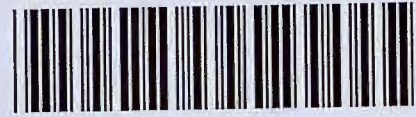


d FJM-A-Per
Pasado, presente y futuro del Mu
Pérez Sánchez, Alfonso E., 1935-
1031482



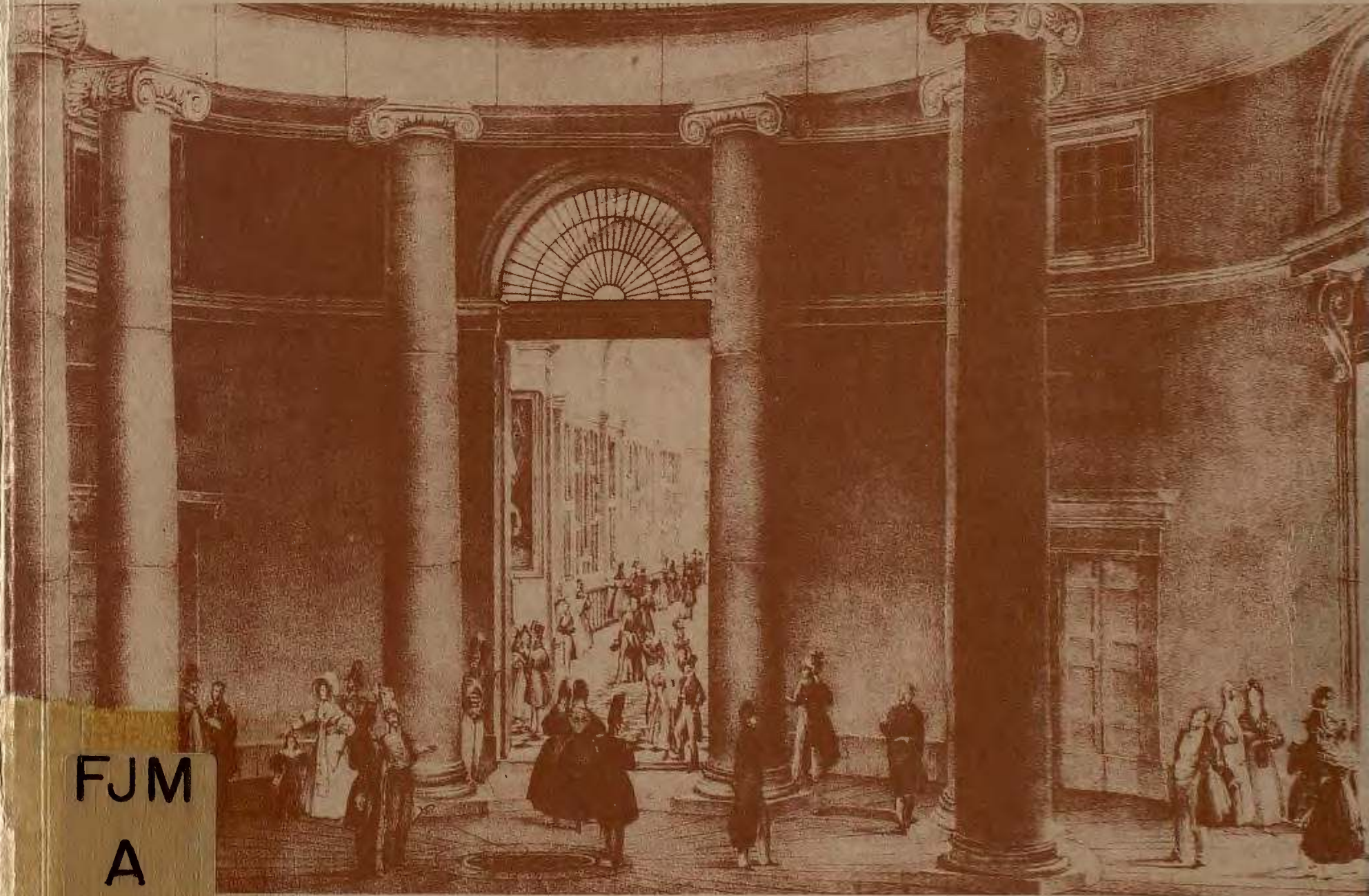
Biblioteca FJM



PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL MUSEO DEL PRADO - Alfonso E. Pérez Sánchez.

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL MUSEO DEL PRADO

Alfonso E. Pérez Sánchez



FJM
A
Per

Fundación Juan March

Pasado, presente y futuro del Museo del Prado

FJM- A+ - Per



Pasado, presente y futuro del Museo del Prado

Alfonso E. Pérez Sánchez



Fundación Juan March

© Alfonso E. Pérez Sánchez
Maqueta: Diego Lara
ISBN: 84-7075-033-X
Depósito legal: M. 370-1977
Impreso en Neografis, S. L.
S. Estévez, 8 - Madrid-19

Se recoge aquí, con mínimos retoques de forma, y la supresión de buena parte del rico material gráfico que las acompañó, el texto de las conferencias pronunciadas en la sede de la Fundación Juan March los días 2, 4, 9 y 11 de marzo de 1976, dentro del ciclo de Cursos Universitarios. Su interés objetivo, y el polémico eco que obtuvieron en la prensa madrileña han aconsejado reunir las en un volumen.

Pasado, presente y futuro del Museo del Prado

Hablar del Museo del Prado ahora precisamente y ante un público preferentemente universitario, puede parecer quizá, según la actitud o prejuicio que se adopte, un oportunismo o un desafío. Un oportunismo porque en los últimos meses —años quizá— el Museo y sus problemas han sido aireados, traídos y llevados en la prensa que los ha considerado noticia, y han dado lugar a intervenciones públicas o semipúblicas de todos los calibres. Todo el mundo ha juzgado o querido juzgar sobre cuestiones cuya específica problemática se desconoce con frecuencia por completo, y se ha creado una tensión general que hace que cualquier intervención sobre la vida del Museo, su situación y su destino futuro se convierta en objeto de interés. Pero también, y por las mismas razones, el intentar plantear de raíz y con absoluta sinceridad los problemas del Museo desde dentro, con el conocimiento directo de su vivir de cada día y de sus necesidades más apremiantes, el confesar abiertamente que ese Museo que tanto nos enorgullece y del que se suele decir, incluso por quienes no lo han visitado jamás, que es el mejor del mundo, decir, digo, que no cumple ni aún remotamente las necesidades elementales de continuidad y de servicio que deben exigírsele, el subrayar que a veces se exageran unos daños y unas amenazas mucho más allá de su verdadero alcance, y se silencian, sin embargo, otras exi-

gencias, quizá de menor impacto popular pero de idéntico e imprescindible valor para su subsistencia y su funcionalidad como institución de cultura, pueden parecer quizá un desafío a la escala de valores tácitamente establecida. Una especie de incómodo aguafiestas a soluciones planteadas brillantemente como algo «inaugurable», como un dinero a gastar —y a ganar— rápidamente, como lápida conmemorativa, y olvido posterior.

El Museo, amenazado efectivamente por el paulatino deterioro del ambiente atmosférico madrileño, lo está también y en muy grave medida, por la continua y sostenida degradación de la sensibilidad general y oficial, por la inercia de muchísimos años, por la falta de iniciativa e imaginación en su gestión, por su innegable cerrazón a una actitud de proyección abierta y popular, y por su utilización, en los últimos años, como fuente de ingresos o como instrumento político, antes que como centro de investigación o de educación cívica.

Estas cuatro charlas que hoy iniciamos aquí no pretenden ser —ya que van dirigidas especialmente a público universitario de muy diversa preocupación y preparación— otra cosa que una especie de repaso a la vida de una institución que amo, que conozco y que sirvo en la medida de mis posibilidades, y que desearía fuese muy distinta de lo que ahora es.

Quizá para proyectar de algún modo el interés que hay por el Museo, se hace necesario conocer su evolución, su desarrollo y su paulatino enriquecimiento. La historia del Museo, su pasado brillante o torpe, ramplón o esperanzado, enseña mucho sobre situaciones y actitudes sociales y personales que pueden aleccionar para su futuro devenir. El Museo actual, cuyo contenido nos deslumbra, es en gran parte, como veremos y se dice siempre, la Colección Real de España; pero el tiempo ha obrado sobre ella, enriqueciendo, modificando y dispersando ese legado que hoy ya, en su exposición actual, en más de una tercera parte es de otro origen. Es preciso tener muy en cuenta esta diversidad de procedencias para entender y plantear cualquier reforma o fragmentación futura del Museo. Recordemos ahora solamente que de los 120 cuadros de Goya que en la actualidad conserva, sólo 12 proceden de las Colecciones Reales.

No ha sido el Prado un Museo sistemático, planeado ordenadamente como una ilustración, con pretensiones de rigor, de la historia de la pintura al modo de la National Gallery londinense o del Museo de Berlín, sino un museo apasionado, como también se ha dicho a veces, caprichoso y accidentado, al hilo de nuestra historia nacional. Circunstancias políticas y realidades sociales han dejado en el Prado su huella inequívoca: véase por ejemplo la carencia de pintura holandesa e inglesa por ser Holanda e Inglaterra nuestros enemigos tradicionales, o la superabundancia de pintura religiosa, consecuencia de la omnipresencia de la Iglesia en el vivir español de tantos siglos. La total ausencia en la lista de donantes de representantes del mundo de la banca o de la industria, es claro testimonio tanto del viejo despego del dinero español por las manifestaciones ar-

tísticas, como del descuido de nuestra legislación que no ha sabido —a diferencia de la norteamericana o de la alemana— propiciar esas donaciones con el aliciente de la desgravación fiscal.

Reflejo de nuestra historia, enhebrado al hilo de las realidades gloriosas o miserables del país, el Prado desde su fundación ha ido prometiendo e incumpliendo, ofreciendo y escatimando, deslumbrando por sus riquezas pasadas y avergonzando casi por la mezquindad de su administración. Un repaso a la enorme y dispersa bibliografía del Prado nos hace ver el contraste continuo entre el mundo oficial, triunfalista y glorificante, y la actitud crítica, contestataria diríamos hoy, de algunos que funcionan como conciencia viva de la institución y que nos dicen, si intentásemos sacar una conclusión de sus periódicas apariciones, que el Museo, a pesar de sus presuntuosas reordenaciones y de sus reaperturas solemnes con brillantes discursos, es sin duda alguna uno de los grandes enfermos de nuestra cultura.

Vamos a ver unos pocos ejemplos. Apenas inaugurado, en 1820, antes del año de su apertura un periódico madrileño, efímero y progresista, «La Crónica Artística», comenta con sincera ingenuidad e ilusionado deseo pedagógico el desorden del museo con estas palabras: «Al entrar en las salas, lo primero que busca el espectador es el orden cronológico de los cuadros, para venir en conocimiento de los progresos o decadencias de la pintura en la Escuela Española, pero se halla burlado al ver esas obras confusamente hacinadas como lo estarían en un gabinete particular o en una prendería. En efecto, parece que se han complacido en colocar los cuadros de un modo extravagante, buscando sólo el eurythmia o simetría para complacer al

ignorante, dejando al inteligente en la precisión de adivinar las diferentes épocas del arte en nuestra España.»

Unos años más tarde, en 1847, Richard Ford, visitante inglés, quizá excesivo en sus palabras y en la punzante acentuación de su humor británico, pero buen admirador de lo admirable y conocedor atento de las técnicas que ya se iban usando en los museos europeos dedicó en su «Handbook for travellers in Spain» palabras muy fuertes acerca de las técnicas de restauración empleadas en el Prado, del abuso de los barnices, de los repintes excesivos, y una vez más del caos de su ordenación que no responde, dice, «a criterio alguno conocido». Las palabras de Ford hirieron fuertemente el amor propio y la dignidad nacional de la familia Madrazo, entonces como veremos monopolizadores del Museo, y en las ediciones del Catálogo desde 1850 aparecen unas furibundas páginas de respuesta al viajero y erudito inglés, donde junto a algunas objeciones evidentemente válidas, a los apasionados e irónicos juicios de aquel, se desborda la más absoluta irracionalidad y autosuficiencia y se afirma, como por desgracia todavía solemos hacer todos, que lo nuestro, por serlo, es lo más perfecto, lo más admirable, lo más ejemplar del universo, y que cuantas personas pasaron por el Museo son infalibles, intocables e inimitables. Por desgracia, hoy, al examinar en el taller con mejores medios y menos pasión los lienzos restaurados en aquellos años, tenemos muchas veces que dar la razón a Ford, a quien no cegaba prejuicio nacionalista alguno sino que habría bien sus ojos, románticos quizá, pero sensibles.

Poco después, en 1853, se inauguran unas salas nuevas, especialmente la llamada de la Reina Isabel, con pretensiones de imitar la Tribuna medicea o el Salón Carré

del Louvre, reuniendo en ella obras maestras de todos los estilos. No fue efectivamente muy afortunada su instalación —tendremos ocasión de verla— y llovieron las censuras. Muchos años más tarde, en 1880, Araujo Sánchez, un crítico que he de utilizar varias veces en estas charlas, glosaba todavía aquella extraña sala. Decía: «El plan era tan original que dejará memoria. Arrancaban del piso unas columnas de hierro de pésimo gusto para sostener una galería con barandilla que circundaba el piso principal, formando en el centro una especie de pozo. En el piso superior estaban las pinturas, que el ancho de la galería no permitía ver más que demasiado cerca o demasiado lejos, si el espectador se colocaba en el otro frente. En el piso bajo había esculturas que recibían una luz lejana, amortiguada por la penumbra de la galería. Dio motivo a estos defectos indudablemente el querer dar luz a la parte inferior que hubiera quedado a oscuras si se hubiese puesto pavimento completo a la parte superior, pero debió pensarse que era preferible dejar totalmente inútil una parte a que las dos quedaran muy mal.» Y aún añadía: «Con posterioridad se habilitaron otras salas en el piso superior para colocar los cuadros que pintó Goya para ejemplares de los tapices y para las obras de los pintores contemporáneos. Son bajas de techo; la primera tiene mala escalera, las otras peor entrada, demostrando una vez más que el edificio no es bastante capaz, ni sirve para el objeto a que se destina. Esto mismo lo prueba también el no haberse podido hacer otra cosa para ganar algún espacio que cortar con tabiques cuatro salas.»

El creciente desconcierto en la organización del Museo, la caótica impresión de que las colecciones, ya nacionales, continuaban siendo patrimonio casi privado, las limitaciones de las visitas, la instalación



Richard Ford, Sevilla 1833, por J. F. Lewis.

de los estudios y talleres particulares de los pintores-directores dentro del recinto del propio Museo, la habilitación de viviendas en su recinto con el grave riesgo que esto implicaba e incluso la sospecha de sustracción de algunas obras, llevaron años más tarde a la más llamativa incursión de la prensa en la vida del Museo, y desde luego, a la más eficaz hasta ahora.

El 25 de noviembre de 1891, el periódico «El Liberal» publicaba un artículo, sensacionalista y magistral, de Mariano de Cavia titulado «La catástrofe de anoche: España está de luto - Incendio en el museo de pinturas». En esas páginas, que sorprendieron y alarmaron no sólo a la opinión pública sino sobre todo a las autoridades responsables, se describía un pavoroso incendio que destruía en una noche todo el tesoro nacional. Al glosar la desgracia, el habilísimo periodista deslizaba frases que analizaban acremente la situación de abandono del museo y la desidia de sus responsables. «Parece ser», decía, «que el fuego se inició en uno de los desvanes del edificio ocupados como es sabido, a ciencia y paciencia de quien debiera evitarlo, por un enjambre de empleados y dependientes de la casa. Allí se guisaba, allí se prendía fuego para toda clase de menesteres caseros, allí se olvidaba en fin que una sola chispa podría bastar para la destrucción de riquezas incalculables. Inmensa debiera ser la responsabilidad para los que no han querido cortar abusos a tiempo y conjurar peligros oportunamente, pero, ¿qué es en España la responsabilidad? Una palabra vana».

La ficción cumplió en cierto modo su cometido. Se inquietaron las esferas oficiales, se procedió a una revisión del edificio y al deshaucio de sus ocupantes, se construyeron unos pabellones especiales —aún existentes— para viviendas de los subalternos, y se planearon obras;

pero para entender del todo la necesidad de esos toques de alarma ante la irresponsabilidad de las autoridades conviene recordar que hasta 1962 no se concluyó la sustitución de todos los materiales combustibles del Museo.

Aún otro episodio, éste real, había de poner en evidencia las deficiencias del Prado. En 1918, se descubre el robo de parte de las alhajas del Delfín y la investigación, que la prensa hostiga muy justamente, pone al descubierto una vez más deficiencias graves. Entre otros muchos periodistas y críticos, José Francés acusaba: «El Museo del Prado es feudo de unos cuantos señores que lo miran como cosa propia, no en el sentido de prestarle alguna atención y aquel amor con que rodeamos nuestras cosas logradas por el esfuerzo personal o el trabajo fecundo. Lo miran como propio en el sentido de la indiferencia que sugiere el trato cotidiano y la libre disposición que autoriza la conciencia posesora.»

En tiempos más recientes y aún contando con la impuesta mesura que las circunstancias exigieron al enjuiciar las labores oficiales en tiempos de absoluta oficialidad, podríamos señalar las palabras siempre punzantes, exactas, exigentes y a veces acres por su propia sinceridad y capacidad de indignación, de Gaya Nuño, a quien se debe el último, más completo y sintético intento de historiar el Museo del Prado. Su crónica de los años últimos está llena de vibrantes e incisivos matices críticos. «Naturalmente no hubo exposición ni cosa que lo parezca», dice al comentar la etapa de Sánchez Cantón como director; o al referirse a una fallida propuesta de adquisición del retrato de la Condesa de Chinchón, explica: «Razones, para mí no hay sino una persistencia de modales decimonónicos y el terror a mostrarse parte, públicamente, en una iniciativa desusada.» O su ácida,

LA CATASTROFE DE ANOCHE ESPAÑA ESTA DE LUTO INCENDIO DEL MUSEO DE PINTURAS

Las primeras noticias

¡Noche, lóbrega noche! podríamos decir con D. Juan Nicasio Gallego, si la ocasión no fuera harto inoportuna para andarnos con floreos retóricos y si la idea de la lóbreguez pudiera asociarse á la de la espantosa hoguera que en estos momentos tiene estremecido y atribulado á todo Madrid.

A las dos de la madrugada, cuando ya no nos faltaban para cerrar la presente edición más que las noticias de última hora que suelen recogerse en las oficinas del Gobierno civil, nos telefoneaban desde este centro oficial, las siguientes palabras, siniestras y aterradoras:

—El Museo del Prado está ardiendo.
¡Ardiendo el Museo del Prado!...

«La catástrofe de anoche». Artículo de Mariano de Cavia publicado en «El Liberal», 25 noviembre 1891.

y por otra parte justísima crítica, a la constitución de un patronato en 1968 con personalidades, que dice, «por competentísimas que puedan ser en sus respectivas dedicaciones, nada deja inferir sus conocimientos acerca de técnicas museográficas, pintura o pintores».

En los últimos años ya se ha visto al desbordarse de la opinión sobre el museo. Censuras muy justas, coexisten con afirmaciones que sólo la ignorancia puede sostener; rumores absurdos, a veces malévolos, a veces ingenuos, circulan abiertamente. Se habla de dinero, de necesidades reales y urgentes y se ofrecen proyectos y contraproyectos para los cuales, desgraciadamente, no se escucha a quienes pueden, por conocimiento directo, decir una palabra de orientación o de verdad. Críticas ciertas y evidentes, se juntan con afirmaciones utópicas, y se dan como ciertos hechos más que dudosos.

En 1887, Ceferino Araujo, el crítico a quien antes me he referido, pronunciaba una conferencia en el Ateneo sobre el Museo del Prado. Eran los tiempos de Federico Madrazo y el conferenciante, crítico agudo, apasionado y vehemente, a quien se debe la primera reseña crítica de los museos de España en un librito breve publicado en 1875, iniciaba su disertación con unas palabras crueles que más de uno de nuestros contemporáneos suscribiría: «Hoy es mi objeto llamar vuestra atención sobre el estado de desorden y abandono en que se encuentra un establecimiento de enseñanza tan notable como el Museo del Prado. Grande ha de ser vuestra sorpresa al oírme hablar de esta manera cuando se os ha dicho y repetido cien veces que teníamos el mejor museo de pinturas del mundo. Quizá os parezca que hay exageración en lo que vais a oír: no lo creáis así y mucho menos que me impulsa otro móvil que el buen deseo de que la decan-

tada superioridad —que no es más que una ilusión— se aproxime a la realidad.» Y añadía otras: «Ni ahora ni nunca tengo por objeto perjudicar y mortificar a personas, y mucho menos a personas determinadas. Quisiera que los museos se organizaran ellos solos, que los cuadros se restaurasen a sí mismos, que los edificios se construyeran automáticamente; en fin, que todas las manifestaciones del arte se produjeran sin intervención humana para no tener que chocar con nadie, ni de cerca ni de lejos. Pero como esto no es así, claro que detrás de cada defecto que señale ha de haber un amor propio herido.»

Palabras éstas prudentes y sinceras que aún hoy podrían ser pronunciadas antes de iniciar cualquier labor de censura, de crítica fervorosa y deseosa de enmienda de todo cuanto exige el planteamiento de las reformas físicas y administrativas del Museo, que el propio Museo reclama y que la Administración no ha podido, o no ha sabido, plantear ni resolver.

A lo largo de estas charlas he de sintetizar la historia del Prado, a grandes rasgos como es lógico, su situación actual, y un planteamiento futuro que ha de moverse necesariamente por ahora en un plano utópico e ideal. Para su consecución serían necesarias la convergencia de la voluntad del Estado que ha ido absorbiendo todos los resortes de su funcionamiento, su administración y su destino; la sensibilidad general y la opinión pública, que ha comenzado a dar testimonio claro de su preocupación y que bien informada y orientada puede exigir su realización; y la entrega sincera y desinteresada de quienes sean llamados a trabajar en una empresa de educación, de vocación y de entusiasmo, lejos de mentalidades escalafonales o de utilidades sociales y políticas de relumbrón.



Juan Antonio Gaya Nuño.

El Museo Real (1819-1868)

Y empecemos con la historia. La idea de Museo, de «jardín de las musas», recreo del espíritu, depósito de la belleza, es antigua e incluso clásica, pero de muy distinta interpretación al hilo de la historia. Museos pudieron ser llamados, en su etimológico sentido, muchas reuniones de obras artísticas desde la antigüedad a las galerías nobiliarias del Renacimiento y del Barroco. Pero el concepto moderno de museo, abierto a todos y de finalidad esencialmente pedagógica, es fruto de la mentalidad racionalista del Siglo de las Luces. El carácter magnífico, testimonio de poder, riqueza y autoridad que tienen las grandes colecciones reales o nobiliarias del antiguo régimen, aunque respondan a veces a un sincero gusto por las artes y a un enciclopédico deseo de conocimiento, y sean con frecuencia franqueadas a visitantes o curiosos, no pueden, por su propio carácter de distinción, de selección o de reserva, incluirse en la idea moderna de Museo.

