, pp. 113-128. GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, P.: "Hace tiempo que el museo necesitaba una profunda transformación". Elías Tormo y el Patronato del Museo del Prado", ARCINIEGA GARCÍA, L.(coord.), *Elías Tormo, apóstol de la historia del arte en España*, Valencia 2016, pp. 129-146.

⁶¹ MARTÍNEZ PLAZA, P. J.: *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, Madrid 2018, pp. 83-88 y 512. PORTÚS 2018, p.62. La "traca" final fue la almoneda Osuna de 1896: SENTENACH, N.: *Catálogo de los cuadros, escultura, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna, expuestas en el palacio de la Industria y de las Artes*, 2ª ed., Madrid 1896.

⁶² MARTÍNEZ PLAZA 2018, *passim*. Portús 2018, p. 64. La excepción, quizás es la del XIV Duque de Alba: Cacciotti, B.: "La collezione di Antichità del Duca d'Alba Don Carlos Miguel Fitz James Stuart y

un nivel bastante ramplón que, de no serlo, acabaron vendiéndose también en el extranjero. Si a esto se le suma que durante casi siglo y medio los directores del Prado han sido pintores, de estrechas miras académicas, que ni comulgaban con las tablas góticas, ni con las más rupturistas del naturalismo e impresionismo francés (Manet, Renoir, Degas, etc.), formado en parte al calor de la pintura española del Siglo de Oro, entenderemos mejor las pertinaces limitaciones de nuestro museo. Exactamente lo contrario de la historia de la National Gallery de Londres⁶³, nacida de la compra de una colección privada (1824) y desarrollada gracias a la extraordinaria munificencia del público y a una certerísima política de adquisiciones sobre el trasfondo, mantenido hasta hoy, de un coleccionismo histórico que periódicamente enriquece la Pinacoteca de Trafalgar Square. Por no hablar de los “safaris” del *Kunstkaporal* W. von Bode que en las décadas finiseculares del XIX e inicios del XX situó a los viejos museos prusianos entre la élite europea. Y ya casi a mediados de este siglo, no se puede por menos que envidiar la asombrosa creación de la National Gallery de Washington (1941), uno de los grandes museos de América, obra mancomunada de cinco “*founding benefactors*”: A. Mellon, S. Kress, J. Widener, Ch. Dale y L. J. Rosenwald, donada al Estado.

Frente a estos ejemplos admirables, la fragilidad del Prado se ha manifestado en demasiados momentos de su historia. Cuando se llegó a tasar la colección real a la muerte de Fernando VII, “*para establecer una compensación equivalente en la herencia de Isabel II*”. Con la llegada de los fondos de la Trinidad en 1872, cuando por falta de espacio se redujo el grueso de las obras a los almacenes o a su dispersión por instituciones oficiales de todo el Estado. Desidia y abandono que —como es bien conocido— llevó al periodista Mariano de Cavia a publicar un famoso y trágico bulo (“La catástrofe de anoche. España está de luto. Incendio en el Museo de Pinturas”, *El Liberal* 25/XI/1891), sarpullido momentáneo para la sociedad de la época, pero que tampoco implicó al Estado en la profunda renovación del Museo, salvo los discretos fastos del IV Centenario del nacimiento de Velázquez en 1899. Porque el extremo de dejación institucional se acababa de producir un año antes después de la derrota en la Guerra de Cuba. De nuevo se tasaron las obras del Prado⁶⁴ “*bien para precaverse contra las abrumadoras reparaciones de guerra, bien para su pignoración —o como garantía de empréstito— allegar divisas extranjeras con cuya ayuda proteger las hostilidades*”. No extraña, pues, que en estas circunstancias de postración Louisine W. Havemeyer⁶⁵ recordase en sus memorias que su marido H. O. Havemeyer —ambos ávidos coleccionistas de Grecos e impresionistas franceses— “*siempre sostuvo que tras la guerra española deberíamos haber pedido el Prado como indemnización en lugar de aceptar Filipinas, y vivió lo suficiente como para darse cuenta de que estábamos en lo cierto*”.

Silva (1794-1835) en BELTRÁN, CACCIOTTI, B. y PALMA, B. (eds.): *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla 2006, ver sobre todo pp. 101-105.

⁶³ Una historia breve y muy precisa, del archivero del museo: CROOKHAM, A.: *The National Gallery. An illustrated History*, Londres 2009.

⁶⁴ Se trata de un episodio oscuro, mal documentado, como señala JIMÉNEZ BLANCO 2018, p. 234, que expuso primero GAYA NUÑO 1969, pp. 131-132, recogido después por Pérez Sánchez 1977, p. 37.

⁶⁵ HAVEMEYER, L.W.: *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector*, 1993, p. 130 (citado y traducido por JIMÉNEZ BLANCO 2018).

Peor todavía fueron los trágicos sucesos de la última Guerra Civil⁶⁶. La creación inmediata de una Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, el cierre del Museo el 30 de agosto, el nombramiento —todo un símbolo de pundonor— de Picasso como director el 19 de septiembre y, desde principios de noviembre, la evacuación de muchas obras del Prado y otras instituciones hacia Valencia donde se había trasladado el Gobierno de la República, especialmente después del impacto de nueve bombas incendiarias sobre los tejados del Museo el 16 del mismo mes... La vinculación del destino del Prado con el del gobierno legítimo "*suponía primar los valores simbólicos frente a los criterios de conservación*" (Portús).⁶⁷

Hasta principios de enero de 1939 siguieron saliendo obras hacia Valencia hasta que el traslado del gobierno a Barcelona aparejó también, en condiciones de gran precariedad, la del Tesoro Artístico a finales de 1938 a los castillos de Perelada y Figueras acosados por bombardeos cada vez más acuciantes. Gracias a la ayuda internacional en febrero de 1939 pudo evacuarse a la Sociedad de Naciones en Ginebra: 361 pinturas y 184 dibujos del Prado. Finalmente, con una selección de estos y otros fondos artísticos se organizó, permiso mediante del gobierno vencedor, una exposición⁶⁸ en el Museo de Historia y Arte de Ginebra el verano de 1939 (1/VI a 31/VIII), visitada por cerca de 400.000 personas. El tren de regreso llegaba a Irún el 4 de septiembre, un día antes había estallado la Segunda Guerra Mundial.

