

LA FORMACIÓN DEL MUSEO DEL PRADO Y DE LOS MUSEOS DE ESTADO

MARÍA DOLORES ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO
Universidad Nacional de Educación a Distancia

El 18 de noviembre de 1819 la *Gaceta de Madrid* insertaba una nota informativa sobre la apertura fijada para el día siguiente del Museo del Prado, aquel que venía a colmar el ardiente deseo del rey Fernando VII de animar el bien de sus vasallos y de propagar el buen gusto en materia de bellas artes. Para esta institución el monarca cedió las preciosas pinturas repartidas por sus reales palacios y casas de campo a la vez que «señaló fondos para habilitar los salones y galerías del magnífico edificio del Museo del Prado». La intención era clara, además de hermostrar la capital del reino, contribuir al lustre y esplendor de la nación¹ [FIG. 1].

La apertura del Museo Real de Pinturas en el denominado *Prado de los Gerónimos* es el origen en España del museo moderno porque su estela va a marcar el nacimiento y desarrollo de los museos del Estado.

De todos es conocido que el museo es un invento reciente que nace de la forzosa metamorfosis de las colecciones privadas a las que los ideales de la Ilustración obligan a abrirse a la sociedad para incentivar la investigación histórico-artística y servir de vehículo para el deleite y educación del pueblo. Pero el museo es, sobre todo, un proyecto científico que presupone la estructuración del conocimiento, de ahí que en la fundación del Museo del Prado se hable de una «copiosa colección de cuadros nacionales y extranjeros por el orden de las diferentes escuelas». Es obligada la existencia de un ideal estético que permita valorar la calidad o importancia de las obras que formarían parte del museo. El objetivo fundamental en su génesis, muy importante en el caso español, era contribuir a la valorización de un patrimonio poco conocido o sin inventariar y, sobre todo, la existencia de un

¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 142, 18/11/1819, págs. 1179-1180. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1819/142/A01177-01178.pdf> (Consultado: 15/01/2020).



FIGURA I. Vicente Camarón y Torra: *Vista del Real Museo*, h. 1824. Estampa iluminada.

poder político que sustentara y apoyara la empresa para que la institución museística fuera la muestra de una tradición artística de enorme riqueza.

En el ámbito español, igual que en otros países de nuestro entorno, las academias llevaron adelante la tarea no solo de educar a los artistas, sino también de controlar las Artes. Su propósito era deslindar la producción artística de lo puramente artesanal para que las obras fueran producto de la creación espiritual y consecuencia del ideal estético dictado por la institución académica.

El 12 de abril de 1752 se inauguró con gran solemnidad la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el gran salón de la Casa de la Panadería, en la plaza Mayor de Madrid. El rey Fernando VI protegió con especial celo el funcionamiento de la institución docente que mostraría la grandeza cultural de la nación. En la oración de clausura de la brillante ceremonia de inauguración, el escritor y crítico zaragozano, Ignacio Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea (1702-1754), académico y preceptor, leyó un poema en octavas reales en el que en la estrofa XVIII, según la crítica mordaz de Juan Antonio Gaya Nuño, de manera pedestre y ramplona, aludía al arte antiguo en España y expresaba el deseo de que desde la

Academia, los artistas salieran a renovar «la esbeltez, la gracia y simetría de Murillo, Becerra, Cano, Herrera, Morales, Velázquez y Ribera»². Desde ese momento los objetivos estaban bien definidos: ensalzar la tradición artística de la nación.

LAS COLECCIONES REALES

Hablar del origen del Museo del Prado, aquel que nació como Museo Real, nos remite obligatoriamente a hacer historia de las colecciones reunidas por los monarcas españoles puesto que el grueso de las colecciones del Museo del Prado lo constituyen las obras procedentes de las colecciones reales. La historia de dichas colecciones es también la historia de las dinastías en el trono desde los Austrias a los Borbones, más de tres siglos de gustos estéticos y fruición coleccionista.

Sin duda es Felipe IV (reinante entre 1621 y 1665), el denominado «Rey Planeta», el monarca que más contribuyó a la riqueza de estas colecciones. Con una clara vocación de mecenas y coleccionista llenó de pinturas antiguas y modernas sus residencias y levantó el palacio del Buen Retiro para el que se encargaron un buen número de obras. Sus colecciones distribuidas en el viejo alcázar, en el palacio del Buen Retiro, en la Torre de la Parada y en El Escorial se unieron a las que sus antecesores en el trono habían ido reuniendo³.

En el alcázar Felipe IV emprendió diferentes reformas para configurar los espacios de representación que, diseñados a modo de galería, llevarían ante la presencia del monarca⁴. En esas estancias colgaban algunas obras heredadas como *Carlos V en Mühlberg* y *La Religión socorrida por España*, ambas de Tiziano. También los espléndidos retratos de Felipe II de Tiziano, Felipe III de Velázquez y Felipe IV, pintado por Rubens en su segundo viaje a España. Los cuadros allí colgados eran los más selectos de la colección real con piezas capitales de Tiziano, Veronés, Tintoretto, Velázquez y Ribera [FIG. 2].

2 GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pág. 115. También en BONET CORREA, Antonio: «La Real Academia de Bellas Artes y su museo», en *Real Academia de San Fernando. Guía del Museo*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, pág. 18. El autor recuerda la brillantez de la celebración y los discursos de los académicos.

3 La pasión coleccionista de Felipe IV ha sido expuesta por BROWN, Jonathan: «Felipe IV, el rey coleccionista», *Fragmentos, Revista de Arte*, n.º 11, 1987, págs. 4-19.

4 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Del antiguo alcázar al Palacio Nuevo», en VV.AA.: *El Madrid de Felipe V*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2001, págs. 103-107.



FIGURA 2. Tiziano: *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, 1548. Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo Nacional del Prado.

El palacio del Buen Retiro, construido entre 1629 y 1640 e impulsado por el conde duque de Olivares, fue ornado con pinturas encargadas a los más famosos artistas del momento, como Claudio de Lorena, Nicolas Poussin, Massimo Stanzione o Giovanni Lanfranco. Muchas de ellas se habían adquirido a través del conde de Monterrey, un hábil intermediario, que consiguió para el rey obras de Rafael Sanzio, Guido Reni y Giovan Francesco Barbieri, Guercino⁵.

El Salón de Reinos se convirtió así en una galería a mayor gloria de la monarquía; para ese espacio especial Francisco de Zurbarán pintó las diez escenas de las

5 HASKELL, Francis: *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*, Madrid, Cátedra, 1984. Manuel de Acevedo y Zúñiga, VI conde de Monterrey (1586-1653), fue un gran coleccionista que consiguió durante sus estancias en Italia, primero como embajador en Roma y luego virrey de Nápoles, adquirir una buena cantidad de pinturas para Felipe IV. De la familia Ludovisi proceden dos obras relevantes de Tiziano: *La bacanal de los Andrios* y *La ofrenda a Venus*, hoy en el Museo del Prado.

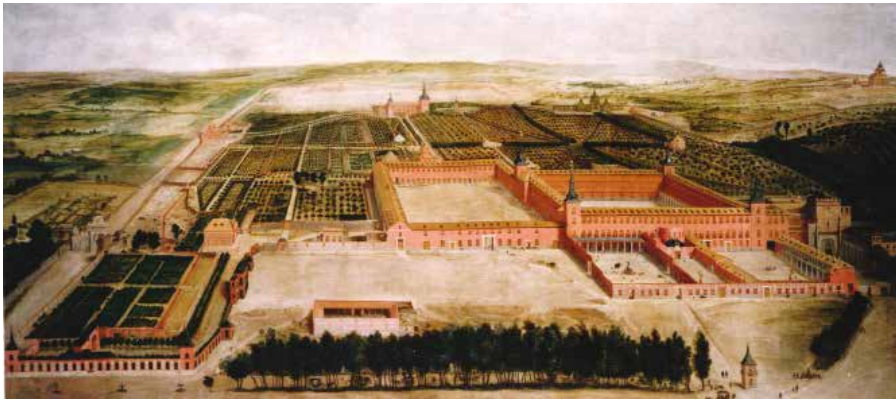


FIGURA 3. Jusepe Leonardo (atribuido): *Vista del palacio y los jardines del Real Palacio del Buen Retiro*, 1637. Patrimonio Nacional.

hazañas de Hércules, Diego Velázquez colgó *La rendición de Breda* o *Las lanzas* y Antonio de Pereda, Juan Bautista Maíno y Vicente Carducho completaron la decoración con escenas de victorias militares [FIG. 3].

La Torre de la Parada, un pabellón de caza en el monte del Pardo, se decoró con cuadros sobre episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio encargados a Rubens, cuadros de animales de Frans Snyders, Paul de Vos o Peter Snayer, e incluso retratos del rey y su familia vestidos para la caza encargados a Velázquez. Toda la decoración giraba en torno al tema cinegético⁶ [FIG. 4].

El monasterio de El Escorial fue en esos momentos remodelado por Velázquez para que sus estancias, tanto la sacristía como las salas capitulares, se convirtieran en verdaderos museos de la pintura religiosa de la colección real. A las obras de la colección de Felipe II, en la que había pinturas del Bosco o de Van der Weyden, se unieron otras italianas de la que Felipe IV siempre gustó, entre las que destacaban la Sagrada Familia denominada *La Perla* de Rafael, *El lavatorio* de Tintoretto o el *Noli me tangere* de Correggio, además de una considerable cantidad de óleos de Tiziano, Veronés o de pintores flamencos como Rubens o Van Dyck. Desde otros palacios se llevaron obras de José de Ribera y de El Greco para contribuir a la ornamentación del monasterio⁷ [FIG. 5].

6 PORTÚS, Javier: «La Torre de la Parada», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, págs. 2089-2091.

7 BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: «El Greco y El Escorial. De Felipe II a Felipe IV», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, *Arte*, tomo LXXXII, 2016, págs. 91-115.



FIGURA 4. P.P.Rubens: *Apolo y la serpiente Pitón*, 1636-1637. Óleo sobre tabla. Boceto.



FIGURA 5. Sagrada Familia, llamada *La Perla*, h. 1518. Madrid, Museo Nacional del Prado.



FIGURA 6. Nicolas Poussin: *El triunfo de David*, h. 1630. De la colección Maratta. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Con posterioridad, la construcción del palacio de La Granja de San Ildefonso por Felipe V (reinante entre 1700 y 1746) supuso la incorporación de nuevas pinturas que engrandecieron aún más las colecciones reales. Algo reseñable es el acrecentamiento de la colección real con obras de Bartolomé Esteban Murillo, un artista escasamente representado en los palacios reales, que la reina Isabel de Farnesio incorporó a la decoración del palacio de La Granja durante sus años de residencia en él hasta 1746, año del fallecimiento del monarca. *La Anunciación*, *Aparición de la Virgen a San Bernardo*, *La Sagrada Familia del pajarito*, *Los niños de la concha* o *El Buen Pastor* contribuyeron al ornato del nuevo palacio⁸. Felipe V e Isabel de Farnesio habían comprado en 1722, ciento veinticuatro pinturas de la colección del pintor Carlo Maratta, fallecido en 1713, entre las que había obras de Nicolas Poussin, Guido Reni y Oratio Gentileschi. La decoración se completó con la compra en 1724 de la colección de estatuaria antigua que había pertenecido a la reina Cristina de Suecia [FIG. 6].

8 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «De Sevilla al Museo: difusión y dispersión de la pintura de Bartolomé Esteban Murillo», en BELTRÁN, Lidia y QUILES, Fernando (eds.): *Cartografía murillesca. Año de Murillo. Los pasos contados*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, Museo del Prado, 2017, págs. 223-224.

Carlos III (1759-1788) y Carlos IV (1788-1808) también contribuyeron al enriquecimiento de las colecciones con compras y por su mecenazgo sobre artistas coetáneos que recibieron encargos de importancia, como Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), Corrado Giaquinto (1705-1766), Anton Raphael Mengs (1728-1779) o los posteriores Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Francisco de Goya (1746-1828) cuando el Museo del Prado estaba a punto de convertirse en una realidad.

¿EXISTIÓ UN MUSEO REAL?

La idea de crear un Museo era un proyecto que estuvo presente en el debate artístico desde el reinado de Carlos III. Carlos VII de Borbón, rey de Nápoles y de las Dos Sicilias (1731-1735, 1734-1759), había iniciado en 1738 y 1748, respectivamente, las excavaciones en las ciudades sepultadas de Herculano y Pompeya en las inmediaciones de Nápoles. Las obras para el palacio de Portici habían sacado a la luz los restos de las ciudades que la lava del volcán Vesubio había enterrado el año 79 d.C. El monarca no solo subvencionó las excavaciones sino que fundó la Academia Ercolanense desde la que apoyó la publicación del *Catalogo degli antichi monumento disotterrati delle discoperta città di Ercolano*, que vio la luz entre los años 1754 y 1779. *Antichità di Ercolano* (1757-1792), publicada en Nápoles en ocho volúmenes, sería una de las obras más difundidas y fuente de inspiración para los artistas, que incluían Nápoles en su peregrinaje por las ruinas de la Antigüedad [FIG. 7]. El interés del soberano por mostrar los restos de la Antigüedad justifica que ya en España apoyara desde la Academia la investigación artística.

Antonio Ponz, en el prólogo del volumen V de su *Viage de España*, habla de la necesidad de que los grandes señores adornaran con pinturas las piezas principales de sus palacios, del que el Real Palacio era un ejemplo que seguir⁹. En el tomo VI señala la colocación de las obras en los palacios reales en 1776 e inserta la que denomina «Carta de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara de su S.M. al autor de esta obra», en la que el artista bohemio decía: «Desearía yo que en el

9 PONZ PIQUER, ANTONIO: *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1787-1794. La primera edición es de 1781, la segunda de 1787 y la tercera, con numerosos comentarios a las anteriores, de 1793. Tomo V, pág. XVIII: «Quando los Señores no quieran adornar con pinturas todas las piezas principales de sus palacios (pues á la verdad no se conservarían bien en donde se encienden chimeneas, ó muchas luces), á lo menos las debía haber en las salas de ostentación, formando galerías, como se practica en Italia, Alemania, Inglaterra, Francia...».



FIGURA 7. *Antichità di Ercolano esposte*, 1757-1792. Biblioteca Nacional de España.

Real Palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay repartidas en los demás sitios reales, para formarle a V.M., bien o mal, un discurso, que desde los pintores más antiguos, de que tenemos noticia, guíase el entendimiento del curioso hasta los últimos, que han merecido algunas alabanzas, con el fin de hacer comprender la diferencia esencial que hay entre ellos». Además de hacer una clasificación de los estilos de pintura, Mengs explica la colocación en los palacios reales de las principales obras de Velázquez, Ribera y Murillo, además de mostrar su admiración sin límites por las de Rafael Sanzio, algunas de cuyas pinturas eran parte de la colección real¹⁰.

El pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779) llegó a España en 1761 como pintor de cámara del rey Carlos III para ocuparse de la decoración del Palacio Nuevo y del palacio de Aranjuez. Su dictadura artística y afán docente, en permanente

10 PONZ, Antonio: *op. cit.*, tomo VI, pág. 197.

disputa con los criterios de la Academia de San Fernando, le convierten en una figura clave para indagar en la génesis del museo real.

Mengs, hijo del también pintor Ismael Mengs, miniaturista en la corte de Sajonia, fue pintor de cámara del elector de Sajonia Federico Augusto II desde 1746 y primer pintor de cámara en 1751. Su admiración por Rafael, que siempre se reflejó en su pintura, fue valorada por Federico II, ávido coleccionista de arte y un entusiasta de Rafael Sanzio, para el que sus intermediarios consiguieron adquirir la *Madonna sixtina*¹¹ en 1753 aunque ya Mengs no se encontraba en la corte de Sajonia.

Mengs permaneció en Madrid hasta 1769; y realizó una segunda estancia en la capital española entre 1774 y 1776 para regresar definitivamente a Roma hasta el momento de su muerte, en 1779. En Madrid y en Roma tuvo una estrecha relación con José Nicolás de Azara (1730-1804), embajador en Roma, que formaba parte del círculo de Villa Albani, como Johann Joachim Winckelmann (1717-1778), con cuyos integrantes compartió el ideario neoclásico y la fascinación por las excavaciones arqueológicas¹².

Villa Albani es uno de los primeros ejemplos de museo moderno en la vía Salaria de Roma que el cardenal Albani (1692-1779), sobrino del Papa Clemente XI, mandó construir para mostrar su colección entre 1745 y 1763. No hay que olvidar que para decorar uno de los salones de la villa Anton Rafael Mengs había pintado en 1761 *El Parnaso*, un fresco de 313 x 580 cm, en el que se unían su admiración por Rafael y la devoción por la Antigüedad.

Johann Joachim Winckelmann fue desde 1756 prefecto de la Antichità di Roma y bibliotecario del cardenal; catalogó las piezas de estatuaria sacadas de las excavaciones en la villa de Adriano en Tívoli. Mengs le acompañó en sus visitas a Pompeya y Herculano, y compartió con él su ideario estético. Fue, por tanto, testigo de la formación de este proyecto museográfico¹³: una colección, un edificio

11 La *Madonna sixtina* fue adquirida en 1753. Procedía del convento de San Sixto de Piacenza. Su nombre responde a la figura de san Sixto a los pies de la Virgen con el Niño. Se fecha en 1513 o 1514. Hoy se conserva en la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde.

12 MAURER, Gudrun: «Mengs y Azara. Testimonios de una amistad», en SCHRÖDER, Stephan F. y MAURER, Gudrun: *Mengs & Azara. El retrato de una amistad*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, págs. 10-12.

13 Winckelmann publicó en 1767 *Monumenti Antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann* (Nella Stamperia di Marco Pagliarini). Reunió en sus diferentes volúmenes las piezas más singulares de la colección Albani. Se han hecho varias ediciones de esta singular publicación ilustrada. NORTH, John Harry: *Winckelmann's «Philosophy of Art». A prelude to German Classicism*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pág. 20.



FIGURA 8. Anton Raphael Mengs: *Autorretrato*, 1775. San Petersburgo, Museo del Hermitage.

expofeso para su exhibición, un inventario y un catálogo de sus piezas, realizados con un criterio estético determinado y lo que es más importante: un discurso expositivo [FIG. 8].

Azara, por su parte, se convirtió en amigo y difusor de la obra y las teorías de Mengs, que recopiló y publicó bajo la dirección de Eugenio de Llaguno *Obras de d. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey* en un solo tomo antes que la edición italiana, publicada en Parma, en la que colaboró Francesco Milizia¹⁴.

Nicolás de Azara regaló en 1801 al rey Carlos IV, antes de su fallecimiento en 1804, su colección de estatuaria antigua formada por más de setenta piezas procedentes de las excavaciones de la Villa dei Pisoni de Tívoli y del Foro Trajano de Roma. Una parte se destinó en 1824 a la galería de la Casa del Labrador de

14 AZARA, José Nicolás de: *Obras de d. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por don Joseph Nicolas de Azara, caballero de la orden de Carlos III, del Consejo de S.M. en el de Hacienda, su agente y procurador general en la corte de Roma*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780. MAURER: *op.cit.*, pág. 20.

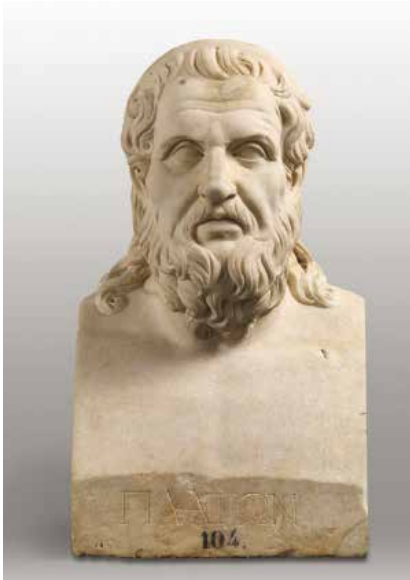


FIGURA 9. *Retrato del poeta Homero*. Medios del s. II. Regalado a Carlos IV por Azara. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Aranjuez donde aún permanecen. Las treinta y seis restantes forman parte de la colección del Museo del Prado, al que fueron enviadas antes de 1830¹⁵ [FIG. 9].

Durante los años en que Mengs estuvo en Madrid ocupado en la decoración de las bóvedas del Palacio Real y del palacio de Aranjuez, fue responsable de la ornamentación de las residencia reales. En 1768 había recomendado realizar un inventario de todas las pinturas existentes y pertenecientes al rey, tanto en el Palacio Nuevo como en los sitios del Buen Retiro y otros. La idea era que fueran una verdadera galería centralizada en el Palacio Real y que los cuadros se prestasen para la decoración de los Reales Sitios, de manera que el monarca siempre tuviera disponible esas galerías¹⁶.

La carta a Ponz en 1776 evidencia que había conseguido su objetivo cuando estaba presto a partir a Roma al sentirse enfermo. El artista escribía que el rey había aceptado componer esas galerías centralizadas en el Palacio Nuevo, mientras que el Buen Retiro quedaría como reserva a la vez que museo público. El *Informe* que Mengs dirige al mayordomo mayor, marqués de Montealegre, en 1777 resume lo

15 SCHRÖDER, Stephan F. y MAURER, Gudrun: *op. cit.*, pág. 39.

16 SANCHO, José Luis: «Cuando el palacio era el Museo Real. La colección Real de Pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *description des tableaux du Palais de S.M.C. por Frédéric Quilliet*», *Arbor*, CLXIX, 665, mayo de 2001, págs. 88 y ss.

realizado como conservador de la colección real, tarea de la que se sentía muy orgulloso y donde proponía «colgar las pinturas de modo que formasen una especie de galería, poniendo las mejores en sus marcos correspondientes...»; además de recordar la necesidad de encargar la tarea de conservación a un pintor. Muerto Mengs la conservación y restauración fue competencia de Andrés de la Calleja (1705-1785), director general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1778, quien ocupó ese puesto hasta su fallecimiento¹⁷. El propósito de Mengs era claramente habilitar esa galería para que sirviera de vehículo de difusión en Europa de la pintura española del Siglo de Oro y en especial de Velázquez¹⁸.

El diplomático Richard Cumberland (1732-1811) visitó Madrid en 1780 y tuvo ocasión de conocer esas especiales galerías, que Ponz había descrito en su tomo VI. El visitante recorrió con minuciosidad las dependencias palaciegas y comentó la colocación de las obras en las estancias reales. Cumberland habló de las galerías como una muestra de la grandeza de la colección real; sus recuerdos insisten en la singularidad y calidad de pintores como Velázquez y Murillo¹⁹.

Carlos III fue el primer monarca que residió en el Palacio Nuevo, que Mengs alhajó y decoró con lo mejor de la colección real, ornamentación que Carlos IV mantuvo, si bien incorporó nuevas obras y cambió de lugar algunas de ellas. La tarea de restauración de Andrés de la Calleja, muerto en 1785, fue continuada por Francisco Bayeu (1734-1795) y Mariano Salvador Maella (1739-1819), a la que más tarde se incorporó Francisco de Goya (1746-1828) como pintor del rey; todos ellos se ocuparon de poner al día las obras de Velázquez que, bien por su antigüedad o por los daños que habían sufrido por el incendio del viejo alcázar en 1734 necesitaron de una cuidada intervención para formar parte de la decoración del Palacio Nuevo, que nos consta que Carlos IV habitó cuando ya estaba concluido²⁰.

Puede decirse con seguridad que hasta 1808 las pinturas ocuparon su lugar formando parte de la decoración del palacio como atestigua el inventario manuscrito

17 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 413.

18 SANCHO, José Luis: *op. cit.*, pág. 90.

19 CUMBERLAND, Richard: *An Accurate and descriptive Catalogue of the several Painting in the King of Spain's Palace at Madrid with some account of the Pictures in the Buen-Retiro*, Londres, C. Dilly and J. Walter, 1787.

20 MARTÍNEZ LEIVA, Gloria: «La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV», en VV.AA.: *Carlos IV y el arte de su reinado*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, págs. 343 y ss. La autora atribuye al restaurador Jacinto Gómez la intervención en Las hilanderas de Velázquez para ser colocada en el Palacio Real.

redactado por Frédéric Quilliet y fechado el 27 de junio de 1808 cuando los franceses ya habían entrado en Madrid²¹.

UN MUSEO DE CIENCIAS Y ARTES

Hablar de museos en la España de finales del siglo XVIII no puede reducirse a la colección real porque es obligado referirnos a otras propuestas que estaban presentes en el ámbito cultural del último cuarto de siglo.

En 1752, el rey Fernando VI había creado el Real Gabinete de Historia Natural, que se completaría en 1755 con la fundación, mediante Real Orden de 15 de octubre, del Real Jardín Botánico. A su muerte, su heredero Carlos III retomó el patronazgo del Real Gabinete con el firme propósito de potenciar la investigación científica con la creación de una Academia de Ciencias que formaría parte de un ambicioso programa ilustrado que también incluiría un Observatorio Astronómico.

La muerte de Carlos III en 1788 y la posterior caída del que había sido su secretario de estado entre 1777 y 1792, José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca (1728-1808), postergó el proyecto carolino que solo se hará realidad en 1815 cuando una Real Orden disponga la creación del Real Museo de Ciencias Naturales, que incorporaría el Real Jardín Botánico, el Estudio de Mineralogía, la colección del Laboratorio de Química y el Observatorio Astronómico²².

El rey dispuso en 1774 que el Real Gabinete ocupara la planta segunda del palacio Goyeneche, en la calle de Alcalá de Madrid, donde tenía su sede en esos momentos la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esos locales se habilitaron salas para la exposición de objetos de historia natural, además de proporcionar alojamiento al director, Pedro Franco Dávila, y a los individuos encargados del mantenimiento de la institución. El establecimiento se amuebló con espléndidas vitrinas de caoba y mobiliario de gran prestancia, y en sus salas se podían admirar las piezas de la Galería de Máquinas, instrumentos científicos y colecciones del mundo natural. Restos de su mobiliario original se conservan en el actual Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid²³.

21 SANCHO, José Luis: *op. cit.*, págs. 106 y ss.

22 <https://www.mncn.cs.i.c.es/es/segunda-epoca-1815-1900>. Consultado: 15/01/2020.

23 D. Pedro Franco Dávila (1711-1786) fundó y dirigió el Real Gabinete, al que aportó su rica colección y bien nutrida biblioteca, que el rey Carlos III refrendó el 17 de octubre de 1771. <https://www.mncn.es/es/fundacion-y-primera-epoca-1771-1814-> Consultado: 15/01/2020.

En 1776 Carlos III cedió al incipiente museo las piezas que integraban el llamado Tesoro del Delfín, más por su singularidad para las ciencias que por su valor material, muy elevado. El llamado Tesoro del Delfín o las Alhajas del Delfín lo constituían 169 piezas con sus correspondientes estuches; eran vasos, botellas y objetos diversos realizados en cristal de roca, amatistas, jade, lapislázuli, cristales tallados y piedras preciosas engarzadas en oro y plata. Luis de Borbón, Gran Delfín de Francia, las había dejado a su muerte en 1711 a su hijo Felipe V, que ocupaba el trono de España²⁴.

Antonio Ponz dio testimonio en el tomo V de su *Viage de España* de la existencia del museo en 1774. El rey lo visitó en 1775 en compañía de su hermano, el infante Luis Antonio (1727-1785). La presencia del infante de España acompañando al monarca no era una cuestión de protocolo puesto que aquel poseía uno de los gabinetes de Historia Natural más notables de los existentes en las cortes europeas²⁵ [FIG. 10].

Pocos años después, el museo instalado en tan reducido espacio era un lugar singular como atestiguan los recuerdos de un viajero ilustre, el vicario inglés Joseph Townsend, que estuvo en Madrid en 1786, quien como médico y geólogo supo apreciar la riqueza de las colecciones reunidas en el Real Gabinete²⁶.

Tras no pocos debates entre el conde de Floridablanca y Bernardo de Iriarte, secretario de estado, luego poderoso consejero de Indias, y su hermano el literato Tomás de Iriarte (1750-1791), pues ambos insistían en la formación de una

24 ARBETETA, Leticia. «Colección del Tesoro del Delfín», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, tomo III, págs. 807-812. La colección se expuso en el Museo del Prado desde 1839, cedida por la reina Isabel II. Una buena parte de las piezas han desaparecido a causa de los robos o se han adulterado para arrancarles los materiales nobles. En la actualidad, después de un ambicioso proceso de restauración, lucen en su nuevo emplazamiento en el Prado.

25 VV.AA: *Goya y el infante Don Luis: el exilio y el reino. Arte y ciencia en la época de la Ilustración española*, catálogo de la exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2012, págs. 68, 181 y ss. El Gabinete, instalado en los palacios de Velada, de Arenas de San Pedro o de Boadilla del Monte, reunía instrumental matemático, un laboratorio de física, globos terrestres y celestes, esferas armilares, microscopios, telescopios y especímenes de la fauna terrestre o marina, pájaros disecados, insectos, peces, mamíferos, además de minerales, metales, huesos, conchas y fósiles. También cuadros de animales exóticos de mano de Luis Paret y Alcázar, su pintor de cabecera. A su muerte, la colección se dispersó en diversos establecimientos, entre ellos el actual Museo de Ciencias Naturales y el Instituto El Greco de Toledo. Algunas pinturas de Paret y Alcázar se integraron en las colecciones del Museo del Prado.