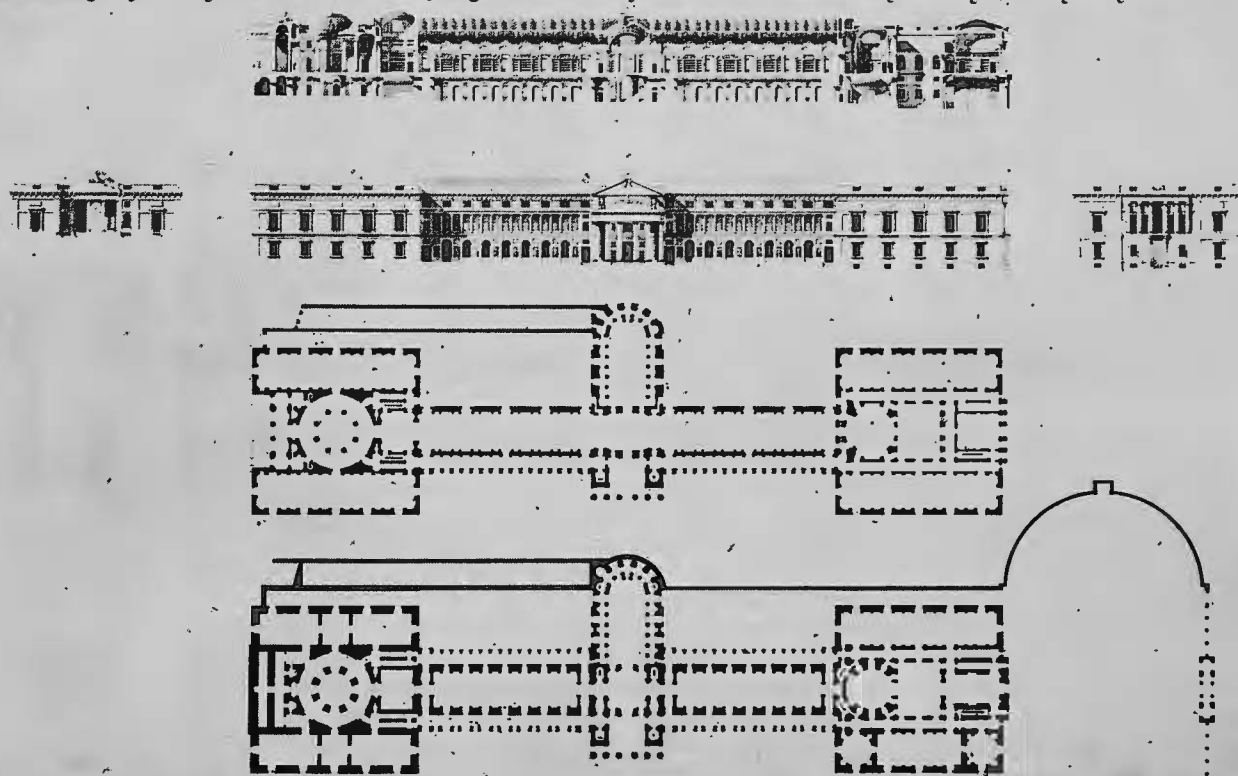
Fue en la Francia revolucionaria y en los días mismos de la Convención, cuando se planteó, en 1791, la creación de un Museo de la República, el futuro Louvre, con obras de arte de la colección real, las incautadas a los nobles emigrados, las recogidas en los conventos y las adquiridas en ventas a particulares con cantidades del erario público directamente concedidas para ese fin. Su finalidad, abiertamente proclamada, era la instrucción de los ciudadanos; su uso, público; su organización, encomendada a una comisión gratuita de sabios y de artistas. Sin duda fue el modelo francés, que se convertiría luego en el Museo Napoleón, enriquecido con los botines de las campañas del emperador, el que decidió y ayudó a cristalizar difusos proyectos ilustrados de nuestro siglo XVIII, de los cuales quizás sea el más expresivo y directo en el

plano teórico, lo expresado por Mengs en 1775 en carta a Ponz al decir: «Desearía yo que en este real palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay repartidas en los demás sitios Reales, y que estuviesen puestas en una galería digna de tan gran monarca, donde fuesen conocidas y estudiadas de los inteligentes.»

Son los años también de las primeras actuaciones de la Academia de San Fernando en su local nuevo de la calle de Alcalá, reuniendo obras de arte de los extintos jesuitas, adquiriendo dibujos para la enseñanza y franqueando al público sus salas en días de solemnidad. Eco ya de las intenciones francesas, ha de ser la decisión del ministro Urquijo, en 1800, de traer a Madrid desde Sevilla, sustituyéndolos allá por copias, los más famosos cuadros de Murillo, conforme dice, «a la práctica observada en todas las naciones cultas de Europa, de formar en la Corte escuelas y *museos* que no se pueden mantener en las provincias». La Academia era también entonces afortunada encubridora de un gravísimo atentado que estuvo a punto de cometerse con los desnudos mitológicos que habían sido gala de las colecciones reales desde tiempo de los Austrias, y que ahora el timorato puritanismo de Carlos III puso en grave riesgo de destrucción inquisitorial precisamente en los tiempos de mayor, aunque reservada, procacidad literaria. Súplicas oportunas de Mengs consiguieron su confinamiento en unas salas reservadas, ignoradas de todos, de donde sólo saldrían a la luz durante la ocupación francesa y luego, en 1827, para enriquecer definitivamente el Prado.

Hubo de ser durante la ocupación napoleónica cuando se diese el paso definitivo para la creación de un museo público con criterio moderno y revolucionario. José I, ayudado por ministros liberales y

Plantas, Alzados y Perfil del Edificio del Museo, inventado y dirigido en su ejecución por Don Juan de Villanueva Arquitecto mayor de S. M. y A. y de la Villa de Madrid. &c. &c.



afrancesados, entre ellos el ya citado Urquijo, decidió seguir abiertamente el modelo francés. Se había reunido en Madrid enorme cantidad de cuadros procedentes de los conventos suprimidos en 1809 por Bonaparte, y con ellos por base, más algunos otros «tomados de nuestros palacios», se creó por decreto de 20 de diciembre de 1809 un museo de pintura, el Museo Josefino, que no pasó de la Gaceta pero que, curiosamente, constituye, por esa doble procedencia de sus fondos, de conventos y de palacios, el precedente de lo que 60 años más tarde había de ser el Museo Nacional que hoy conocemos.

El decreto decía en su preámbulo: «Queriendo en beneficio de las Bellas Artes disponer de la multitud de cuadros que, separados de

la vista de los conocedores, se hallaban hasta ahora encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guías a los talentos, que brille el mérito de los célebres pintores españoles como conocidos de las naciones vecinas, procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen... hemos decretado y decretamos lo siguiente:

Artículo 1.º: Se fundará en Madrid un Museo de Pintura que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y a este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos y aún de nuestros palacios, los cuadros que sean necesarios para completar la reunión que hemos decretado.»

Este decreto se complementaba

J. de Villanueva. Segundo proyecto para el actual Museo del Prado.

con otro del 22 de agosto de 1810, donde se especificaba ya incluso el local que había de albergarlo: «El palacio de Buenavista queda destinado para el museo de pinturas mandado establecer por nuestro decreto del 20 de diciembre; en consecuencia se pondrá este edificio a disposición del Ministro del Interior tan pronto como quede evacuado de los efectos pertenecientes a nuestra Real Casa que en él se hallan almacenados. Conforme a lo dispuesto en nuestro decreto arriba citado, el museo de pintura reunirá los cuadros de los conventos suprimidos que sean dignos de ofrecerse al estudio o de exponerse a la vista del público. También se colocarán en él los cuadros que se han de escoger en nuestros palacios para completar las colecciones de las diversas escuelas de pintura.»

Era, pues, un proyecto ambicioso y generoso donde el matiz pedagógico primaba sobre los demás.

El regreso de Fernando VII, el «deseado indeseable» como se ha dicho, hizo plantear la cuestión del museo público de nuevo y en otros términos. Es evidente que se quiso mantener la ilusión del Museo que en espíritus educados y «modernos» constituía un ideal apetecible y esperanzador. Se encargó en principio a la Academia de San Fernando de su realización, cediéndole el Palacio de Buenavista, que había sido de Godoy y en el cual se había pensado ya para Museo Josefino. La continuidad era pues absoluta. El palacio de Buenavista, el actual Ministerio del Ejército, había sido edificado por la Duquesa de Alba y había pasado después, por donación del Ayuntamiento de Madrid, a ser propiedad de Godoy. A su caída formó parte de los bienes incautados y su situación jurídica en este momento, a la vuelta de Fernando VII, no era precisamente clara. Las dificultades que presentaba su «status» jurídico y

también los enormes gastos que hubiera obligado a hacer a la Academia de San Fernando para su decoración y su restauración, hicieron abortar este proyecto. La Academia no se atrevió a afrontar las dificultades y renunció a ello. El Museo Fernandino quedó pues también en proyecto pero ya se indicó entonces como alternativa, la conveniencia de dedicar a museo el edificio que hoy lo alberga; el Museo de Ciencias Naturales construido por Villanueva en 1785, que había sido cuartel de la caballería francesa durante la invasión napoleónica y que clamaba en vano por su reconstrucción y su uso.

El rey Fernando VII, asistido por su esposa Isabel de Braganza, insistió ahora, ya en total independencia de la Academia, en la creación de un Museo que, por las circunstancias apuntadas, hubo de ser ya enteramente suyo; es decir, a base exclusivamente de los cuadros pertenecientes a la corona. El hecho de que un personaje, en tantos aspectos odioso, como Fernando VII, venga a ser el fundador de nuestro Museo no deja de presentar matices sorprendentes. Si juzgamos por otras actividades del rey, por sus gustos, sus expresiones, o la camarilla de chulos, totereros y gentes rudas de que gustaba rodearse, parece increíble la dedicación que, se nos dice, vino a mostrar con esta institución, creada y sostenida desde luego por su iniciativa y con su dinero privado.

No pueden faltar interpretaciones tendientes a minusvalorar el elemento de su personal iniciativa, y a ver en la creación del Museo una decisión política en la cual contaría precisamente, por paradoja, su despego de las obras de arte y su deseo de renovar la decoración de Palacio, en la línea pequeño-burguesa del modo francés, con papeles pintados, menudos cuadros de género, colgaduras de París y otros elementos que nos consta consti-



Detalle del retrato de Isabel de Braganza, de B. López, mostrando el Prado en 1829.



El Palacio de Buenavista, sede prevista para el «Museo Fernandino».

tuían su gusto más inmediato. Los grandes cuadros heredados de sus mayores, que se amontonaban en Palacio tras el zafarrancho de la guerra de la Independencia, no eran seguramente, a sus ojos, otra cosa que antiguallas por las cuales su esposa y ciertos cortesanos mostraban una inexplicable admiración. La creación del Museo, que venía a ser, como veremos, un enorme guardamuebles, facilitaba su deseo de propiciar una decoración diversa, satisfaciendo, a poco costo, a ciertos consejeros ilustrados y a su esposa, de muy diverso talante intelectual, y permitía de algún modo ofrecer a Europa lo que desde la creación del Louvre parecía necesidad política general.

Puede parecer excesivamente negativa esta visión de la fundación del Museo, pues la bibliografía española ha insistido, incluso en críticos recientes nada devotos del monarca, en valorar este gesto «culto» del monarca como único florón de su reinado, aunque desde luego como dice Gaya Nuño —nada sospechoso de fernandismo— «inserto en la normal preocupación de la Europa romántica por establecer museos y por dar al pueblo algo de lo que jamás había disfrutado». Gentes mucho más próximas en el tiempo, no lo creyeron así. En su *«Handbook for travellers»*, ya citado, Richard Ford, que llegó a conocer al rey y que vivió largo tiempo en España dice tajantemente (y seguramente es noticia que recogió directamente de quienes lo vivieron), que habiendo hecho quitar el rey los lienzos de los salones de palacio para revestir estos de papel al modo francés, «la reina, bien aconsejada, juzgó que era una lástima tenerlos abandonados a la intemperie y expuestos a ser robados en corredores y desvanes donde se habían ido arrumbando». Se ha discutido bastante el papel de Isabel de Braganza en la fundación del Museo. Es cierto que no

hay por ahora ninguna huella documental de su interés, y que por otra parte hubo de limitarse a la preparación y a las gestiones previas, ya que falleció antes de la inauguración pública, pero eran cosa conocida en su tiempo sus desvelos y su preocupación, hasta el extremo de representársela en su gran retrato póstumo como verdadera fundadora del museo.

Este retrato, debido a uno de los hijos de Vicente López, pintado diez años después de inaugurado el Museo y con ese destino específico representa a la reina Isabel de Braganza en una actitud decididamente señaladora del edificio a través de la ventanita del fondo, y lo que es todavía más curioso, con las plantillas para la colocación de los cuadros en las salas del Museo no inaugurado todavía cuando ella falleció. Es muy significativo también que el canónigo Fernández Cruzada, que pronunció el elogio fúnebre de la reina en sus exequias, aluda precisamente a esta vocación artística de la soberana y lamente (cosa enormemente significativa que me sorprende no haya sido nunca subrayada), que la muerte de la reina pueda trincar el proyecto. Era evidente que en el ambiente madrileño del momento, se pensaba que el impulso del Museo correspondía por entero a la reina. Muerta ella, corría peligro de quebrarse, de deshacerse, de no cumplirse. Las palabras del orador sagrado decían: «En el museo, fomentado por la difunta reina, había ya colocada una preciosa colección de cuadros originales que pasan de 200 de la escuela española, y de 1.100 de otras naciones, y si su Majestad hubiera vivido más tiempo tendríamos sin duda la satisfacción de ver concluido un proyecto que era tan ventajoso a la nuestra y tan honroso y útil a la capital.»

Parece pues seguro que el empeño de la reina se sobrepuso al aban-



Bernardo López: Retrato de Isabel de Braganza como fundadora del Museo.

dono del rey, que había dejado perder para la corona y para España del modo más absurdo e inexplicable, nada menos que los cuadros recuperados por Wellington en la batalla de Vitoria en el equipaje del Rey José. El general inglés quiso muy noblemente devolverlos al rey recibiendo la respuesta, inconcebible a nuestro criterio de hoy, de que «los conservarse, pues no deseaba privarle de lo que había entrado en su poder por medios tan justos como honrados». Recordemos que entre estos cuadros, que constituyen hoy la gala de Apsley House, uno de los más importantes museos londinenses, figuraban nada menos que «*La oración en el Huerto*», de Correggio, o «*El aguador de Sevilla*», de Velázquez, entre otros muchos cuadros, de parecida importancia y talante.

Pero además, hay otra serie de factores objetivos que permiten ratificar esta afirmación que puede parecer un poco en choque con los habituales elogios fernandinos, y que, sorprendentemente, no han sido comentados hasta ahora. Me refiero a las notas de entrada de cuadros en el edificio destinado a Museo, en los meses anteriores a su inauguración. Parte de ellas han sido reproducidas en el meritisimo libro de Mariano de Madrazo publicado en 1945, y lleno de documentación de primera mano. Las notas van firmadas por el aposentador de palacio, Don Luis Weldrof, retratado por Vicente López, y firmadas también por el conserje del Museo, el modesto pintor Eusebi, de quien tendremos ocasión de hablar después. Tienen esas notas, un tono absolutamente administrativo, son simples notas de almacén: se indican los asuntos, se dan las dimensiones, se advierte si tienen o no marco, pero no hay en ellas ni la menor mención de sus autores ni nada que traduzca la estima en que se tie-

nen. En una de esas entradas podemos identificar hoy, con otros muchos cuadros que se registran anónimamente, y que son bien famosos, nada menos que los retratos ecuestres de Carlos V por Tiziano, del Cardenal Infante por Rubens, y el exquisito *Hallazgo de Moisés* de Veronés sin la menor indicación singularizadora.

Si sumamos las cantidades de lienzos y de tablas entrados en el Museo en los meses que preceden a su apertura, puede advertirse una cantidad desmesurada. Madrazo suma 1.626 cuadros en las notas de entrega de los años 1818 y 1819. De ellos, cuando el Museo se inaugura en noviembre del 19, sólo hay expuestos 311. En 1821 hay expuestos 512, y en 1828, 745. ¿Qué se crea, pues: un museo o un almacén? Si el amor a las artes que se ha querido ver en Fernando VII fuese cierto, no creo que hubiera accedido a desprenderse de los lienzos que colgaban en los Palacios y Sitios Reales para verlos amontonarse en los almacenes improvisados de un edificio semirruinado como era el que albergaba el Museo recién creado.

Basta recorrer las noticias posteriores para advertir en qué condiciones se guardaban los lienzos, y cómo una vez dado el impulso inicial las iniciativas para su conservación, su acondicionamiento y exposición corresponden por completo a los sucesivos responsables del Museo, tanto a sus directores, funcionarios palaciegos (uno especialmente, el Duque de Híjar, activo e inteligente), como, y sobre todo, a algunos de los más modestos funcionarios, enamorados sinceros de lo que llevaban entre manos, llenos de iniciativas, no siempre puestas en obra por dificultades que les rebasaban, y entre los cuales ocupa lugar destacadísimo el modesto pintor Luis Eusebi, italiano de nacimiento, primer conserje, secretario, conservador y ca-



Felipe II, retrato del taller de Tiziano (Museo del Prado).

talogador del Museo. De cual era la estima real de las obras de arte de sus palacios, puede dar idea la petición, en 1826, del Duque de Híjar para que una comisión —formada por Eusebi, Juan Antonio Ribera (pintor de cámara) y el escultor José Álvarez— recorran los Reales Sitios pues Híjar, dice, «tiene noticia de que las obras guardadas en sótanos y otros depósitos eran algunas del mejor gusto y delicado trabajo, idea que le animaba a poner en su verdadera luz las obras de arte, para que se supiera el verdadero mérito de unas obras de tanta estimación».

Es mismo año de 1826, mientras se prepara una ordenación y ampliación del Museo, se hacen precisas verdaderas exploraciones en los almacenes del edificio, siendo necesario contratar mozos para que muevan las pilas de cuadros. En 1828 se pagan jornales para limpiar, reconocer y elegir entre 4.000 cuadros de los depósitos del Museo. A la muerte del rey, en 1833, el estado de las partes no visibles del Museo presentaba un balance nada halagüeño. Una plaga de ratas amenazaba los lienzos apilados, el almacén, carecía de techo, y faltan cristales en balcones y ventanas. Híjar una vez más, da prueba de buen sentido y de verdadero amor a las artes al pedir dinero para habilitar nuevas salas y colgar los cuadros, «pues dice, sólo de esa forma están seguros y se conservan».

Que junto a estas realidades se aduzcan en honor del rey y de su presunta afición, palabras solemnes y campanudas pronunciadas en ocasiones públicas, o las memorias recogidas en «La Gaceta» de visitas regias en ocasiones señaladas, no puede sino hacernos recordar dolorosamente situaciones muchísimo más próximas de olvidos parecidos y de semejante retórica superficial. Una primera y temprana utilización política del Museo,

que no había de ser ni mucho menos la última.

Pero responda o no a su gusto más profundo, o sea fruto de circunstancias y oportunidades ajenas, prudentemente conducidas por quienes sí amaban de veras las artes y la educación, lo cierto es que a Fernando VII debemos la inauguración del museo y que con sus dineros —24.000 reales de su bolsillo secreto—, se sostuvo durante los primeros años de su existencia.

Veamos ante todo cuáles eran las fabulosas riquezas de las colecciones reales y cómo se acomodan en el edificio creado por Villanueva para otro destino. Desde los Reyes Católicos, los Austrias han venido protegiendo a las artes y a los artistas. La reina Isabel tenía pintores (Juan de Flandes, Miguel Zitofoff, Antonio del Rincón), y en la Capilla Real de Granada guardamos aún hoy una serie reducidísima de lo que constituía su colección privada y piadosa. Carlos V protege a artistas italianos y flamencos, compra obras en toda Europa y hace de Tiziano su retratista oficial. Su retrato ecuestre, hoy en el Prado, lo atestigua de modo admirable. Felipe II continúa su devoción a Tiziano y le encarga lienzos y lienzos, religiosos y mitológicos, a la vez que protege a Antonio Moro y Sánchez Coello, sus retratistas de cámara. Dota su fundación favorita, El Escorial, con pinturas escogidas, y hace venir a artistas italianos para su decoración, pensando en traer nada menos que a Tintoretto y a Veronés. Felipe III continúa, en menor escala, esa política y deja testimonios firmísimos de su admiración por lo recibido, a la par que protege a los artistas italianos y recibe en Valladolid la visita del joven Rubens.

Pero será Felipe IV, el rey artista por excelencia, el que compense con su dedicación a las co-



Felipe IV, por Velázquez (Museo del Prado).

lecciones regias sus desdichas de gobernante. Protector de Velázquez, admirador de Rubens, coleccionista infatigable, en su tiempo las colecciones alcanzan su punto más alto. Rubens y sus discípulos pintan para la Torre de la Parada; El Escorial y el Alcázar enriquecen extremadamente sus conjuntos que, además, y se ha aducido frecuentemente como precedente del museo público, se franquean a veces a los visitantes. Tenemos testimonios muy concretos: en 1633 Vicente Carducho habla de ciertas visitas a Palacio en ausencia de sus majestades para ver los lienzos. En 1654 Luis Méndez de Haro comenta el incesante desfilar de extranjeros por las salas del Escorial, y desea sustituir allí las obras mediocres por otras de mayor estimación. En 1656 Velázquez va en comisión al Escorial a instalar los lienzos en las Salas Capitulares con un cierto y determinado orden, lo que implica tanto decoración como, en cierta manera, museología, y acompañándolos además de una memoria explicativa de la calidad y circunstancias de cada una de las obras allí instaladas.

Los nobles saben bien cuál es la afición del rey y le regalan obras de arte para granjearse sus favores. Las colecciones son ya enormes, y Carlos II, que tuvo arrestos suficientes para defenderlas y mantenerlas vinculadas a la Corona, ante las asechanzas de su madre o de su esposa, que deseaban utilizar como regalos políticos algunas de las obras atesoradas en los palacios, tuvo todavía ocasión de incrementarlo con las fabulosas obras, en número y en buena parte también en calidad, del artista italiano Luca Giordano llamado por el propio Carlos II para completar la decoración tanto del Alcázar como de El Escorial.

A la muerte del rey, en 1700, los inventarios de su testamentaría (que precisamente ahora el Museo

del Prado comienza a publicar), dan la cifra casi inverosímil de 3.917 cuadros en los distintos palacios de la Corona y 1.622 en el monasterio del Escorial.

Los Borbones no parecen ser menos en los primeros años de su reinado, y aunque sus adquisiciones no puedan competir con las de Felipe IV, también enriquecen la colección con nuevos ingresos. Felipe V compra en Roma la colección del pintor Maratta, con lo que Poussin pasa a estar espléndidamente representado en la colección real, y su esposa Isabel de Farnesio hace comprar las pocas pinturas holandesas que poseemos y se procura en Sevilla cuantos Murillos puede acopiar. Un desastre grave fue el incendio del viejo Alcázar que destruyó en 1734, 537 cuadros, entre ellos muchísimas obras maestras de Tiziano, Rubens y Velázquez.

Los sucesores, Fernando VI y Carlos III atienden a la decoración del palacio nuevo y protegen a artistas como Conrado Giaquinto, Tiépolo y Mengs. Ya hemos visto como es precisamente éste el que inicia en cierto modo la actitud ilustrada respecto al uso pedagógico y docente de las colecciones. Con Carlos IV, que siendo príncipe había reunido en su Casita del Escorial su propia y refinada colección de la que proceden por ejemplo «*El Cardenal*», de Rafael y «*El Apostolado*», de Ribera, del Prado, llegamos ya al umbral de la Guerra de la Independencia y a la situación que hemos comentado.

Las pinturas heredadas por Carlos IV eran 4.717. Mucho arrebató la codicia napoleónica, y ya hemos visto a Fernando VII renunciar a las rescatadas por Wellington, pero el número y la calidad era todavía deslumbradora. Todo, o la mayor parte de ello, va a volcarse sobre el Prado y constituye aún hoy su núcleo fundamental.



Fernando VII. Dibujo de Vicente López.



La fachada sur del primitivo proyecto de Villanueva (1885).

Pero ya he advertido que la situación del Museo era lamentable.

El Museo de 1819 se había habilitado en el edificio que Villanueva había planeado para albergar la gran Academia de Ciencias, planteada por iniciativa «ilustrada», donde se reuniría también una biblioteca de temas científicos, y unos gabinetes de historia natural, con sus colecciones de mineralogía, botánica y zoología. La proximidad al Jardín Botánico, creación del mismo espíritu, ligaba ya entonces ambas creaciones. Sánchez Cantón ha comentado que en las trasteras inagotables del Museo había llegado a conocer ciertas vitrinas con animales disecados, testimonio —quizás— de que durante algún tiempo más próximo a nosotros se mantuvo la idea de albergar «ciencias y artes bajo un mismo techo» con mentalidad bien típica de la Ilustración.

Esta intención se ligaba estrechamente con un propósito urbanístico, el de sanear el Paseo del Prado, entonces extramuros de la Corte, y dotarlo de una gran fachada monumental con una serie de rotondas, pórticos y jardines, que propiciasen el paseo, el reposo y la tertulia en una de las zonas entonces más gratas y de más puros aires de la ciudad. Dos proyectos conocemos para el edificio. Uno, más macizo y rígido en su estructura, no debió complacer a Floridablanca. El segundo, algo más simple y diáfano, es el que ha llegado a nosotros, en una realización con modificaciones. Su estructura ha sido analizada bellamente por Fernando Chueca. Se señalan en el edificio tres núcleos principales, enlazados por dos galerías. Los cuerpos extremos, de planta cuadrada, se estructuran en torno a un patio el del sur, y en torno a una rotonda columnaria el del norte. El cuerpo central, acusado al exterior por un pórtico monumental, se disponía transversal-

mente con una estructura longitudinal, al modo de templo basilical. Su cierre posterior original lo ignoramos, pues el proyecto dibujado señala una disposición absidal, semicircular, y la bella maqueta en ricas maderas, se resuelve en testero plano. Su disposición actual es como veremos, fruto de las obras del siglo XIX. Todo el edificio se dispone en dos plantas, pero el cuerpo norte, adosado a un terraplén, ofrecía la fachada a nivel de la planta alta, dejando ciega, a modo de cripta de destino aún inexplicado, la correspondiente parte inferior.