Esta tradicional situación de penuria y desamparo del patrimonio no afectó solo a pinturas o dibujos, sino al conjunto de bienes culturales españoles (escultura, artes decorativas, libros y manuscritos, arqueología, etc.). Baste decir que con la creación del Museo Arqueológico Nacional⁶⁹ se trató de alguna manera de frenar la voracidad patrimonial de personajes como John Charles Robinson⁷⁰, conservador de escultura del V&A, que viajó por Italia y España durante los años 1850 y 1860 en busca de obras entonces fácilmente asequibles. A ese propósito, quizás convenga mentar aquí la historia de un intercambio artístico⁷¹ que, a efectos de "prestigio nacional", resultó un auténtico "pelotazo", casi

⁶⁶ LEÓN, M^a. T.: *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico de España*, Buenos Aires 1944 (reed. Madrid 2009). COLORADO CASTELLARY, A.: *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la guerra civil*, Madrid 2008. *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (A. COLORADO, I. ARGERICH y J. ARA eds.), Madrid 2009. Recientemente: AFINOGENOVA (2018) 2019. "Epílogo", pp. 321-337. PORTÚS 2018, pp. 140-149

⁶⁷ PORTÚS 2018, p. 140

⁶⁸ *Les Chefs-d'oeuvre du Musée du Prado*, Ginebra 1939 (con prólogos de W. DEONNA y F. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR). En 1989, con ocasión del cincuentenario de la exposición se celebró otra de homenaje: *Du Greco à Goya. Chefs d'oeuvre du Prado et des collections espagnoles. 50 anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol 1939-1989*, Ginebra 1989 (con textos de A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, J. ÁLVAREZ LOPERA, A. COLORADO CASTELLARY y F. LACHENAL).

⁶⁹ VV.AA.: *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1993.

⁷⁰ FERNÁNDEZ PARDO, F.; *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, vol. III, Madrid 2007, pp. 166-176.

⁷¹ GRUAT, C. y MARTÍNEZ, L.: *L'Echange. Les dessous d'une négociation artistique entre la France et l'Espagne 1940-1941*, París 2011: pp. 41-61 (Inmaculada de Murillo), 165-169 (Tesoro de Guarrazar), pp. 86-95 (Dama de Elche).

como recuperar un “Gibraltar patrimonial”. Me refiero al intercambio de obras de arte (y otros bienes culturales) entre el gobierno de Franco y el de Petain en 1941. Las especiales circunstancias políticas del momento permitieron un “arreglo” que visto con perspectiva favoreció los intereses de España o al menos ocultó unas insufribles vergüenzas patrimoniales. Se hizo justicia, sin duda, recuperando la Inmaculada de los Venerables de Murillo, robada por el mariscal Soult y por la que el Louvre pagó en 1861 una cifra astronómica, una imagen que el Caudillo consideraba milagrosa. Pero la reincorporación del grueso del Tesoro de Guarrazar⁷² y de la Dama de Elche⁷³, dos obras emblemáticas de la cultura hispánica, nos sitúa en nuestra indigencia patrimonial e histórica. En efecto, a pesar de que Guadamur (Toledo) —donde aparecieron las famosas coronas votivas visigodas en 1858— se encuentra a menos de 100 km de Madrid, las que pudieron salvarse de aquel trágico episodio pronto “emigraron” al Museo de Cluny (París). Además, otro importante lote comprado por Isabel II y depositado en la Real Armería de Madrid fue robado (y seguramente fundido) en 1921. No le va a la zaga la historia de la Dama de Elche descubierta en La Alcudia (Elche) en 1897 e inmediatamente adquirida por Pierre Paris para el Louvre. Desde su regreso a Madrid en 1941, permaneció en el Museo hasta 1971 en que se instaló en el MAN, donde permanece. A cambio de estas y otras piezas, el Estado español se desprendió de algunas pinturas del Prado: retrato de Mariana de Austria, entonces considerado de Velázquez y otro de Covarrubias de El Greco, etc.

5.1 Del Greco a Goya y una escasa tradición de mecenazgo

Del Greco, el Prado poseía en origen algunos retratos de la Colección Real y apenas doce obras de Goya. Hoy son, de lejos, las más copiosas colecciones del mundo y una de sus más notables señas de identidad.

Con la incorporación del Museo de la Trinidad ingresaron del primero las telas del retablo de Doña María de Aragón (menos una, hoy en Bucarest). A principios del siglo XX, en plena efervescencia y españolización del cretense⁷⁴, el Prado organizó su primera exposición monográfica (1902), dedicada precisamente a El Greco. Un auténtico acontecimiento que sacó a la luz muchas obras maestras del pintor⁷⁵ la mayoría adquiridas por coleccionistas americanos (sobre todo los Havemeyer), tan excepcionales como la Vista de Toledo o los retratos del Cardenal Guevara (Metropolitan Museum de Nueva York) y Fray Hortensio Paravicino, (Museo de Bellas Artes de Boston).⁷⁶

⁷² PEREA, A. (ed.): *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid 2001.

⁷³ GARCÍA y BELLIDO, A.: *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*, Madrid, 1943, pp. 3-15.

⁷⁴ COSSIO, M.B.: *El Greco*, 2 vols. Madrid 1908. Ver también STORM, E.: *El descubrimiento del Greco*, Madrid 2011, sobre la historia de la “construcción” del pintor.

⁷⁵ Por los mismos años también desaparecieron, entre otros, los Grecos de Valladolid hoy en la Frick Collection y el Museo de Montreal: BRASAS, J.C.: “Crónica de una pérdida irreparable del patrimonio artístico vallisoletano. La venta de dos cuadros de El Greco que pertenecieron a la Catedral y la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción”, *B.R.A.C.*, Tomo XXVIII, 1993, pp. 119-127.

⁷⁶ *El Greco comes to America. The Discovery of a Modern Old Master*, (ed. I. REIST y J.L. COLOMER), Madrid-Nueva York 2017.