26 TOWNSEND, J.: *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Madrid, Turner, 1988, pág. 117.



FIGURA 10. Luis Paret y Alcázar: *Una cebra*, 1774. Aguada sobre papel verjurado. Del Gabinete de Historia Natural del Infante D. Luis. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Academia de Ciencias y Bellas Letras, Carlos III resolvió en una *Instrucción reservada* de 8 de julio de 1787 la fundación de una Academia de Ciencias²⁷.

Dos años antes, por expreso deseo del monarca, el arquitecto Juan de Villanueva había recibido el encargo de proyectar un vasto edificio, «un magnífico Palacio de las Ciencias» destinado a ser sede de la Academia de Ciencias aún por crear. La construcción acogería, además de la Academia, el Gabinete de Historia Natural, el Laboratorio Químico, el Observatorio Astronómico, el Gabinete de Máquinas y la Academia de las Tres Artes, si cupiera²⁸.

Juan de Villanueva (1739-1811), arquitecto mayor de la villa de Madrid, maestro mayor de los Sitios Reales y desde 1797 arquitecto del Real Palacio, fue el encargado de proyectar y levantar ese edificio singular que se asentaría en el recién

27 RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, Instituto de España, 1980, págs. 27 y ss.

28 RUMEU DE ARMAS, A.: *op. cit.*, 1980, pág. 55. El conde de Floridablanca, en lo que se ha denominado «Testamento político», redactado en 1792 y dirigido a su sucesor el conde de Aranda, enumera las instituciones que ocuparían el edificio encargado a Villanueva y «la Academia de las Tres Artes... tal vez podrá caber en el Museo, especialmente para tener sus Juntas generales y particulares y para colocar sus yesos, estatuas y enseres...».

creado Salón del Prado para recibir todas las instituciones científicas que habían proyectado Fernando VI y Carlos III.

El capitán de ingenieros José de Herosilla (1715-1776), protegido por el conde de Aranda, don Pedro Abarca de Bolea (1719-1798), fue encargado en 1767 de urbanizar y construir el Paseo del Prado, un paraje arbolado límite entre el sitio del Buen Retiro y la ciudad antigua. La idea era que se convirtiera en un enclave monumental para el esparcimiento del vecindario dentro de los proyectos de renovación urbana del Madrid carolino.

Ventura Rodríguez (1717-1785), maestro mayor de las obras y fuentes de Madrid, completó el primer tramo del paseo entre 1776 y 1783, instalando en ese espacio longitudinal, como hitos en el recorrido, las fuentes de Cibeles, Apolo y Neptuno, si bien no realizó el ambicioso peristilo o paseo cubierto de columnas toscanas que se le había encargado destinado a locales comerciales, fonda y botillería²⁹. Las fuentes proyectadas por Rodríguez formaban parte de un programa simbólico que dotaba de contenido y justificaba la decoración de este recinto periurbano destinado al esparcimiento y paseo de los madrileños³⁰ [FIG. 11].

El segundo tramo hasta la puerta de Atocha estaría bordeado por el Gabinete de Ciencias encargado a Villanueva y el Jardín Botánico, para el que Villanueva había construido en 1774 un pabellón de invernáculo. Y se cerraría con la construcción a partir de 1790 del Observatorio Astronómico que, coronando el cerrillo de San Blas, proporcionaba al conjunto una perspectiva paisajística de la que hoy no disfrutamos por el empuje de construcciones posteriores.

Todos los autores coinciden en señalar lo singular o innovador del proyecto encargado a Villanueva, difícil de encontrar en la Europa de esos momentos, lo que le convierte en representante de una nueva manera de hacer arquitectura³¹. El

29 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo», en VV.AA.: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785), catálogo de exposición*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, pág. 124. El dibujo del peristilo está depositado en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

30 REESE, Thomas: «Hipódromos, carros, fuentes, paseantes y la diversión pública en la España del siglo XVIII: Un programa agrario y de la Antigüedad Clásica para el salón del Prado», en VV.AA. *El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1989, págs. 1-50.

31 CHUECA GOITIA, Fernando: «Juan de Villanueva: su significado en la historia de la arquitectura española», en VV.AA.: *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*, catálogo de exposición, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1982, pág. 40. Chueca escribió que Villanueva era uno de los inventores de «la arquitectura de las sombras». «Arquitectura patética y atormentada en la que unos cuerpos arrojan sobre otros sombras profundas, es la verdadera arquitectura romántica».

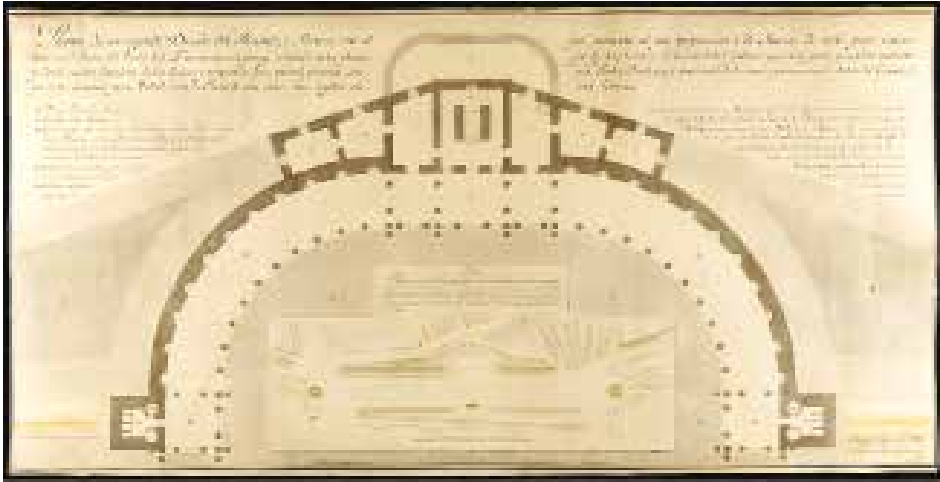


FIGURA 11. Ventura Rodríguez: Dibujo del peristilo o paseo cubierto para el Paseo del Prado, 1776. Madrid, Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



FIGURA 12. Juan de Villanueva: *Proyecto para el Gabinete de Historia Natural con pórticos cubiertos para el paseo Público*, 1785. Madrid, Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



FIGURA 13. Maqueta del Gabinete de Historia Natural, hoy Museo del Prado, 1787. Madrid, Museo Nacional del Prado.

30 de mayo de 1785 Juan de Villanueva firmó el primer proyecto de «Gabinete o galería de Historia Natural, Academia de Ciencias y pórticos cubiertos para el paseo público» en cuatro planos³². Todo ello con el propósito de que el espectacular Gabinete de Ciencias se integrara en el conjunto urbano del Paseo del Prado [FIG. 12].

Sea porque el Real Gabinete fuera una empresa excesivamente ambiciosa o porque el monarca o el conde de Floridablanca hicieran algunas observaciones al respecto, Villanueva presentó un nuevo proyecto que fue visado por el rey y que se llevó a la espléndida maqueta en madera que conserva el Museo del Prado³³. La maqueta, construida en diferentes maderas: limoncillo, boj, caoba, nogal y pino, definía el uso que Villanueva pensaba dar al edificio. El piso alto estaría destinado a las galerías de exposición de objetos de historia natural y a las salas de química; el piso bajo lo ocuparían la Academia de Ciencias y el salón de juntas. Las tres fachadas con sus correspondientes puertas de acceso conducirían desde el norte a la gran galería; la fachada sur daría acceso a la Academia y la fachada oeste, abierta al paseo del Prado, sería la entrada a la sala de juntas. Del proyecto ejecutado habían desaparecido los pórticos cubiertos de los planos originales que hubieran conectado el edificio con el segundo tramo del paseo del Prado desde la fuente de Neptuno.

En 1796, un manuscrito fechado el 21 de junio describe de mano de Villanueva el edificio que se había ido edificando entre 1785 y 1808, y donde el arquitecto, siempre refiriéndose a galería o museo de todas las producciones naturales decía: «un paralelogramo extendido de... pies de largo por... de ancho, con el descenso por su mayor/línea de... pies hacia el mediodía y de... de elevación por su lado corto de Oriente a Poniente, con un Monasterio y Huerta a la espalda, y el paseo público del Prado a su frente, era el Plano horizontal que se me ofrecía para el establecimiento del Edificio que debía tener tan varios objetos»³⁴.

El mismo Villanueva, a pesar de las adaptaciones que fue necesario hacer según avanzaba la construcción, era consciente de la dificultad que entrañaba levantar un edificio tan relevante en una ubicación tan difícil, apoyado en el talud

32 MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, Madrid, Museo del Prado, 2011, págs. 11 y ss. «Proyecto para el Gabinete de Historia Natural con pórticos cubiertos para el Paseo Público (1785)», Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Catálogo A-0024, A-0025, A-0026 y A-0027.

33 «Maqueta del Gabinete de Historia Natural, hoy Museo del Prado», 1787. Número de catálogo O002728. Museo del Prado. Autor desconocido.

34 MOLEÓN GAVILANES: *op cit.*, pág. 25. «Descripción del edificio del RI Museo, por su autor D. Juan de Villanueva», fechado y firmado el 21 de junio de 1796, con plano. Biblioteca del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

de la huerta de los padres jerónimos y teniendo que salvar el desnivel hasta el paseo. Como atestiguan las imágenes de época, lo logró con una rampa curva, para alinear el edificio con el paseo del Prado³⁵ [FIG. 13].

El palacio del Prado, a pesar del parón que supuso la caída del conde de Floridablanca, estaba en 1800 prácticamente concluido, con sus cubiertas emplomadas y con las tres puertas de acceso dispuestas, tal y como reflejan los recuerdos del chileno Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule (1757-1828), quien en su *Viaje de España, Francia e Italia* describió con minuciosidad el estado del edificio en el verano de 1798³⁶.

UN PASO MÁS HACIA UN MUSEO NACIONAL

La colección real no fue la única galería visitable en Madrid entre 1792 y 1808 porque Manuel Godoy (1767-1851), favorito del rey Carlos IV y primer ministro entre 1792 y 1798, había abierto las puertas de su palacio para que se pudiera admirar su colección, integrada por más de 1100 cuadros y esculturas. Su residencia, el palacio del Almirantazgo, en la calle Bailén, en las proximidades del Palacio Real y junto al colegio de Doña María de Aragón, se convirtió en un museo que rivalizaba en calidad con la colección real. Para su espectacular escalera Francisco de Goya pintó los tondos alegóricos con *El comercio*, *La agricultura*, *La ciencia* y *La industria*³⁷. La colección tenía obras de escuela española, italiana y flamenca antiguas, además de retratos y cuadros de autores modernos, como es el caso de Goya.

Godoy había conseguido reunir obras procedentes de conventos de Sevilla, Valencia o Madrid como regalos por los favores concedidos, una práctica que también siguió la alta nobleza, poseedora de viejas colecciones. Un ejemplo representativo es *La Venus del espejo* de Velázquez que procedía de la Casa de Alba³⁸.

35 MOLEÓN GAVILANES, Pedro: «Biografía constructiva del Museo del Prado», *Revista Arquitectura*, n.º 308, 4º trimestre, 1996, págs. 8-15.

36 CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la: *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, Imp. de Manuel Bosch, 1813, tomo X, págs. 561 y ss. El conde de Maule, título que le concedió el rey Carlos IV, escritor y comerciante, reunió una espléndida colección de arte cuyo inventario publicó en el tomo XIII de su *Viaje*.

37 Goya pintó cuatro tondos para el palacio de Godoy hacia 1804. Son las alegorías de *El comercio* (Prado P002546), *La agricultura* (Prado, P02547) y *La industria* (Prado, P02548), que se completarían con la representación de *La ciencia*, hoy desaparecida.

38 Sobre la colección de Godoy y su proceso de formación véase ROSE-DE VIEJO, Isadora: *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1983.



FIGURA 14. Correggio: *La escuela del Amor*, 1525. De la colección de Godoy. Londres, National Gallery.

Algunas de las obras eran regalos de los reyes como el *Cristo crucificado* de Velázquez³⁹. Una sucesión de salas interconectadas servían de galería que podía ser visitada los miércoles, según testimonio del mismo Godoy, en alguna ocasión por más de quinientas personas, un público selecto de privilegiados o viajeros extranjeros que acudían a rendir homenaje al personaje más poderoso en esos momentos después del monarca⁴⁰ [FIG. 14].

A finales del siglo XVIII la idea de crear un museo nacional estaba latente en la mente de los ilustrados españoles que además tenían modelos más actualizados en los que inspirarse porque el 10 de agosto de 1793 se había inaugurado en París el Louvre por decisión de la Asamblea Constituyente, que había estatalizado las colecciones artísticas reales y las había convertido en «Muséum Central des Arts» a instancias del pintor David. Con ello, los tesoros reales, en un tiempo privados, se transformaron en propiedad del pueblo.

39 Diego de Silva y Velázquez: *Cristo crucificado*, h. 1632. Museo Nacional del Prado, P001167. Era parte de la colección real depositado en el convento de San Plácido de Madrid.

40 ROSE-DE VIEJO, Isadora: «El museo godoyiano: una oportunidad perdida», en RAMOS SANTANA, A. y ROMERO FERRER, A. (eds.): *Liberty, Liberté, Libertad. El mundo hispánico en la era de las revoluciones*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2010, págs. 452 y ss.



FIGURA 15. Benjamin Zix: *Sala del Laocoonte*, h. 1800. París, Museo del Louvre.

El museo se instaló en el palacio del Louvre utilizando el *Salon Carré* y la *Grande Galerie*, donde se colgaron las antiguas colecciones reales, las obras incautadas a las órdenes religiosas, las colecciones de la nobleza exiliada y las procedentes de la Académie des Beaux-Arts, también suprimida. Desde 1794 fueron llegando las piezas procedentes de los saqueos a que habían dado lugar las campañas de Napoleón en Bélgica, Holanda, Alemania y El Vaticano. La idea era que las obras más excelsas del genio humano solo podían tener acomodo en el país de la libertad. Desde 1803 el museo se denominó Napoleón a instancias de su director Dominique Vivant Denon quien convirtió el viejo palacio en sede de las artes y muestra del poderío militar y cultural del Imperio⁴¹ [FIG. 15].