En el inicio de la adaptación a Museo lo que se habilitó primero, fue precisamente la parte norte alta: La rotonda, el recinto cuadrado que da paso a la galería central y las partes longitudinales a derecha e izquierda, hoy dedicadas a los primitivos italianos y flamencos. Las partes restantes, en penosa conservación, se destinaron a almacenes y tenemos informaciones patéticas respecto a su estado. Recuerdese que sus cubiertas emplomadas fueron robadas cuando la guerra napoleónica y que aún tardarán muchos años en reponerse.

A atender la situación del edificio arruinado, hubo de asistir el «comisario» nombrado por el rey, el Marqués de Santa Cruz, que ha de considerarse como el primer director del Museo, asistido por Vicente López, que funciona como consejero artístico y que le acompaña en la selección de los cuadros, tanto de los que, en cantidades masivas vienen a almacenarse en el edificio arruinado, como de los que van a ser seleccionados y restaurados para la exposición pública.

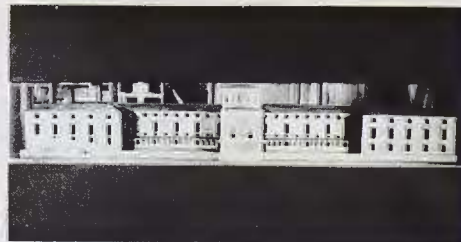
Van llegando las remesas de pintura; crecen los almacenes en la situación ya comentada, y el 19 de noviembre de 1819, se abre por vez primera al público. Hay en este momento un breve Catálogo redac-



El Marqués de Santa Cruz, primer director del Prado.



Maqueta de Villanueva.



Parte posterior de la maqueta de Villanueva, mostrando el testero plano de la presunta «basilica».

tado por Luis Eusebi, este pintor que funciona en el Museo como conserje y conservador, y que recibe, como he indicado antes, los cuadros que le remite desde palacio Luis Weldrof, un noble ayuda de cámara y aposentador mayor de palacio —el retrato hermosísimo de Vicente López lo presenta como en los tiempos velazqueños con la llave en la mano aludiendo a su condición de abridor y cerrador de los locales de palacio —Las notas de entrega van siempre firmadas por este funcionario palaciego, responsable de los almacenes de la Real Casa, y por el mínimo y romántico pintor, Luis Eusebi, cuya efigie simpática e íntima nos transmitió un retrato de Alenza. En estos años primeros de la vida del Museo. Eusebi es, en una pieza, subdirector, conservador, secretario, administrador y catalogador, con una dedicación, con una entrega, que le convierten en la persona más simpática y realmente la más amante del Museo en estos momentos. Su pequeño Catálogo de 1819 comprende sólo, ya lo he advertido, 311 cuadros. En 1820 Santa Cruz, que había sido el iniciador, es nombrado Embajador en París y reemplazado por el Príncipe de Anglona, figura curiosa, de talante progresista.

Hay que dejar bien advertido también que el Museo se abre al público efectivamente el 19 de noviembre del año 19, y luego seis días seguidos por excepción; a partir de estos días inaugurales el Museo va a ser visitado solamente un día a la semana: los miércoles. Normalmente el Museo va a estar cerrado, o abierto estrictamente a quienes le visiten con papeleta, es decir, con una autorización o recomendación escrita de algún personaje de la Corte, de algún profesor de la Academia y por supuesto, de algún amigo o conocido de los directores. La misión del Museo en los días cerrados va a ser

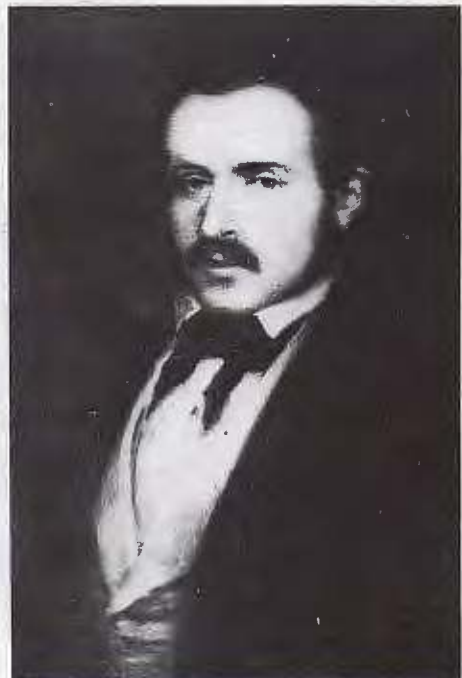
fundamentalmente de estudio, y efectivamente estos visitantes no públicos son en buena parte copistas, estudiantes, que dibujan y que se mueren de frío en un edificio gélido donde apenas hay una levísima calefacción en los días de visita pública: dos braseros, que salen también de los almacenes de palacio, y han de atender a la calefacción de todo el Museo, adosado a un terraplén húmedo hasta el nivel mismo de su puerta principal. Unas garitas con servicio militar de guardias para los días de visita pública, atestiguan el carácter esencialmente oficial y de dependencia palaciega que el Museo va a mantener.

El Príncipe de Anglona, era persona extraordinariamente inteligente, que va a ocuparse del Museo en el año 1820, es decir, exactamente el año de la sublevación de Riego y el año en que el rey acepta la jura de la Constitución. Anglona, progresista y liberal, intentó de alguna manera darle una nueva dirección al Museo. Es hoy apenas un nombre en su historia pero sus visitantes le conocen a través de una efigie bien distinta a la que nos presenta las litografías de sus años de madurez. Hijo de los Duques de Osuna, protectores de Goya, Anglona es el simpático niño sentado en el cojín verde en el famosísimo retrato familiar que Goya pintó en 1790 y hoy guarda el Prado. A través de su imagen infantil, Anglona ha retornado en cierto modo a lo que fue su preocupación en algunos de los años de mayor ilusión pública de la vida nacional.

El Catálogo de 1821 tiene ya 512 cuadros. De ellos hay 317 españoles, 194 italianos y 6 más, flamencos: En 1823, el momento nefasto de la abolición de la Constitución y de la entrada de los Cien Mil Hijos de San Luis, que acuden a sostener a Fernando VII, provoca la huida de Anglona, por su condi-



Don Luis Weldrof, Aposentador de Palacio, retratado por Vicente López.



Luis Eusebi, primer conserje y catalogador del Prado, retratado por Alenza.

ción de liberal que se refugia inmediatamente en París y es reemplazado por el Marqués de Ariza, para los asuntos administrativos y por Vicente López —que ya hemos visto ha intervenido en la selección de algunas de las obras—, como encargado de la parte estrictamente artística. Es muy curioso que Eusebi se apresure este año 23 a publicar una edición en francés de su Catálogo del año 21. Esta edición se supone —es lógico—, que está hecha exclusivamente pensando en las visitas que los soldados u oficiales franceses habrían de realizar al Museo. El cataloguito se agota brevemente, lo que nos dice que los Cien Mil Hijos de San Luis serían, efectivamente, miembros decididos del absolutismo más feroz, pero mantenían una preparación cultural bastante superior a la del común de los españoles, que no visitan apenas el Museo.

En estos años, apenas hay referencias periodísticas a su existencia y la única que he podido recoger es precisamente esta crítica que advertía al principio, donde se glosa ese aspecto caótico que presentaba la primera instalación del Museo y donde se echa de menos el carácter docente o pedagógico que ordenara los cuadros por escuelas.

El choque entre el Marqués de Ariza y Vicente López eran inminente. Vicente López, recogiendo quizás las críticas apuntados, quiere atender a una reorganización de carácter en cierto modo histórico y dedicar a la pintura española el gran salón central del edificio que ha ido poco a poco cubriéndose y que ya está en condiciones de recibir cuadros. El Marqués de Ariza, sin embargo, prefiere que no se modifique la instalación realizada hasta este momento, para ahorrar dineros de jornales en los movimientos de los cuadros, y que se dediquen las nuevas salas a pintura flamenca. Empezamos a advertir ya una cierta tensión entre un di-

rector con criterio artístico personal y una burocracia administrativa que controla los gastos y que opera —ya— como un lastre en el desarrollo fundamental del Museo.

Poseemos datos de contabilidad menudos y casi tristes: los suelos son de tierra; se riegan en verano para combatir el calor y el polvo, y se esteran en invierno. Hay una ridícula dotación de carbón para los días de visita pública —los miércoles— y para los copistas estudiantes en los días normales. Como curiosidad, se compra un catalejo para poder estudiar los cuadros colgados en lugares muy altos: clara imagen del criterio museográfico y de las facilidades de contemplación que podía ofrecer el Museo en aquellos tiempos.

En 1826 el Marqués de Ariza es separado de su gobierno y se encomienda al Duque de Híjar la Dirección. Híjar va a ser en realidad el primer gran director de la institución, el primer verdadero enamorado de aquello que ha sido encomendado a sus manos. Concluye las obras de la galería central y de la sala ochavada, reclama nuevos cuadros y, sin tener una especial dedicación a las obras de arte, descubrió sin embargo luego, una vocación, un interés y una ilusión enormemente superiores a las de otros muchos, con mayor preparación o con mejores títulos, que demostraron a lo largo de la historia del Museo muchísimo más desdén, y mucha menos preocupación que este noble ilustrado en años de absolutismo.

Híjar reclama nuevos cuadros, selecciona en el almacén, e incluso a él se debe —aunque por iniciativa de Eusebi— el reclamar a la Academia de San Fernando esos cuadros de desnudos que habían sido condenados a la sala reservada por el pudor de Carlos III y que solamente ahora, en 1827, se incorporan al Prado aunque de momento no sean todavía expuestos. Se



La fachada norte hacia 1840.



El Duque de Híjar, a cuya gestión entusiasta debe el Prado su configuración.

inician también años más tarde y bajo su dirección los primeros intentos de dar a conocer a Europa los tesoros artísticos atesorados. La *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España*, es una empresa mitad económica, mitad artística, en la que van emparejados un socio capitalista, Ramón de Castilla, y José de Madrazo, primer pintor de cámara, que se ocupa de toda la parte artística y de dirección y selección de las obras, y que con el tiempo va a venir también a ser director del museo.

Hasta 1837 los talleres de litografía que dirigen Madrazo y Ramón Castilla se instalan en el propio Museo como una dependencia cortesana más, y de allí van saliendo unos cuadernos donde por el nuevo procedimiento se dan a conocer, en fascículos, las obras más importantes de las colecciones. Es curioso hoy repasar esta colección litográfica donde encontramos efectivamente las obras que todavía seguimos considerando piezas capitales del Museo, pero donde con amor familiar y evidente oportunismo político, se incluyen también algunas obras del propio Madrazo o del joven Federico, su hijo, que no tienen en modo alguno estimación artística equivalente a la de las restantes obras maestras, pero que adquieren así una patente de difusión, de publicidad y de prestigio gratuito a costa del Rey.

Se publica un nuevo Catálogo, también preparado por Eusebi, que se publica en 1828, al reabrirse el Museo tras un cierre de año y medio para ultimar las obras emprendidas, con ediciones en francés y en italiano. El éxito de aquella apresurada edición francesa del 23 y el verificar evidentemente, que la mayor parte de los visitantes son precisamente extranjeros, fuerza, como en nuestros días, a multiplicar las ediciones en otras lenguas. La iniciativa de Hijar lleva a plantear incluso algo nuevo e interesan-

te: la adquisición de nuevas obras ajenas a la colección real, junto al embellecimiento exterior del edificio.

La primera obra ajena a la colección real que se introduce, va a ser una obra de primera categoría: el Cristo de Velázquez. El cuadro se hallaba en venta en París y la historia de su adquisición es absolutamente ejemplar. Pertenecía a la Condesa de Chinchón, la esposa de Godoy, y entre ella e Hijar se inicia una gestión de compra que no concluye aunque se llegó a un acuerdo sobre el precio. La Condesa muere y uno de sus allegados, el Duque de San Fernando, que por disposición testamentaria tenía derecho a elegir una joya entre los bienes, elige el *Cristo* y lo regala directamente a Fernando VII. La gestión de Hijar en este caso produce un efecto admirable: una donación. La primera obra ajena al museo, no es adquirida —aunque existiese el propósito de hacerlo— sino generosamente donada. Ni que decir tiene que tardaremos mucho tiempo en encontrar alguien que siga este ejemplo que hubiésemos deseado que fuere iniciador de una nueva manera de enriquecimiento.

También se adquirieron otros lienzos en estos años. Especialmente significativa, por lo que supone de adelanto respecto al gusto general de esos tiempos, es la compra de la *Trinidad del Greco*, procedente de Santo Domingo el Antiguo de Toledo en un momento en que nada hacia preveer su estimación posterior.

Respecto al embellecimiento exterior del edificio, el Duque de Hijar, contrata con el escultor murciano Ramón Barba la decoración de la fachada principal, dotándola de una serie de medallones con retratos de los más ilustres artistas españoles, según lista que se consulta al anciano erudito Ceán Bermúdez. También se proyectó un



La Portada Norte hacia 1870.



Proyecto de decoración de la portada principal, de Manuel Hermoso (1831).

friso decorativo que exaltase a Fernando VII y un enorme grupo escultórico de Apolo y las Musas para remate de la portada principal. El conjunto lo conocemos por un dibujo firmado por el arquitecto Hermoso en 1831.

Fue una suerte el que, seguramente por razones económicas, no se llegase a realizar el proyecto del grupo escultórico de remate, pues su dinamismo y sus dimensiones hubiese abarrocado excesivamente el conjunto, rompiendo el efecto de severo equilibrio de la construcción vilanovina.

Con todo, el gran relieve y los medallones de Barba, así como las estatuas alegóricas que Valeriano Salvatierra insertó luego en el cuerpo bajo de la fachada principal, configuran un aire noble y gravemente lujoso, mucho más a tono con el destino real del edificio, que el abandono y modestia de los primeros años.

En 1833 el Museo sufre una de las más graves amenazas a que ha estado sometido, consecuencia directa de esta vinculación estrechísima a la vida palaciega. La muerte de Fernando VII pone en peligro su propia integridad. Los bienes, es decir los cuadros, que habían sido desde tiempos de los Austrias considerados patrimonio de la Corona, vinculados, y por lo tanto inamovibles, se consideran ahora bienes patrimoniales, propiedad privada de Fernando VII; se inventarían y se tasan y se piensa dividirlos, hacer particiones entre Isabel II y su hermana Luisa Fernanda. Ni que decir tiene que los ambientes cultos, y especialmente el Duque de Híjar, protestan de esta situación y se nombra una Comisión que reclama de alguna manera la indivisibilidad de la colección.

Es muy curioso saber exactamente en que estimación se tenían entonces las obras de arte: la obra que se tasa en cifra más alta es el «Pasma de Sicilia» de Rafael,

que se tasa en cuatro millones de reales; en contraste «Las Hilanderas» de Velázquez sólo valen 120.000 reales, y la «Familia de Carlos IV»; de Goya, 80.000. Las diferencias de valoración son absolutamente sintomáticas de por dónde iban los criterios de esta mentalidad razonadora y apoyada fundamentalmente en arquetipos válidos para el mundo del neoclasicismo.

La Comisión expone respetuosamente la conveniencia de que el Museo sea indivisible y se arbitra una solución. De momento las particiones no se hacen e incluso se sugiere que cuando sean ambas hermanas, la Reina especialmente, mayores de edad, Isabel indemnice en un importe equivalente la parte que habría de corresponder a su hermana. Se hizo esto por fin y desde el año 1845 en que Isabel II da a su hermana ciertos millones de reales, hasta el año 1865 en que se vuelven a declarar los cuadros del Museo vinculados a la Corona y no propiedad privada, el Padró es, de hecho, rigurosa propiedad particular de Isabel II. Se ha podido incluso hablar de un Museo Isabelino y el comportamiento de algunos de los directores que brevemente veremos para concluir, es exactamente el de unos simples servidores de casa privada, administradores de un patrimonio particular.

Los directores que van a suceder a Híjar en estos años hasta la revolución del 68 son fundamentalmente pintores de corte, asalariados de la reina, y sus fieles servidores que aman por supuesto mucho y muy intensamente el Museo, pero que operan exactamente con la mentalidad de un servidor, considerando en primer lugar los intereses privados del propietario, mucho más allá que los intereses de la comunidad a la que en principio el Museo había de servir.

En estos momentos cambia la organización. El Museo pasa a de-



Relieve de la fachada principal, obra de Ramón Barba (1829-42).



Esculturas y medallones que decoran la fachada principal (1829-1842).

pender de la Intendencia de Palacio, y adquiere por tanto un cariz fundamentalmente burocrático. Se hace cesar al Duque de Híjar, y en el año 1838 se nombra director a José de Madrazo, pintor influyente en la Corte. A Madrazo lo hemos visto ya favorecido por el rey con la concesión del establecimiento litográfico y con el monopolio de la reproducción de las obras de arte de la corona. Había sido estudiante en Italia, hombre de formación neoclásica, notable pedagogo de las artes, miembro decidido de la Academia que le debe un nuevo y excelente reglamento de las enseñanzas de pintura, y que había formado comisión con el propio Duque de Híjar en otros momentos.

La actitud de Madrazo va a ser fundamentalmente de un cierto burocratismo, pero se preocupa sin embargo de aumentar enormemente la plantilla de funcionarios al servicio del Museo. Va a intensificar también la labor de restauración de los cuadros: fácil es pensar que en esa situación de abandono en que estaban los almacenes, esas pilas de cuatro mil cuadros en locales apenas cubiertos, expuestos a las inclemencias de la intemperie, habrían de hallarse en un lamentabilísimo estado de conservación. El atiende esencialmente a la creación de un taller de restauración, pero también hemos visto, en contrapartida, cómo tantas veces esa labor de conservación fue criticada desde fuera y fueron consideradas como excesivas algunas de las medidas por él tomadas. Se aprovecha también de una circunstancia histórica grave: la primera guerra carlista llega a las mismas puertas de Madrid. Los cuadros del Escorial amenazados por algunas partidas carlistas, se traen a Palacio. Desde Palacio es fácil para José de Madrazo reclamar algunos de ellos para incorporarlos al Museo, y en la nueva edición del

Catálogo del año 1843, redactado por su hijo Pedro, ya aparecen las Vírgenes de Rafael («La Virgen del Pez», «La Rosa», «La Perla», el cuadrito pequeño del Cordero), incorporados a la colección del Museo junto a otros lienzos del Monasterio que ya no regresaron a él.

Madrazo inaugura una tradición: la del director-pintor que se refleja incluso en el reglamento que va a regir larguísimo en la vida del Museo. Todo esto supone, pues, un grave riesgo y un apasionamiento al colocar las decisiones de tipo artístico en manos de un profesional que necesariamente inclina la balanza y las preferencias hacia aquellos artistas de su gusto. Inicia también una reestructuración de las salas, busca personal más idóneo y sobre todo, hay que insistir en ello, monta el taller de restauración que va a ser considerado excesivo por muchos y criticado ferozmente por Ford como ya hemos visto.

Las notas de su correspondencia nos dicen cómo encontró el museo: «estaba... bastante desguarnecido, con una porción de muros blancos que presentan muchos espacios convenientes al objeto, y como hay cuadros para todos, será una lástima no enriquecerlos con estos, sacándolos además de los depósitos en donde se hallan hacinados, sin verlos, ni conocerse su mérito, echándose también a perder.»

Los grabados y las litografías de este tiempo nos muestran muy bien las obras por él emprendidas, y el contraste entre los muros lisos de los pasos, de los vestíbulos y de las rotondas y los muros sobrecargados de las salas de Exposición donde llegan los lienzos unos sobre otros hasta esa altura próxima a la cornisa, que hacía forzoso el uso del catalejo.

Los días de visita pública se han reducido sólo a los festivos. La más importante de todas las obras que Madrazo inicia es la prepara-



Don José de Madrazo, litografía sobre dibujo de su hijo Federico.



El Paseo del Prado y el Museo. Lienzo de Brambilla hacia 1840.



Fachada sur, según litografía de hacia 1830.

ción de la llamada Sala de la Reina Isabel, que se inauguró en 1853 y a la que nos hemos referido a través de la crítica de Araujo. La sala ocupaba lo que es hoy sala de Velázquez. Para ello, como he advertido antes, se construye el ábside exterior. El ábside estaba apenas sugerido en cimientos; se levanta el muro y Narciso Pascual Colomer proyecta un gran recinto cerrado en rotonda olvidando, es curioso, las ventanas para iluminar. La parte baja quedaba también adosada al terraplén —hoy el espacio es mucho más amplio porque para abrir esa calle privada de circulación del Museo fueron movidas una considerable cantidad de tierras—, y la rampa que hemos visto subir hasta el Museo por la fachada del norte ahogaba por completo la parte posterior de la basílica y probablemente forzaría ese testero plano que muestra la maqueta y que no lleva ventanas, a diferencia de la solución absidal del dibujo, que si había de llevarlas. Por esta presencia del terraplén, la sala baja había de quedar totalmente a oscuras, y por eso se intentó esa pintoresca y extraña solución que hemos visto comentar en el texto de Araujo.

La sala, como un pozo, según sus palabras, recogía las obras maestras del Museo, sin ningún criterio por supuesto, salvo ese de la extremada simetría que había sorprendido ya desde 1820 y que desgraciadamente ha seguido sorprendiendo a muchos de los visitantes del Museo actual. Un tragaluz dotaba a la sala de luz y efectivamente la parte baja dedicada a la escultura, sin otra luz que la que recibía desde lo alto del pozo, era apenas suficiente para advertir el tesoro de las esculturas del Museo.

Problemas económicos obligan a prescindir de personal por parte de la intendencia. La polémica de Madrazo con la administración

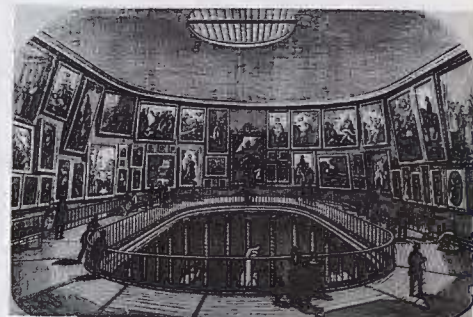
de Palacio llega a ser agria y le fuerza a dimitir. Antes, Madrazo había inspirado también una nueva edición del catálogo con criterio moderno pidiendo incluso copias de los inventarios de Palacio para estudiar atribuciones y procedencias. Ya hemos visto como la colección litográfica distribuía obras propias y de su hijo Federico; ahora el catálogo del Museo se encomienda a otro de sus hijos, Pedro: el monopolio de la familia Madrazo va a ser total durante muchos años de la vida del Museo.

El Catálogo de Pedro de Madrazo, excelente para su tiempo, absolutamente excepcional incluso en el panorama general de los museos de Europa en su momento, estuvo en buena parte vigente hasta muy entrado nuestro siglo. Las adiciones primero de Viniestra, después de Berroqui y de Sánchez Cantón fueron transformando su perfil, pero hasta 1920 siguió utilizándose su nombre, a pesar de hacer ya más de ochenta años que había fallecido.

Resulta chocante la tensión entre la administración palaciega y Madrazo, que por motivos económicos se enfrenta, siendo él ferviente isabelino y excesivamente plegado a la voluntad real en muchas cosas. Viene a constituir así un claro antecedente de situaciones, todavía por venir, en que directores funcionarios, carecen de autoridad e independencia para enfrentarse con posibilidades de éxito a las exigencias de una administración, desinteresada por completo de otros problemas que los puramente económicos y administrativos. Realmente, la valiosa actuación de José de Madrazo en el Museo queda un tanto oscurecida por su deseo ordenancista y burocratizante, y por el reconocimiento, que hubiese hecho feliz a Fernando VII, de que el Museo era propiedad de la reina, al proponer, para ahorrar personal, que algunas salas podían cerrarse, reservándose —dice—



El exterior de la Sala de la Reina Isabel, en obras, hacia 1850.



Sala de la Reina Isabel. Grabado de 1853.



Sala de la Reina Isabel en 1853.

«para las personas que asisten al Real Museo fuera de los días de exposición pública, sin que nadie pueda quejarse de esta medida, pues además de que todos los museos tienen salas reservadas, Su Majestad, como dueña de éste, puede a su arbitrio enseñar o no a las personas que quiera la parte del mismo que tenga por conveniente».

¡Qué lejos quedan ahora las generosas palabras de la Convención francesa al definir el museo como el sitio «donde cada cual iría —son palabras textuales— a ver todo lo que el género humano haya podido en todas las épocas y en todas las partes concebir y ejecutar de más bello». Mucho más cerca están, amargamente, estas palabras de la realidad de tantos museos de hoy mismo, regidos por funcionarios, que sólo franquean a conocidos o a recomendados, salas habitualmente cerradas por falta de personal.

Muerto Juan Antonio Ribera se nombra director a Federico de Madrazo, hijo de don José que había muerto el año anterior. Sube Madrazo a la dirección en 1860 y ha de desempeñarla en esta su primera etapa durante ocho años. Va a ser ésta una etapa de cierta novedad: aparecen las primeras solicitudes para fotografiar cuadros; se duda en concederlas con una evidente incertidumbre. No se sabe muy bien qué es ese invento, que pocos años más tarde ha de sustituir por completo a la colección litográfica. Quizá pueda pensarse también que se duda en estos momentos si la sustitución por fotografías no va a poner en peligro el ingreso económico que la colección litográfica constituía.