Aprovechando las especiales circunstancias de la posguerra, el Estado compró algunas obras procedentes de iglesias y conventos en los años 40 y 50, especialmente la Adoración de los Pastores de Santo Domingo el Antiguo (Toledo), aunque inexplicablemente dejó escapar una pieza clave para el Prado: la Apertura del quinto sello de la colección Zuloaga (1956), hoy en la *National Gallery* de Washington. La siguiente oleada de adquisiciones, recuerda García Felguera⁷⁷, coincide con los años 80, relacionada con dos grandes muestras sobre el pintor⁷⁸ en el Museo del Prado y el Museo de Santa Cruz de Toledo (1982) y con el repunte del conocimiento de su obra, con piezas orientadas a cubrir lagunas de una colección sin paralelo en otros museos.⁷⁹

El segundo caso es Goya, otro de los "faros" del arte moderno. Cuando se inauguró el Prado, que hasta 1898 era un Museo de Arte Contemporáneo, se expusieron tres óleos del aragonés. Desde entonces han sido incesantes las donaciones y compras hasta el extremo de conformar un auténtico "Museo Goya" dentro del Museo del Prado con 150 pinturas, 520 dibujos, la colección completa de estampas —en la que han jugado un papel determinante los legados de T. Harris y P. Arango— y 118 cartas, la mitad en este siglo, cerca de 1500 obras en total. Esta colección inigualable⁸⁰, sin embargo, no ha sido durante muchos años resultado de una voluntad expresa. En 1870 —a instancias de F. de Madrazo— llegan los cartones para tapices del Palacio Real⁸¹ (a falta de seis robados, de los que tres pudieron recuperarse); en 1881 el banquero francés, barón D'Erlanger⁸², dona al estado las Pinturas Negras que no había podido vender en París durante la Exposición Retrospectiva de 1878 y que hasta 1898 no fueron expuestas íntegramente en el Prado; en 1896, durante la almoneda de la Casa de Osuna, el Prado no se interesó por ninguna de las pinturas de Goya de El Capricho —algunas llegarían después por otros cauces— aunque recibió de los herederos de la Casa el retrato de los IX Duques y sus hijos, obra principal del maestro. Así entraron en el Museo bastantes de los retratos que atesora, ofrecidos por descendientes directos de los efigiados, si bien alguna adquisición, como la del retrato de Jovellanos, no fue aceptada por el Estado en 1877 y hubo de posponerse su compra casi un siglo (1974). Por fin las majas, que de la colección Godoy pasaron a las dependencias de la Inquisición y desde 1836 a la Academia de San Fernando, ingresaron en el Prado solo en 1901.

Desde los años 80 del pasado siglo las cosas han cambiado sustancialmente con numerosas adquisiciones en general bien definidas (y algunos descartes problemáticos⁸³ como El Coloso, del legado Fernández Durán 1931 ahora atribuido a Asensi Juliá); entre

⁷⁷ GARCÍA FELGUERA 2018, p. 222.

⁷⁸ *El Greco de Toledo*, Madrid 1982 y *El Toledo de El Greco*, Toledo 1982, respectivamente.

⁷⁹ RUIZ GÓMEZ, L.: *El Greco. Museo Nacional del Prado. Catálogo de la colección*, Madrid 2007.

⁸⁰ MORENO DE LAS HERAS, M.: *Goya: pinturas del Museo del Prado*, Madrid 1997

<https://www.goyaenelprado.es/>

⁸¹ CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Los tapices de Goya*, Madrid 1870, pp. 5-9.

⁸² VILLARREAL GATO, L.: "Baron Frédéric Émile d'Erlanger", *Enciclopedia del Museo del Prado* III, Madrid 2006, pp. 996-997.

⁸³ <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/el-coloso-y-su-atribucion-a-goya/661a409d-72c2-48dd-9247-34a241f81f43>. Consultado el 5/II/2019.

aquellas destacan los retratos de la Marquesa de Santa Cruz y sobre todo la prodigiosa Condesa de Chinchón⁸⁴, hitos de una colección insuperable.

Lástima que por “desavenencias museográficas” (con Álvarez de Sotomayor que dirigió el Prado entre 1922-1931 y 1939-1960) no se incorporase la colección de Carlos de Beistegui⁸⁵, donada al Louvre en 1942 con otro sublime retrato de Goya (Marquesa de Solana) y obras de maestros rococó y neoclásicos franceses (David, Gerard, Ingres), ausentes de nuestro museo.

En cualquier caso, al arrimo de Goya han ido también incrementándose las colecciones de artistas del siglo XVIII (Carnicero, Esteve, Maella, los Bayeu, etc.), en especial del pintor rococó Luis Paret e italianos que trabajaron para la corte como los Tiépolo y Joli que viene a suplir tímidamente otra de las grandes carencias del Prado, la tradición *vedutista* italiana, bien representada, por cierto, en el vecino Museo Thyssen.

Todo un síntoma del coleccionismo español que, a partir del siglo XVII, perdió su vocación internacional ensimismándose, sobre todo desde el siglo XIX, en adquisiciones endogámicas, solo superadas en los últimos tiempos (colección Abelló, Koplowitz, Grasset y un muy corto etc.).

Como hemos dicho ni fueron habituales, ni de calidad las donaciones⁸⁶ en el siglo XIX, por eso destaca la de la condesa viuda de Pastrana (1889): 225 pinturas –con algunos bocetos de Rubens para la Torre de la Parada–, gesto insólito entre la nobleza y burguesía española de aquella centuria que, por norma, solía dispersar sus colecciones en ventas y públicas subastas, de sólito en París. Otro rasgo de munificencia aristocrático fue el de la Duquesa de Villahermosa (1905) que, según tradición, hizo oídos sordos a cheques en blanco para vender dos retratos de Velázquez, *Don Diego de Corral y Arellano* y *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis*. Por desgracia, otros dos retratos del Conde Duque de Olivares y del rey Felipe IV de 1624 en la misma colección, cuya atribución a Velázquez no era reconocida por Beruete⁸⁷, entonces referencia indiscutible sobre el pintor, fueron descartados del legado y vendidos en 1912. Ahora se encuentran en el MASP (Museu de Arte de Sao Paulo) y el Metropolitan de Nueva York. Desde 1905 solo dos obras del maestro sevillano han ingresado en el Museo del Prado gracias a una donación: *Cabeza de venado*, por el Marqués de Casa-Torres en 1975 y el

⁸⁴ Adquirida en 2000, fue objeto de deseo de los mayores coleccionistas del siglo XX. En una reciente exposición en la Fundación Gulbenkian de Lisboa (verano 2019), celebrando el 60 aniversario de su apertura, cuelga un marco vacío destinado a nuestra condesa, por la que tanto suspiró “*el señor cinco por ciento*”.