España había estado alejada de la ola revolucionaria porque la ejecución en la guillotina de Luis XVI, el 23 de enero de 1793, había acentuado el sentimiento de rechazo a los ideales de la Revolución y, sobre todo, sirvió para apartar de puestos relevantes a los admiradores de las ideas enciclopedistas. El ideario revolucionario tuvo, sin embargo, eco en España debido a la calamitosa situación de la Hacienda.

41 CHATELAIN, Jean: *Dominique Vivant-Denon et le Louvre de Napoléon*, París, Perrin, 1973. Reedición en 1999. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Museo Napoleón», voz en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, tomo V, pág. 1609.

Carlos IV, mediante un Real Decreto de 19 de septiembre de 1798, dispuso la venta de bienes raíces de hospitales, hospicios, casas de misericordia, cofradías, memorias, obras pías y patronatos de legos para aplicar lo conseguido con sus ventas a sanear la Hacienda Pública⁴².

Entre los bienes enajenados se encontraban las obras de arte contenidas en iglesias y hospitales. En España, había un precedente: Carlos III había suprimido la Compañía de Jesús en 1767; sus cuantiosos bienes, sus importantes bibliotecas y obras de arte se emplearon para sanear la Hacienda. Una colección muy selecta de obras de arte requisadas a la Compañía de Jesús fue cedida por el rey a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para la enseñanza de las artes. Carlos IV mediante una Real Cédula de 1798 incorporó a la Real Hacienda los bienes raíces de los jesuitas. Según el conde de Floridablanca, la construcción de la Academia de Ciencias había sido posible gracias a los bienes incautados a la Compañía de Jesús, que nutrieron el llamado fondo de Temporalidades⁴³.

El gabinete ilustrado nombrado en 1797, del que formaban parte Melchor Gaspar de Jovellanos, Francisco Cabarrús, Francisco de Saavedra, Juan Meléndez Valdés y Mariano Luis de Urquijo impulsó desde el inicio de su gestión medidas conducentes a materializar el proyecto de museo público constituido no solo con la colección real. El 1 de septiembre de 1800 Mariano Luis de Urquijo (1769-1817), secretario de estado de Carlos IV, que había sustituido en el cargo al cesado Francisco de Saavedra y Sangronis (1746-1819), ejecutó la Real Orden que dictaba que se trasladasen al museo de S.M. once cuadros originales del célebre pintor Murillo.

Se trataba de las pinturas del Hospital de la Caridad de Sevilla, que se copiarían para que los originales fueran trasladados a Madrid y formarían parte de un museo destinado a contener obras de todas las escuelas pictóricas nacionales, un proyecto propio de países avanzados y «que no era posible mantener en las provincias». La orden se dictó en un momento en que el privado Manuel Godoy estuvo parcialmente apartado de las tareas de gobierno, entre 1798 y 1800. El traslado de los Murillos no se llevó a cabo por el cese de Urquijo el 13 de diciembre de 1800 y el regreso al poder de Godoy. Las quejas de la Hermandad de la Caridad aconsejaron al ministro Pedro de Cevallos revocar el 28 de junio de 1803 la orden⁴⁴.

42 TOMÁS Y VALIENTE, Francisco: *El marco político de la desamortización en España*, Madrid, Ariel, 1977, págs. 42-46.

43 RUMEU DE ARMAS: *op. cit.*, 1980, pág. 40.

44 RUMEU DE ARMAS, Antonio: *De arte y de historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004, pág. 46.



FIGURA 16. Bartolomé Esteban Murillo: *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*, 1672. Sevilla, iglesia del Hospital de la Caridad.

Manuel Godoy se atribuyó el mérito de haber conseguido de la magnanimidad del rey anular la disposición de remover los once cuadros [FIG. 16].

La idea de un supuesto museo nacional cuyo germen sería la colección de Godoy volvió a salir a la luz con el motín de Aranjuez el 17 y 18 de marzo, y la consecuente caída del valido. El Consejo de Castilla se apresuró antes del 2 de mayo de 1808 a incorporar el museo godoyiano al museo nacional e impedir la subasta de la colección del valido antes de la entrada de los franceses.

De la misma opinión fue el pintor y restaurador Manuel Napoli, discípulo de Mengs, que había trabajado en la galería del palacio del Buen Retiro. El 25 de septiembre de 1808 se dirigió a Pedro Cevallos, secretario de estado de Carlos IV y por entonces miembro de la Junta Central, en unos meses en que los franceses estaban fuera de Madrid tras la batalla de Bailén, instándole a recuperar y evitar la dispersión de la colección de Godoy para que fuera el germen del museo nacional⁴⁵.

La situación de conflicto bélico y la definitiva ocupación de Madrid pospondrían el proyecto museográfico.

⁴⁵ La carta de Napoli y una reseña sobre el personaje en ROSE-DE VIEJO, Isadora: *op. cit.*, 2010, págs. 454 y ss.

LOS MUSEOS EN LA ESPAÑA NAPOLEÓNICA

La guerra desencadenada contra Francia fue una ruptura en la recién nacida conciencia patrimonial del país y cercenó los posibles proyectos de exposición de las colecciones nacionales. El rey designado por Napoleón, su hermano José Napoleón I (1768-1844), ocupó el trono de un país dividido entre los fieles a la monarquía legítima, aunque fuera impuesta, y los que luchaban contra el invasor francés apoyados por Inglaterra. José I asumió la corona de una nación en quiebra. Trató de sanear sus arcas reconociendo la deuda del Antiguo Régimen e intentando equilibrar los presupuestos para poder mantener el ejército.

A pesar de las promesas de Napoleón de apoyar económicamente la guerra contra los insurgentes, José no tuvo otra solución que ejecutar la enajenación de los bienes de los nobles desafectos, decretada por el mismo Napoleón en 1808, y adoptar medidas desamortizadoras que se centraron casi exclusivamente en la enajenación de los bienes de las órdenes religiosas. Mediante un Real Decreto el 18 de julio de 1809 se suprimieron todas las órdenes religiosas en España; sus propiedades fueron convertidas en bienes nacionales y sus obras artísticas se inventariaron y destinaron bien a la venta o bien a formar parte de depósitos para futuros museos. El estado de guerra hizo que los conventos se emplearan en albergar a las tropas y, abandonados por sus moradores, quedaron expuestos a la destrucción o al pillaje.

José había sido antes de llegar a España monarca de Nápoles y Sicilia, entre 1806 y 1808, un destino que añoró en nuestro país donde solo tuvo sinsabores por la resistencia a la ocupación que mostraron los españoles, a pesar de que también la había sufrido en Nápoles, donde los napolitanos, asimismo, se habían opuesto a las tropas francesas.

José, sin embargo, en tan breve espacio de tiempo procuró el fomento de las artes apoyando la Galería Farnesina, hoy Galería Nacional de Capodimonte, una fundación de Carlos de Borbón, luego Carlos III de España, donde se depositaron las colecciones de los Farnesio de Parma y las piezas sacadas de las excavaciones de Pompeya y Herculano. José Bonaparte dedicó la galería a la enseñanza artística y reunió en sus salas las obras de arte de los conventos suprimidos y las colecciones dispersas, algunas de ellas pertenecientes a nobles desafectos⁴⁶. Podría decirse que este programa también se trató de aplicar en España.

46 MORENO ALONSO, Manuel: *José Bonaparte. Un rey republicano en el trono de España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008, págs. 182 y ss. El autor comenta la estancia de José en Nápoles donde trató de romper con una administración corrupta y medieval, y fomentó las letras y las artes.



FIGURA 17. François Gérard: *José Bonaparte, Rey de España*, 1810. Musée Château du Fontainebleau.

En Madrid, José I firmó un decreto el 20 de diciembre de 1809 que establecía que se fundara un Museo de Pinturas para, como especificaba su preámbulo: «Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de cuadros, que separados de la vista de los conocedores se hallasen hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía a los talentos; que brille el mérito de los célebres pintores españoles poco conocidos de las naciones vecinas; procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Ribalta, Navarrete, Juan San Vicente y otros»⁴⁷ [FIG. 17].

Se decretaba, pues, la fundación de un Museo de Pinturas que contendría las colecciones de las diversas escuelas, que se tomarían de todos los establecimientos

⁴⁷ Publicado en la *Gazeta de Madrid*, 21 de diciembre de 1809. En ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «La primera colección pública en España: el Museo Josefino». *Fragmentos, Revista de Arte*, n.º 11, 1987, págs. 67-85.

públicos, es decir, de los conventos suprimidos a consecuencia de las medidas desamortizadoras, y de los palacios reales si fuera necesario para completar la colección. No obstante, el decreto del rey José también señalaba la obligación de enviar un regalo para el Museo Napoleón de París a fin de que la pintura española fuera conocida en Europa. También era preciso seleccionar cuadros para que adornaran las sedes de las Cortes y del Senado, instituciones que el monarca tenía gran interés en que funcionaran a fin de dar un aspecto constitucional a su gobierno⁴⁸.

El que se denominaría Museo Josefino tomó su modelo del Museo Napoleón aunque la bibliografía ha gustado de atribuir al secretario de estado de José I, Mariano Luis de Urquijo y Muga (1769-1817), la idea de crear el museo como desquite por lo que no pudo hacer cuando fue ministro de Carlos IV⁴⁹. El Museo Josefino serviría para ensalzar el poder de la dinastía bonapartista que ahora ocupaba el trono de España y mostraría las obras más relevantes de los artistas españoles que hasta ese momento estaban ocultas a la vista de la mayoría de los ciudadanos. A diferencia del Museo Napoleón, José I siempre consideró la colección real parte de su patrimonio, del que podía disponer a voluntad.

Desde comienzos de 1810 se fueron reuniendo en Madrid las pinturas y los objetos de arte de los conventos enajenados, incluso se vació el monasterio de El Escorial⁵⁰. Más tarde se incorporarían las pinturas reunidas en la expedición que el monarca emprendió hacia Andalucía en los primeros meses de 1810.

Desde mediados de 1809 cobra importancia la figura de Frédéric Quilliet, que el 17 de enero de 1810 es nombrado por el ministro del Interior, José Martínez de Hervás (1760-1830), marqués de Almenara, agregado artístico al ejército de Andalucía⁵¹. Quilliet quien se presentaba como «Conservateur des monuments des arts dans les palais royaux d'Espagne» ya trabajaba en el proyectado museo como atestiguan las cartas y oficios que dirigió a Almenara, en las que solicitaba su intercesión ante el rey para que concediera a la galería los bustos sacados de las

48 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999, págs. 160 y ss.

49 RUMEU DE ARMAS: *op. cit.*, 1980, pág. 102.

50 Quilliet hizo trasladar a Madrid en más de cien cajones los cuadros y objetos de arte del monasterio de El Escorial, que se reseñaron en un voluminoso inventario. Archivo Histórico Nacional (desde ahora AHN). Consejos, legajo 17 787. Citado en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1999, págs. 174-175.

51 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Frédéric Quilliet y el descubrimiento del patrimonio andaluz», en VV.AA: *El viaje andaluz del rey José I. Paz en la guerra*, Madrid, Ministerio de Defensa y Ed. Lunweg, 2011, pág. 46.

excavaciones, las pinturas que decoraban sus palacios y, sobre todo, la espléndida colección del caballero de Azara; todo ello se instalaría en el palacio de Buenavista de Madrid⁵². Su idea se resumía en el texto de una carta fechada el 30 de agosto de 1810: «La Gallerie de la Mantua Carpetanorum, devant suivre de très près celle de la Lutetia Parisiorum...»⁵³.

La expedición triunfal del rey José por Andalucía propició un nuevo proyecto de museo que se recoge en el decreto dado en Sevilla el 11 de febrero de 1810, que ordenaba reunir en las salas del Real Alcázar de Sevilla los monumentos de las bellas artes de la ciudad: «De las salas de nuestro Real Alcázar se tomarán cuantas sean necesarias para que se coloquen los monumentos de arquitectura, las medallas y las pinturas, y su escuela que ha de ser la conocida por la Sevillana»⁵⁴. Días antes se había decretado la financiación de las excavaciones de Itálica, cuna de Trajano y Adriano, símbolo del origen imperial de la monarquía española⁵⁵.

El museo sevillano ocupó treinta y nueve de las salas, e incluso las escaleras del Real Alcázar. Amontonadas y agrupadas en función de su procedencia, colgaban las series pictóricas sacadas de los conventos sevillanos. El sucinto inventario que se elaboró recoge 999 obras, la mayoría de Valdés Leal, Zurbarán o Murillo⁵⁶. Quilliet llevó a Madrid treinta y nueve cuadros, doce de mano de Zurbarán, que se unieron a los ya reunidos en los depósitos que se habían ido formando.

Un decreto de 22 de agosto de 1810 designó, siguiendo las recomendaciones de Quilliet, el palacio de Buenavista como sede de la galería. Se especificaba que en él se reunirían los cuadros de los conventos suprimidos dignos de ofrecerse al estudio o de exponerse al público y también los cuadros escogidos de los palacios

52 AHN, Consejos, legajo 17 787, en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1999, pág. 165.

53 AHN, Consejos, leg. 17 787. Carta de 3 de julio de 1810: «Si Erostrate s'est fait un nom en bruland le temple d'Ephèse, je veux m'en fait un, en élevant le Musée José».

54 *Gazeta de Madrid*, 24 de febrero de 1810. Archivo General de Palacio (desde ahora AGP). Índice de Expedientes, fol. 151, n.º 94, Sevilla, 11 de febrero de 1810. El decreto completa el del 8 de febrero en el que se restituía el nombre de Itálica a la vez que se concedía una renta de 50 000 reales de vellón, tomados de las rentas del convento suprimido de San Isidoro del Campo, donde se encontraban las ruinas, para sufragar las excavaciones. AGP, Índice de Expedientes, fol. 144, n.º 89, Itálica, 8 de febrero de 1810.

55 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 2011, pág. 46.

56 El inventario está firmado y fechado el 2 de junio de 1810, en FERRÍN PARAMIO, Rocío: *El alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El museo napoleónico*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Patronato del Real Alcázar, 2009, págs. 266 y ss. Después de la salida del rey José de Sevilla, los manejos del mariscal Soult diezmaron lo reunido en el alcázar.

reales necesarios para completar las colecciones de las diferentes escuelas⁵⁷. La elección no fue efectiva por la falta de presupuesto pero se fueron llevando a Buenavista cuadros del Buen Retiro, entre ellos los *Trabajos de Hércules* de Zurbarán, que en tiempos adornaron el Salón de Reinos del Buen Retiro. También se depositaron allí el laboratorio del Gabinete de Máquinas, la biblioteca y las colecciones de la Real Escuela de Mineralogía.