Aumentan los visitantes, y los comentarios en la prensa nacional y extranjera se multiplican. Hay también algunas donaciones importantes y algunas compras quizá de no demasiado interés. Pero hay un enriquecimiento fundamental

que también, como en el caso del *Cristo* de Velázquez, va a pasar a formar ya parte definitiva de la imagen del Museo. En 1861 Federico de Madrazo, por su peso e influencia en el ambiente cortesano, consigue que las Descalzas Reales, convento de Patronato real, cedan al Museo del Prado la «Anunciación» de Fray Angélico que figuraba en una de las capillas del claustro, a cambio, solamente, de que don Federico les pinte otro cuadro de igual asunto.

Grave cosa es en estos momentos la introducción de viviendas en el propio edificio, acogiéndose ya a precedentes. Como dice Gaya, el Museo va convirtiéndose en una casa de vecindad: la miseria, la falta de dinero, la medida de no aumentar los sueldos pero compensar de alguna manera dotando de alojamiento gratuito, hace que en los altos del Museo proliferen en estos años infinidad de viviendas de los funcionarios, de los dependientes que la sirven. Van a ser justamente los que, unos años más tarde, provoquen el comentario indignado y el agilísimo y eficazísimo artículo de Mariano de Cavia que ya hemos visto.

Madrazo tiene además allí, esto es aún grave, su taller y su tienda. Madrazo es pintor de amplísima clientela pero es también hombre que comercia en antigüedades, que vende y cambia cuadros y dibujos, y su casa está continuamente abierta a gentes desconocidas, incontroladas, y el Museo va perdiendo ese carácter de control y de rigor casi militar que habíamos visto en los centinelas puestos en sus primeros años, para convertirse en cierto modo en la casa privada del propio pintor.

Es evidente que trabaja, que hace muchísimo por la ordenación del establecimiento, y que en momentos de desastre económico como los que él vive, su labor tenía necesariamente que sufrir mu-

chísimas dificultades y muchísimas obstrucciones. Pero la crisis nacional y el desconcierto político general precipitan los acontecimientos: la caída de Isabel II y con ella la de todos sus protegidos, acaba en 1868 con una etapa, la inicial, de la vida del Museo. La vinculación Museo-casa real a partir de este momento desaparece para siempre. Unas ilusiones de Museo Nacional, abierto y «liberal», nacen y se proyectan con la nueva reglamentación. En la próxima charla veremos qué hubo de realidad en esas ilusiones que una vez más habían de truncarse apenas brotadas.

El Museo Nacional hasta la guerra civil (1868-1936)

Dejamos el día anterior el hilo de la historia en el preciso momento en que la revolución de 1868 destronaba a Isabel II y abría un horizonte, que se prometía distinto, a la vida nacional y por supuesto al Prado, que veía de modo definitivo convertirse en nacionales sus fondos y perder toda clase de vinculación a la corona. El nuevo régimen va a procurar una dirección y orientación diversa, pero respeta la tradición —pues ya puede hablarse de ella— de hacer director a un pintor, y será Antonio Gisbert el nombrado. Gisbert era pintor famoso por sus grandes lienzos de tema liberal y progresista, («Los comuneros», «Los puritanos»), amigo de los políticos liberales y del círculo intelectual que había sostenido mayor hostilidad frente a los Madrazo, especialmente Gregorio Cruzada Villamil, crítico y erudito de notable sensibilidad para su tiempo, y Ceferino Araujo, cuyas palabras glosábamos el día pasado. La gestión de Gisbert no fue especialmente brillante; sin entusiasmo y sin iniciativa, parece que su nombramiento fue más un modo de premiar servicios y fidelidades, que el deseo de afrontar una reforma imprescindible que el propio Cruzada Villamil reclamaba, hablando, espe-



La rotonda del Museo, según litografía de Brambila sobre cuadro de Kuntz.

ranzado, de la necesidad de un nuevo catálogo y de que se ordenara con esmero los cuadros.

El ilustre pintor inauguró también una actitud de utilización, digamos «práctica», del honor que la dirección representaba. Un viaje a Egipto, para asistir a la inauguración del Canal de Suez, invitado en razón de su cargo, y la instalación de su propio estudio en el Museo, subrayan lo más negativo de estas cuestiones. Un elemento positivo es que el Museo se abre ahora a todos, cinco veces a la semana en vez de las dos que lo venía haciendo en el antiguo régimen, y un enriquecimiento excepcional lo constituye la entrada en el Prado de los Tapices de Goya, que ya Madrazo había reclamado años antes, pues decía el propio Madrazo «se están echando a perder en los sótanos de palacio». El robo de unos de ellos, que se hizo público en 1870, aceleró la entrada y por fin pudieron verse en el Prado, aunque relegados —recuerden ustedes las palabras de Araujo que glosaba el otro día— a unas salas del piso alto, bajas de techo y con mala entrada.

Pero el hecho más importante de la época de Gisbert, de enorme repercusión, en gran parte negativa, fue la fusión, en 1872, del Prado con el Museo Nacional de la Trinidad. Este museo había sido creado en 1836 a base de los cuadros de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal. Era pues un museo de signo absolutamente distinto al del Prado: un museo fundamentalmente de arte religioso español aunque hubiera algunas pocas obras de pintura extranjera, ciertas obras flamencas de primer orden y también algunos, pocos, retratos y bodegones. Su carácter de Nacional estaba muy claro desde su fundación, y seguramente ahora la intención fue, al fundirlos, ahorrar nóminas en tiempos de penuria, y

utilizar para otros usos el edificio que venía albergándolo de mala manera desde su fundación. El edificio, el antiguo Convento de la Trinidad —y por ello el nombre popular de Museo de la Trinidad con que era conocido—, compartía ya su función museística con la de Ministerio de Fomento que había ido desarrollándose, arrinconando los cuadros, haciendo inaccesibles las salas y convirtiéndolo poco menos que en un gran misterio para aquéllos que pretendieran de alguna manera conocer sus fondos.

Mucho más, quizá, que el deseo de dotar al país de una unidad integral completa, pesaría este deseo de ahorrar dinero, de aprovechar el edificio y quizá también el de dar el nombre de Nacional definitivamente al Prado vinculándolo a algo que ya se llamase así previamente y que, como sospecha Gaya, pudiera obstaculizar de alguna manera la eventual reclamación —por parte de unos Borbones hipotéticamente restablecidos en el trono— de la posesión del Prado primitivo.

Lo cierto es que la fusión (que recuerda a otras igualmente apresuradas y casi tan desastrosas en fecha más reciente), vino a propiciar la disolución —o volatilización más bien— del Museo que albergaba todavía grandísima parte del ingente caudal descrito por Palomino, por Ponz y por Ceán Bermúdez. Dentro de un plan razonado, disponiendo de locales adecuados, con personal idóneo y posibilidades económicas, la fusión de ambos museos hubiera sido desde luego un enorme acierto en la línea de las concepciones, un poco mastodónticas, que imperaban en la Europa de Bismark y en la del segundo Imperio francés, y que contaban en España con los antecedentes del Museo Josefino que ya comentamos y que pretendía, también, hacerse a base de los con-



Escalera del Museo de la Trinidad. Grabado de 1854.

ventos suprimidos y de los cuadros de la colección real.

Pero con los menguadísimos recursos españoles del momento, era más que previsible lo que sucedió. El año 68, apenas triunfante la Revolución, Vicente Poleró, pintor modesto, restaurador cuidadoso aunque excesivo, que había intervenido mucho en la reordenación del Escorial en 1845, publicó, a su costa, unas *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno sólo los dos museos de pintura de Madrid*. El folleto, retórico y optimista, no estaba sin embargo falto de razón, y le movía un evidente deseo pedagógico que inexplicablemente se ha escapado a Gaya Nuño que lo fustiga considerándolo «peregrina idea». Poleró pretendía un museo ejemplar donde todas las escuelas, especialmente las españolas, estuvieran representadas por obras sobresalientes. Echaba en falta en el Prado los primitivos españoles que en cierto modo se hallaban presentes en la Trinidad, y llegaba, en su deseo, hasta integrar en ese gran museo, grande más en la calidad que por el propio número, los cuadros que aún quedaban en los palacios reales, los del Escorial, los de la Academia de San Fernando e incluso apuntaba la posibilidad, quizá no tan absurda como pudo parecer, de intercambios con los museos provinciales.

Son sus palabras, ...«con la reunión de los dos Museos, con algunos cuadros de los Museos Provinciales, a cambio se entiende de otros que los mismos no conocen; con los que en gran cantidad se hallan repartidos en el Palacio de Madrid, los de los sitios de Aranjuez, El Pardo, La Granja, Escorial y Riofrío; con los de la Academia de San Fernando y por último con los que en no menor número andan diseminados por algunos templos de España y pudieran canjearse por otros parecidos, si

no todos, al menos aquellos cuya traslación no ofrezca inconveniente grave, se salvarían muchas preciosidades que, abandonadas unas, pasto de la polilla otras y todas más o menos relegadas a perpetuo olvido, yacen en oscuros y apartados rincones. Entonces, el gran Museo Nacional, cubiertas las lagunas que en punto a la historia del arte se notan, o al menos conocidas todas las escuelas que en Europa desde el siglo XIII, se han venido formando, se alzaría poderoso siendo el más vasto, el más rico y el más importante de todos los Museos conocidos.»

Subraya los caracteres de tipo pedagógico que la Revolución habría de traer y dice: «En la nueva felicísima era que hemos alcanzado; en el deber ineludible que todos tenemos de llevar una piedra al majestuoso edificio de nuestra regeneración, no queremos ser los últimos en indicar una de las mejoras que la moderna civilización reclama, y que habrá de refluir directamente en provecho de las artes y de la industria.»

Las palabras de Poleró nos ponen además en la pista de lo mucho que aún quedaba por hacer en el edificio del Prado. Al comentarlo, dice: «El edificio consagrado hoy a la custodia y conservación de los cuadros, aunque sin condiciones para el objeto a que fue destinado, es susceptible sin embargo de mejoras y de aumento de local, mediante una dirección acertada. Sus espaciosos salones contienen muchas preciosidades y no pocas maravillas de las artes, pero también registran grandes medianías y muchas obras de un mismo autor. Para hacer constar la existencia de los artistas menos principales, bastaría conservar dos o tres de sus obras, reservándose los huecos que las demás dejaran para dar cabida a las que ingresasen procedentes de los cambios enumerados. Con el aumento de los nuevos salones y

galerías de paso que sin grandes gastos podrían fabricarse utilizando la parte no edificada del propio Museo, y con otros locales que en él existen, como son la galería de columnas de la fachada principal, habitaciones altas y salas de restauración, tendríamos espacio más que sobrado para dar cabida a casi un doble número de cuadros de los expuestos actualmente.»

De todo este vasto plan se optó por lo más sencillo: fundir ambos museos, y como de hecho los almacenes del Prado, sobrecargados como vimos, no podían acoger todas las obras, iniciar una desafortada y absurda política de depósitos y de cesiones que dio al traste en poco tiempo no sólo con la Trinidad sino también con los hasta ese momento relativamente intangibles fondos no expuestos de la vieja colección real. Todavía el decreto de constitución de la comisión que había de dar las bases para refundir los dos museos, añade una coletilla indicando que la comisión (de la que formaban parte académicos de San Fernando, diputados —entre ellos Pi y Margall— los directores de las escuelas de Arquitectura y de Pintura, y los directores y subdirectores de ambos museos), había, decía, «de designar los objetos que deben incorporarse al mismo, que siendo propiedad de la Nación se hallen en poder de corporaciones o establecimientos oficiales o particulares».

Nada de esto se hizo, sino todo lo contrario; se inició —y aún se aumentó desafortadamente en las etapas siguientes— la dispersión de los cuadros. No sólo museos provinciales (sin intentar siquiera la contrapartida pedida por Poleró), sino Diputaciones, Ayuntamientos, Institutos, Sociedades particulares (por ejemplo: Agrupación de fabricantes de Sabadell, Sociedad de Protectores de los Pobres, y Sanatorio del Rosario de Madrid, Sociedades económicas de Amigos

del País de toda España) y luego, durante la Restauración, siguiendo la misma política, entidades religiosas, palacios episcopales, iglesias parroquiales o capillas privadas, se aprovecharon de los desafortados y desatinados repartos.

Quizá convenga mencionar aquí algunos casos significativos de la penosa —y escandalosa— dispersión del Museo y del destino, tantas veces desastroso, que cupo a algunas de las obras entonces y después repartidas. Hay que advertir sin embargo que lo más lamentable de los repartos corresponde al período de la Restauración, pero son estas medidas de fusión de ambos museos las que sin duda alguna las propiciaron. Un ejemplo pintoresco, que subraya el carácter privado y personal que, tuvieron a veces estos depósitos, en el caso de los lienzos depositados por R.O. de 15 de septiembre 1887 en el Palacio episcopal de Avila. Los lienzos no llegaron a llegar a la ciudad de su destino, pues trasladado el obispo a la diócesis de Vitoria, una nueva orden de 3 de marzo 1890 los trasladó a la ciudad alavesa. El depósito —es evidente— se hacía a la persona del Obispo, que conseguía llevar consigo los lienzos como ajuar privado. En Vitoria están desde entonces, entre otros, unas importantes composiciones de Corrado Giaquinto, que forman serie con las exhibidas en el Prado.

Aún más pintoresco es el caso de los lienzos depositados en 1896, en «el Patronato de Santa María de Sotuelamos, Diócesis de Toledo.» Una serie de incidencias sorprendentes y casi detectivescas, ocasionadas por el hallazgo en el mercado anticuario de un lienzo que ostentaba con toda evidencia los números inventariales del Museo, nos han llevado al conocimiento, en fechas bien recientes, de que tras aquel ficticio Patronato de una iglesia inexistente, se ocultaba



Sala de pintores contemporáneos en el Prado hacia 1880.

el deseo de engalanar la Capilla y salones de la finca de caza de quien era en aquellos años ministro de Fomento. Algunos de aquellos cuadros se han podido rescatar para el Prado. Otros, tras vicisitudes de la guerra por ahora inverificables, hay que darlos por perdidos.

Menos escandalosos, pero igualmente tristes por lo que suponen de dispersión y de desconocimiento, son los depósitos hechos en algunas iglesias y conventos, reintegrados al culto tras la Restauración. San Francisco el Grande, riquísimamente alhajada entre 1876 y 1880, recibió un importantísimo lote de obras que en la documentación de entrega omite la palabra *depósito*, titulándose *devolución*. Efectivamente, algunos de los lienzos entregados, habían llegado a la Trinidad del propio convento desamortizado (por ejemplo, la serie de la vida de San Francisco, de los pintores dieciochescos Manuel de la Cruz, Camarón, y Zacarías González Velázquez) pero en la «devolución» se incluían también lienzos que jamás habían pertenecido al convento, entre ellos cuadros importantes del flamenco Gaspar de Crayer, y —sobre todo— una serie bien significativa de Alonso Cano y Zurbarán. Del cuidado, atención y conocimiento de que estos cuadros fueron objeto en los años sucesivos, puede dar idea el hecho de que un espléndido *San Buenaventura*, de Zurbarán, firmado incluso, ha permanecido, hasta el pasado año de 1975 en que lo hice exhumar para la Exposición del Siglo de Oro en París, enteramente desconocido e inédito en un pasillo de San Francisco el Grande.

Aldeas perdidas, pequeños lugares «patria chica», de tal o cual político de relumbrón en un momento, recibieron en estos años, depósitos del Prado, tanto de la Trinidad como de los viejos fondos del Museo real, no expuestos hasta entonces.

Fácil es suponer la atención que habían de recibir y el cuidado que su conservación había de determinar. Don José Lázaro Galdiano habría de lamentarse años más tarde, en ocasión que glosáremos, del reparto desatinado de cuadros por minúsculos municipios gallegos (Porriño, Mondariz, Puenteáreas, Sedados) castellanos (Calera, Chozas, Pinto) o andaluces (Cantoría, y Urracal). Pero tan grave como el hecho mismo del depósito, ha sido —y es responsabilidad que toca a fechas mucho más recientes— el tremendo descontrol, la absoluta dejadez, el olvido total de que han venido siendo objeto estos depósitos. Tanta responsabilidad cabe en la pérdida, destrucción u olvido de tanta y tanta pieza de interés, a los que hicieron el depósito como a los que a lo largo de casi 100 años, nada hicieron por controlar de algún modo estos lienzos, por ocuparse del destino y la conservación de unos cuadros que eran, todos, patrimonio de la nación y muchas veces obras de interés objetivo considerable.

Desgracias límites, quizás imprevisibles, fueron los incendios en 1905, de la Diputación de San Sebastián, o de 1915 en las Salesas de Madrid, que hicieron arder buen número de cuadros del Prado, algunos de consideración, y de los que ni aún fotografías quedaron. Igualmente lamentables e irremediabiles fueron las varias destrucciones de la guerra civil, en la Universidad de Oviedo, o en iglesias de Madrid (Corazón de María en las Peñuelas) o de provincias. Pero más vergonzosos e imperdonables son casos como el de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela que había recibido entre 1885 y 1886 uno de los depósitos más abundantes en número, y de calidad más alta y sostenida. La Sociedad, admirable como institución de cultura en su momento, su-



Retrato de don Juan José de Austria, por José Jiménez Donoso, tal como se rescató de su «depósito» en Santiago de Compostela.

fre muchísimas vicisitudes, cambia de circunstancias y de atención, y en los años de la postguerra (1940) se ve desahuciada del local que ocupa, que es habilitado para otro destino. Los cuadros entonces, apresuradamente se reparten por otros sitios de Santiago que los acogen un poco de precario, y un lote muy importante viene a parar a unas buhardillas, desvanes, almacenes sin condiciones de ninguna clase, de la Catedral de Santiago, de donde hemos podido recientemente rescatar algunos en lamentable estado de conservación y donde hemos podido comprobar la desaparición o definitiva destrucción de muchos de ellos. La *Batalla de San Marcial* de José Aparicio (1773 + 1838) cuadro de enormes dimensiones, quizás ingrato como pintura, conociendo la torpeza y frialdad de su autor, pero interesantísimo como testimonio de su tiempo y su estilo, fue encontrado, arrollado, podrido y sepultado en el barro, en un sótano de la Catedral, sin posible rescate, dejando tan solo (pues nunca se había fotografiado), el testimonio de un informe montón de barro.

El Instituto de Enseñanza Media de Badajoz, también había recibido, en 1881 y 1882, una importante serie, entre la que se encontraban dos notables obras de Ribera de la serie de monstruos mitológicos, de excepcional interés iconográfico. Hasta 1968, en que pude rescatarlos para el Museo, estuvieron en las galerías del patio, utilizadas como lugar de recreo los días de lluvia. Los cuadros mostraban las inequívocas señales de los pelotazos, de las pellas de barro, de los golpes de los niños, que ignoraban —nadie se lo había señalado tampoco— el interés de aquellos gigantones, testigos de sus juegos.

En Badajoz se pudrían algunas obras capitales de Luca Giordano,

que hoy restauradas lucen en el propio Prado en lugar de honor, y algunos interesantes ejemplos de pintura italiana del S. XVIII, despreciada a fines del pasado siglo y hoy en alza valorativa por la crítica. Paradójicamente, mientras en Santiago, en Badajoz y en tantos otros sitios, se dejaban en el más absoluto abandono obras de consideración, la Administración adquiriría, a veces por cantidades crecidas, obras de los mismos artistas cuyas piezas, de antiguo inventariadas, iban destruyéndose sin remedio.

Y volviendo a nuestra historia: Gisbert debió advertir pronto que no era este precisamente su cometido. Dimitió en 1873 al proclamarse la República. El, amigo de Prim y retratista de Amadeo I, hubo de sobrevivir todavía bastantes años y morir en París en 1902. En su tiempo, sin embargo, hubo un hecho importante: la publicación del primer catálogo con pretensiones de crítica y con extensión considerable: el llamado Catálogo Extenso que publicó Pedro de Madrazo en 1873 y que ordenaba alfabéticamente los artistas, con nueva numeración corrida, de la escuela española y de las de Italia. Si se piensa que los Catálogos de Madrazo anteriores seguían teniendo en cierto modo una disposición topográfica, que eran absolutamente caóticos en su disposición, que los artistas no se agrupaban ni por escuelas ni por estilos sino al hilo de la distribución que las salas presentaban, podemos advertir la novedad y el rigor que este Catálogo representa, al incluir noticias de carácter crítico y biográfico; descripciones de tipo erudito y noticias de procedencia totalmente nuevas. En realidad, ese criterio de catálogo moderno lo había iniciado ya, unos años antes, Gregorio Cruzada Villamil en el catálogo del Museo de la Trinidad, que se publica en 1867 y que es el primer



Ixión, lienzo de Ribera tal como se rescató de su «depósito» en el Instituto de Badajoz.



El Prado iluminado en 1876 con motivo del fin de la guerra carlista.

catálogo español donde las obras se agrupan por autores, donde se da cuenta de las procedencias y se pretende ser, mucho más que una simple guía, una primera introducción al estudio de los fondos custodiados en el museo. Ese modelo de Cruzada probablemente debió influir de alguna manera en Madrazo que quiso modernizar y actualizar el suyo.

Este Catálogo Extenso es muy curioso: Madrazo había iniciado su impresión antes de la Revolución. Hasta la página 252 las cabeceras de las impares llevan todavía la indicación Real Museo de Pinturas, y a partir de la 254 se encabezan simplemente como Museo del Prado. Se advierte en el Prólogo las razones del cambio, subrayándose que la edición la ha costado el Estado y se indica que es propiedad del Estado. Madrazo había hecho, pues, cesión de sus derechos. Recuérdese que las ediciones anteriores eran propiedad privada del propio Madrazo aunque llevasen la denominación de Museo Real. No renuncia, sin embargo en el Prólogo, a hacer observaciones que traducen su no disimulado rencor ante el desplazamiento de su padre. Elogia que se haya respetado la distribución hecha en 1864 (la que vimos de la galería de planta ovalada con el óculo en el centro), pero lamenta que la única modificación haya sido «suprimir en la sala antiguamente llamada de descanso, donde en la actualidad tiene su estudio particular el señor Director, la galería de retratos de personajes reales... formadas en la referida época, con indicaciones en los marcos no sólo de los pintores sino también de los personajes retratados, galería hoy dispersa y deshecha, y repartidos los 45 lienzos de que se componía en una de las piezas denominadas de alhajas y en la oficina de restauración».

A Gisbert sucede en la dirección

del Prado el mediocre pintor Francisco Sanz Cabot, que la desempeña hasta 1881, y a quien corresponde ser, pues, testigo de la restauración Borbónica pasando sin problemas, —síntoma de habilidad política o de espíritu acomodaticio— de la República a la monarquía alfonsina. Hubo intentos de nombrar a Rosales como director del Prado, pero desgraciadamente su salud, que se hallaba ya en extremo gastada, le aconsejó rechazar el puesto falleciendo poquitos meses después.

En tiempos de Sanz Cabot, en 1876, se publicó un Reglamento que recoge ya aspectos que podríamos llamar modernos. La visita pública es todos los días no festivos de 9 a 4 de la tarde; los lunes por la mañana se cierra en razón de la limpieza, pero se abre a la 1 para que sea posible la visita hasta las 4. Se pagan, sin embargo, 50 céntimos de peseta que, si pensamos en el poder adquisitivo de la moneda en estos años, es un precio considerablemente subido; pero los domingos no lluviosos la visita es gratuita. Se determina que el director ha de ser pintor, Académico de San Fernando, y que el Subdirector debe ser escultor, académico o premiado con medalla. Se determina, aunque con carácter transitorio, la existencia de un conservador que ha de cuidarse de los lienzos de la Trinidad mientras permanecieran en otro local, asistiendo a su limpieza y a su traslado. Fue éste, de hecho, un cargo casi inexistente pues la dispersión se acrecentó enormemente en estos años de la restauración y a partir del año 80 ya no quedaba virtualmente ningún cuadro en el edificio antiguo del Museo de la Trinidad.

A la muerte de Sanz Cabot (1881) el gobierno de la Restauración devuelve el puesto de director a Don Federico Madrazo, que retoma las riendas del Museo, seguramente con un matiz de victoriosa revan-



El Salón Central del Prado hacia 1880. Cuadro de Francisco Aznar y García.