⁸⁵ Beistegui solicitaba la creación de una sala con todas sus pinturas, incluido su retrato por Zuloaga, pintor vivo en aquellos momentos. Así se encuentra actualmente en el segundo piso del ala Denon del Louvre (ahora cerrada por obras). PANCORBO LA BLANCA, A.: “Carlos de Beistegui”, *Enciclopedia del Prado* II, p. 478. MARTÍNEZ PLAZA, P. J.: “Dos siglos de donaciones y legados al Museo del Prado”, en PORTÚS, J.: *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, Madrid 2018, p. 268.

⁸⁶ VILLARREAL GATO, L.: “Donaciones y legados”, *Enciclopedia del Prado* IV, Madrid 2006, 940-961. También: GARCÍA FELGUERA 2018. No hubo coleccionistas españoles como Courtauld en el Reino Unido, Shchukin o Morozov en Rusia o Barnes (entre muchos otros) en los Estados Unidos, introductores del nuevo lenguaje artístico que supuso el impresionismo y el postimpresionismo.

⁸⁷ BERUETE, A. de: *Velázquez*, París 1898, pp. 99-10. Ver también: LÓPEZ REY, J.: *Velázquez. Catalogue raisonné*, Colonia 1996, Tomo II, pp. 66-69 (Felipe IV) y 70-72 (Conde Duque), con toda la discusión sobre la autoría.

boceto del retrato de Felipe III⁸⁸ para la Expulsión de los moriscos (desaparecido en el incendio del Alcázar en 1734), por W.B. Jordan a través de la *American Friends of the Prado Museum* en 2016.

La primera mitad del siglo XX fue algo más pródiga en donaciones, estimuladas por la creación del Patronato (1912), una de cuyas misiones era justamente promoverlas, de manera que pudiesen completarse lagunas y sistematizar la colección⁸⁹. En esta línea sobresalen sin duda tres legados: los de P. Bosch (1915), P. Fernández Durán (1931) y especialmente el de F. Cambó (1941).

En su testamento el financiero y patrono catalán P. Bosch⁹⁰ donaba al Museo su monetario, origen de la colección de medallas y "los cuadros antiguos hasta Goya", entre los que había varios de pintura española medieval, otra de las asinaturas pendientes del Prado, parcialmente cubierta por las donaciones de J. L. Várez-Fisa⁹¹, la última muy reciente y que ha dado nombre a una sala, precedente insólito en el Prado. A pesar de alguna que otra pieza de la Corona de Aragón, primitivos catalanes y valencianos siguen estando prácticamente ausentes del Museo, de manera que su vocación como depositario de la historia de la pintura española no queda en el mejor lugar. Claro que el *desideratum* de la pintura medieval en el Prado son los fragmentos murales de San Baudelio de Berlanga⁹² (c. 1125), depósito intemporal del Metropolitan de Nueva York (*sic*) a cambio del ábside de San Martín de Fuentidueña (Segovia), hoy en *The Cloisters* de la misma ciudad.

También P. Fernández Durán, tal vez impulsado por el ejemplo de Bosch —como sugiere Martínez Plaza⁹³— legó al Prado (1930) un rico conjunto de artes decorativas, la bella Madonna Durán de Van der Weyden y 2400 dibujos, muchos de autores no españoles, incluso dos posibles de Miguel Ángel⁹⁴. Núcleo fundamental de un gabinete que, en cualquier caso, si no fuera por el imponente acervo de Goya, estaría a años luz de la excelencia que exige el Prado, a pesar de la política de adquisiciones en los últimos años de dibujos y cuadernos de artista, sobre todo de maestros españoles.⁹⁵

Por fin el político y hombre de negocios catalán F. Cambó, único coleccionista español cuyas compras se orientaron siempre a tratar de aliviar las carencias del Prado —que visitaba asiduamente, *rarissima avis* entre nuestros políticos— y del MNAC de Barcelona. Así lo recordaba en el discurso pronunciado en las Cortes el 6/XI/1935⁹⁶: "*me propuse buscar en cada una de las escuelas que no tienen representación en España, una del*

⁸⁸ VV. AA.: *Felipe III de Velázquez. Donación William B. Jordan*, Madrid 2017.

⁸⁹ PORTÚS 2018, p. 119.

⁹⁰ *Pablo Bosch. Catálogo Provisional de las obras de arte legadas al Museo del Prado*, Madrid 1916.

⁹¹ SILVA MAROTO, P.: *Donación Várez-Fisa*, Serie Uno, 10, Madrid 2013.

⁹² TERÉS NAVARRO, E.: *El expolio de las pinturas murales de la Ermita Mozárabe de San Baudelio (Casillas de Berlanga, Soria)*, Logroño 2009 (2ª ed.).

⁹³ MARTÍNEZ PLAZA 2018, p. 265.

⁹⁴ Preparatorios para el Juicio Final: TURNER, N.: *Un siglo de dibujos italianos en el Museo del Prado. De Miguel Ángel a Carracci*, Madrid 2004.

⁹⁵ *No solo Goya. Adquisiciones para el gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado. 1997-2010* (ed. de J.M. MATILLA). Catálogo digital, Madrid 2011.

⁹⁶ Texto íntegro del discurso en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *La colección Cambó*, Barcelona 1955, pp. 115-119 (Apéndice A). Ver también el catálogo de la exposición en el Prado: *Colección Cambó*, Madrid 1990, sobre todo textos de J. TUSELL y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ.

más grande de los maestros... y a la realización de esta obra he dedicado una parte considerable de mi fortuna". Le preocupaba sobre todo la práctica inexistencia de pinturas del *quattrocento* en nuestros museos y buena parte de sus adquisiciones se orientaron en esa dirección. En 1941 donó ocho tablas al Prado, entre ellas tres de Boticelli⁹⁷, apenas completadas en la actualidad por un magnífico Cristo Muerto de Antonello de Messina⁹⁸, adquirido en 1965, la Virgen de la Granada de Fr Angelico, comprada al Duque de Alba⁹⁹ en 2016 y la espléndida limpieza de la Gioconda¹⁰⁰ procedente de las Colecciones Reales. En la donación Cambó se incluyó también un portentoso bodegón de Zurbarán, palanca de lo que será la brillante colección actual de naturalezas muertas del museo¹⁰¹, adquirida sobre todo en los últimos años (Sánchez Cotán 1991, colección Naseiro 2006, etc.). El grueso, sin embargo, de su colección ingresaría en el *MNAC* tras su muerte. Casi 80 años después de su legado ejemplar, Cambó sigue siendo un modelo de coleccionismo cosmopolita, con escasos seguidores en nuestro país donde, como hemos dicho, abundan los ensimismados en el arte español, especialmente en el arte contemporáneo. Así resulta el tedioso *dejá vu* de los ya nada infrecuentes museos de arte contemporáneo españoles. Por buscar un caso muy próximo, no existe en España ninguna colección cosmopolita de arte del siglo XX como la de José Berardo, en préstamo en Belem (Lisboa).