El proyecto museográfico apenas tuvo una organización definida, que se resumió en el inventario de lo requisado, en tareas de conservación y restauración y, sobre todo, en el deseo de llevar a la opinión pública la necesidad de proteger el patrimonio español de los robos o de la exportación ilegal de las obras a custodiar.

La restauración de pinturas fue una de las tareas más complicadas en esa situación de ruina económica, si bien fueron muchas las obras intervenidas para la ocasión, sobre todo las que habían sido seleccionadas por Quilliet para formar parte de la galería. Significativamente es escaso el número de pinturas procedentes de los conventos suprimidos y muy alto el de las sacadas del monasterio de El Escorial y de los palacios reales, en especial del Buen Retiro.

Un número reducido de restauradores trabajó en la renovación de los cuadros a los órdenes de Quilliet, entre ellos Manuel Napoli (1758-1831), de origen italiano, que ya había trabajado en la restauración de los cuadros del Buen Retiro y que a causa del expediente que se abrió a Quilliet por tratos poco lícitos con las obras que debía custodiar, pasó a dirigir el precario Museo Josefino⁵⁸. Los restauradores Manuel Palomino, el veterano Jacinto Gómez y Mariano Maella se ocuparon de restaurar, forrar y dotar de marcos a los cuadros llegados de Andalucía destinados a colgar en las paredes del museo josefino⁵⁹. Manuel Napoli trató de poner orden

57 Sobre la elección de Buenavista y las dificultades para que estuviera disponible como sede del museo en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1999, págs. 168-171. La documentación procede del Archivo General de Palacio, Registro de Expedientes. Son informes redactados por Juan de Villanueva o Silvestre Pérez sobre el estado ruinoso del edificio. Hay una versión digitalizada en el Archivo General de la UCM, Signaturas: AGUCM, D-1551-1, D-1551-2 Y D-1551-3.

58 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1999, págs. 166 y ss. La investigación se emprendió en julio de 1810 y los testigos aportaron pruebas de los manejos de Quilliet comerciando o borrando los números de colección de las obras que tenía para su restauración.

59 El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva algunas pinturas que llevan las marcas de colección del Palacio del Buen Retiro y que lucen un modelo especial de marco. Suponemos que fueron algunas de las dispuestas por los restauradores para su exhibición en el museo. Agradecemos la información al académico responsable del museo, el Dr. Luzón Nogué.



FIGURA 18. El Greco: *El sueño de Felipe II o Alegoría de la Liga Santa*, 1577-1579. Monasterio de El Escorial. Uno de los cuadros restaurados por Napoli.

en este museo fantasma y trabajó en la restauración de muchas de las obras salidas del monasterio de El Escorial, de las llegadas de Andalucía y, sobre todo, cuadros capitales de Tiziano, Veronés, José de Ribera o El Greco⁶⁰ [FIG. 18].

El expediente que se abrió a Frédéric Quilliet fue el detonante de la promulgación de un decreto, el 1 de agosto de 1810, por el que se renovaba la prohibición de exportar cuadros y pinturas bajo la pena de confiscación y de una multa igual al valor de los objetos⁶¹.

En 1811, cuando José I trataba de abandonar el país, se redactó un inventario de las obras de arte del Real Palacio de Madrid que firmaron M. Feraud,

60 Un expediente del mes de julio de 1810 recoge 40 de las obras que ya habían sido intervenidas. En AHN, Consejos, leg. 17 787. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1999, págs. 184-185, con la relación completa de estas pinturas.

61 *Gazeta de Madrid*, 4 de agosto de 1810. Las personas encargadas de la custodia y cuidado de las pinturas serían las responsables de su conservación.

administrador general de muebles de la corona, y Manuel Álvarez, conserje del palacio, en el que se podía constatar que el número de lo inventariado había descendido en más de mil objetos respecto al recuento que Quilliet había realizado en 1808, a pesar de que en esta ocasión se habían incluido las esculturas y las obras llegadas de El Escorial⁶². Todo ello reflejaba que los episodios de expolio fueron frecuentes y un flamante comercio artístico se aprovechó del desorden y el caos generado por la contienda.

Desde 1812 los franceses comenzaron a abandonar Madrid ante el empuje de las tropas angloespañolas. La Academia de San Fernando se convirtió en custodia de este patrimonio. Oficialmente se le había ordenado recoger y guardar «hasta nueva orden, con el debido esmero y seguridad, las pinturas de autores clásicos, entre ellas algunas de Murillo que se habían traído de Sevilla y estaban almacenadas en Doña María de Aragón, el Rosario y San Francisco, así como las que estén en otros parajes»⁶³. El 20 de junio de 1813 la comisión encargada al efecto depositó en la Academia los inventarios de los depósitos de Madrid, una ingente cantidad de obras de pintura y escultura precedentes de los conventos suprimidos y también de los palacios reales⁶⁴.

La utopía museológica tuvo una abrupta conclusión en lo que la literatura denominó «El equipaje del Rey José» o lo que es lo mismo el expolio generalizado de las obras de arte de la colección real llevadas hacia Francia como equipaje del monarca. Una de sus últimas etapas fue la batalla de Vitoria, el 21 de junio de 1813, cuando las tropas al mando de Lord Wellington se apoderaron de una pequeña parte de lo salido de Madrid⁶⁵.

62 Archives Nationales, Fonds de Joseph Bonaparte 381 AP 15, dossier 6. Inventario de los quadros y obras de escultura existentes en este RI Palacio de Madrid, 19 de mars 1811. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El equipaje del Rey Intruso», en MIRANDA RUBIO, F. (coord.): *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, Pamplona, UPNA y Gobierno de Navarra, 2008, vol. I, págs. 82-83. Reproducido íntegramente en LUNA FERNÁNDEZ, J.J.: *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, Fundación Rich, 1993.

63 Actas de la Academia. Junta Ordinaria del 26 de septiembre de 1812. En ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1999, págs. 186 y ss.

64 AGP, Fernando VII, 1814, caja 222/2. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (desde ahora ARASF), legs. 1-34/7 y 1-34/6. Reproducidos en el apéndice documental de ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1999, págs. 262 y ss.

65 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 2008, págs. 77 y ss. En la actualidad, desde algunos sectores de la crítica francesa se insiste en que lo sacado por José Bonaparte era parte de su patrimonio como monarca de España; en América han aparecido cuadros con los números de colección del palacio del Buen Retiro.

El Museo Josefino fue un proyecto fallido, tristemente. El resultado de un gigantesco proceso de descolocación y descontextualización de bienes que por primera vez habían salido de sus lugares de origen. El resultado fue la pérdida de bienes culturales irremplazables.

AL FIN UN MUSEO REAL

El 13 de mayo de 1814 Fernando VII entró en Madrid rodeado del fervor de sus partidarios. La ciudad aún mostraba los efectos de la guerra, que se había cebado en sus ciudadanos, el hambre de Madrid de 1812 fue uno de sus más tristes episodios, y en sus edificios más representativos como el Gabinete de Ciencias levantado por Juan de Villanueva. El arquitecto había fallecido en 1811.

El regreso de Fernando VII fue una vuelta al orden absolutista, que la Constitución de Cádiz de 1812 había puesto en entredicho y que supeditaba el patrimonio real al control de las cortes. El Deseado ordenó la devolución a las comunidades religiosas de los bienes que les habían sido enajenados y mediante un Real Decreto de 29 de mayo de 1815 permitió el regreso de los jesuitas.

Desde la salida de los franceses los personajes que habían estado implicados en la selección de cuadros para el Museo Josefino o habían realizado tareas de inventario de lo reunido en las academias de Bellas Artes, quisieron dar continuidad al proyecto de museo aprovechando la tarea de acopio de obras que se había realizado en los años precedentes.

El 3 de marzo de 1814 el pintor y restaurador Manuel Napoli que había sido *de facto* el gerente del Museo Josefino, dirigió a las cortes, «animado de sincero patriotismo», una memoria explicando sus esfuerzos en la defensa del patrimonio en peligro y proponiendo formar un museo como institución pública al servicio de la nación. La vuelta de Fernando, sin embargo, dio paso a un nuevo escenario porque un decreto de 22 de mayo de 1814 declaraba separados «enteramente el gobierno e interés de mi Real casa de los demás del estado», pasando a depender de la mayordomía mayor lo relativo a los bosques, jardines reales, patrimonio real y alcázares, así como el nombramiento de empleados en esas dependencias, caballerizas y capilla real⁶⁶. La reacción de Napoli fue dirigir el 1 de julio un nuevo escrito al mayordomo mayor, marqués de Santa Cruz, para que elevara al rey la

⁶⁶ GARCÍA MONERRIS, Encarna y GARCÍA MONERRIS, Carmen: *Las cosas del rey. Historia política de una desavenencia (1808-1874)*, Madrid, Akal, 2015, pág. 53.

posibilidad de formar un museo real que diera lustre a la nación con independencia de la Academia de Bellas Artes. En un tercer escrito de 20 de agosto reiteraba la recomendación de formar una galería con la colección real⁶⁷. Aunque Napoli pudo superar el expediente de purificación que se le abrió, su influencia en Palacio decayó si bien pudo continuar su trabajo como restaurador de pinturas⁶⁸.

Quizá las opiniones de Napoli influyeran en el ánimo del soberano, quien al final decidió abrir un museo real, a pesar de que tras una visita a la Academia el 5 de julio de 1814 hubiera cedido a la institución el palacio de Buenavista para establecer una galería de pinturas, grabados, estatuas y planos arquitectónicos y demás bellezas artísticas. La idea partía del canónigo Pablo Recio y Tello (1765-1815), académico de honor desde 1812, que proponía formar el Museo Fernandino bajo control de la Academia. La figura de Recio, puesta en cuestión, no parecía la voz más adecuada para defender ante el monarca la existencia del museo ya que sorprendentemente se había lucrado y conseguido reunir una rica colección de arte con obras procedentes de la colección real⁶⁹.

Descartado el palacio de Buenavista como sede del Museo Fernandino, el 29 de noviembre de 1814 el Consejo Real recomendó al monarca crear un museo de pintura y escultura y «aprovechar para este efecto el famoso edificio que a este fin y a costa de muchos millones se construyó por la magnificencia de los Augustos abuelo y padre de V.M. en el paseo del Prado, que no dexarlo destruir del todo por buscar otro más a mano, o más cómodo»⁷⁰.

Fernando VII, mediante Real Orden, encargó la reparación del edificio del Prado al arquitecto Antonio López Aguado (1764-1831), discípulo de Villanueva, quien había sido nombrado arquitecto y fontanero mayor de Madrid el 27 de mayo anterior. El 1 de diciembre López Aguado recogió los planos del fallecido Villanueva para acometer las reparaciones necesarias para convertir el edificio, muy maltratado por la guerra, en un espléndido museo real.

López Aguado se aprestó a habilitar las galerías bajas y los salones de la parte norte, si bien lo más laborioso fue reponer las cubiertas. El mismo arquitecto

67 GÉAL, Pierre: *La naissance des Musées d'Art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, anexo, págs. 446 y ss. El autor también reproduce Apuntes y reflexiones sobre la instalación de la Colección o Galería de pinturas mandada establecer por S. M. el Sr. Dn. Fernando Setimo en esta corte, 1 de julio de 1814, pág. 456.

68 GÉAL, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/napoli>. Consultado el 18/03/2020.

69 BASSEGODA, Bonaventura: «La colección pictórica de canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765-Madrid 1815)», *Locus Amoenus*, n.º 6, 2002-2003, págs. 305-326.

70 Citado en MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *op. cit.*, 2011, pág. 59.

explicó en la memoria de la obra que lo prioritario fue cubrir todo el edificio con un emplomado y empizarrado muy doble, necesario para su conservación ya que durante la guerra se había extraído el plomo de las cubiertas con la consiguiente ruina de las bóvedas⁷¹. Decidió, por ser menos costoso, simplificar las bóvedas originales acasetonadas y colocar una suerte de lucernarios en las galerías superiores, una solución muy utilizada en los museos de esos años.

El coste de las reparaciones se estimó en siete millones de reales que el rey fue librando a razón de 24 000 reales mensuales para la habilitación, procedentes de su bolsillo secreto⁷². El empleo del bolsillo secreto fue una práctica seguida por los reyes merced a la cual se libraba directamente a sus manos dinero de la Tesorería Real para su libre disposición⁷³.

En un primer momento se dispusieron tres salas, los dos salones que flanqueaban la rotonda de columnas jónicas del cuerpo norte con su cúpula conservada y la antesala de acceso a la gran galería superior. Según el que sería primer director, el marqués de Santa Cruz, mayordomo mayor de palacio, el 23 de octubre de 1819 las obras estaban a punto de concluirse.

El monarca determinó que las salas habilitadas se abrieran el 19 de noviembre coincidiendo con la llegada a la corte de su tercera esposa, María Josefa Amalia de Sajonia (1803-1829), el 17 de noviembre [FIG.19].

El proyecto, según rezaba el texto de la *Gaceta de Madrid*, recordaba que la fallecida reina María Isabel de Braganza (1797-1818) «movida de los mismos deseos de S.M. se dignó también proteger y alentar este importante proyecto» para el que se había trabajado para colgar, después de bien limpios y restaurados, los cuadros de la escuela española «que tanto se distingue aun entre las de

71 «Descripción del Real Museo, construido en el Prado de San Jerónimo de esta Corte, hecha por el Arquitecto de S.M. y Director de la Real Academia de S. Fernando D. Antonio López Aguado, encargado por Real orden de las obras de su reparación», en *Colección litográfica de cuadros del Rey de España el Señor Fernando VII obra dedicada a S.M. lithographiada por hábiles artistas bajo la dirección de D. José de Madrazo*, Madrid, Real Establecimiento Litográfico, 1826, tomo I. La memoria se publicó en 1839 en el *Semanario Pintoresco Español*. «Madrid Artístico. El Museo I», segunda serie, tomo I, págs. 193-195.

72 Archivo Museo Nacional del Prado. (Desde ahora AMNP). Caja 357, leg. 11 202, exp. 7, Doc. I. Informe del Marqués de Santa Cruz al Rey sobre la inversión en el edificio del Museo del Prado. 24/09/1818.

73 GARCÍA MONERRIS, Encarna y GARCÍA MONERRIS, Carmen: *op. cit.*, pág. 146. Esta práctica fue ratificada por una disposición de la reina regente, María Cristina, el 10 de diciembre de 1833 (Fernando VII había muerto el 29 de septiembre) y dotada de unas normas de funcionamiento en agosto de 1834.