Federico de Madrazo en su ancianidad, retratado por su hermano Luis de Madrazo.

cha. Su gestión fue larga, pues dura hasta su fallecimiento en el 94, y en ella el Museo conoce algunos importantísimos acontecimientos y vive también algunas de las más penosas, por absurdas, situaciones de riesgo de su historia. Las tensiones políticas del período dejan naturalmente su reflejo en la historia misma del Museo. Sobre Madrazo, que tuvo como es lógico panegiristas, se vuelcan también las censuras. Ceferino Araujo, en la conferencia tantas veces citada de 1887, se refiere una vez más a la situación del Museo, e insiste en la ordenación cronológica, histórica y científica por la que siempre habían clamado los espíritus más modernos, partidarios del aspecto docente del Museo como institución, y que Pedro de Madrazo había rechazado líricamente al elogiar la sala ovalada o de la Reina Isabel, dispuesta, dice, para que «como en ramillete de selectas flores o en tesoro de joyas peregrinas, recreen la vista y el sentido estético los inteligentes y los estudiosos que acuden a contemplar y aprender en las maravillas de color y luz creados por la paleta de los grandes pintores».

Araujo clama en un tono que podría una vez más parecer de hoy: «Ya indiqué antes las ventajas de que todos los cuadros de un mismo autor se hallen reunidos, al paso que hoy no sólo no lo están sino que hasta colecciones referentes a un mismo asunto, que se complementan, andan desparramadas, y trípticos que debían estar unidos, tienen cada pieza en una sala. Si los cuadros estuvieran colocados en su orden, tampoco habría el trasiego continuo que con ellos se trae, que es muy enfadoso, pues no se va dos veces al Museo que no haya habido alguna variación, sin que sea posible saber si muchos de los cuadros han cambiado de sitio solamente, están en los depósitos o han sido donados a otro

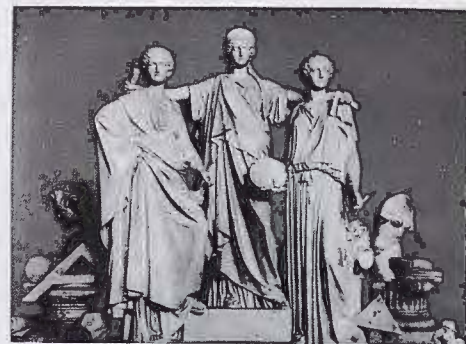
establecimiento. Nunca el barullo sirvió para otra cosa que para confundir.» Y más adelante añade: «Es menester pensar en algo serio y más definitivo. Hoy los cuadros como dije antes, no dejan un momento de cambiar de lugar aunque siempre sin que se trate de llenar otra condición que el observar aquella simetría que vimos por el crítico de «La Crónica Artística» que había servido de base el año de 1820.»

Sin embargo, y a pesar de las censuras, la actividad del Museo en sus aspectos exteriores fue más que considerable. A este período corresponden obras importantísimas en el edificio, sin duda las de más porte desde tiempos de su fundación. Ante todo, la transformación de la fachada norte, a la que el arquitecto Jareño dotó de una monumental escalinata entre 1882 y el 85.

La creación de esta escalinata es la obra de más envergadura de este momento. Recuerden que la rampa de terrazo permitía el acceso directo hasta el nivel del pórtico de la columnata vilanovina, cerrada con una reja, Jareño va a realizar la transformación, vaciando por completo el terraplén y dotando al edificio de una espléndida escalera que ha sido mantenida realmente hasta después de la guerra, en los años 40, en que se transformó en la actual para dar luz a la rotonda baja que seguía, con aquella disposición, permaneciendo oscura. También se dotó esta fachada de un grupo escultórico labrado por Jerónimo Suñol, una de sus últimas obras, más serenas y de tono más clásico; una Alegoría de las tres Artes mayores, como coronación de la fachada del templo a ellas dedicada. Ha sido retirada en estos ultimísimos años por amenazar desplome inmediato; la piedra de muy mala calidad, estaba totalmente corroída, y el peligro de hundimiento era muy grave.



Escalera norte, construida por Francisco Jareño (1883).



Jerónimo Suñol: Alegoría de las Artes para la fachada norte del Museo (1883).

También se acometió la transformación de la famosa sala de la Reina Isabel, desapareciendo la absurda disposición de galería que vimos, y el propio Jareño eliminó la abertura, a la vez que, por haberse vaciado el terraplén, se abrían luces en la parte inferior, que seguía destinada a escultura, aunque con una diversa distribución que, con modificaciones, subsistió hasta 1968. La sala alta se decoró con unos deliciosos templos de Arturo Mérida, fechados en 1892, de tono entre modernista y simbolista al modo alemán que, si hace algunos años fueron enjuiciados con severidad considerándolos fuera de lugar, hoy, con el resurgir del gusto por el «modern style» y por el simbolismo no deja de producir una cierta melancolía el haberlos visto desaparecer. Gracias a las fotografías de Laurent tenemos testimonio de lo que eran. Mérida era un decorador habilidoso y al tanto de los modos europeos y consiguió algo significativo, dentro de este gusto lírico, literario, cargado de referencias eruditas, que estaba invadiendo las decoraciones palaciegas y las decoraciones museales en casi toda la Europa de su momento.

Cerrado el óculo central, la sala seguía siendo, sin embargo, una especie de tribuna, una antología de las pinturas más importantes del museo sin distinción de escuelas. Contra ello era precisamente contra lo que clamaba Araujo.

También fue afortunado Madrazo con los enriquecimientos del Museo. Entre otros varios legados de consideración, dos hubo especialmente excepcionales: uno, las *Pinturas negras* de Goya donadas por el Barón Emile D'Erlangér en 1881, que las había adquirido, restaurado y sacado de España, sin el menor problema. Expuestas en París en 1878, no parece que tuvieran el éxito deseado. Tampoco lo tuvieron demasiado en sus pri-

meros años madrileños, pues anduvieron rodando por diversas dependencias; cuatro de ellas pasaron incluso en depósito a la Presidencia del Consejo, y en 1897 un hijo del donante se quejó a la Dirección del museo de que las obras no estuviesen expuestas, y de que no constase en parte alguna el nombre del legatario. No era quizá, evidentemente, aquel el momento más adecuado para la valoración y la estima de unas obras que son hoy, sin duda alguna, lo más moderno e intenso del Museo y que aguardan todavía, a pesar de las mejoras que en su exhibición se han hecho, una instalación verdaderamente adecuada, que subraye precisamente su singularidad.

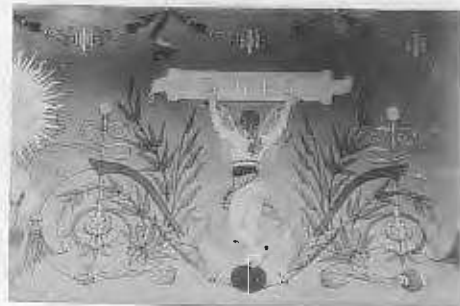
El otro legado excepcional que se recibe en el período de Madrazo fue, en 1889, el de la Duquesa de Pastrana.

Su colección incluía más de 200 cuadros, de calidad desigual, entre los cuales brillan los fabulosos bocetitos pequeños de Rubens para la serie de la Torre de la Parada, y algunas obras menores de artistas curiosos que no se hallaban representados en el Museo. La falta de espacio obligó a mantener este legado, a excepción de los Rubens y de muy pocas cosas más, en unos depósitos inaccesibles al público y aún hoy hay piezas de este conjunto que no han sido todavía, y a pesar de los casi 100 años transcurridos, estudiados debidamente.

Los últimos años de Madrazo debieron verse amargados por la excelente y bien intencionada broma escandalosa del incendio inventado por Mariano de Cavia, que ya comentamos. La situación anterior a la eficaz alarma la describe así el periodista Rodrigo Soriano, hijo del que entonces era subdirector del Museo, el pintor mallorquín Soriano Murillo: «En aquella época era el museo de pinturas patio de tócame Roque, guardillas y rin-



Sala de la Reina Isabel (1889).



Arturo Mérida. Decoración de la Sala de la Reina Isabel.

cones servían de campamento a familiares tertulias. Había cocinas, chimeneas y camillas, estudios y covachuelas, depósitos de leña y quién sabe si hasta de pólvora.» El fulminante efecto del artículo debió asustar a Madrazo, pues resulta curioso que en las visitas oficiales realizadas al Museo por el Ministro de Fomento no compareció, declarándose real o fingidamente enfermo.

Las disposiciones del reglamento respecto a la condición de pintor Académico y «medalleado», se cumplen escrupulosamente en los años siguientes. A la muerte de Madrazo le sucede Palmaroli, y a éste Pradilla, ambos notables artistas en sus géneros, que estuvieron apenas un año en sus puestos. El primero por su rápida muerte, y el segundo porque dimitió, consciente seguramente de su escasa vocación museológica. Alguna donación de importancia.—Goyas, Morales— y una compra en la Venta Osuna, corresponden a este momento.

La Venta Osuna fue uno de los grandes acontecimientos públicos de ventas de arte que España había conocido hasta este momento. La quiebra del Duque de Osuna y la venta de su colección lanzó al mercado algunas de las piezas más bellas que podrían en aquellos momentos ser vistas en colecciones madrileñas. Es penoso el que solamente adquiriese el museo una obra cuando series tan bellas como que hoy poseen los herederos del Duque de Montellano, o los de Romanones (los cuadritos pintados por Goya para la Alameda de Osuna), estuvieron en venta en ese momento y pasaron a colecciones privadas por poquísimos dinero. La única pieza comprada entonces por el Museo fue el retrato del Duque de Pastrana, por Carreño, obra efectivamente importantísima y de primera línea, pero hubiera quizá sido deseable que alguien se hubiese preocupado de fijar para siem-

pre en el recinto del Prado aquellas bellísimas obras de Goya y algunas otras cosas de las que pusieron en el mercado los acreedores de Osuna.

Breve también fue la etapa de otro pintor, Luis Alvarez, que había sido subdirector desde los últimos tiempos de Madrazo y a quien correspondió celebrar el centenario de Velázquez en 1899 en el ambiente dramático del desastre del 98. Una comisión en la que primaba Aureliano de Beruete realizó una revisión de cuanto se atribuía a Velázquez, y lo ordenó en la sala ovalada, que apenas había durado ocho años en su disposición anterior.

A la inauguración asistió la reina regente y el tono debió ser apagado y tristón. Aureliano de Beruete leyó un discurso, impreso, breve y sintético pero muy agudo e inteligente en la valoración de lo que Velázquez representaba, y la sala quedaría ya desde este momento convertida en sala de Velázquez, en eje central del museo y en asiento de las piezas capitales del gran maestro español. Se ha reordenado en varios momentos, pero la distribución, en general, sigue siendo de alguna manera la que se inició en las fiestas del centenario.

Se inauguró también el monumento al pintor en el Paseo del Prado, que transforma definitivamente la apariencia de la fachada principal del museo dejándola tal como la hemos llegado a conocer. Hasta este momento, la fachada del Prado ostentaba el grupo de Daoiz y Velarde, que hoy está en el parque de Montealeón. La estatua neoclásica, de Solá, había estado en uno de los patios del Buen Retiro y fue precisamente Madrazo, en su primera gestión, el que lo reclamó a la Intendencia de palacio para que ocupara un puesto principal ante el Museo. Se pretendió con esto seguramente convertir el Paseo del Prado en



Entrada a la Sala de Velázquez, 1899.



Sala de Velázquez hacia 1900.

una especie de evocación de la gesta napoleónica. Muy cerca, en la Plaza de la Lealtad, está el monumento a los Héroes del 2 de mayo y el emplazamiento de Daoiz y Velarde subrayaba ese itinerario «independentista» del Prado. A partir de este momento la estatua pasa a un lugar topográficamente más adecuado —el parque de Montealeón— y cede su lugar a Velázquez tal como hoy lo vemos.

Hay en estos años un episodio triste, dudoso, del cual se ha hablado muy poco y del que no hay información suficiente, pero que hace temblar las carnes al evocarlo. Al parecer, fue prevista en el momento del desastre del 98, la cesión de parte del Museo del Prado como indemnización de guerra a los Estados Unidos.

Varios coleccionistas americanos —son los momentos mismos en que están naciendo las grandes colecciones americanas que desembarcarán después en los grandes museos que hoy conocemos— debieron sugerir la posibilidad de, en vez de las Filipinas, recibir los cuadros de Velázquez. Hasta qué punto esto fuese cierto no podemos afirmarlo con la insuficiente información pública de que disponemos pero sí se hizo el comentario veladamente, y algún coleccionista americano dejó huella de ello en sus memorias. Lo que si es cierto es que se hizo (y es difícilmente explicable si no hubiese mediado esta posible utilización económica de los cuadros), una valoración, una tasación de las obras que, desde tiempos de la testamentaría de Fernando VII, no había vuelto a hacerse, ni parece lógico que se hiciera.

El intentar atribuir a los cuadros del Prado un valor económico, concreto y real, y su posible utilización en el juego de las indemnizaciones políticas es algo absolutamente estremecedor, ante lo cual lo único que podemos hacer es felici-

tarnos de que no llegase a ser realidad.

En fecha muchísimo más reciente y a modo de rumor, quien sabe si malicioso, se habló en un momento de la posible enajenación de algunas de estas obras para financiamiento de la reforma educativa. A fin de cuentas, quedaban dentro del mismo Ministerio, de la misma jurisdicción, las obras de arte y la enseñanza.

Aunque desgraciadamente la reforma educativa sigue sin llevarse a efecto por falta, dicen, de recursos económicos, hay que felicitarse de que no se recurriese a un arbitrio tan descabellado, si es que realmente llegó a plantearse su posibilidad.

Todos los directores-pintores tuvieron en el Museo taller, y en estos años se sitúan también las visitas al Prado de una considerable cantidad de artistas europeos que vienen a Madrid y descubren en el Prado el punto de partida de una evolución de sus estilos propios hacia formas muchísimo más abiertas que han de desembocar en el arte moderno. Son los años en que visitan el Prado los grandes artistas del Impresionismo y del post-impresionismo.

Los registros de copistas y los libros de visitantes del Prado guardan todavía el testimonio, la fecha y la referencia, del paso de muchas de estas grandes personalidades de la pintura europea del último cuarto del siglo XIX. No han sido todavía ordenados suficientemente ni explorados con criterios rigurosamente científicos, pero una exploración ligera permite ver en ellos los nombres de pintores alemanes como Lembach en 1867; americanos como: Wishler, la presencia de bastantes ingleses y, ya en el año 97, el paso del mismísimo Picasso que al parecer, según testimonio de algunos de sus amigos, se empecinaba especialmente en las copias de el Greco, que ya empe-



El Monumento a Daoiz y Velarde ante la portada principal del Museo, hacia 1890.

zaba a ser estimado por las vanguardias.

En 1897, se había publicado un nuevo reglamento que parece reflejar ya una decisión de modernizar y sobre todo de dar un mayor peso científico al museo. Novedades en este reglamento del 97, son: entre las obligaciones del director, —que sin embargo continúa siendo pintor, académico o primera medalla—, la de «mantener correspondencia con los Directores de los museos nacionales y extranjeros para el continuo perfeccionamiento del catálogo en orden a la clasificación de las obras y a las noticias biográficas de sus autores». También se incluye entre sus obligaciones «formar en un local a propósito de Museo, una biblioteca útil para el estudio de la historia del Arte... con los catálogos de todos los museos y galerías de arte de España y fuera de ella para lo cual promoverá donaciones de particulares y de los establecimientos públicos». No deja de ser curioso —y triste— que hayan tenido que pasar setenta años desde la fundación del Museo para que se piense en la creación de una biblioteca. El subdirector, que ya no es escultor sino también pintor y que ha de hablar francés —así lo especifica el reglamento—, tiene como nuevas obligaciones «llevar la correspondencia en lo artístico y en lo facultativo, y tener a su cargo la biblioteca y el archivo».

Con estas nuevas intenciones, se hace cargo de la Dirección en 1901, José Villegas, pintor conocido, que habrá de ser quizá el Director más polémico de la historia del museo, pues, si bien, y respondiendo a las instrucciones del reglamento, en su tiempo se hicieron cosas hasta entonces desusadas y se afrontaron transformaciones importantes, a la vez el desorden interno volvió a recordar los tiempos de Madrazo, y el desenlace de su gestión habría de ser dramático.

Con Salvador Viniegra como subdirector, se inician las primeras exposiciones monográficas y artísticas realizándose —y son excepcionales por su fecha—, una dedicada al Greco en 1902 y otra a Zurbarán en 1905, ambas de carácter totalmente explorador y pionero y que tendrían la triste consecuencia de poner a coleccionistas y a mercantes extranjeros sobre la pista de obras hasta entonces desconocidas. Piezas capitales de ambos artistas salieron para siempre de España apenas clausurada la exposición.

En 1909 se publicó el *Catálogo* de la escultura, que aún no había sido objeto de estudio alguno y que no volvería a serlo hasta nuestros días. Su autor el escultor Barrón, realizó un trabajo discreto y útil que no puede sin embargo ser comparado con lo que había supuesto el *Catálogo* extenso de Pintura de Madrazo en 1872.

En estos años, la escultura ocupaba gran parte de las salas bajas, con una ordenación quizá excesivamente acumulativa, pero que al menos, permitía valorar lo que la colección representaba como conjunto. El hecho de encontrar varias salas dedicadas exclusivamente a esculturas permitía al visitante advertir su entidad. Lamentablemente, instalaciones posteriores, volcaron su interés sobre la pintura exclusivamente y deshicieron estas instalaciones, salvo en una sala, inferior a la de la «reina Isabel» distribuyendo las piezas de escultura por todo el Museo con un criterio más bien decorativo, haciendo olvidar el valor excepcional que la colección escultórica tiene. Algo se ha pretendido enmendar en las instalaciones más recientes, pero creo que la importancia de la colección reclama más atención de la que se le concede y debería potenciarse su instalación con cierta autonomía, para evitar que pueda



El escultor Eduardo Barrón, autor del primer catálogo de las esculturas del Prado, retratado por Ulpiano Checa.



Sala de Escultura en 1909.

ser subsumida —ya que tan poca estimación parece concedersele— por otros Museos como el Arqueológico, deshaciéndose así el vínculo que debe mantenerse entre la colección de escultura y la de pintura, pues ambas fueron en su origen la misma colección real.

Las instalaciones de esos años iniciales del siglo, que conocemos en parte por las fotografías antiguas de Laurent, nos resultan hoy absolutamente inaguantables por su recargamiento y por lo sorprendente de una ordenación hecha, en parte, en razón de la temática. Debían ser absolutamente abrumadoras las salas de retratos, con decenas y decenas de cabezas unas encima de otras, las de pintura flamenca, tapizadas de lienzos de cacerías, acompañados hasta no dejar resquicio libre, por los pequeños paisajes, o la sala dedicada al bodegonista Menéndez con sus 44 bodegones unos sobre otros, al modo, quizá, de la estancia palaciega para la que fueron pintados, pero seguramente intolerables a nuestra sensibilidad actual.

Lugar de honor tenía en este tiempo Murillo, cuyas obras igualmente amontonadas hasta más arriba de las cornisas, llenaban lo que hoy es sala de Goya al final de la galería central, presididas por la Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos entonces en el Prado y hoy devuelta a Sevilla.

Es curioso señalar en estos años, la existencia en todas las salas, de una especie de barandillas protectoras que impedían la aproximación excesiva del público a los cuadros. Suprimidas en las ordenaciones más modernas de los años posteriores a 1920, pensando en la mayor diaphanía de los espacios y en una mayor facilidad para el curioso, son quizá algo a tomar en consideración hoy, ante la avalancha de los visitantes en salas a veces de muy reducido tamaño.

En 1912 se crea por decisión

del ministro don Santiago Alba algo que estaba llamado en principio a renovar profundamente la vida del Museo: un Patronato que había de regir en lo sucesivo la vida de la institución, con un criterio de medida modernidad, heredero con muy otro porte, de las medidas ideas del reglamento de 1897.

El Patronato ahora constituido traía una misión importantísima: «nuevas bases —dice el decreto de creación—, para la transformación y ampliación del edificio; comunicación con los grandes museos del mundo y con los demás de España, donde yace ignorada y en muchos sitios con riesgo de perderse una riqueza artística e histórica considerable; preparación de exposiciones especiales y organización de conferencias, de alta crítica las unas, otras de vulgarización artística; revisión y confrontación de los antiguos inventarios de las obras de arte confiadas en depósito a corporaciones y entidades de todo género; estímulo y guía para las donaciones de particulares hasta ahora contenidas en límites muy reducidos por la notoria falta de penetración que existe entre los ciudadanos y los centros del Estado.»

El plan, por supuesto, era excelente y podría suponer —de cumplirse— la total actualización del Museo, y la realización de lo que tanto se había venido echando de menos, desde su fundación: el cumplimiento de una misión socialmente útil.

El Patronato se constituía bajo la presidencia del Duque de Alba y con don Jacinto Octavio Picón (escritor, crítico, novelista y excelente biógrafo de Velázquez) como vicepresidente; los vocales eran en buena parte, —salvo uno o dos, verdaderos eruditos o historiadores—, gentes de la alta sociedad madrileña del momento, conocedores hasta cierto punto, influyentes social y políticamente, y propieta-



Sala de primitivos flamencos, hacia 1910.



Sala de Retratos franceses hacia 1910.



Sala de Murillo, hacia 1910.

rios algunos de ellos de excelentes colecciones artísticas. Los nombres son: don Gustavo Bauer, don José Lázaro Galdiano, don Pablo Bosch, don Aureliano de Beruete, don Alejandro Sant'Aubin, don Elías Tormo; el Marqués de Casa-Torres, el Marqués de la Vega-Inclán, don Manuel Bartolomé Cossío y don Luis Errazu. También figuraban como vocales natos, el Inspector General de Bellas Artes, y el Director del Museo, y como secretario, el secretario del Museo que en estos momentos era una personalidad extraordinariamente interesante, a quien me he referido y me referiré otras veces: don Pedro Beroqui, erudito, que habría de renovar por completo —con su crítica afortunada y con su conocimiento documental— el viejo Catálogo de Madrazo.

El Patronato, por supuesto, tiene un aspecto excelente pero, lamentablemente, no llegó a cumplir todas las esperanzas en él depositadas. Se iniciaron, efectivamente, algunas gestiones para la revisión de los depósitos. Fueron don José Lázaro Galdiano y don Elías Tormo quienes las patrocinaron, con mayor insistencia y vehemencia. Chocaron con la inercia, tanto de los propios organismos gubernamentales como, y sobre todo, con la resistencia de los organismos depositarios. Piénsese que de estos depósitos, gran parte de ellos habían caído en la más absoluta de las incurias, pero también en algunos sitios habían sido objeto de un mimo, de un cuidado y de una atención que hacía que aquéllos que los habían atendido se consideraran verdaderos y legítimos propietarios. Tenemos un caso excepcional y doloroso que cuenta todavía entre las ausencias más graves del Museo del Prado. El Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú recibió, por uno de estos repartos alocados que vimos, un lote importante de pintura madrileña,

que incluía nada menos que *La Anunciación*, del Greco compañera de los grandes cuadros que el Prado tiene. El Museo Balaguer supo estimar aquel depósito, y lo tuvo siempre visible. La Biblioteca-Museo fundada por Victor Balaguer formaba parte de un núcleo progresista, abierto a la cultura, con una fuerte iniciativa y una considerable proyección popular, que contaba también, por supuesto, con un respaldo catalanista. En estas circunstancias, la intención de reclamar un cuadro de esa categoría y de ese porte, que había sido depositado cuando en Madrid se desdeñaba la figura del Greco, y que allí sin embargo, había sido estimado y convertido casi en protagonista de la colección, era efectivamente, un desafío del centralismo madrileño a las iniciativas catalanas. Algunas situaciones de este tipo intentaron vencerse en aquellos momentos; no pudieron serlo, y se rindieron absolutamente ante las dificultades no volviéndose a insistir en estos aspectos.

Si se hicieron, sin embargo, importantes cosas nuevas fundamentalmente en la transformación del edificio, el acometimiento de obras importantes que cambiarían, renovarían, evidentemente en una dimensión hasta este momento insospechadas, el panorama y la existencia misma del Museo. Por otro lado también esa idea de fomentar los legados tendría una excelente repercusión en sus primeros momentos. Uno de los propios patronos del Museo del Prado, don Pablo Bosch, legaría en 1915, una de las más importantes aportaciones ajenas que el Prado ha recibido a lo largo de su historia: 89 cuadros, medallas y monedas de suma rareza, y dinero para su exposición. Piénsese que entre las obras ahora ingresadas figuraban obras maestras del Bosco, de Alonso Cano, de Morales, del Greco, y quizá la pieza capital de Van Orley, en la



Sala de Pintura flamenca hacia 1910.



Gabinete de don Pablo Bosch, con los cuadros que legó al Prado en 1915.

cual don Elías Tormo pretendía ver, quién sabe si con razón, la colaboración y la mano de Durero, que en 1521, año en que está fechada la tabla, sabemos visitaba en su casa de Bruselas al gran maestro flamenco.