A pesar de la precariedad de los tiempos los años 40 y 50 permitieron la incorporación de un interesante conjunto de retratos británicos, hasta entonces casi ausentes en el Prado, compras impulsadas por Álvarez de Sotomayor¹⁰² en su segunda dirección del Museo, retratista admirador de la elegante tradición inglesa. Discretísima ha sido también la pintura clásica holandesa¹⁰³ —salvo un fantástico Rembrandt que compró Carlos III en la almoneda del Marqués de Ensenada a propuesta de Mengs (*sic*)— cuya inexistencia se ha querido explicar recientemente por la restrictiva legislación española y las peculiaridades del mercado holandés y una flagrante oposición de gusto (T. Posada)¹⁰⁴; y, tradicionalmente, por la enemistad política y religiosa entre la Monarquía Hispánica y los Países Bajos, como si desde el siglo XVII no hubiese habido tiempo para rellenar esas lagunas.

⁹⁷ Otra obra del florentino, el retrato de Michele Marullo Tarcaniota, quedó en manos de su hija Helena. Desde 2004 a 2016 en depósito en el Prado, se anuncia ahora su subasta en la Trinity Fine Art Ltd de Londres entre el 3 y 6 de octubre. Su carácter BIC (1988) complica su venta al no poder salir de España: *ABC* 11/IX/2019.

⁹⁸ SAÉZ GONZÁLEZ, M.: " Sobre la procedencia del Cristo muerto de Antonello de Messina", *Boletín del Museo del Prado*, 45, 2009, pp. 26-32

⁹⁹ Que regaló al Prado una pequeña tabla de una predela del mismo pintor con el tema de la muerte de San Antonio abad.

¹⁰⁰ GONZÁLEZ MOZO, A.: "Atelier de Leonard de Vinci, La Joconde", en *Sainte Anne, l'ultime chef-d'oeuvre de Leonard de Vinci*, París 2012, pp. 234-239.

¹⁰¹ Una síntesis: LUNA, J.J.: *El bodegón español en el Prado*, Madrid 2008. *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos por el Prado*, (ed. J. PORTÚS), Madrid 2007.

¹⁰² GARCÍA FELGUERA 2019, pp. 229-230

¹⁰³ POSADA, T.: *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid 2009. Sobre lo errático y precario del coleccionismo de pintura holandesa en España, recientemente: POSADA, T.; "Coleccionismo y recepción crítica de la pintura holandesa en España desde el siglo XVII al XIX", en *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*, Catálogo de la exposición (cord. A. Vergara), Madrid 2019, pp. 68-85.

¹⁰⁴ POSADA 2019, pp. 71-72.

Los aportes de las últimas décadas no cubren el expediente pero algo disimulan: algún retrato (ter Borch, Netscher), alguna marina, algún bodegón del legado Fernández Durán (Claesz, Heda) la mayoría ni visibles ni visitables salvo los quince lienzos –eso es todo– de la sala inaugurada el año pasado. Si por “amistad” fuese, los “pactos de familia” habrían generado una pléthora de pintura francesa que, al contrario, hace aguas por todos los lados, especialmente en los siglos XVI, XVIII y XIX. Eso no quita que los encargos a Poussin y El Lorenés de Felipe IV para el Buen Retiro sean excepcionales y que en los últimos años hayan ingresado dos obras sorprendentes de Georges de La Tour¹⁰⁵ y una rarísima tabla del gótico internacional de Colart de Laon¹⁰⁶. Y a finales de 2018 se haya cerrado con éxito la primera campaña por micromecenazgo de una interesante pintura de Simón Vouet. Y hay que celebrarlo. En 1920 otra suscripción pública permitió adquirir La Virgen del caballero de Montesa de Paolo de San Leocadio. Pero estos logros palidecen ante el fracaso más doloroso, que se dilató durante cuatro años (1910-1914), de una de las obras maestras de la pintura flamenca del siglo XV: el tríptico de Monforte de Hugo van der Goes¹⁰⁷ (*Gemäldegalerie* de Berlín) cuyo deseable destino para el Museo del Prado acabó en un espeluznante fiasco. Parece que el cuadro fue “ofrecido al gobierno de España por un precio mitad que el comprador [el Museo de Berlín ofrecía 1.268.000 pts.], y el Gobierno, por falta sin duda de recursos, no ha admitido el ofrecimiento” (Oneca 1913). Una suscripción pública *in extremis* para allegar la misma cantidad que había pagado el Museo de Berlín se saldó en un estrepitoso descalabro, apenas 76.000 pts. Justamente al revés de lo que acababa de ocurrir en Inglaterra en 1910 para impedir que la *Rokeby Venus* de Velázquez pasara a manos francesas y en cuya cuestación colaboró hasta el mismísimo monarca. Otra propuesta muy controvertida fue la de intercambiar el tríptico de van der Goes por un bufón de Velázquez, que quedó también en agua de borrajas¹⁰⁸. Mientras, el Prado sigue sin poseer ni una obra, siquiera menor, del pintor flamenco.

No todo son chascos. Adquisiciones en la segunda mitad del siglo XX como el retrato del Duque de Lerma de Rubens o Cristo entre ángeles plorantes de Antonello de Mesina son hitos en la historia del Prado aunque solapen daños irreparables como la salida al Museo de Cleveland (¡en 1976!) del mejor Caravaggio existente en España – Martirio de San Andrés¹⁰⁹– desde que lo trajo de Nápoles el VIII Conde de Benavente en 1610, con todas las bendiciones de la Junta de Exportación y Calificación de Obras de Arte. Este disloque inexplicable prueba la inconsistencia de una política sistemática de adquisiciones y la parquedad de legados, propio de una sociedad todavía remisa a su quehacer patrimonial.