FIGURA 19. Bernardo López Piquer: *María Isabel de Braganza, reina de España, como fundadora del Museo del Prado*, 1829. Madrid, Museo Nacional del Prado.

otras naciones que han cultivado con gloria las nobles artes»⁷⁴. El retrato de Isabel de Braganza de Bernardo López Piquer, hijo de Vicente López, primer pintor de cámara, es un homenaje a la soberana que había fallecido en 1816. La representa señalando al edificio con una mano, mientras con la otra muestra diseños con la distribución de los cuadros en la galería⁷⁵. Aunque la pintura fue terminada en 1829 la imagen del fondo reproduce el aspecto del edificio el año de su inauguración⁷⁶.

Desde julio de 1818 habían ido llegando remesas de cuadros seleccionados por el pintor del rey Vicente López Portaña (1772-1850) y el mayordomo mayor, José Gabriel de Silva Bazán, marqués de Santa Cruz.

⁷⁴ *Gaceta de Madrid*, n.º 142, 18/11/1819, págs. 1179-1180.

⁷⁵ LÓPEZ PIQUER, Bernardo (1799-1874): «María Isabel de Braganza como fundadora del Museo del Prado», 1829, Museo Nacional del Prado, P000863.

⁷⁶ Reproduce la *Vista del Museo del Prado*, de Carlos de Vargas Machuca, litografiado por Camarón en 1826. Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1824, n.º inv. A-5415.



FIGURA 20. Fernando Brambila: *Vista del Real Museo de Pintura de Madrid*, 1833. Patrimonio Nacional.

Desde el inicio del proyecto se pensó en una estructuración por escuelas, un criterio muy extendido en las galerías de esos momentos y que en el Prado se ha mantenido hasta que nuevas corrientes museográficas han aconsejado variar este sistema. En diciembre de 1819 el rey había expresado su deseo de acrecentar la colección con pinturas de la escuela andaluza siguiendo el criterio de rellenar los posibles vacíos que pudieran existir en la colección real⁷⁷.

El museo comenzó exhibiendo 1626 cuadros, aunque solo se pudieron colgar 311 en las salas ya acondicionadas si bien entre 1820 y 1826 se abrió al público la galería del piso superior. Luis Eusebi, un pintor miniaturista que actuó como conserje, redactó el primer catálogo de lo expuesto en un folleto de 21 páginas, la más directa información de los orígenes de la galería; era un listado con el autor y el tema, ordenado topográficamente⁷⁸. El catálogo de 1821 ya incluyó 512 obras

77 AMNP: Caja 357, leg. 11 202/ n.º exp. 7. También se recoge el deseo del monarca de comprar al pintor Agustín Estévez el cuadro de Ribera *La Trinidad* para que no fuera sacado de España. José de Ribera, *La Trinidad*, h. 1635, Museo del Prado, n.º Reg. P001069.

78 *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, Madrid, Imprenta de Ibarra, 1821.



FIGURA 21. *Vista de la rotonda del Real Museo*, 1833. Litografiado por Andreas Pic de Lepod a partir de Brambila. Madrid, Museo de Historia de Madrid.

y el editado en 1823 se convirtió en una pieza de enorme interés ya que se tradujo al francés para hacerlo accesible a los franceses que llegaron para mantener a Fernando VII, «Los Cien Mil Hijos de San Luis», un claro precedente de las guías actuales⁷⁹ [FIG. 20].

En 1828 el museo se inauguró por segunda vez bajo la dirección artística de José Fernández de Híjar (1776-1863), duque de Híjar. Su labor como director entre 1826 y 1838 fue fundamental para configurar la gestión de la institución, perfilando la política expositiva según se avanzaba en la rehabilitación de las salas, incluso cerró durante un tiempo el museo, entre 1826 y 1827, para instalar con más comodidad la colección⁸⁰ [FIG. 21]. Desde la mayordomía mayor se hizo saber la intención del rey de que la escuela española se colocara a derecha e izquierda de la entrada del museo mientras en el centro se colgarían las obras de los pintores

⁷⁹ *Notice des tableaux exposés jusqu'à présent dans le Musée Royal de Peinture au Prado, à Madrid, chez Ibarra, imprimeur de la Chambre du Roi, 1823.*

⁸⁰ ALCOLEA, Santiago: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/fernandez-de-hijar-jose-rafael-fadrique-xiii>.

españoles vivos. En el gran salón se ubicaría la escuela italiana por ser la más numerosa. Los siguientes espacios estarían ocupados por las escuelas francesa y alemana; la escuela flamenca tendría su lugar una vez se concluyera la rehabilitación del resto de espacios.

Aunque el plan artístico fue diseñado por el pintor del rey, Vicente López, el duque de Híjar aportó su personal punto de vista y enriqueció la colección adquiriendo nuevas obras, algunas tan señaladas como el *Cristo* de Velázquez, de la colección de Godoy, que había pasado a su esposa la condesa de Chinchón, o bien destinando los treinta y cinco desnudos de la Sala Reservada de la Academia, cedidos a la institución por el «pudoroso» Carlos III, para que lucieran en la galería real⁸¹. La documentación de la mayordomía mayor explica el trabajo intenso de restauración de pinturas que llevaron a cabo los pintores Pedro Bueno y Jacinto Gómez quienes contaron con la colaboración de los «decrépitos» Juan Navarro y Manuel Napoli⁸². Cuando en 1828 José de Madrazo fue nombrado director de la Galería del Rey, también se ocupó de la restauración de los cuadros.

La muestra de la consolidación del museo fue el catálogo de Luis Eusebi de 1828, una pieza realmente soberbia donde se explicaban con todo lujo de detalles las obras presentes en las salas y una breve introducción a cada uno de los autores. Había 4000 cuadros en los depósitos y 757 expuestos de escuela española, italiana, francesa e y alemana. También se decía que los de escuela flamenca y holandesa se instalarían cuando hubiera espacio para ello. Se editaron versiones del catálogo en francés e italiano y se hacía constar que la labor de restauración no se interrumpiría hasta concluir el proyecto.

El catálogo ponía de relieve que el rey había cedido los cuadros que adornaban sus palacios para el disfrute de los ciudadanos, para servir de enseñanza a los artistas y, sobre todo, para que los extranjeros conocieran la grandeza del arte en España. El museo se abría los miércoles y sábados, aunque los extranjeros mediante la presentación del pasaporte tenían mayor libertad de horarios. El texto terminaba con la información de que estaban a la venta los catálogos pero también las estampas de los cuadros que editaba la Calcografía Real⁸³. Las obras se

81 CALVO SERRALLER, Francisco: *Breve historia del Museo del Prado, Madrid*, Alianza Editorial, 1994, pág. 29. Las pinturas de la Sala Reservada de la Academia también formaron parte de una sala reservada en el Museo Real a la que se podía acceder con una entrada especial.

82 AMNP, Distribución de las salas del Real Museo una vez concluida la rehabilitación del gran salón central. Caja 357, leg. 11 202/ n.º exp. 18 (1826-12-27 a 1827-01-10).

83 EUSEBI, Luis: *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta córte*, Madrid, hija de d. Francisco Martínez Dávila, impresor de cámara de S.M., 1828.



FIGURA 22. *Vista de la entrada al Real Museo por el lado de San Jerónimo*, h. 1833. Pintada por Fernando Brambilla, litografía de José de Madrazo. Litografía iluminada. Museo de Historia de Madrid.

grabaron y estamparon en el Real Establecimiento Litográfico que dirigía José de Madrazo, que había recibido la concesión de poder litografiar las pinturas de las residencias y establecimientos del rey Fernando VII⁸⁴.

La dedicación del duque de Híjar no se limitó a la restauración de las obras antiguas sino que se extendió a la conclusión del edificio y la decoración escultórica de las fachadas. Durante casi cincuenta años trabajaron en la ornamentación un buen número de escultores distinguidos, desde Valeriano Salvatierra (1788-1836) a Ramón Barba (1767-1831) o Pedro Antonio Hermoso (1763-1830). La decoración escultórica definitiva no estuvo concluida hasta muy avanzado el siglo XIX⁸⁵ [FIG. 22].

84 *La Colección Litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII*, Madrid, Real Establecimiento Litográfico, 1826-1829. Desde 1833 también se editaron 13 estampas litografiadas de la Colección de Vistas de Madrid, cinco de ellas son imágenes de las fachadas e interior del Museo Real.

85 Todos ellos se ocuparon del diseño de las 12 estatuas alegóricas de la fachada principal y de los 16 tondos con los pintores, escultores y arquitectos españoles más notables. AZCUE



FIGURA 23. Instalación del Tesoro del Delfín en 1865. Fototipia de Jean Laurent. Archivo Ruiz Vernacci, IPCE.

La muerte de Fernando VII el 29 de septiembre de 1833 inauguró un periodo de incertidumbre en la gestión del museo ya que el testamento del monarca convertía los cuadros del museo y demás enseres del mismo en bienes libres y por tanto susceptibles de partición entre la viuda y las hijas, mientras que aquellos otros que podrían constituir vínculo o mayorazgo de la corona deberían pasar a la futura reina Isabel II⁸⁶. El 28 de mayo de 1834 se firmó la tasación de los cuadros, esculturas y demás objetos del museo que siguieron siendo privativos de Isabel II aunque la reina tuvo que compensar a su madre y hermana como herederas para conservar las pinturas del museo como patrimonio real⁸⁷.

El 9 de febrero de 1837 se formó la Junta directiva del Real Museo de Pinturas, por iniciativa de la reina gobernadora, María Cristina. Una Real Orden de 31 de diciembre de 1838 nombró a José de Madrazo, que ya formaba parte de su junta directiva, director del Real Museo⁸⁸.

Entre 1838 y 1857 José de Madrazo como director consolidó y acrecentó las colecciones incorporando más de cien cuadros, la mayoría procedentes del monasterio de El Escorial, que se alojaron en las salas ya rehabilitas. En 1839 llegaron las llamadas Alhajas del Delfín, las que Carlos III había cedido a la Academia de

BREA, Leticia: «El ornato exterior del Museo del Prado. Un programa escultórico inacabado», *Boletín del Museo del Prado*, 2012, n.º XXX, págs. 98-126.

86 GARCÍA MONERRIS, Encarna y GARCÍA MONERRIS, Carmen: *op. cit.*, pág. 147.

87 COS GAYÓN, Fernando: *Historia Jurídica del Patrimonio Real*, Madrid, Imp. de Enrique de la Riva, 1881, pág. 363.

88 SÁENZ VARONA, Luisa: «Cronología, 1785-2004», en *Enciclopedia del Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2003, tomo I, págs. 214-215.

Ciencias⁸⁹, lo que acarreó algunas dificultades cuando aún estaba pendiente de resolución el testamento de Fernando VII [FIG. 23].

En 1843, Pedro de Madrazo (1816-1890), uno de los hijos de José, recibió la concesión para la edición de los catálogos del museo que sustituyeron a los publicados por Eusebi. Tuvo la exclusiva para su publicación y explotación comercial hasta 1893 y su firma continúa hasta 1920 cuando ya había fallecido⁹⁰.

DESAMORTIZACIÓN Y MUSEOS

La regencia de María Cristina de Borbón dos Sicilias (1833-1868) hasta la mayoría de edad de su hija, Isabel II (1830-1904), supuso la consolidación del Estado liberal y constitucional, y la recuperación de modelos ya ensayados en la gestión del patrimonio y de los museos. Medidas tímidamente aplicadas durante el reinado de Carlos IV, que José I llevó hasta sus últimas consecuencias, consistentes en aplicar los bienes conventuales a la amortización de la deuda pública, resucitaron con el Trienio Constitucional pero culminaron con todo el aparato legislativo creado desde la jefatura del Gobierno por Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853), presidente del Consejo de Ministros y ministro de Hacienda entre 1835 y 1836.

Sucesivos Decretos de 25 de julio de 1835, 11 de octubre de 1835, 8 de marzo de 1836 y de 29 de julio de 1837 suprimieron las órdenes religiosas en España tanto de varones como femeninas y nacionalizaron sus bienes para su venta en pública subasta⁹¹. El Decreto de 25 de julio de 1835 excluyó de la venta los archivos, las bibliotecas y demás enseres que pudieran ser útiles a los institutos de ciencias y artes. Un Decreto de la reina gobernadora, de 19 de febrero de 1836, reiteró la exoneración para los bienes artísticos.

El abandono en el que cayeron las casas religiosas desamortizadas reveló la necesidad de crear un marco normativo para gestionar la conservación de los edificios enajenados y los bienes científicos y artísticos. El 29 de julio de 1835 una Real Orden había dispuesto que los jefes políticos de cada provincia nombrasen una comisión especial de ciencias y artes para examinar, inventariar y recoger

89 El criterio era que las piezas eran notables por su valor artístico por encima de su valor mineralógico. *Enciclopedia del Museo del Prado*, tomo III, pág. 808.

90 PORTÚS, Javier: *Museo del Prado, memoria escrita (1819-1994)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, pág. 48. Pedro de Madrazo censuró la tarea de Eusebi en sus frecuentes colaboraciones en prensa o en los mismos catálogos.

91 TOMÁS Y VALIENTE: *op. cit.*, pág. 73.

archivos, bibliotecas, pinturas y esculturas de los conventos suprimidos y conducirlos a lugares seguros hasta que pudiera dárseles un destino.

Una Real Orden de 27 de mayo de 1837 creó comisiones científicas y artísticas en cada provincia presididas por un jefe político y compuestas por cinco miembros nombrados por el presidente que fueran entendidos en literatura, ciencias y artes⁹². Ya desde 1835 las academias de Bellas Artes y las juntas científicas y artísticas habían ido recogiendo lo existente en los conventos pertenecientes a las ciencias y las artes. Las pinturas de mayor calidad formarían parte de los museos que se fueran abriendo en cada provincia, pero lo más selecto se pensó destinarlo al museo nacional. Con ello se haría realidad el ideal ilustrado retomado por los liberales: la nacionalización de los cuantiosos bienes del clero y la utilización de su patrimonio artístico para la instrucción, difusión y disfrute de los ciudadanos.

Los desórdenes propiciados por la desamortización y las Guerras Carlistas animaron a marchantes de diferentes procedencias a viajar a la búsqueda de oportunidades comerciales. La connivencia con funcionarios españoles, la desidia y el desgobierno, propiciaron obscuras operaciones que no pudieron repararse mediante la Real Cédula de 28 de abril de 1837, que renovaba la prohibición de sacar obras de arte del país sin el correspondiente permiso de las academias de Bellas Artes⁹³.