Hay muchas más donaciones importantes, una de ellas lamentablemente truncada. La Duquesa de Villahermosa regala dos espléndidos Velázquez. Poseía cuatro, pero las reservas de algún crítico con respecto a dos de ellos, le movieron a no donar más que aquéllos que eran absolutamente indiscutibles. Investigaciones posteriores han demostrado la autenticidad de aquéllos otros dos, que por un malentendido escrúpulo perdimos. Eran el retrato de Felipe IV, que hoy está en Nueva York, y el retrato del Conde Duque de Olivares, hoy en el museo de Sao Paulo.

Otra importante novedad que el Patronato expresamente planteaba era la ampliación de los locales. En 1914 comienza la construcción de unas salas posteriores que se inaugurarán en 1920, constituyendo un muy considerable desahogo que abren el inicio de una etapa de reordenación y clasificación de las salas y, aunque parezca sorprendente, de revisión de unos almacenes que podían todavía, dar la sorpresa del hallazgo —arrollada y hecha girones— de una obra maestra como el *San Francisco* de Tiépolo, descubierto por el subdirector, el pintor Garnelo, y restaurado entonces magistralmente.

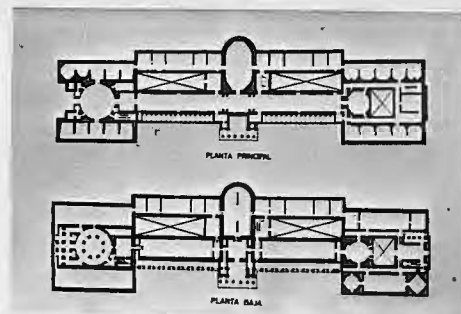
La ampliación planeada por Arbós, se hizo con un extraordinario respeto a la construcción primitiva, reduciendo al máximo las zonas de contacto entre lo viejo y lo nuevo y dejando unos amplios patios entre ambos núcleos de la construcción. Se obtuvieron ahora hasta 23 salas nuevas que se instalaron, ya en el período sucesivo, con muy diferente criterio al que acabamos de ver y con la consecuencia, de que,

a pesar del espacio ganado, muchas obras consideradas menores volvieron a los almacenes por falta de espacio que permitiese su exhibición con arreglo a los nuevos —y evidentemente más lógicos— criterios.

Sin embargo, en el orden «interior» el Museo de esos años se movía en muy otro plano que en el generoso y ambicioso de su Patronato, y los hábitos internos eran —como los hechos dejan bien entrever— apenas diferentes de los de tiempos de Madrazo, empezando por la existencia de los estudios privados de director y subdirector, la falta de control de entradas y salidas y la nula vigilancia de celadores y conserjes. El robo de 18 piezas del tesoro del Delfin, consumado, como pudo comprobarse, a lo largo de mucho tiempo y ante la pasividad de los responsables del Prado, hizo estallar un escándalo que inquietó a la prensa y arrastró, como era lógico y necesario, a la dirección del Museo.

José Lázaro Galdiano, que había dimitido ya como miembro del Patronato ante las dificultades surgidas, pronuncia violentas conferencias en el Ateneo clamando por una transformación del régimen del Museo, especialmente porque el Director no sea un pintor, sino un crítico y conocedor. Los chistes crueles menudean. Hay uno en el periódico «La nación» que muestra a dos desocupados comentando: «Pero hombre, ¿no habrá un ladrón caritativo que se lleve también a los directores del museo?» O un curiosísimo, dibujo de K-Ito donde dos vagabundos, al pasar ante el Museo, dicen: «Qué, ¿y si entráramos a tomar unas copas?». Lo robado del tesoro del Delfin eran precisamente unas copas de orfebrería decoradas con camafeos y obras de piedras duras.

El salir, el entrar y el robar en el Museo se mostraba extraordinariamente fácil y el robo quedó



Ampliación de Arbós (1914-18).



Sala de escultura, hacia 1915, con el Carlos V de Leoni, sin armadura.

además penosamente impune: un proceso ruidosísimo concluyó casi con la absolución de los acusados a pesar de la lluvia de pruebas, que no fueron, de una manera absurda tomadas en consideración y que desataron una feroz campaña de prensa que ha resumido brillantemente Gaya Nuño.

El cese de Villegas —que no supo tener al menos la dignidad de dimitir, reconociendo su incapacidad, sino que hubo de ser forzado a ello—, determinó la entrada a propuesta del Patronato, de una persona de muy diverso criterio y preparación: Aureliano de Beruete hijo del soberbio paisajista, viajero incansable, conocedor de todos los museos de Europa, hombre de gusto y de conocimiento, historiador de la pintura y autor de muy importantes publicaciones sobre Goya, la pintura madrileña, Valdés Leal y otras muchas materias, publicados algunos directamente en inglés o en francés. Como subdirector le acompaña, como recuerdo de la vieja tradición, un pintor de prestigio social, académico y primera medalla, que había de quedar ya vinculado al Prado casi tanto tiempo como Madrazo: Fernando Alvarez de Sotomayor.

La llegada de Beruete fue saludada con entusiasmo y esperanza, y efectivamente se inicia un período que la temprana muerte del director hizo breve, pero que marcó profundamente luego la labor de sus sucesores inmediatos. La fecha del primer centenario del Museo, 19 de noviembre de 1919, pasó casi inadvertida, tanto que Gaya Nuño en su excelente historia llega a lamentar la carencia de acto alguno. Hubo uno, sin embargo, que la propia prensa de la época subrayó como «única solemnidad para conmemorar el centenario». Fue una conferencia pública del patrono don Elías Tormo, en la galería central del museo, en la entrada de la sala de Velázquez.

Mucho más eficaz y resonante fue la renovación de las salas, especialmente las del Greco, preparadas cuidadosísimamente por Beruete que hizo hacer unas primorosas plantillas de distribución para estudiar el efecto. En el archivo del Museo se conservan unas deliciosas acuarelas, obra seguramente de Sotomayor recién llegado a la subdirección, donde se planea a escala y cuidadosamente para estudiar el efecto por separado, la distribución de los lienzos en el muro antes de verificar la instalación definitiva.

Muy curioso, también como índice de que empezaba a trabajarse de una manera más minuciosa, más cuidadosa que ese trasiego continuo de cuadros un poco al azar, que acusaban los críticos anteriores.

La instalación de la Sala del Greco fue un éxito y Mariano de Cavia, al glosarla, recordó que antes los cuadros del Greco estaban relegados «a un cuarto oscuro como los niños malos», aprovechando la ocasión para subrayar como «los pintores por insignes que sean, tienen esas manías y esos odios retrospectivos» para los artistas que no son de su cuerda. Se ratificaba, pues, y remachaba la necesidad de que la dirección recayese *no* en un creador, *no* en un pintor, sino en un conocedor. Un crítico estimado en aquellas fechas, Angel Vegue Goldoni comentaba el diferente talante que el Museo iba adoptando en contraste con el de años nada lejanos, y recordaba que él mismo había clamado desde la tribuna del Ateneo en 1910, (es decir, en pleno período de Villegas), por renovaciones que ahora iban siendo realidad, inspirado —dice— por la voz del sentido común y en defensa de una organización *europaea* del Museo.

También se debió a Beruete en 1920, la última edición del Catálogo, que había de aparecer todavía bajo nombre de Madrazo, aun-



Don Aureliano de Beruete el primer director, no pintor, que conoció el Prado, ya Museo Nacional.



Sala del Greco ordenada por Beruete (1922).



Acuarela de preparación de la instalación de la Sala del Greco (1920).

que ahora con prólogo e infinidad de precisiones, exactas y valiosísimas de otra persona, don Pedro Beroqui, vinculado al Museo en un puesto administrativo, pero que como dice donosamente Gaya «se conocía la colección como no se la ha sabido nadie». Una iniciativa excepcional, que debió repetirse en ocasiones posteriores, fue la adquisición por suscripción nacional, de una obra, cuya importancia quizá se exageró en su momento por el fervor de Tormo, pero que en cualquier caso era de interés más que vulgar: «La Virgen del caballero de Montesa», obra creída entonces de Rodrigo de Osona y considerada hoy casi unánimemente del italiano Paolo de San Leocadio, que llegó a Valencia en las primicias del Renacimiento cuatrocentesco. La pieza, a pesar de las reservas de algunos críticos, merecía desde luego la pena. Lo lamentable es que esa decisión excepcional de convocar una suscripción nacional no se tomase para otras obras de mayor significación que abandonaban España por aquellas fechas en silencio o sin encontrar la audiencia necesaria en la conciencia nacional para que se alzaran voces en su defensa. Piénsese en tantísimos Grecos, en tantos Zurbaranes o —caso límite— en la obra maestra de Hugo van der Goes que salía del colegio del Cardenal de Monforte de Lemos, para el museo de Berlín en 1914, y que se llegó a discutir si era o no pieza de verdadera importancia y significación, y tuvo incluso las bendiciones del patrono del colegio que era nada menos que el presidente del Patronato del Museo: el Duque de Alba.

La muerte de Beruete, en 1922, hizo pasar a Sotomayor a la dirección, volviendo al mal, tan violentamente atacado pocos años antes, del director-pintor con sus gustos y sus manías, sus preferencias y sus desdenes. Pasaba, sin embargo, a ser

subdirector un joven erudito, Sánchez Cantón, gallego como él, que había de ser el contrapunto científico de la personalidad artística del director. Estos años, hasta la proclamación de la República, verán una constante mejora y una mesurada modernización que responde, desde luego, a la tónica deseada por Beruete y cultivada por un Sánchez Cantón, joven, activo, apoyado por amistades de peso y significación, y por un Patronato interesado e influyente. Se inauguran nuevas instalaciones, entre ellas la galería central en la forma que hoy la vemos, con cubierta de hormigón que acaba definitivamente con las amenazas de incendio, y embellecida dignamente con las parejas de columnas jónicas que flanquean la entrada de la sala de Velázquez y que crean un ámbito extraordinariamente noble. Desde el punto de vista arquitectónico quizá haya sido uno de los más grandes aciertos de toda la historia del Museo la dignísima solución de la galería que corresponde a estas fechas. Se inaugura también la escalera noble junto a las salas de Velázquez, acierto soberbio del arquitecto Pedro Muguruza, de la que se ha dicho, elogiosamente, que parece que siempre estuvo allí. También se habilitan las salas bajas, dotándolas de iluminación artificial por vez primera en la historia del museo, y rescatando así unas de las partes arquitectónicas más nobles que no alcanzarán, sin embargo, su pleno uso hasta después de la guerra.

A la vez, se realizan exposiciones de una importancia verdaderamente excepcional, y cuyos catálogos siguen siendo hoy instrumentos obligados de trabajo. Goya en 1828, en ocasión de su centenario, y Mengs en el año siguiente, son verdaderos hitos, que no vuelven por desgracia a repetirse en la historia del Museo.

Las adquisiciones menudean. El



Salón central, hacia 1910.



Salón central tras las obras de Pedro Muguruza en 1927.



Exposición del Centenario de Goya (1928).

Patronato se muestra excelente administrador y comienzan a entrar en el Prado por adquisición o reclamándolos al Museo Arqueológico, capítulos hasta ahora virtualmente ayunos de representación, así los grandes retablos góticos, (Maestro de Argüís; Retablo de don Sancho de Rojas; Retablo del maestro de Sigüenza). También algunos primitivos flamencos nuevos y donativos de importancia como los soberbios Goyas del Conde de Niebla o, en 1930, el legado Fernández-Durán, donde junto a pinturas de muy diversa importancia —entre ellos estupendos Goyas y una de las obras maestras de Van der Weyden— entran también obras de arte suntuario— muebles tapices, porcelanas—, a los que se dedica instalación especial, y como novedad importantísima, una colección de cerca de 3.000 dibujos que —y es la contrapartida penosa— permanecerán virtualmente desconocidos e inaccesibles, sin catálogo ni cosa parecida, hasta estos años mismos de 1970.

La proclamación de la República en 1931 no supuso para el Prado transformación mayor, salvo el cese, por renuncia propia, de Sotomayor, destacado siempre por su fervor monárquico y sus relaciones con la nobleza palaciega. Como el sucesor, Ramón Pérez de Ayala, apenas llegó a ocuparse del Museo, pues fue nombrado embajador en Londres y tampoco tenía especiales dedicaciones museográficas, la vida entera del Prado quedó en manos de Sánchez Cantón que, como en otros tiempos Sanz Cabot tuvo excepcionales condiciones de flexibilidad para pasar de unos a otros regímenes.

Su labor, entre 1931 y 1936, continúa la realizada en años anteriores, con instalaciones modernizadas: la rotonda baja se dedica a escultura con muy bella distribución, por desdicha modificada en fechas más próximas, y se siguen

comprando obras, preferentemente medievales pudiéndose ver en ello, quizá la mano de don Manuel Gómez Moreno que era miembro del Patronato desde 1931. Los restantes eran curiosamente y en abrumadora mayoría, miembros de la aristocracia, presididos siempre por el Duque de Alba. Salvo en el aumento de la dotación oficial y en las conferencias que para obreros pronunciaba el patróno señor Ovejero, no se advertía en nada el cambio de régimen.

Como obras de importancia y trascendencia, aunque correspondan a la cara invisible del Museo, hay que celebrar la instalación de unos almacenes con criterio moderno, con peines metálicos deslizantes que permiten una cómoda revisión y una conservación con garantías. Esto, iniciado en 1935, se continuó durante la guerra. Nada se hizo después y aún hoy, aunque insuficientes, demuestran su plena eficacia.

Por otra parte, un nuevo Catálogo en el formato pequeño que ha venido a ser ya usual hasta hoy, se publica en 1933 bajo la entera responsabilidad de Sánchez Cantón. Afortunado en el tono de las papeletas, de muy concisa aunque suficiente información, no lo fue tanto en el criterio topográfico usado, que afortunadamente desapareció en las sucesivas ediciones, retornando al prudente orden alfabético que había introducido ya el Catálogo extenso de Madrazo.

Llegamos con ello a 1936, a los momentos más dramáticos, a los riesgos más graves que el Museo ha conocido nunca, y por supuesto también a la etapa en que las actitudes de unos y otros habían de encontrar más apasionada confrontación. Veremos el próximo día, para iniciar así la situación presente, cómo sorteó el Prado las atroces dificultades de una nación partida y cómo, por el amor de todos, pudo sobrevivir incólume.

El Museo del Prado desde 1939 hasta hoy

Dejamos al Prado el día anterior en uno de los momentos más graves de su historia. Vimos cómo durante los años de la República, entre 1931 y 1936 mantuvo su vivir en la misma andadura que en los últimos años de la monarquía. El patronato había mantenido la misma estructura que en su formación y a pesar de que formaban parte de él personalidades no afectas al nuevo régimen, empezando por el presidente —el Duque de Alba—, mantuvo su independencia y su eficacia en ciertos aspectos de su gestión, especialmente en las adquisiciones, que fueron muchas y muy valiosas, en las obras del edificio, con nuevas salas y modificación de las instalaciones, y en el contacto, intensificado, con los museos de todo el mundo.

En 1934 se celebró en Madrid una reunión de la Oficina Internacional de Museos dependiente de la Sociedad de Naciones y en 1935 la exposición de las Calcografías nacionales de Roma, París y Madrid, jugando el Prado un papel muy importante en todo ello. La política museal de aquellos años fue especialmente afortunada, aunque en enero de 1935 Blas Taracena, director del Arqueológico Nacional, lamentaba la falta de una directriz unificadora y coherente, lamento que por desgracia ha de repetirse aún a lo largo de muchísimos años y hasta hoy mismo. Las palabras de Taracena de-



Salida de cuadros para Valencia, en 1937.

cían, después de glosar las obras de transformación de ciertos museos de provincia y, específica y concretamente las obras realizadas en el Museo del Prado: «Si este avance se compara con el dulce sueño en que los museos españoles han permanecido durante el primer cuarto de siglo, forzoso será proclamar la buena voluntad del Estado. Más esta plausible actividad remozadora está aún lejos de ser una verdadera política de museos. Falta en ella la cualidad esencialmente política, la visión de conjunto, la orientación, el señalamiento de una norma directriz en la que toda obra acometida no sea sino la realización parcial de un programa cuidadosamente trazado. Lo hecho en España hasta hoy a este respecto, son meritisimos esfuerzos, esfuerzos aislados que enaltecen el nombre de algunos de nuestros Museos, pero el conjunto sigue fiel a las normas heterogéneas que en fecha más o menos remota dieron origen a cada uno de ellos, y conservando en muchos casos el carácter de colección que tuvo su núcleo inicial o la arbitraria base administrativa sobre la que se crearon.»

La presión política no se hizo demasiado evidente, pero es preciso recordar que a estos años corresponde otro de los grandes períodos de dispersión en depósitos de los fondos del Prado. Como consecuencia de los nuevos criterios museográficos, ya vimos que los muros del Prado se descargaron de infinidad de pinturas para dejar paso a las nuevas presentaciones, mucho más espaciadas y diáfanas. El desdén por algunos capítulos de la historia de la pintura, como el barroco italiano, el flamenco, fuera de Rubens, o el siglo XVII cortesano francés, etc., determinó que fueran éstos los sectores más afectados por esas «purgas». Los almacenes volvieron a superpoblarse e inmediatamente una serie de

disposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, informadas favorablemente siempre por el Patronato, dieron salida a bastantes obras, aunque ahora, justo es decirlo, los beneficiarios no fueron tan absurdos como en el pasado, siendo sobre todo los museos provinciales —renovados algunos de ellos: Castellón, Málaga, La Coruña, Vigo, Vitoria, Zaragoza —los que se beneficiaron de esta nueva campaña de repartos que dirigió Ricardo de Orueta, historiador de arte y Director general de Bellas Artes, por afortunada coincidencia que no siempre se ha repetido ni entonces ni después.

Gaya Nuño, que contabilizó los cuadros dispersos, señala cómo entre el de 1920, último Catálogo con la numeración corrida, y el de 1942, primero de los publicados después de la guerra, faltan unos 700 cuadros de los cuales 300 están en el museo, en almacenes o dependencias no expuestas y 400 en diversas entidades, en depósito. No todos salieron en este período, pues algunos lo habían hecho ya en el período de la dictadura de Primo de Rivera, pero sí la mayor parte a este período corresponde.

La dirección nominal de Pérez de Ayala, que se había hecho efectiva en junio del 36, al cesar como embajador en Londres y que había contado con oposición casi violenta en ciertos sectores de la prensa, acabó en el momento mismo de estallar el alzamiento militar. Pérez de Ayala salió de Madrid a fines de julio del 36, y de España en septiembre. Volvía, de hecho, a hacerse cargo de la Dirección Sánchez Cantón, con carácter interino, y ahora en los momentos de máxima dificultad. El Museo estuvo abierto al público hasta fines de agosto y en la prensa se reclamaron pronto medidas de protección que el Ministro de Instrucción Pública se apresura a decir que se están tomando. Efectivamente, el



El salón central protegido con sacos terreros (1936-39).

Museo se acondiciona; los lienzos más grandes e importantes han sido desprendidos de sus marcos y situados en la planta baja, las esculturas, las mesas de piedras duras y los elementos decorativos del salón central son protegidos con sacos terreros. En realidad estas defensas no dejan de resultar un poco ingenuas ante el peligro masivo que habían de representar los bombardeos. Los bombardeos aéreos, por desgracia, se hicieron pronto presentes. El 16 de noviembre unas bombas cayeron en las inmediaciones del Prado, por ventura sin más daños que la rotura en pedazos de una escultura del Renacimiento italiano, poco conocida y quizá no excesivamente significativa, que vino a ser una de las primeras y más dolorosas víctimas de este momento.

Se advirtieron también entonces huellas sobre las cubiertas del edificio, de bengalas y señalizaciones luminosas, y de algunos impactos que subrayaban evidentemente el peligro que corría un Museo de esta importancia en el centro de una ciudad en guerra.

En septiembre se había procedido al nombramiento de Pablo Picasso como director del Prado. Es evidente que se pretendió con ello jugar una baza política, a la vez que se proponía a Menéndez Pidal como presidente del Consejo Nacional de Cultura, formando parte de un vasto plan que el ministro Jesús Hernández, planteaba con una doble finalidad: la de dar una proyección popular y abierta a las formas de la cultura y la, por demás evidente, de atraer la atención y la estima internacionales.

Picasso no llegó a pisar ni Madrid ni el Prado. Su apoyo a la República hubo de hacerse desde París: baste recordar su «Guernica» pintado en el 37. El periódico madrileño «El Socialista» del 15 de septiembre de 1937, daba cuenta del éxito del cuadro con estas pala-

bras: «Guernica ha denominado Picasso esta producción magistral, ejecutada después de varios meses de trabajo y que cubre una de las paredes del pabellón español en la Exposición Internacional. Su estilo, según los técnicos, es de un cubismo modificado; con crudo realismo expresa el horror de los bombardeos en dicha población: mujeres, niños, caballos, con los cuerpos contorsionados por el horror, el dolor y la sorpresa corren por todos lados pasando por encima y por medio de los cadáveres y de las ruinas. Una gran figura simbólica, la Muerte, lleva los cuerpos de los muertos y de los heridos. Esta figura domina todo el cuadro y representa la aviación moderna empleada para fines destructivos.»

Creo que merece la pena recordarlo pues en la primera referencia escrita en castellano que he encontrado de una de las piezas capitales del arte del siglo XX.

El nombramiento, fuera de su evidente sentido publicitario y del sincero afecto que Picasso había mostrado siempre hacia la vieja pintura —que años después había de dar en su glosa a *Las Meninas*, un testimonio más vivo y libre—, era un error total que sólo se justificaba por lo excepcional de las circunstancias. Era volver a la idea del director-artista, ahora, además, en los antípodas de las exigencias de conocimiento y enseñanza que por otros conceptos reclamaba para la Dirección del Museo, el gobierno de la República.

Entretanto se había iniciado el éxodo de los lienzos del Museo hacia sitios más seguros, acondicionando en Valencia las Torres de Serranos y el colegio del Patriarca como almacenes de considerable seguridad, con elementos de aislamiento térmico y con acondicionamiento de aire, en unos momentos en que el propio Museo no los tenía, con unas condiciones en su momento absolutamente ejempla-



Sala del Prado, tras el bombardeo de noviembre de 1936.



Embalaje de lienzos para su salida del Prado (1937).

res, al abrigo de los bombardeos que, como hemos visto, golpeaban ya Madrid.

Es éste un capítulo difícil y triste de la historia del Prado que ha sido objeto de muy apasionadas y vehementísimas interpretaciones, queriendo ver en él un robo, una interferencia política en la vida del Museo, e incluso un proyecto de venta que, desgraciadamente, algunos insensatos insertos periodísticos podían hacer creíble desde el otro lado de las trincheras. El periódico «La Libertad», del 3 de noviembre del 36, inserta unos versillos ramplones de Luis de Tapia que efectivamente podrían implicar, entendidos desde otro ángulo, un riesgo tremendo y una verdadera invitación amenazante:

¿Por qué no hace el pueblo ibero un poco el chamarilero?...

¿Por qué no cambia Tizianos por bombas para areoplanos?

¿Por qué no da algún Murillo por material de gris brillo?...

¿Por qué no cede algún Greco por rifles de tiro seco?

¿Por qué no entrega obras miles por balas y por fusiles?...

¡Y en la bélica tramoya más vale un cañón que un Goya!

¡Si viviera don Francisco y presenciara este cisco,

darla razón completa a lo que opina el poeta!

Y exclamaría gentil:

¡Mis cuadros por un fusil!

Pero fuera de las interpretaciones interesadas que, como es lógico, se extremaron al concluir la guerra en la seguramente irremediable actitud del que hace leña del árbol caído, hoy se hace evidente la intención salvadora de esta evacuación que pretendía poner las obras maestras al abrigo de la incertidumbre del frente. Fuera de

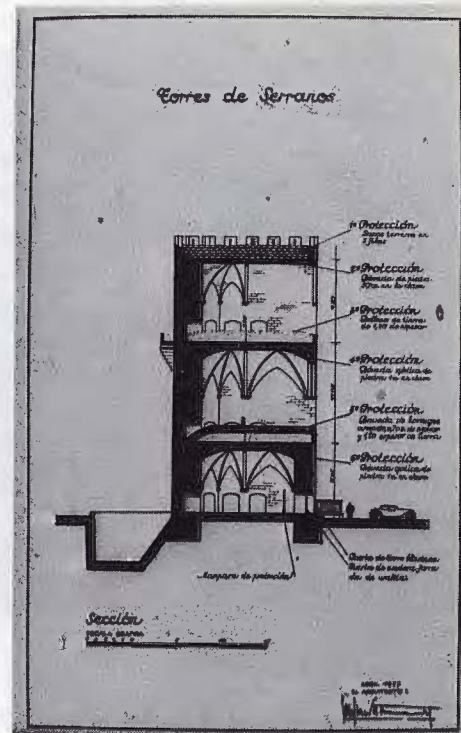
España, desde 1936, se habían publicado informes, apasionados unos y objetivos otros, sobre el modo en que se verificó la evacuación, aduciendo testimonios, irrefutables y objetivos, emanados de las fuentes «responsables» en aquellos difíciles días.