¹⁰⁵ ROSENBERG, P.: “Un nouveau chef-d’œuvre de Georges de La Tour Le Saint Jérôme récemment réapparû à Madrid”, *Boletín del Museo del Prado* 23, 2005, pp. 46-59.

¹⁰⁶ SILVA MAROTO, P. y LÓPEZ DE ASIAÍN, M^a A.: *La oración en el huerto. Una tabla francesa descubierta*, Serie Uno 8, Madrid 2013.

¹⁰⁷ Sobre el caso me he ocupado hace tiempo: MARTÍN BENITO, J.I. y REGUERAS GRANDE, F.: “El Bote de Zamora: historia y patrimonio”, *De Arte* 1, 2001, pp. Ver también: ONECA, N.; *El cuadro de Van der Goes. Conferencia documentada, leída en el Ateneo de Madrid el día 3 de abril de 1913*, Madrid 1913.

¹⁰⁸ MARTÍN y REGUERAS 2001, p 215.

¹⁰⁹ BENAY, E.E.: *Exporting Caravaggio: The Crucifixion of Saint Andrew. Cleveland Masterwork Series 4*, Cleveland-Londres 2017.

En los años 70 y 80 arrancan también iniciativas de empresas en la mejora de instalaciones y el patrocinio de exposiciones, benefactores hoy imprescindibles para el funcionamiento del museo. Incluso, ya desde los años veinte del siglo pasado se ha desarrollado un mecenazgo orientado directamente al suministro de fondos económicos para la compra o restauración de obras. Desde la pionera de Pedro Flórez (1916, 1927 y 1928) a las actuales de Carmen Sánchez García (2017) y Óscar Alzaga (2017) que, aparte la donación de seis obras, realizó el aporte necesario para la adquisición del precioso retrato de Manuela Isidra Téllez-Girón, “*la hechicera Manolita*”, benjamina de los duques de Osuna, por A. Esteve. Las más notables han sido las del Conde de Cartagena en 1929, la frustrada de Carlos de Beistegui, mucho más cuantiosa, por los mismos años, y sobre todo la del jurista e inversor inmobiliario Manuel Villaescusa (1991) que solo tiene paralelo con la de Fernando Guitarte que legó su colección y fortuna a la Academia de San Fernando. Munificencia muy difundida en los países anglosajones que, por referirnos solo a la National Gallery de Londres, tiene su máximo exponente en los hermanos Sainsbury que sufragaron *sua pecunia* la espectacular *Sainsbury wing* que alberga la pintura entre los siglos XIII y XV; y la familia Getty (J.P. Getty II, 50 millones de libras en 1985 y Mark Getty, 10 millones, en 2001), mecenas sin parangón del museo londinense. De regreso a nuestro Villaescusa¹¹⁰, el mayor donante de la historia del Prado (unos ocho mil millones de pesetas), su testamento “*contemplaba como opción preferente la adquisición de una sola obra que el Patronato juzgase más interesante y que saliera a venta en el extranjero*”. Al contrario, el museo adquirió más de doscientas¹¹¹ y en España, lo que generó una polémica que llegó a los medios de comunicación¹¹². En opinión de Falomir¹¹³, actual director de la institución, “*la cuestionable gestión del legado Villaescusa pasó factura al Prado que debió esperar dos décadas para recibir una donación importante*”. Las más reseñables, sin duda, las últimas de J. L. Várez Fisa en 2012, a la que ya nos hemos referido (otras en 1970 y 1988), y la de P. Arango¹¹⁴ (1991, 2015 y 2016) centradas en pinturas de los siglos XVI y XVII y en estampas de Goya. Si recapitulamos, por fin, al hilo de estos dos benefactores “reincidentes”, resulta interesante subrayar el origen de los principales mecenas del Prado: catalanes (Bosch, Cambó, Várez Fisa) y mejicanos (R. de Errazu –que en 1905 legó al Prado una rica colección de telas de M. Fortuny, M. Rico y R. de Madrazo– M. de Zayas, C. Beistegui –donación frustrada, como vimos– y P. Arango).

Quedaría, por último, referirnos a uno de los problemas fundamentales del Museo del Prado, su endémica limitación de espacio (problema común a todos los grandes mu-

¹¹⁰ VV.AA.: *Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993*, Madrid 1993.

¹¹¹ Algunas excepcionales: Ciego tocando la zanfón de G. de La Tour, Bodegón de Sánchez Cotán, Fábula de El Greco y cofinanció la compra de la Condesa de Chinchón de Goya, etc.

¹¹² AMÓN, R.: “El legado Villaescusa”. Un escándalo de 8.000 millones”, en *Los secretos del Prado. Hechos insólitos de un museo a la deriva*, Madrid 1997, pp. 67-93.

¹¹³ FALOMIR, M.: “Regalar pinturas. De la colección real al Museo del Prado”, VV. AA. *Los Tesoros ocultos del Museo del Prado*, Madrid 2017, pp.

¹¹⁴ En 2017 el empresario completó su donación al Museo de Asturias con 33 obras del siglo XV al XX: VV. AA.: *Donación de Plácido Arango Arias al Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo 2018.

seos)¹¹⁵, agravadas más si cabe, con la irrupción de la pintura del siglo XIX en 2007 en el edificio Villanueva que desplazó parte de la colección histórica a almacenes. Aunque en 2018 se han abierto las salas del ático norte (pintura flamenca y holandesa; Tesoro del Delfín) y en algunos años (?), cuando se rehabilite el Salón de Reinos, se calcula que podrán exponerse en torno a 2000 pinturas en el conjunto del Campus del Prado, la cifra resulta ridícula para un total de más de 8000, sin contar otros fondos. Estos apuros llevaron ya hace más de 20 años a plantear una extensión del "Prado oculto" en una subsede en el Palacio de los Águila en Ávila, una suerte de centro de gestión de depósitos del "Prado disperso" en una localidad cercana a Madrid y con timbre patrimonial. El proyecto ha sufrido varias modificaciones y últimamente se ha informado del comienzo de obras de adecuación en 2019. En ningún caso se ha previsto visitas a los almacenes, cosa sin duda harto difícil, pero de las que existen modalidades en otros grandes museos.