Una Real Orden de 13 de junio de 1844 creó las Comisiones Provinciales de Monumentos, coordinadas desde Madrid por la Comisión Central de Monumentos. Esta se ocuparía de hacer una lista de todos los conventos suprimidos que «por la belleza de su construcción, por la antigüedad, los recuerdos históricos que ofrecen sean dignos de conservarse, a fin de adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que los amenaza» y «para conocer la gran riqueza que en esta parte posee todavía la nación, y la necesidad urgente de adoptar providencias eficaces que contengan la devastación y la pérdida de tan preciosos objetos, procurando sacar de ellos todo el partido posible en beneficio de las Artes y de la Historia».

Esas medidas establecerán de manera definitiva las competencias del Estado sobre el patrimonio artístico, así como la política de custodia, a la vez que fijarán

92 ÁLVAREZ LOPERA, José: *El Museo de la Trinidad en el Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, págs. 16-17. El autor repasa las competencias y la normativa para la creación de las Comisiones Especiales o Comisiones Recolectoras.

93 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Coleccionismo, expolio, museos y mercado artístico, un debate actual», en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores y ALZAGA RUIZ, Amaya (dir. y coord.): *Colecciones, expolios, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Ed. Universitaria Ramón Areces, 2011, págs. 32-33.

el método de actuación desde criterios científicos. La Comisión Central estuvo presidida por el ministro de la Gobernación, Serafín María Soto; vicepresidente, el conde de Clonard; y secretario, José Amador de los Ríos. Vocales de esta primera comisión fueron Martín Fernández de Navarrete, José de Madrazo, Antonio Gil y Zárate, Valentín Carderera y Aníbal Álvarez.

Las Comisiones Provinciales estaban encargadas de «todos los edificios, monumentos y antigüedades que existían en su respectiva provincia y merezcan conservarse». Además, tenían la misión de redactar catálogos, descripciones y realizar dibujos de los monumentos y antigüedades que no pudiesen ser trasladados y que en caso contrario estaban condenados a la desaparición. Para ser más operativa la Comisión Central, al igual que las Provinciales, se dividió en tres secciones: 1.^a Bibliotecas y Archivos, 2.^a Museos de Pintura y Escultura y 3.^a Arquitectura y Arqueología.

Como un paso más en la racionalización de la gestión del patrimonio histórico, en agosto del mismo año 1844, el Gobierno y el Ministerio de Hacienda decidieron suspender la venta de edificios enajenados, hasta que se decidiera qué destino público podía dárseles. También la Comisión Central solicitó de las Comisiones Provinciales que respondieran a un «Interrogatorio» que permitiera confeccionar una estadística monumental en cada provincia y conocer así el estado de conservación de todos los edificios del reino. Las Comisiones deberían elaborar una memoria anual de los trabajos realizados, memoria que se elevaría a la Comisión Central⁹⁴.

La *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones de Monumentos históricos y Artísticos del Reino desde el 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845* ofrecía un panorama desolador sobre la realidad de los museos provinciales. En la *Memoria*, que se cree redactó Amador de los Ríos, se insistía en las dificultades existentes para abrir los museos provinciales. En muchos casos las academias o instituciones culturales, como las Sociedades Económicas de Amigos del País, se ocuparon de los depósitos y desde la Comisión Central se abrigó la esperanza de que cada provincia contara, si no con un museo establecido, al menos con un depósito de cuadros tal que bastase para erigirlo. Lo que los informes reflejaban eran almacenes donde se amontonaban los cuadros que pudieron salvarse de la

94 *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones de Monumentos históricos y Artísticos del Reino desde el 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845. Presentada por la Comisión Central de los mismos al excelentísimo señor secretario de Estado y del despacho de la Gobernación de la Península*, Madrid, Imprenta Nacional, 1845. Esta primera memoria recoge los trabajos realizados hasta esa fecha y el aparato legislativo que la hizo posible.

incuria, la ignorancia y la rapacidad de los extranjeros que vieron la posibilidad de enriquecer sus museos con facilidad⁹⁵.

Sin embargo, en ciudades como Granada ya en 1839 se habían reunido 884 pinturas que se depositaron en el exconvento dominico de Santa Cruz la Real y con las que se pudo redactar un catálogo por autores y temas⁹⁶.

En Palma de Mallorca el museo se instaló en el exconvento de Montesión, que era propiedad del Instituto Balear, donde se almacenaron 62 cuadros que necesitaban de muchas reparaciones para poder ser exhibidos⁹⁷. En 1853 el pequeño museo ocupaba las salas bajas del convento de San Francisco con su espléndido claustro gótico, donde por un tiempo compartió espacios con el penal [FIG. 24].

La Comisión Provincial de Jaén comunicó a la Comisión Central la apertura de un pequeño museo en el antiguo convento de jesuitas de la capital con un catálogo de 141 cuadros de escuela española, flamenca e italiana, entre los que había obras de Murillo, Zurbarán, Alonso Cano, Tiziano o El Greco⁹⁸, y algunas esculturas.

En Sevilla, según la *Memoria*, estaba el museo más rico y con más obras, un lugar visitado por los extranjeros que reunía pinturas de Murillo, Zurbarán, Valdés Leal, Pablo de Céspedes o Roelas, entre otros, así como tallas de Pietro Torrigiano⁹⁹. El museo se instaló en el convento de la Merced tras la Real Orden de 25 de julio de 1835 que suprimía los conventos de Sevilla y la orden temprana de 16 de septiembre que disponía su creación¹⁰⁰. En Sevilla la Comisión Provincial y la Junta del Museo se enfrentaron no solo a la recogida de objetos de los conventos suprimidos sino también al inventario de los objetos arqueológicos y artísticos

95 *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones...*, op. cit., págs. 17-18.

96 ARASF; Comisión Provincial de Granada, leg. 2-48-1.

97 ARASF: Islas Baleares, Comisión Provincial, leg. 1-45-2. Contiene un informe fechado en 1842 con la relación de los cuadros reunidos para el museo, así como comentarios sobre su procedencia, calidad y autores. Hay doce cuadros del cartujo Joaquín Juncosa procedentes de la cartuja de Valldemosa, de Joan Bestardo Guillem Mesquida. En el mismo legajo se conservan tres fotografías del claustro de San Francisco.

98 ARASF, Comisión Provincial de Jaén, leg. 2-48-7. También en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «Úbeda: la consolidación de la imagen renacentista», *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, serie VII, H.^a del Arte, t. 17, 2004, págs. 13-59. Se recoge en el legajo del Archivo de la Academia la existencia de un primer catálogo del museo con medidas, autores y estado de conservación, información que el vicepresidente de la comisión de Jaén remitió a Madrid en 1845. También en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie7-AE83F381-AF5B-2168-3D76-3DC245F17B61/Documento.pdf>

99 *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones...*, op. cit., pág. 72.

100 Sobre la creación y desarrollo del museo sevillano MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel: «Sobre los inicios del Museo de Bellas Artes de Sevilla», *Berceo*, n.º 161, 2011, págs. 11-29.



FIGURA 24. Autor desconocido: Claustro gótico del exconvento de San Francisco de Palma de Mallorca, h. 1860. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

procedentes de las excavaciones de Itálica. El museo, con piezas de Itálica y de los conventos suprimidos, era una realidad en 1842¹⁰¹ [FIG. 25].

Una ciudad importante como Valencia informaba de la instalación del museo en el exconvento de Carmelitas Calzados con más de 600 pinturas de la escuela valenciana reunidas por la Academia de San Carlos¹⁰².

Muchas fueron las Comisiones Provinciales que apenas pudieron informar de lo reunido a la espera de un destino definitivo. De más de una docena de ellas se carecía de noticias. En este estado de cosas una Real Orden del 31 de diciembre de 1837 disponía que se formara un Museo Nacional en Madrid en el que se reunieran las esculturas y cuadros recogidos de los conventos de Madrid y su provincia, de Toledo, Ávila y Segovia; incluso llegaron obras de Palencia, Valladolid, Burgos y Zamora que había seleccionado el erudito Valentín Carderera¹⁰³.

101 ARASF: Sevilla, Comisión Provincial de Monumentos, leg. 2-52-3. Contiene un inventario de los objetos sacados de Itálica de 1842. En el leg. 5-164-3: Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio de la Merced de esta capital. Firmado por Antonio Cabral Bejarano y tres firmas más, fechado el 31 de diciembre de 1845.

102 ARASF: Valencia, Comisión Provincial de Monumentos, sig. 2-53-3. En el legajo con signatura 3-410 existe un inventario de pinturas y esculturas fechado en 1847. Recoge obras de Juan de Juanes, Ribalta, Espinosa, Borrá, Salvador y otros.

103 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: «El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España», *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, serie VII, 11, 1998, pág. 371. Siguiendo la Real Orden, comisiones de expertos recorrerían los conventos y harían la selección de las obras mejores y más dignas de figurar en el museo madrileño.



FIGURA 25. Francisco de Paula Escribano: *La familia Ybarra en una galería ideal de pintura sevillana*, 1856. Sevilla, Fundación Cajazol.



FIGURA 26. León Gil de Palacio: Antiguo modelo de Madrid con el convento de la Trinidad, 1830. Museo de Historia de Madrid.

EL MUSEO NACIONAL DE LA TRINIDAD

El museo, que nació con la finalidad de «reunir en un mismo local cuadros de todas las escuelas españolas y de cuantos pintores han producido, a fin de presentar al público la historia del arte entre nosotros», se instaló en el enorme y majestuoso edificio del exconvento de la Trinidad Calzada de Madrid que el 3 de diciembre de 1837 había sido cedido a la Academia como depósito¹⁰⁴.

Como en otros casos convertir un enorme edificio abandonado en un museo supuso un reto para que se pudiera inaugurar, como así fue, el 24 de julio de 1838, onomástica de la reina gobernadora. Con posterioridad, Antonio Gil y Zárate informaba de que la iglesia fue dividida en altura de lo que salió un gran salón superior que aprovechó la bóveda de cañón. El crucero del templo dio lugar a otro con el tabicado de los espacios. La parte más notable fueran las salas formadas en los corredores del claustro alto, en cuyas bóvedas en los años cuarenta se abrieron lucernarios semejantes a los utilizados en el Museo Real¹⁰⁵ [FIG. 26].

La Junta Directora del museo estuvo presidida por Miguel de Inclán, y eruditos como Valentín Carderera, el escultor Esteban de Agreda y los pintores Vicente López y Juan Antonio Ribera. Más tarde se unieron a ella el marqués de Falces y Juan Gálvez, que había sido comisionado para reunir objetos en Toledo. La Junta se enfrentó a la necesidad de organizar una institución museográfica que «debe servir para instrucción de la juventud y para conocimiento de nuestras obras clásicas por parte de nacionales y extranjeros»¹⁰⁶. Si se exceptúa la colección secuestrada del infante Sebastián de Borbón y Braganza¹⁰⁷, que se depositó en la Trinidad el 18 de mayo de 1838, el resto eran obras de temática religiosa procedentes de los conventos desamortizados.

La incierta existencia del Museo Nacional de la Trinidad siempre estuvo supe-
ditada a los vaivenes políticos, que en la mayoría de los casos no contribuyeron a mantener la continuidad en las políticas expositivas, ya que intereses espurios cercenaron las iniciativas que pudieran haberlas hecho posibles.

104 GIL Y ZÁRATE, Antonio: *De la instrucción pública en España*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1855, tomo III, págs. 359-360.

105 GIL Y ZÁRATE: *op. cit.*, tomo III, pág. 360.

106 ARASF: Sig. 35-23/1. En ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1998, pág. 381.

107 La colección del infante (1811-1875) le había sido enajenada con el resto de sus propiedades en 1835 como represalia por apoyar la causa carlista. Le fue restituida mediante un Real Decreto el 4 de junio de 1859. Contenía obras de El Greco compradas en Toledo, Rubens, Murillo, Juan de Juanes y pintores modernos como Rafael Tegeo o Goya.

La llegada al poder en 1840 del general Baldomero Espartero, duque de la Victoria, como regente del Reino y cabeza del partido progresista, supuso una conmoción en la existencia del Museo Nacional de la Trinidad. En ese momento, la Junta Superior de Enajenación de Edificios y Efectos de los Conventos Suprimidos solicitó de la Academia los inventarios de lo recogido en los conventos. Se designó a Joaquín Íñigo como encargado de los efectos existentes en el museo, cesando automáticamente las juntas y comisiones designadas con anterioridad. Con ello la Academia abandonó las competencias en la gestión de la institución artística, además de desocupar los locales que en la Trinidad tenía su escuela de dibujo.

El museo se reinauguró el 2 de mayo de 1842 bajo el gobierno del duque de la Victoria y con la colocación de una placa que así lo recordaba. Las noticias no son demasiado halagüeñas sobre el modo y el estado de lo expuesto, siempre con lamentaciones respecto a la escasa dotación económica del centro y la falta de medios materiales para almacenar y restaurar los cuadros. Expertos como Louis Viardot censuraron la incongruente colocación de los cuadros, la dispersión de las series y la superior calidad de la colección del infante D. Sebastián¹⁰⁸. Entre 1842 y 1843 se sacaron a subasta los cuadros que la comisión de Madrazo, Gálvez y Ribera había desechado por ser de escasa calidad o muy maltratados¹⁰⁹.

La caída de Espartero en 1843 y la llegada al gobierno de Joaquín María López pareció una ocasión propicia para el resurgir de la institución, apoyada en el nombramiento de Francisco Javier de Quinto, que se mantuvo como director entre 1843 y 1854.

Pero en 1848, Juan Bravo Murillo, al frente del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, luego denominado Ministerio de Fomento, destinó algunas estancias de la Trinidad para las labores administrativas, quedando a disposición del museo las galerías del claustro alto, con los 54 cuadros de Vicente Carducho de la cartuja del Paular y los lienzos más importantes en el salón formado por el antiguo crucero de la iglesia. La situación debió de ser tan agobiante que según uno de los restauradores, José Gálvez, todo el espacio quedó reducido a una sala para almacén y restauración, mientras muchos de los cuadros se reparaban en los despachos del Ministerio¹¹⁰.

108 VIARDOT, Louis: *Les Musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur suivis des notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Hachette et Cie., 1860, págs. 153-163.

109 ÁLVAREZ LOPERA: *op. cit.*, pág. 45.

110 GARCÍA CABARCOS, M.C. y MARTÍNEZ POZUELO, F.: «El Museo de la Trinidad: el Taller de Restauración y sus profesionales», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXXIII, n.º 51, 2015,



FIGURA 27. *Interior de la iglesia de la Trinidad durante el reparto de premios de la Exposición de Bellas Artes de 1856.* Dibujo de José Tomé. Litografía de Martínez. Museo de Historia de Madrid.