La revista «Mouseion», del Consejo Internacional de Museos, que como hemos visto celebró en Madrid en 1935 una de sus sesiones, publicó el año 1937 un informe detallado sobre la salvaguardia del patrimonio artístico nacional en la zona republicana, y Sánchez Cantón exponía en el mismo número, como responsable del Prado, las medidas tomadas, incluyendo como iniciativa propia la determinación de una lista de 250 cuadros que debían ser puestos a salvo, es decir evacuados, a la primera orden de alarma. Curiosamente, este artículo fue cuidadosamente ocultado al concluir la guerra.

Faltaba incluso en la biblioteca del Museo, y hubo de ser ya en la década de los 60 cuando el actual director, doctor de Salas, localizase un ejemplar y lo hiciese encuadernar junto con los restantes, para completar la colección de la revista.

Entre nosotros, sólo Gaya Nuño y en fecha tan tardía como 1970, hubo de exponer con cierto detalle la historia de esta evacuación, ordenada, responsable y en muchos casos heroica, oponiéndose a la interpretación que se le quiso dar en los años apasionados de la inmediata postguerra. De cómo se llevó a cabo puede dar eficaz testimonio el libro del arquitecto José Lino Bahamonde, publicado en Caracas en 1973 y que es, hasta la fecha el más rico de información de cuantos narran la historia de lo que entonces se hizo.

Sir Frederick Kenyon, exdirector del British Museum, que visitó Valencia y los depósitos de arte en 1937, escribiría: «Maravilla que en



Las torres de Serranos de Valencia, acondicionadas para acoger las pinturas del Prado (1937).

tiempo de tales dificultades hayan sido capaces de lo mucho que han hecho en tan poco tiempo», y añade que: «quienes llevaron a cabo la salida y el acondicionamiento merecen la gratitud de todos los que desean que los tesoros de España, que son los tesoros del mundo entero, puedan salvarse de los horrores de la guerra.»

La historia de las piezas evacuadas, que fueron en total 353 cuadros, 168 dibujos de Goya y el tesoro del Delfín completo, hubo de concluir en Ginebra, acogidas a la Sociedad de las Naciones, para ser devueltos al gobierno que tuviese el efectivo control de la nación tras una verdadera odisea, arriesgada desde luego, pero de cuyo mimo, atención y precauciones, puede dar fe el hecho, no simplemente milagroso, de su feliz arribada.

Mientras, en Madrid, el Museo acogía —como la iglesia de San Francisco el Grande o el Museo Arqueológico— la enorme cantidad de obras de arte que la junta del Tesoro Artístico salvaba de los saqueos. Cientos y cientos de familias conocidas, de conventos y de parroquias, lograron luego rescatar sus obras de arte gracias a la labor de quienes, en el Madrid azaroso de la guerra, mostraron su entusiasmo, su amor a las artes y su sentido de la responsabilidad desde campos ideológicos bien dispares. Es este capítulo aún por escribir al detalle, aunque aún viven muchos de los que lo vieron. En el taller del Prado y bajo las bombas del Madrid sitiado se procedió a la restauración de muchísimas obras que llegaban a veces en un estado deplorable. Clínica y albergue, el Prado no cesó de ser centro de protección, y de conocimiento en último extremo, de las obras de arte.

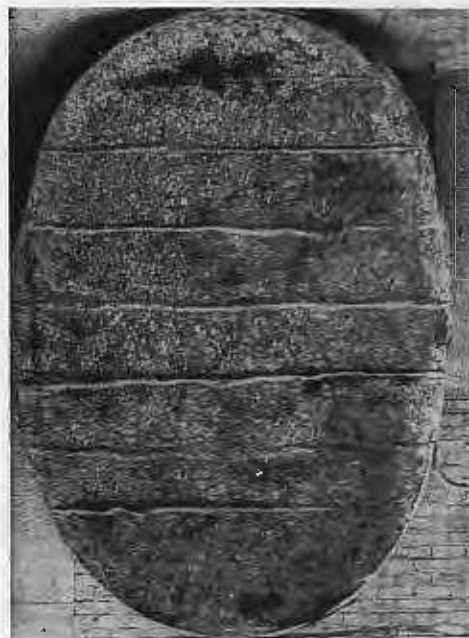
Se podrá aducir que parece un contrasentido que se almacenasen obras aquí cuando las propias se sacaban para otro sitio, por razo-

nes de seguridad pero piensen ustedes que es simple problema de escala: las piezas más importantes eran las que se pusieron a cubierto en primer lugar, y evidentemente mucho más a cubierto estaban obras de palacios saqueados, de iglesias expuestas al incendio y al pillaje, entre los muros del Prado, edificio oficial, que en los sitios de donde procedían.

Obras de primerísimo orden pasaron por los talleres del Prado en esos años azarosos entre 1936 y 1939. El *Jardín de las Delicias* del Bosco, que se conservaba en el Escorial en lamentable estado, pasó al Prado. Jeronimo Seisdedos, restaurador conocido y prestigioso, realizó entonces la consolidación y reintegración de esta obra capital que, como veremos, no regresó ya al monasterio filipino. Como en 1840 cuando las tropas carlistas amenazaron Madrid, también ahora se volvieron a desplazar algunas pinturas de El Escorial que, como entonces, van a quedar vinculadas para siempre a la pinacoteca madrileña.

También los Grecos de Illescas se restauraron entonces y suministran una prueba gráfica del riesgo que corren obras almacenadas en malas condiciones. Se habló mucho de las garantías que para la defensa y custodia de las obras de arte podrían ofrecer las cámaras blindadas del Banco de España. En ellas se almacenaron algún tiempo los Grecos de Illescas; las condiciones de humedad del albergue dieron lugar a la aparición de una densísima capa de moho sobre los lienzos, hasta hacerlos irreconocibles. Afortunadamente el daño era superficial y pudo restaurarse.

También obras semidestruidas, desgarradas por los saqueos incontrollados, especialmente en iglesias y conventos, fueron salvados y restaurados en plena guerra. El retablo de Tristán, de la iglesia de Yepes, algunos de cuyos lienzos,



Coronación de la Virgen del Greco, procedente de Illescas, tal como llegó al Prado en 1937.



Coronación de la Virgen, del Greco, procedente de Illescas, en restauración en el taller del Museo (1937).

en girones, fueron llevados al Prado, según el testimonio de uno de los restauradores, por soldados; la gran *Cena* del mismo pintor, de la iglesia de Cuerva, el *Martirio de San Juan Evangelista* de Claudio Coello, de la iglesia de Torrejón, o la *Virgen con San Francisco y San Felipe*, de Francisco Rizi, de los Capuchinos del Prado, fueron así salvados bajo el fuego mismo de los bombardeos.

Algunas de las galerías y salas vaciadas de pinturas, se acondicionaron también para almacenes de obras de todo tipo; cerámicas, porcelanas, orfebrería, que fueron encontradas en cantidades industriales al concluir la guerra gracias, repito una vez más, a la abnegación y al interés puesto por el Servicio de Recuperación republicano y quienes a él se unieron.

La guerra concluye en 1939. Los lienzos evacuados están en Ginebra. Allí se organiza ya por el gobierno victorioso una gran exposición que hace conocer los fondos del Prado fuera de su marco habitual. Mientras, en el Madrid de la postguerra, se procura restablecer una situación del todo igual a la anterior a 1931, con el decidido propósito de olvidar, aquí como en otros sectores de la vida nacional, el paréntesis de la República. Se nombra director a Sotomayor y subdirector a Sánchez Cantón. Se restablece el Patronato —ahora presidido por el Conde de Romanones— y hasta que no regresan los lienzos de Ginebra se monta una exposición memorable, con los lienzos que el Servicio de recuperación ha reunido en Madrid y que viene, curiosamente, al ser distribuidas las piezas insertándolas en los lugares adecuados, una especie del Museo ideal que había soñado Poleró en 1868, con los cuadros de las catedrales, de las iglesias y de los museos de provincias.

El regreso definitivo de los cuadros hubo de hacerse, con gravi-

simo riesgo, a través de una Europa ya en plena guerra mundial, pues la declaración tuvo lugar el 3 de septiembre de 1939. El viaje de regreso fue casi más accidentado que el de partida, viniendo los cuadros en trenes nocturnos, sin luces para esquivar la posible aviación alemana que ya operaba sobre Francia.

Al reintegrarse, por fin, los cuadros al Museo pudo comprobarse que los daños habían sido mínimos: sólo «Los mamelucos», de Goya, muestran hoy todavía la huella de lo que fue el único daño grave, el único desperfecto importante que sufrieron en todo este azaroso traslado (de Madrid a Valencia, de Madrid a Gerona, de Gerona a Ginebra y luego su regreso), los cuadros del Prado. Se ha dejado visible como constancia, como puro testimonio histórico de los azares de este doloroso traslado, un grueso desprendimiento de color en la parte superior izquierda, que fue ocasionado por un accidente del camión que lo transportaba que al volcar rompió la caja y la caja del embalaje desgarró el lienzo. Si se piensa en la enormidad de los riesgos, desde el bombardeo a los transportes, se hace evidente la atención y el cuidado puesto en la evacuación.

El Museo restablecido, iniciaba una nueva etapa. Quizá hubiese podido —y debido— esperarse un agradecimiento masivo de quienes concluida la guerra recobraban, en gran parte intactos, los tesoros artísticos que allí habían sido custodiados. Desgraciadamente, nadie supo agradecer lo que el Prado había significado en la salvación de tanta obra de arte. Sólo en 1940, don Mariano Lanuza donó al Prado una tabla excepcional de Quentin Metsys que en el Museo había encontrado asilo e identificación en los años revueltos. Aún hoy, las etiquetas que llevan los cuadros que el Servicio de recuperación re-



Lienzos almacenados en las salas de los Tapices de Goya (1936-39).



Obras de cerámica y orfebrería recogidas por el Servicio de Recuperación republicano.

publicano controló, se exhiben por los propietarios a veces como una credencial de prestigio: «Estuvo en el Prado» dicen, sin advertir quizá en toda su dimensión lo que aquello significa y la deuda que en buena ley tienen con quienes los salvaron y con el Prado mismo que los albergó en su condición, por todos respetada, de intocable patrimonio de la nación.

En los años inmediatos a la guerra encontramos importantes novedades. Ante todo, algunas donaciones, entre ellas una excepcional: el donativo Cambó. Francisco Cambó, político catalán, bien conocido, afortunado coleccionista de obras de arte, trasladó su colección a la Argentina y ofreció como compensación —velada forma de un pago de impuestos— la entrega de algunas obras del Renacimiento italiano tan escasas siempre. Gracias a ello, Boticelli con las deliciosas tablas de la historia de Nastaglio degli Onesti, las tablas de San Eloy, atribuidas a Tadeo Gaddi, el ángel músico de Melozzo de Forlì o la tabla de las *Artes Liberales* de Giovanni dal Ponte, se incorporan definitivamente al Prado juntamente con el maravilloso *Bodegón* de Zurbarán. Este donativo Cambó se inscribe ya en la misma línea de las grandes donaciones (las de Bosch, Pastrana, Fernández Durán, etc.) que constituyen desde su ingreso parte fundamental del Museo. El interés que la carencia de obras del cuatrocento italiano presta a estas tablas es excepcional y obligan a inscribir el nombre de su donante en un ideal álbum de oro de la historia del museo.

No es éste solo el enriquecimiento capital de estos años. Ya vimos como el Prado acogió y restauró en plena guerra obras de otras procedencias, entre ellas los Boscos del Escorial. Por disposición directa de la Jefatura del Estado, en el Prado quedaron ya pa-

ra siempre «*El jardín de las Delicias*», «*El carro del Heno*» y «*La mesa de los pecados mortales*» del Bosco, «*El Lavatorio*» de Tintoretto y «*El descendimiento*» de Van der Weyden. También son estas obras que hemos de considerar absolutamente capitales de toda la colección y que no pueden faltar en ninguna antología, por apretada que sea de sus fondos.

También un acuerdo de intercambio con el gobierno francés nos devolvió la «*Inmaculada*» de Murillo que Soult había robado en Sevilla en el Hospital de venerables sacerdotes y que constituía una de las piezas más famosas del Louvre. A la vez, en este acuerdo con el gobierno de Petain se nos devolvía la Dama de Elche, escultura que, dotada en aquellos momentos de una significación nacional, de una exaltación casi simbólica, encontró su acomodo en el Museo del Prado donde permaneció durante 30 años, hasta que en 1970, se acordó su traslado al Museo Arqueológico Nacional. Evidentemente para quienes estábamos, o estaban, acostumbrados a verla en el Prado y para quienes encarnaba como el símbolo del espíritu español, es quizá de lamentar su ausencia del Museo, pero también es cierto que allí estaba un poco como «gallina en corral ajeno». En la nueva instalación del Museo Arqueológico, junto a la Dama de Baza y la Dama del Cerro de los Santos, es sin duda donde ha encontrado su verdadero emplazamiento y la potenciación máxima de su significación.

Al propio tiempo que estos enriquecimientos el Prado también perdía algo. El citado intercambio con Francia, tuvo como contrapartida, el que el Museo se desprendiera de uno de los retratos de doña Mariana de Austria por Velázquez, del cual, afortunadamente existían dos ejemplares casi idénticos. Uno de ellos fue enviado a



Salón Central en 1939.

París con un retrato del Greco procedente de las colecciones del Museo Provincial de Toledo.

También fue baja en el inventario del museo en estos años la «*Santa Isabel curando a los tiñosos*», obra capital del Murillo más maduro que se reintegró al hospital de la Caridad de Sevilla, donde evidentemente completaba de una manera admirable uno de los conjuntos más bellos de nuestra decoración barroca. Aunque surgió un cierto temor de que esta devolución de una obra de arte salida cuando la invasión francesa de su emplazamiento habitual, hubiera de desencadenar una serie de peticiones análogas que pudieran dejar en mantillas los museos constituidos desde entonces, afortunadamente no se erigió en precedente y permanece como un episodio aislado. También, como en el caso de la Dama de Elche, parece que ha encontrado mucho mejor acomodo, formando parte de un conjunto que nunca debió de ser desmembrado.

En el Museo se van realizando también en estos años una serie de obras de mejora escalonadas prudentemente. La más vistosa de todas es la modificación de la escalera que había construido Jareño en 1880. Recuerden que, al desaparecer el terraplén el arquitecto neoclásico había levantado una hermosísima y monumental escalera que daba una extraordinaria nobleza al acceso. En realidad, con esta escalera monumental se seguía manteniendo inaccesible y en una considerable oscuridad la cripta del edificio. Realmente la cripta había sido concebida como tal cripta y aunque no sepamos exactamente cuál era su destino, era evidente que Villanueva la pensó sin acceso directo y sin luz. De todos modos el aumento de visitantes y la exigencia de dotar de más entradas y de dar mayor movilidad al edificio, forzó la transformación, que rea-

lizó el arquitecto Muguruza entre 1944-1945. La escalera se simplifica, se suprime el tramo perpendicular que le dotaba de cierto aire imperial y se arbitran tres puertas en la esplanada baja que dan acceso directo a la rotonda. Estas puertas efectivamente cumplen una misión utilísima y descongestionan la circulación interior del museo, pero no evitan esa sensación un poco estrecha y agobiante, y en absoluto monumental que tiene hoy el acceso al Museo por esta parte.

Se inician también las obras que conducen a la transformación total de todas las estructuras combustibles del edificio, con la sustitución no sólo de las armaduras de la techumbre sino también del pavimento de viejas y olorosas maderas que por las mismas fechas Alberti, desde su exilio argentino, glosaba en su libro «A la pintura», recordando «el aroma a barnices, a madera encerada, a ramo de resina fresca, recién llorada» que había empapado sus años de adolescente, durante sus primeras visitas al museo del Prado.

Es innegable que el deseo de modernización que el viejo Patronato propugnaba se va haciendo realidad, pausada pero evidente, al menos en lo que atañe al edificio.

Pero simultáneamente hay que subrayar bastantes deficiencias que no pueden dejar de acusarse. El personal científico del museo es ridículamente pequeño. Piénsese que el Director es un pintor sin especial ni probado conocimiento histórico-artístico; sólo son historiadores y museógrafos Sánchez Cantón como subdirector y en algunos breves períodos don Diego Angulo que será Conservador adjunto a la dirección entre 1941 y 46, y a quien se encomienda la redacción del Catálogo de las alhajas del Delfín, que conocerá dos ediciones, y luego un arquitecto, don Manuel Lorente que desempe-



La escalera norte, modificada por P. Muguruza en 1943.

ñará igual puesto hasta su jubilación en 1970.

Una antigua Comisión catalogadora, iniciada hacía muchos años por iniciativa del Patronato y para hacer realidad la renovación crítica del catálogo, no volvió a constituirse. Fondos tan importantes como los dibujos de la colección Fernández Durán, ingresados en 1930, continúan sin sombra de catalogación. El *Catálogo* de la escultura, de 1909, agotado como es lógico, sigue siendo el único manejable para conocer esta importante colección, hasta 1957, en que aparece el de la Escultura clásica preparado por don Antonio Blanco, por encargo directo del Patronato.

La escultura medieval y moderna seguirá sin catálogo hasta fecha muchísimo más reciente (1969). Los Catálogos de pintura, bajo la entera responsabilidad de Sánchez Cantón, conocen varias ediciones, que son, como dijimos, de enorme utilidad, aunque se sigue echando de menos la existencia de catálogos extensos que estudien en profundidad y con exhaustivo aparato crítico la colección.

La biblioteca, que había conocido un cierto período de enriquecimiento entre 1920 y 1936, sufre una interrupción ciertamente grave que se hace casi dramática por las circunstancias de la guerra mundial que rompe por completo cualquier contacto con los museos con los cuales se sostenía alguna forma de intercambio. La revisión de los depósitos —por la que clamaba Lázaro Galdiano en 1918, y que parecería ahora especialmente necesaria y urgente por los daños previsibles que la guerra civil hubiera podido ocasionar—, no es ni siquiera planteada. Al contrario, otra oleada de desatinados depósitos se imponen al Patronato por parte del Gobierno, haciendo beneficiarios ahora especialmente a entidades militares (Gobiernos militares, Capitánías), gubernativas (Ministerios, Go-

biernos civiles), o diplomáticas (embajadas y legaciones).

Estas entregas se hacen con frecuencia de modo urgente, casi sin formalidades, con recibos apresurados y provisionales, que hacen hoy muy difícil a veces la verificación rigurosa de lo que salió. Me consta que desde el Museo mismo se intentó, en más de una ocasión, y ante las exigencias oficiales, una labor de resistencia pasiva semejante a la que se adujo frente a las órdenes de evacuación en plena guerra, ocultando los lienzos en ciertos almacenes inaccesibles, con la ingenua —y es posible que alguna vez eficaz—, pretensión de convencer que ya no había nada más que ceder, fuera de lo expuesto, que se consideraba, afortunadamente, intocable.

Entre las muchas adquisiciones que pueden ser señaladas en los 20 años de la dirección Sotomayor hay que subrayar algunas que son consecuencia de la guerra, por referirse a obras que aquella hizo descubrir o valorar. Destaquemos la «*Sor Jerónima de la Fuente*», de Velázquez, vendida por el convento de Santa Isabel de Toledo y que ya había sido en 1936 depositada en el Prado ante una denuncia por sospecha de venta clandestina; el «*San Andrés y San Francisco*», del Greco, procedente del Convento de la Encarnación, de Madrid; el pequeño «*Cristo*» de Velázquez del Convento del Sacramento, o los *Apóstoles*, del Greco de la serie aparecida durante la guerra en el Fuerte de Guadalupe, procedente del pueblecito de Almadrones, y que hubo de ingresar fragmentariamente en el Prado, mientras el resto emigraba a Estados Unidos.

Otras muchas obras ingresan en estos años, unas directamente adquiridas por el Estado, entre las cuales puede señalarse como absolutamente excepcional la «*Adoración de los pastores*», del Greco,



Uno de los Salones de Tapices de Goya en 1950.

que el Ministerio compró directamente a Santo Domingo el Antiguo de Toledo el año 1954 por la cantidad, entonces excepcionalmente alta, de 1.600.000 pesetas. También, junto a estas obras adquiridas directamente por el Estado, habría que comentar la excelentísima labor de administración del Patronato. Sánchez Cantón, años más tarde, había de comentar que sólo con los fondos del Conde de Cartagena, que en 1930 había legado 300.000 pesetas para compras de obras de arte, había sido posible adquirir 15 cuadros: obras de Zurbarán, Maíno, Valdés Leal, Tiépolo, Paret y otros muchos, «y todavía —dice Cantón con gracia—, queda un fondo que no diré a cuánto asciende para que el alarde no me obligue a rechazar ofertas que me brinden ser administrador de caudales ajenos».

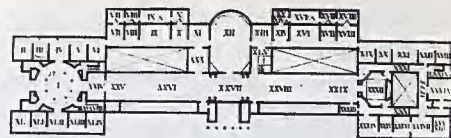
En realidad, parece milagroso pero es preciso tener en cuenta, aparte de la excepcional labor de administración que el Patronato ejerce, los precios de las obras de arte, que en estos años del 40 no habían sufrido el absurdo y desmesurado disparadero de los años recientes.

Otra serie de adquisiciones, importante y nueva, se debe sin duda a la decidida voluntad del propio director, Alvarez de Sotomayor, que expresa así su gusto personal: la pintura inglesa del siglo XVIII, inexistente en las colecciones por las causas ya comentadas de la enemiga tradicional de España e Inglaterra. Ahora se intenta con una laudable decisión cubrir este hueco pero hay que confesar que lo logrado, con adquisiciones y donativos, no es especialmente brillante, aunque pueda servir de referencia a falta de otras piezas mejores que por desgracia, y por las mismas razones de desmesura en los precios, son hoy virtualmente inaccesibles. La pieza más bella de pintura inglesa, ingresada en es-

tos años es el retrato de Marta Carr, de Lawrence, adquirida en 1959, la única quizá, que sostendría un nivel de calidad al lado de las obras considerables de estos artistas tan desconocidos en general para el público español.

Si los cuadros ingleses responden a la voluntad del Director, otros afortunados ingresos de estos años nos consta que se hicieron absolutamente a su pesar. La pintura románica, tan rica en el museo de Barcelona, se incorpora al Prado a partir de 1946 con la instalación de la Capilla de Maderuelo, y aún después, los frescos rescatados de San Baudilio de Berlanga, procedentes de un intercambio con los Estados Unidos a cambio de un depósito «temporal», pero que hay que suponer que definitivo por la índole misma de lo depositado, en reciprocidad: el ábside de la iglesia segoviana de San Martín de Fuentidueña. Realmente la autorización de exportación de San Martín de Fuentidueña para incorporarlo al gran museo de arquitectura y de escultura de The Cloister en Nueva York, supone la virtual pervivencia eterna de aquellas piedras allí, pues no es fácil imaginar que sean otra vez desmontadas y devueltas a su procedencia original. Las pinturas ofrecidas en compensación vinieron a instalarse en el museo en 1957. Sotomayor hubo de decir ante ellos que «exponer estas pinturas equivaldría a justificar a Picasso». Su estética quedaba bien definida precisamente por su oposición a toda modernidad, y también, como es lógico, a todas las formas artísticas primitivas previas al mundo de las alquitarradas bellezas del Renacimiento o del siglo XVIII, que constituían sus modelos ideales.

Esa actitud académica, en el sentido que lo fueron los artistas del XVIII que él tanto amaba, era ya en estas fechas anacrónica hasta el exceso, y es preciso recordar con



Ampliación Chueca - Lorente, 1955-56.



Proyecto de ampliación del Prado del arquitecto Aspiroz 1952.

tristeza que a sus prejuicios se debe el que el Prado no posea mayor colección de primitivos españoles, que pudieron comprarse esos años a bajo costo, y contaron siempre con su cerrada oposición, sólo vencida en algunos pocos y excepcionales casos.

A la par, la necesidad de ampliar el Museo se iba evidenciando, y fueron varios los proyectos que circularon antes de acometer la muy medida ampliación de 1956, debida a los arquitectos Fernando Chueca y Manuel Lorente, que adosaron una hilada de salas a las ya construidas en 1920 por Arbós, obteniendo así 15 salas nuevas —las del piso principal dedicadas a la pintura veneciana, a Van Dyck y a Rubens, con excelentes luces— sin tocar para nada la estructura primitiva y respetando los patios, esencialmente de ventilación y respeto para la obra original, que se establecieron en la primera ampliación.