6. DE UNA GRAN COLECCIÓN A UN GRAN MUSEO

En las últimas décadas el Museo del Prado ha dejado de ser solo una gran colección para convertirse, como ha dicho G. Finaldi, en un gran museo. De un gris repositorio de cuadros insignes a un espacio social cada vez más dinámico y participativo. La ampliación de R. Moneo (2000-2007)¹¹⁶ le ha dado otra dimensión (aunque algunos servicios como el de guardarropía parezca ajeno al arribo en masa de visitantes). Peor todavía, la librería reducida a un cuarto raquíutico y de paso, como si solo el *merchandising* fuera el objeto de promoción del museo. Otro rasgo "arcaizante" es la empecinada veda de fotos, a costa de una sobreexcitación inútil del servicio de vigilancia de salas. Ni el cercano Thyssen, ni el Louvre, ni la National Gallery, ni el Hermitage, ni los museos alemanes, por no hablar de los americanos, etc. porfían ya en poner puertas al campo. Y para más inri, cuando el Prado presta cuadros pueden fotografiarse sin reparos (por ejemplo: *I Fortuny. Una storia di famiglia*, Venecia, Palazzo Fortuny, 2019). La noción de fotografía, de público y la relación entre este y los museos ha cambiado radicalmente en los últimos años. La experiencia museográfica de los visitantes no se degrada a pesar del abuso de selfis o vídeos delante de piezas icónicas.

Por fin, una mezcla entre contratiempo e improvisación: justamente en vísperas del bicentenario un informe del IPCE mostraba que el granito de la fachada principal del edificio de Villanueva y la N del Casón del Buen Retiro presentaban grietas, lesiones y peligros de desprendimiento que obligaron a su urgente restauración. Haciendo de tripas corazón, el Museo ha decidido camuflar el andamiaje de obras por lonas con detalles gigantescos de célebres pinturas de la casa, una imaginativa "solución" (*Vestir el Prado*, con la colaboración de El Corte Inglés) para una pésima imagen.

¹¹⁵ De todos son conocidas las "franquicias" del Louvre: Lens, Abu Dabi, del Hermitage en Amsterdam, del Guggenheim en Bilbao y Venecia, del Centro Pompidou y del Museo Ruso de San Petersburgo en Málaga, etc.

¹¹⁶ <https://www.museodelprado.es/museo/ampliacion-jeronimos>

Sin llegar a cifras acromegálicas como el Louvre (más de diez millones de visitantes en 2018), ni incluso la *National Gallery*, su *partenaire*, pero con una muy distinta relación con el visitante autóctono (seis millones), el Prado –cuya fidelidad descansa sobre todo en el público internacional– ronda en la última década los tres millones de visitantes y se ha transformado también en un museo global¹¹⁷. Las cifras –tan escandalosas, a veces, como las colas de acceso– no son garantía de excelencia y si la tendencia se mantiene pueden resultar devastadoras. En todo caso, en este proceso de transformación del Prado ha desempeñado un papel clave Miguel Zugaza, director entre 2002 y 2017, un buen gestor (en *tandem* con Gabriele Finaldi, director adjunto), el único en 200 años del museo que, por suerte, ni ha sido aristócrata, ni pintor, ni experto.

La inauguración, por otra parte, en sus inmediaciones, del Museo Thyssen en 1992, ha supuesto una auténtica bendición para el Prado que, por fin, se desestresa de su “pecado original”, ese escrúpulo mortificante de “museo incompleto”¹¹⁸, con el bien nutrido repertorio de primitivos italianos, pintura alemana y holandesa, vedutismo italiano del XVIII y maestros impresionistas y posimpresionistas¹¹⁹, justamente las lagunas históricas de nuestro museo.

La categoría además de sus adquisiciones más recientes, entre las que destaca la sarga de la Fiesta del vino de San Martín, obra maestra de P. Bruegel el Viejo, durante siglos en la colección Medinaceli, recuperada por el fino olfato de G. Finaldi en una casa aristocrática de Córdoba, los dos lienzos de G. de la Tour, el retrato de Ferdinando Brandani de Velázquez, la condesa de Chinchón de Goya, la Virgen de la Granada de Fra Angelico, por citar lo más selecto, son de rango excepcional.

La apertura a nuevas colecciones: miniaturas (Arturo Perera), estampas, fotografías, todavía incipientes indican, sin duda, una nueva voluntad museal. La creación de una biblioteca histórica¹²⁰ con los magníficos aportes de J. Bordes, A. Correa, familia Daza-Madrado y sobre todo de J. María Cervelló, con prácticamente toda la tratadística artística anterior a 1800, no solo española, redimensiona la calidad de las colecciones.

Los programas de colaboración con instituciones internacionales. La alta calidad de exposiciones, de distinto recorrido (en torno a una obra, un autor, temáticas, dialógicas con artistas contemporáneos, etc.), generadas desde el propio museo, acordes con la ampliación y modernidad de sus instalaciones son foco de atracción de un cada vez mayor número de visitantes. Conviene recordar, como pionera de este nuevo estado de cosas, la de Velázquez 1990, auténtico rubicón en la historia de las muestras del Prado, por

¹¹⁷ Museo visitado masivamente por aquellos que en sus lugares de origen no suelen frecuentar museos y deambulan por el mismo a la búsqueda de iconos mediáticos cuyas salas colapsan, caso supino, la Gioconda del Louvre.

¹¹⁸ A pesar de ello, tan introyectado está ese carácter entre su *staff* que algunas de las principales exposiciones del Bicentenario se siguen “justificando” como posibilidad de conocer la pintura del *Quattrocento* florentino (*Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*) o la pintura holandesa del XVII (*Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*), paupérrimas en el Prado.

¹¹⁹ A expensas de lo que ocurra con la colección privada de Carmen Cervera-Thyssen, propietaria de los mejores fondos (Rodin, Gauguin, etc.), depositada en el palacio de Villahermosa desde 2004.

¹²⁰ *Bibliotheca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, (ed. a cargo de J. DOCAMPO), Madrid 2010.



Fig. 5. Proyecto de rehabilitación del Palacio de Buen Retiro. Salón de Reinos. Foster + Partners L.T.D. y Rubio Arquitectura S.L.P

el masivo interés que despertó en el público y los ingresos generados por la venta de su catálogo. Lo que no debe hacernos olvidar que no mucho antes de su apertura (agosto de 1989) desaparecieron dos cuadros de Velázquez del Palacio Real, de los que no ha vuelto a tenerse noticia y tampoco en Patrimonio Nacional se les recuerda con fervor. Sin embargo, otro trágico “extravío” en 1990 en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston cuando desaparecieron, entre otras, pinturas de Rembrandt, Vermeer, Manet y Degas, se rememora en sus salas cada día con sus marcos vacíos.