La dirección de Quinto sacó a la luz la inexistente labor de catalogación y custodia de los fondos de la institución. Al carecer de espacio para las obras, el conde de Quinto decidió donar cuadros a instituciones y particulares, y sacar otros del museo para llevarlos a su casa bajo la excusa de la falta de sitio y la necesidad de restauración. El expediente que se le abrió tras su caída en 1854 por efecto de la revolución de julio reflejaba los abusos cometidos durante su dirección¹¹¹ [FIG. 27]. En 1856, una Real Orden ordenó redactar un catálogo de los cuadros del Museo Nacional, un mandato al que la Real Academia planteó numerosas objeciones ya que se deseaba que incluyera obras desde el siglo XIII hasta la restauración de las artes en el Renacimiento, momentos escasamente tratados desde la historiografía. Sin embargo, el 31 de marzo de 1856 ya estuvo listo un inventario sucinto que

págs. 112 y ss. Las autoras analizan las penosas condiciones en las que se trabajó en la restauración de las piezas y en especial las tablas más primitivas.

111 ÁLVAREZ LOPERA: *op. cit.*, págs. 56-57.

firmaron los restauradores Pedro Kuntz, Enrique Nieto, Manuel Bernárdez y José Gálvez¹¹².

La situación del museo empeoró con la obligación de dar acogida a las tres primeras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, la primera de ellas inaugurada el 15 de mayo de 1856, y dar acomodo a las obras premiadas. Bajo la dirección de Gil de la Cuadra, el museo inició incluso una política de compras, pero antes de 1859 fue sustituido por José Caveda, que fue su director hasta la revolución de 1868.

NUEVAS POLÍTICAS, NUEVOS MUSEOS

El 9 de septiembre de 1857 se promulgó la Ley de Instrucción Pública, también conocida como Ley Moyano por quien fue su promotor Claudio Moyano (1809-1890), ministro de Fomento en el Gobierno moderado de Ramón María Narváez. La Ley Moyano incorporaba buena parte del proyecto de ley de Instrucción Pública de 9 de diciembre de 1855 que se había impulsado durante el bienio progresista de Manuel Alonso Martínez (1854-1856). El título IV estaba dedicado a las Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos, que quedaron oficialmente dependientes de Instrucción Pública (artículo 158). Esta nueva legislación puso bajo al cuidado de la Real Academia de San Fernando «la conservación de los monumentos artísticos del reino y la inspección superior del Museo Nacional de Pintura y Escultura (Trinidad) así como la de los que debe haber en las provincias para lo cual estará bajo su dependencia las Comisiones Provinciales de Monumentos suprimiéndose la Central (artículo 161)». En el artículo 2 se encomendaba a la Academia nuevas competencias como eran la inspección de museos y la conservación de monumentos, que llevará a los Estatutos aprobados el 20 de abril de 1864¹¹³. La Ley Moyano creó finalmente las bibliotecas y los archivos provinciales y el 7 de julio de 1858 se estableció el cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios.

112 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *op. cit.*, 1998, pág. 392. El inventario recogía 1733 pinturas, transcrito en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y ÁGUEDA, Mercedes: *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. El Museo de la Trinidad*, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1991. AMNP: Inventario de los cuadros y esculturas del Museo nacional de la Trinidad, 31-03-1856, caja 3241.

113 MARTÍNEZ PINO, Joaquín: «Las Comisiones de Monumentos a partir del Reglamento de 1865. La provincia de Murcia», en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES y ALZAGA RUIZ: *op. cit.*, págs. 212-213. El autor describe con minuciosidad el reparto de competencias entre la Comisión Central y las provinciales.

En 1862 el ministro de Fomento, marqués de la Vega de Armijo, nombró subdirector de la Trinidad a Gregorio Cruzada Villaamil y se formalizaron las tareas de catalogación y de conservación de todo lo custodiado con el inicio de un catálogo elaborado con criterios rigurosos. El catálogo de Cruzada, que el autor dedicó al marqués de la Vega de Armijo, se publicó el 10 de octubre de 1865, cuando su autor había abandonado la subdirección del museo. Es un inventario ordenado alfabéticamente por escuelas y autores, con noticias críticas e históricas de cada artista e información sobre la procedencia de las obras. Cruzada solo incluye el comentario de 603 cuadros frente a los 1733 que había recogido el catálogo manuscrito de 1854.

Un Real Decreto de 20 de marzo de 1867 del director de Instrucción Pública, Severo Catalina, creó el Museo Arqueológico Nacional y una red de museos provinciales de antigüedades formados con los objetos recogidos por las Comisiones de Monumentos respectivas¹¹⁴. Las disposiciones se completaban con el establecimiento de los Cuerpos Facultativos de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios o Arqueólogos que regularían la administración y custodia de los bienes muebles.

El marqués de la Vega de Armijo había dispuesto también la construcción del edificio de Bibliotecas y Museos en el paseo de Recoletos de Madrid, en el solar antes ocupado por el convento de Agustinos Recoletos. El edificio fue obra de Francisco Jareño y Alarcón, que lo construyó entre 1865 y 1868, si bien no estuvo terminado hasta 1892. Sería la sede del Museo Arqueológico Nacional y de la Biblioteca Nacional.

Durante los años sesenta el marqués de la Vega de Armijo había destinado algún presupuesto para que el Museo de la Trinidad pudiera adquirir obras antiguas¹¹⁵. Por el contrario, una Real Orden de 30 de julio de 1867 envió obras en depósito a las Reales Academias de Bellas Artes de Barcelona, Sevilla, Valencia y Valladolid. La mayor parte eran premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes¹¹⁶.

114 BOLAÑOS, María: *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 1997, pág. 222.

115 ÁLVAREZ LOPERA: *op. cit.*, pág. 74. En 1863 se adquirieron los seis cuadros de la serie de la historia de José de Antonio del Castillo Saavedra, hoy en el Museo del Prado. En 1866 se compraron a Mariano Goya cuatro obras atribuidas a Francisco de Goya, la más importante el Autorretrato de 1815 (Museo del Prado P000723).

116 Como curiosa coincidencia, dos paisajes de Martín Rico *Paisaje de las orillas del Marne y Lavanderas de La Varenne*, Francia, se enviaron a la Real Academia Catalana de Belles Arts y a la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, respectivamente. La destinada a Sevilla regresó al Museo del Prado en 1982.

Hasta la revolución de septiembre de 1868, «La Gloriosa», el museo fue dirigido por José Caveda, que presentó su dimisión ante el nuevo estado de cosas.

Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) y José de Echegaray (1832-1916) desde el gobierno revolucionario de 1868 impulsaron medidas tendentes, tal como había sido el ideario liberal, de nacionalizar el patrimonio real y tratar de racionalizar la gestión del Museo de la Trinidad. La Ley de Patrimonio de la Corona, de 12 de mayo de 1865, desvinculó el Museo Real del Patrimonio de la Corona y dejó por tanto de ser propiedad del monarca para ser museo nacional, lo que se consolidó con la Ley de 9-18 de diciembre de 1869, una vez destronada Isabel II¹¹⁷.

La fusión de ambas instituciones se hizo inevitable y gozó de simpatías en la opinión pública. El erudito Vicente Poleró, en un folleto de 1868, propuso la creación del Gran Museo Nacional con los cuadros, no solo de la Trinidad y del Prado, sino también de la Academia de San Fernando, del Palacio Real, de los Reales Sitios y de una selección de las iglesias españolas¹¹⁸. Los fondos de la Trinidad se fundieron definitivamente con los del Museo Nacional de Pintura y Escultura del Prado mediante el Real Decreto de 22 de marzo de 1872 ya emitido por el rey Amadeo de Saboya (1870-1873). El 1 de abril de 1872 el director del Prado, el pintor Antonio Gisbert, se hizo cargo de los cuadros de la Trinidad y a través de una revisión del inventario se constató la existencia de 1488 pinturas y 51 esculturas, a todas luces imposibles de acoger en el edificio del Prado como reflejan las imágenes de época¹¹⁹.

Según se recoge en la *Addenda* al catálogo de Pedro de Madrazo de 1873, lo transferido de la Trinidad al Prado consistió en 84 cuadros, entre los que había nuevas adquisiciones y obras de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. En 1875 se habían trasladado 38 cuadros antiguos sobre tabla¹²⁰; y en 1878 ya eran 178 los cuadros ingresados en el Prado [FIG. 28].

117 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Tomás Ramón y PRIETO DE PEDRO, Jesús: *Historia institucional del Museo del Prado*, Madrid, Marcial Pons, 2019, págs. 115 y ss.

118 POLERÓ Y TOLEDO, Vicente: *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, Madrid, 1868.

119 *Copia de la nota con el inventario de obras antiguas de pintura y escultura del Museo de la Trinidad*. 16 de mayo de 1872. Archivo General de la Administración, AGA, caja 31/6784. En Álvarez Lopera: op. cit., pág. 80.

120 AMNP: Traslado de 38 cuadros antiguos y en tabla procedentes del Museo de la Trinidad al Museo Nacional de Pinturas y Esculturas por orden de la dirección de 3 de febrero de 1873. Caja 354 / leg. 18. 14 / exp. 2 / nº Doc. 4. Era una serie de San Esteban de Juan Correa de Vivar y varias obras de Juan de Juanes.



FIGURA 28. Museo del Prado, sala de la reina Isabel II, h. 1885. Fotografía de Jean Laurent, Archivo Ruiz Vernacci. Madrid, Museo del Prado.

Durante la segunda época como director del Prado de Federico de Madrazo, entre 1881 y 1894, 849 obras fueron enviadas a diferentes instituciones educativas, hospitales, casas religiosas, museos y edificios administrativos o embajadas. El resto quedó en la Trinidad hasta el derribo del edificio en 1897. Aún en 1901, una Real Orden nombraba una comisión para la formación de un catálogo de las obras que podían continuar en el Museo del Prado y las que pudieran distribuirse en los museos provinciales y otros establecimientos oficiales.

Los museos provinciales tuvieron una trayectoria propia al margen de las donaciones de los museos madrileños. Algunos con una fundación tardía, ocuparon los viejos edificios desamortizados y se convirtieron en el mejor reflejo de la tarea de recuperación del patrimonio llevada a cabo por las Comisiones de Monumentos y las Academias de Historia y de Bellas Artes.

El Museo Artístico y Arqueológico de Huesca fue fundado en 1873 por Valentín Carderera, uno de los expertos recolectores que donó a la institución 23 tablas y un gran número de lienzos y estampas de su ingente colección¹²¹.

121 BOLAÑOS: *op. cit.*, pág. 245.



FIGURA 29. Museo de Valladolid. Sillería de coro de Berruguete. Fotografía de Jean Laurent. Archivo Ruiz Vernacci, IPCE.

El Museo de Valladolid, que desde muy temprano contaba con un catálogo con casi 1000 pinturas sobre tabla, lienzo y cobre, y 229 objetos de escultura, inauguró en 1879 un Museo Arqueológico en el colegio mayor de Santa Cruz¹²² [FIG. 29].

El Museo de León ocupó, una vez desalojado por los jesuitas, el monasterio de San Marcos en 1869, antes incluso que se inaugurara el Museo Arqueológico Nacional en Madrid¹²³ [FIG. 30].

La trayectoria de unos y otros muestra la forzosa especialización de los museos en España, que desde muy pronto marcaron la separación entre los dedicados a las bellas artes y los propiamente arqueológicos. Los museos de antigüedades tuvieron un reglamento específico desde el 25 de octubre de 1901, que señalaba la obligación de estas instituciones de actuar como dinamizadores de la investigación arqueológica. Hay que decir que se definió una colección arqueológica como aquellos objetos pertenecientes a la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento

122 *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las comisiones...*, *op. cit.*, págs. 76-77.

123 GRAU LOBO, Luis: «Gestación, alumbramiento y terca adolescencia de un museo de provincias: tres historias ejemplares», en *ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES y ALZAGA RUIZ: op. cit.*, págs. 168-184.

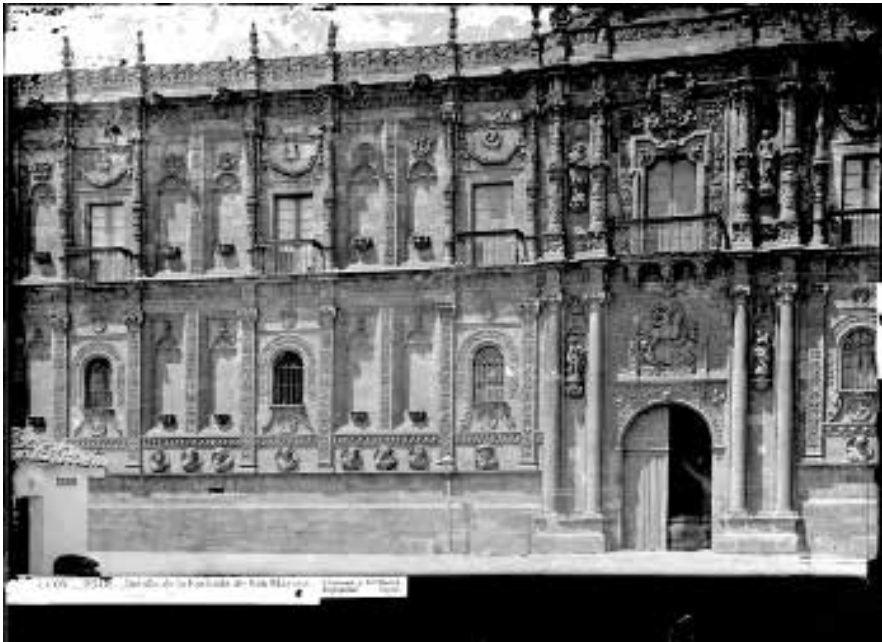


FIGURA 30. Fachada del convento de San Marcos, León, h. 1879-1896. Fotografía de Jean Laurent, Archivo Ruiz Vernacci, IPCE.

que pudieran servir para el estudio de la historia, el arte y la industria de dichas edades.

El Real Decreto de 27 de junio de 1913 es un texto fundamental para la organización de los museos en España. Instó a que las capitales de provincia que no contasen con un museo provincial de Bellas Artes lo creasen, regularizando los creados merced al R. D. de 30 de octubre de 1849 y la Ley de Instrucción Pública de 1857. A partir de estos momentos los museos provinciales de Bellas Artes se convirtieron, en muchos casos, en narración histórica de la arqueología y el arte de su provincia, una situación que aún en buena medida se mantiene.