Otra novedad ha sido la distribución de las colecciones en siete áreas, divididas a su vez en departamentos de conservación que ha obligado a multiplicar casi por tres la plantilla de personal especializado, otra de las grandes penurias del Prado hasta mediados de los 90. El rango de su taller de restauración¹²¹ asociado al Gabinete de Documentación Técnica (radiografías, reflectografías, análisis de soportes y pigmentos) ha situado a nuestro museo entre los más respetados del panorama internacional con intervenciones extraordinarias como las de la sarga de Bruegel el Viejo o la Gioconda.

Entre los cambios profundos que han modificado el funcionamiento e imagen del Prado están los que afectan a la educación, investigación y difusión de las colecciones (Portús). Aunque la orientación pedagógica del Prado viene de muy atrás (Museo Circulante¹²² durante la II República), la atención a un público cada vez más variado y solícito ha disparado los programas educativos, desde las visitas escolares o familiares, otros dirigidos a profesores, conferencias y captación de un público virtual que accede a las colecciones a través de medios informáticos, por ejemplo a la *Enciclopedia del Museo del Prado*¹²³

¹²¹ Una historia de la restauración en el Prado: RUIZ GÓMEZ, L.; “Restauración en el Museo del Prado”, *Enciclopedia del Museo del Prado*, T. V, Madrid 2006, pp. 1836-1843. Conviene recordar en este punto el papel desempeñado por Jerónimo Seisdedos (vinculado a Benavente desde muy joven) y uno de los más insignes restauradores del Prado de 1918 a 1958. Ver: REGUERAS GRANDE, F.; *Iconografía del Castillo de Benavente (Cinco siglos de imágenes)*, Benavente 2007, pp. 141-144, con datos recogidos de su expediente personal en el Archivo del Museo del Prado.

¹²² RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ-SALGUERO, C.: “Hacia una museografía viva: el Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas”, *Congreso Internacional de Museografía. La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas*, Madrid (2016) 2018, pp. 136-143. PORTÚS 2018, pp. 134-138. Según *El Heraldo de Zamora*, el 15 de agosto de 1933 el Museo Circulante expuso copias de Goya, Murillo, Velázquez y El Greco en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Benavente con enorme éxito de público y “también se dio una velada cinematográfica ante más de cinco mil personas” que, de ser cierto (?), significaría más del 80% de la población de la villa. Agradezco la precisión de la noticia a Fernando Pernía.

¹²³ Publicación importante a añadir a la serie de catálogos razonados del Museo. Actualmente –salvo el de pintura flamenca del siglo XVII: DÍAZ PADRÓN, M.: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de Pintura Flamenca del siglo XVII*, 2 vols. y uno de índices y bibliografía, Madrid-Barcelona 1995– predominan los que podríamos definir como “periféricos”: escultura clásica (SCHRÖDER, S.: *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica*, Tomo I, *Los retratos*, Madrid 1993, Tomo II, *Escultura mitológica*, Madrid 2004) y moderna (COPPEL ARÉIZAGA, R.: *Catálogo de la escultura de época moderna. Museo del Prado. Siglos XVI-XVIII*, Madrid 1998); medallas (CANO CUESTA, M.: *Catálogo de medallas españolas*, Madrid 2005); pintura holandesa (POSADA 2009); Tesoro del Delfín (ARBETETA MIRA, L.; *El tesoro del Delfín. Catálogo Razonado*, Madrid 2001); miniaturas (ESPINOSA MARTÍN, C.; *Las miniaturas en el Museo del Prado. Catálogo razonado*, Madrid 2011); estampas (VEGA, J.; *Museo del Prado. Catálogo de estampas*, Madrid 1992). Este último como los cinco pioneros catálogos de dibujos de los años 80, ampliamente sobrepasados por adquisiciones recientes. Otra tendencia del museo iniciada en 2007 ha sido la realización de catálogos de la obra de artistas especialmente representados en la institución: RUIZ GÓMEZ, L.; *El Greco*, Madrid 2007, ÚBEDA

editada originalmente en papel en 2006. Este esfuerzo se corresponde también con la creación de dos instituciones claves en la nueva imagen del Prado: el Centro de Estudios y la Fundación de Amigos. El primero, en 2007, retoma una iniciativa de Pita Andrade de fines de los 70 y se localiza desde 2009 en el Casón del Buen Retiro que alberga también los departamentos de conservación, la muy robustecida Biblioteca, archivo y servicio de documentación, además de la Escuela del Prado y lleva a cabo un amplísimo abanico de actividades especializadas; la segunda, propuesta de forma casi ininterrumpida desde 1918¹²⁴, solo vio la luz en 1980. Actualmente cuenta con cerca de 39000 colaboradores y desarrolla un papel cada vez más brillante como benefactor y difusor del Prado¹²⁵, de un museo que en 1977 Pérez Sánchez definía como “*uno de los enfermos de la cultura española*” y hoy, pese a todo, es una de sus excelencias.

DE LOS COBOS, A.; *Luca Giordano*, Madrid 2018 y el sitio web sobre Goya: <https://www.goyaenelprado.es/inicio/>. Recientemente (diciembre 2018) el museo, en colaboración con Fundación Botín, ha publicado el tomo II (de cinco) del *Catálogo razonado de los dibujos de Francisco de Goya, 1771-1792*, coordinado por M. MENA y J.M. MATILLA. Tanto Falomir, actual director del Prado, como Portús, conservador de pintura española hasta 1700, tienen anunciada la publicación de los catálogos razonados de Ticiano en el Prado y Velázquez, respectivamente. También está previsto el de D. Teniers.

¹²⁴ MARTÍNEZ PLAZA 2018, p. 260.

¹²⁵ 38.205 socios, a cierre de enero de 2019, según información de la propia oficina de Amigos. En su web (consultada el 10/IX/2019) ya son más de 40.000. Gracias a una rápida intervención económica de la Fundación Amigos se ha podido corregir el colapso burocrático del Área de educación del museo, huérfano de este servicio para el último trimestre del año: *El País* 6 y 9 de septiembre de 2019.