Hubo también, otro proyecto ambicioso del año 1952 del arquitecto Azpiroz que no pasó de las acuarelas y de la planta, y que implicaba algo que hoy todavía mantiene una vigente polémica y que habremos de comentar el próximo día al hablar del museo ideal: es la extensión del Museo hacia el jardín botánico. El proyecto de Azpiroz, con tres soluciones distintas, se integraba, en una amplia perspectiva urbanística, respetando el edificio actual y creando otro que repetía el sentido rítmico del edificio de Villanueva y que, con tres soluciones volumétricas distintas afectaba a la calle de Espalter, a la plaza de Murillo y al Jardín Botánico, del cual una de las soluciones robaba una considerable porción. El proyecto contó, por supuesto, con la oposición cerrada de quienes, muy lógicamente, defendían la integridad del Botánico. Probablemente, además, exigía por su complejidad y volumen unos desembol-

sos que en el año 1952 no estaba el Ministerio dispuesto a afrontar.

De otro tipo de actividades nada puede reseñarse. No se volvieron a repetir exposiciones científicas como las de los años 1928 ó 1929. De publicaciones sólo podemos registrar en 1952, la de los *Dibujos de Goya*, preparada por Sánchez Cantón y notable en su tiempo por la calidad de las reproducciones, pero de texto increíblemente escaso para la importancia que la empresa exigía.

En 1960, al fallecer Sotomayor, Sánchez Cantón accede al fin, a propuesta del Patronato como exigía el vigente reglamento, a la Dirección del museo, que de hecho le hemos visto desempeñar interinamente en tiempos muy difíciles. Se volvía, pues, a estimar la conveniencia —ya normal en todos los museos del mundo— de colocar en los museos a un estudioso de probada entidad científica.

Como subdirector se nombra a Xavier de Salas, catedrático también, que había sido director de los Museos de Barcelona entre el 39 y el 47, y que era a la sazón Agregado cultural y Director del Instituto de España en Londres, persona de amplias y brillantes relaciones sociales, y de evidente conocimiento del mundo artístico internacional. Coincide el nuevo equipo con el inicio del gran empujón turístico, y de la etapa de intento de proyección hacia afuera de la vida y la cultura españolas. Un síntoma del nuevo talante del Museo es la presencia de sus obras en exposiciones internacionales a las que había estado cerrado de manera seguramente excesiva por decisión tanto del Patronato como del propio Estado. Ya en 1935 Enrique Lafuente Ferrari, en artículos de prensa en *La Epoca* y *Ya*, abogaba por una política más abierta en las relaciones exteriores, lamentando la ausencia de España en certámenes como la Exposición



Plaqueta de José Planes acuñada con motivo de los cincuenta años al servicio del Museo del Prado de F. J. Sánchez Cantón.

de Bruselas de 1935 o la gran Exposición de arte italiano celebrada en París el mismo año, y viendo en ello una penosa expresión de penuria intelectual, no sospechando que lo que él sinceramente deseaba, de presencia y testimonio en el concierto internacional, podría con el tiempo convertirse en lamentable utilización política.

Decía entonces Lafuente: «Una de las más formidables exposiciones de hace muchos años ha reunido en el Petit Palais un conjunto asombroso de obras maestras del arte italiano. También en esto España debiera hablar alto. España, la de los reyes «amateurs» la que en sus tiempos protegió a Tiziano y compró cuadros sin tasa y la que encargó esculturas a Miguel Angel, no asiste a esta especie de «record» internacional, al que han contribuido desde los Estados Unidos a Rusia, desde Portugal a Turquía. Hace pocos meses, un «feliz» decreto prohibió las contribuciones de los museos españoles a exposiciones de este tipo: enhorabuena a los que crean que éste es el camino. En todo caso una llave más a esa barrera de aislamiento en la que gustosos nos encerramos para verter nuestra energía en tertulias de café, en ambiciones de campanario o en la biliosa pasión que llamamos política.»

Dos días más tarde comentaba también: «En este París de la cultura, aún resonante el éxito italiano, comenzaba a condensarse el deseo de hacer el próximo año una manifestación semejante de arte español. En buena lógica debía alegrarnos este propósito francés de colocar tras de Italia a nuestro arte en trance de obtener una resonancia mundial nunca inútil. Los españoles tenemos, cruentas o incruentas, tan pocas ocasiones de ganar batallas que parece que no habría de despreciarse la que se nos brinda, mas nos tememos mucho que las esferas oficiales con-

testen esquivas a tan honrosa sugestión. Ya se ha comentado la actitud de nuestra administración cuando, curándose en salud, dio en este propio año un sedoso decreto y orden, prohibiendo que los museos españoles participen en este género de exposiciones.»

Ahora, a partir de 1960, la presencia española va a ser constante, tanto en exposiciones monográficas de evidente carácter científico —Mantegna en Mantua, Poussin en París, Guercino en Bolonia, Tiépolo en Udine—, como, y esto es lo más grave, en otros certámenes en los que se pone en juego no el interés científico, que justifica en cierto modo los riesgos evidentes sufridos por las piezas, sino en exposiciones en las cuales el carácter de bullanguera audiencia masiva convierte las obras de arte en meros instrumentos de una propaganda política, oportunista y tantas veces bastardeaba, que no compensa en modo alguno de los riesgos, a veces inmensos, que se afrontan.

Ejemplos penosos fueron la Feria Mundial de Nueva York, la Feria de San Antonio de Tejas, la Feria de Tokio, donde obras maestras españolas se juntaron con productos agrícolas, folklore y cocina, ofreciendo una imagen, optimista y vistosa, invitadora al turismo, la panacea económica de aquellos años.

La presencia de un control, o mejor, de una utilización política del Museo por parte de la Administración del Estado, se hacía cada día más evidente. El Patronato había sido presidido, desde la muerte del Conde de Romanones en 1950, por un exministro de clara significación político-falangista, don Rafael Sánchez Mazas, que apenas nada podía aducir en su haber ni como museólogo, ni como coleccionista o amateur.

A su dimisión, en 1963, le sucedió otro exministro, don Jesús Ru-



bio, aunque le acompañan algunos hombres de investigadores y eruditos que daban al Patronato una relativa autoridad e independiencia: Don Diego Angulo como vicepresidente, don Enrique Lafuente, don José Camón Aznar, el marqués de Lozoya, doña María Luisa Caturla, mantienen un tono de seriedad científica y de rigor que pronto va a tener ocasión de apuntarse éxitos considerables al producirse el espectacular aumento de ingresos como consecuencia de las oleadas de turistas que inundan el Museo en la década de los 60.

La venta de publicaciones, diapositivas y reproducciones, aumenta vertiginosamente, y la fortuna favorece con adquisiciones soberbias, fruto precisamente de la rapidez de decisión y de la autonomía administrativa de que el Museo, con la autoridad de su Patronato posee. Un par de ejemplos dan idea, contando por supuesto con la excepcional fortuna del azar, de lo que pudo realizarse en estos años. El *Cristo muerto* de Antonello de Messina es, sin duda, una de las adquisiciones más importantes realizadas en los últimos 25 años por museo alguno del universo. Llegado al Prado en unas circunstancias increíbles de azar y de sorpresa, fue ofrecido en venta unos meses más tarde de haber sido descubierto, y pudo adquirirse rapidísimamente, con absoluta conformidad de los que lo ofrecían y del Museo mismo.

La pieza, huérfana de todo estudio y de toda atribución, fue primero interpretada como una obra excepcional del quattrocento veneciano, obra evidentemente de impronta belliniana y próxima a Cima de Conegliano; al restaurarse, limpiarse y estudiarse con más atención, se reveló como una obra absolutamente capital de Antonello de Messina y en un estado de conservación portentoso. Completaba también, una vez más casi milagro-

samente, esta parca representación del quattrocento italiano en nuestro Museo.

De menor importancia objetiva pero igualmente significativos por cubrir también huecos en nuestra colección, se pueden señalar la adquisición en Londres de un estupendo Magnasco, «Cristo atendido por los ángeles», o —también fruto de un sorprendente azar— la de un enorme lienzo de Matia Preti importantísimo pintor del «seicento» italiano, que llegó al museo arrollado, casi como un desecho, ofrecido por quienes acababan de adquirirlo en un derribo. La pieza, absolutamente capital, pudo comprarse de inmediato, y en condiciones muy favorables, precisamente porque no hubo por medio ninguna clase de dilaciones burocráticas, papeleo o aplazamientos, sino la autoridad del Patronato, su prestigio, responsabilidad e independencia y la autonomía administrativa de que el Museo gozaba en aquellos momentos.

Las publicaciones en torno al Museo, que paradójicamente proliferan entre los editores privados, no encuentran desde el mismo Prado su adecuado eco. El Catálogo normal conoce ediciones sucesivas, pero el Catálogo riguroso por escuelas que todos los museos de Europa van iniciando, con el modelo casi perfecto de la National Gallery londinense, continúa sin aparecer.

El Prado de estos años es, por supuesto, engañoso. Sus deslumbrantes tesoros ofrecen siempre una imagen de riqueza sin paralelo. Es fácil —ya vimos cómo desde su fundación es actitud constante— afirmar que no tiene rival. Las declaraciones que menudean en todos estos años se mueven en esa dirección. Se alardea de «modernizar»; se elogia el restaurante recién abierto; se ponderan los pavimentos de mármol... Ni una palabra de queja o de protesta,



Cristo Muerto sostenido por un ángel, de Antonello de Messina, adquisición excepcional (1965).

de denuncia o de alarma se eleva desde el Museo mismo reclamando de los poderes públicos una mayor atención de personal, de medios, de dotaciones...

Sin embargo, la prensa plantea ya ciertas preguntas, algunos interrogantes, no siempre, quizá, bien orientados, pero que atestiguan un interés y una preocupación crecientes por la falta de cumplimiento a ciertas exigencias sociales que el Museo debiera realizar. Protestas por el encarecimiento de su entrada frente a una, lógica, exigencia de gratuidad; por la inadecuación de la luz en muchísimas salas, por los métodos con que se tratan a veces algunas piezas en ocasiones de traslados por —¡una vez más!— el desorden de las instalaciones y el incesante ir y venir de los cuadros en ocasión de renovación de salas.

Pero el espectacular aumento de los ingresos convierte al Prado en presa tentadora de la Administración, que decide, en 1968, desarticular el Patronato, modificar profundamente su estructura haciendo cesar a los patronos mayores de setenta años (entre los que se contaban casi todos aquellos que verdaderamente conocían los problemas de tipo museográfico, y sin advertir que, por su carácter consultivo y gratuito, no era lógica ni correcta esa jubilación de funcionarios), sustituyéndolos por personalidades en su inmensa mayoría ajenas por completo a la vida de los museos y a la historia de las artes.

La medida provocó la dimisión del presidente, el exministro don Jesús Rubio, y el Patronato virtualmente quedó disuelto, pues no volvió a reunirse ya, y aún más tarde, en febrero de 1970, un Decreto modificó definitivamente su constitución haciéndolo depender enteramente de la Administración y aumentando el número de sus miembros hasta la cifra de 25 personas,

lo que hacía casi imposible su funcionamiento.

Veán cuál es en la actualidad la teórica composición del Patronato del Museo del Prado: Presidente, el Ministro de Educación y Ciencia; Vicepresidente, el Director general de Bellas Artes; Vocales natos, el Director del Museo del Prado, el Director del Museo Español de Arte Contemporáneo, el Director del Museo Arqueológico Nacional, el Comisario general del Patrimonio Artístico Nacional, el Asesor nacional de museos, el Director general de relaciones culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, un representante de la Academia de Bellas Artes, designado por el Ministro a propuesta en terna de esa Corporación, y 15 vocales designados nominalmente por decreto a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia.

En realidad, de hecho, y a pesar de que el Decreto establece como reglamentario que se reúna el Patronato una vez al mes, no se ha reunido sino una sola vez en los seis años transcurridos desde su fundación. Mientras tanto, en 1968, casi a la vez que se modificaba por vez primera el Patronato, una decisión ministerial, igualmente arbitraria en cuanto a la forma, pues no se hizo la obligada y reglamentaria consulta al Patronato, pero sin duda extraordinariamente afortunada en cuanto a la elección de la persona, hizo cesar al señor Sánchez Cantón en razón también de su edad, nombrándolo Director honorario, pasando don Diego Angulo a la Dirección y continuando el doctor de Salas como subdirector.

El breve período —apenas dos años— que permaneció en la Dirección Angulo, luchando continuamente con la creciente ingerencia administrativa, que concluiría por forzarle a la petición de relevo en discreta razón de su salud y antes de cumplir la edad fijada para



Fotografía publicada en el «Ya» —23 octubre 1965— mostrando el modo poco adecuado del traslado de la Dama de Elche.

su retiro forzoso, fue sin embargo extremadamente prometedor. Los proyectos eran ambiciosos en su planteamiento; por vez primera se pretendía afrontar una labor de reorganización y de proyección del Museo. Ya años antes, y desde la vicepresidencia del Patronato, el doctor Angulo había intentado ampliar la plantilla dando cabida a nuevos investigadores que pudieran poner al día los catálogos. En 1961 yo mismo ingresé como Encargado de los depósitos, en una misión de revisión que desgraciadamente no se tradujo entonces sino en visitas e informes, pero que ahora iba a aprovecharse para el rescate de muchas piezas de importancia, olvidadas o casi destruidas, en depósitos absurdos desde 1875 como vimos. Recuérdese el estado en que muchos de estos lienzos reingresaron al Prado.

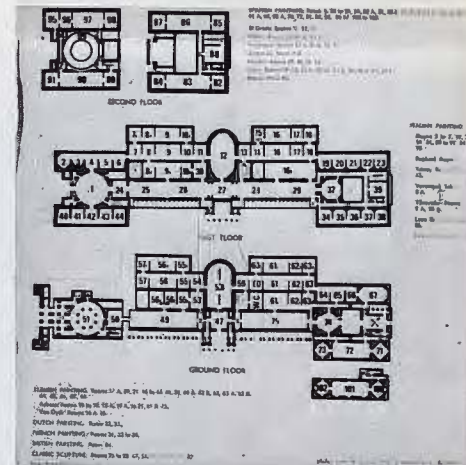
Se activa el montaje, catalogación y acondicionamiento de las colecciones de dibujos, virtualmente desconocidas; se inicia, por una persona especialmente adecuada por su preparación, el señor Díaz Padrón, la catalogación científica de la pintura flamenca; se proyectan series de lienzos formados a base de los depósitos rescatados y por rescatar, que habían de recorrer en exposiciones pedagógicas las ciudades universitarias, con la intención de mostrar unos breves panoramas de la historia general de las artes; se inicia la reorganización de las colecciones con un criterio —¡por fin, desde 1829!— cronológico, valorando series desdichadas, como la de la escultura, o la de los lienzos flamencos de la Torre de la Parada, que se montan con nuevo rigor y sensibilidad. Se dan conferencias populares, sábados y domingos, y se prepara una primera edición de un planoguía oficial, que viene a desbancar por completo algunas de las Guías privadas de muy pobre condición.

También corresponde a este mo-

mento, aunque se iniciase en los postreros tiempos de Sánchez Cantón, la última, definitiva y quizá menos afortunada, ampliación del Museo. Ya hemos comentado como las ampliaciones de Arbós (1920) y Chueca-Lorente (1956) habían respetado unos amplios patios entre la construcción primitiva y los añadidos. Ahora, como única posibilidad de atender a las reclamaciones de aumento de espacio, se ciegan esos patios para instalar en ellos nuevas salas. Es la primera vez que se adosa definitivamente al muro exterior de Villanueva un cuerpo ajeno, quedando completamente cegadas las ventanas que el arquitecto había diseñado en la parte posterior.

Ni que decir tiene que las salas obtenidas en la planta baja quedan en completa oscuridad que fuerza la iluminación eléctrica; mientras que en las partes altas se mantiene una adecuada luz cenital.

En 1969 se celebra el 150 aniversario de la fundación del Museo. Recuerden que el centenario propio había pasado casi inadvertido y que apenas una conferencia de don Elías Tormo conmemoró la fecha de apertura de nuestro más importante Museo. Ahora, en el 150 aniversario, se planea una cierta solemnidad y se busca compensar de algún modo aquel olvido del centenario. De todo lo previsto (que incluía incluso la celebración de un Simposium de Directores de los más importantes museos del mundo) al no contarse con el apoyo de un Patronato que pudiera hacer valer su autoridad, y luchando con dificultades administrativas (pues el control económico impuesto al Museo es tal, que mensualmente ha de hacer el ingreso de sus cantidades en la caja del recién creado Patronato Nacional de Museos habiendo luego de presentar para sus pagos, una complicada madeja de papeleo administrativo, ocasionando dilaciones y dificultades increíbles),



Ultimas ampliaciones del Museo, suprimiendo los patios (1964-67).



Rotonda de Ariadna con las piezas capitales de la escultura (1969).

fue ciertamente poco lo que pudo hacerse y aún en un plan casi doméstico, que quizá no fue suficientemente entendido en su verdadero significado.

Aun con ello, y aparte algún acto puramente oficial, es evidente que lo logrado rebasaba con mucho las actividades de todos los últimos veinticinco años de vida del Museo. Hasta cuatro exposiciones se celebraron en aquella ocasión. Una, la de las adquisiciones habidas en los últimos diez años, se realizaba en la sala habilitada para exposiciones temporales en uno de estos patios rescatados en este último intento de ampliación museal. En esta exposición se incluía la más reciente adquisición, hecha ya en este período a partir del 68, bajo la dirección de don Diego Angulo: el retrato del *Duque de Lerma*, de Rubens, que había estado a punto de perderse para España y que gracias a una vieja ley de la República que declaraba inexportables las obras que habían sido alguna vez patrimonio de la Corona, pudo salvarse y ser adquirida para el Museo por una crecidísima cantidad.

Aparte de esta exposición de adquisiciones, se realizó también otra de carácter puramente didáctico como las que se celebran con muchísima frecuencia en todos los museos del mundo, pero que aquí, en Madrid, era la primera que se celebraba y resultaba por ello, de carácter absolutamente excepcional: se trata de la que conmemoró, el centenario de Peter Bruegel. En ella se reunieron la única obra segura que de Bruegel conserva el Prado, las obras de su estilo, de su taller o de sus seguidores, y una amplísima información gráfica, a base de grabados, de fotografías y textos literarios, que mostraba con modestia, pero con eficacia evidente y carácter excepcional, puesto que nada parecido había sido hecho hasta este momento, la

personalidad del gran artista flamenco.

Otra exposición monográfica permitió ver, los dibujos de Goya que el Museo conservaba, preparatorios para grabados, juntamente con las estampas correspondientes regaladas para ese fin por un coleccionista y amateur inglés, Thomas Harris. Acompañó a esta exposición también la «Comunión de San José de Calasanz» de Goya que había sido restaurada en el taller del Museo, siguiendo en esto una excelente costumbre a la que no he aludido pero que ha sido tradicional en la vida del Prado desde siempre: ir colaborando en la restauración y en la puesta a punto de obras que no le pertenecen pero que gracias a los cuidados de su taller han podido ser salvadas y, a cambio, exhibidas durante un breve período de tiempo en el propio Museo.

Por último, ya en 1970, y no dentro de los muros del Museo, sino en el inmediato Casón, se celebró una gran exposición de *Pintura italiana en el siglo XVII en España*. Era el colofón del centenario, que exponía así, junto con aportaciones de iglesias, museos y colecciones particulares casi un centenar de lienzos propiedad del Prado, dispersos los más de ellos en depósitos desde fin de siglo, cuando el barroco italiano no se estimaba apenas, y ahora devueltos, restaurados, valorados en su verdadera significación, como una muestra de lo muchísimo que podría hacerse en campos semejantes, con fondos igualmente ricos e igualmente desdeñados.

Pero, a la vez, la incoherencia administrativa daba testimonio crecido de la falta de coordinación y de política ordenada. Parece como si se repitieran las palabras de Blas Taracena el año 1935, al hablar de la desconexión de la labor realizada en los diversos museos del país. A la vez que se escatiman



Exposición de Nuevas Adquisiciones (1968).



Exposición didáctica del Centenario de P. Brueghel (1969).

dineros para los proyectos de reordenaciones, se libran cantidades para obras que, apenas concluidas carecen ya de sentido. En 1968, el Ministerio había autorizado y pagado obras de instalación de unas salas dedicadas a la pintura del siglo XIX, con iluminación especial, pensada para cuadros de pequeño tamaño, y desplazando para su instalación, pesadas esculturas. Estas salas no llegaron nunca a inaugurarse, pues simultáneamente a su conclusión, el antiguo Museo de Arte Moderno se fundía con el Prado y los cuadros aquí previstos habrían de insertarse en la selección que se montaría en 1971 en el Casón del Buen Retiro.

Por otra parte, la alarma de la contaminación atmosférica, planteada en toda su acritud desde el Museo mismo y luego por la prensa con sensacionalismo eficaz para crear una sensibilización colectiva, pero muchas veces errónea, en la imagen que crea del inmediato desmoronamiento de las obras de arte, ha venido a crear nuevas tensiones y a hacer llover propuestas contradictorias, polémicas encontradas y choques de criterio entre los diversos estamentos de la Administración, del Museo y de espontáneos colaboradores, tan bien intencionados muchas veces, como faltos de un conocimiento profundo tanto de la realidad del problema como de la vida interna del Museo. En este ambiente, la dimisión de Angulo y el nombramiento del doctor Salas para la Dirección, conmigo como Subdirector en 1971, precipita las cosas. Los problemas de la contaminación y los proyectos de ampliación del Museo que se imbrican en los primeros y que por su carga económica adquieren prioridad absoluta, se convierten, tanto a escala ministerial como, y lo que es más grave, a escala «doméstica», en algo paralizante de decisiones y de iniciativas. Recuerden, como episodios recientes,

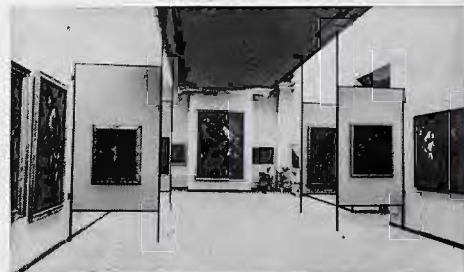
la valla puesta de la noche a la mañana para cubrir una obra que ni siquiera se había proyectado, simulando así un interés ministerial apenas planteado.

Nada se ha vuelto a hacer en los aspectos de proyección exterior ni tampoco en los rescates de depósitos para su ordenación, exposición y estudio, ni la publicación del tan necesario Boletín o Anuario, un periódico que pudiera establecer intercambios con otros museos; ni cumplimiento de la labor necesaria de divulgación pedagógica que las conferencias, libres y gratuitas, habían abierto, y que la organización actual con inscripción y con número limitado, contradice.

Una sola exposición, la de Rosales en 1973, fue evidentemente importante, pero quizá no fueran precisamente los muros del Prado los más adecuados para albergarla sino los del Casón, y es preciso lamentar que la sala, desmantelada entonces para la exhibición, no haya encontrado todavía su reordenación, condenando al almacén lienzos de considerable importancia.

Obras inacabables, que parecen muchas veces sin sentido ante la inmediatez de otras más radicales o necesarias; trasiego continuo de lienzos sin que se advierta la coherencia o razón de las renovadas instalaciones; salidas de obras para exposiciones de nulo interés científico, y muy dudosa eficacia política a veces en abierta oposición al criterio del Museo, y con gran riesgo siempre; irremediable cesión a presiones oficiales que no debieron existir y que han hecho del Museo en algún caso (el «show» Dali de 1974, por fortuna con la repulsa casi violenta de la prensa), escenario de actuaciones que en nada le honran... Tal es el panorama actual.

Se ha iniciado la publicación, eso sí, de los *Catálogos* de dibujos, deuda muy remota, desde 1931,



Exposición de Pintura Italiana del s. XVII en el Casón del Buen Retiro (1970).



Salas de Pintura del s. XIX instaladas en 1968-69, que nunca llegaron a inaugurarse.

que sólo ahora comienza a ser pagada, y se prepara la edición del *Catálogo* crítico, tan ambicionado y tan repetidamente solicitado, que se inicia con la pintura barroca flamenca del señor Díaz Padrón que aparecerá en estos días. Comienza también la publicación de los Inventarios reales, documentos imprescindibles para conocer la historia de nuestro patrimonio.

Pero con todo, algo —mucho más bien—, no nos satisface de la situación actual. Como dije el primer día, reclama una nueva y diferente actitud, un talante diverso por parte de todos, desde el Museo mismo y quienes en él estamos, a la Administración que habrá de reconsiderar su actitud para una

entidad que es, antes que nada, depósito de cultura y centro de educación. También por parte del público todo, que debe adquirir la conciencia de su derecho a exigir que se cumpla la función social que al museo compete.

El día próximo, para concluir, veremos lo que podría ser ese Museo ideal desde la situación real en que nos vemos y tomando en cuenta las soluciones que se han ido proponiendo en estos años, los sucesivos proyectos de ampliación, los planteamientos distintos de escisión, de fragmentación del museo, y por supuesto también, contando con cuanto pueda surgir aquí, al hilo de un coloquio que deseo vivo, sincero y eficaz.

El Museo posible y deseable

La definición que el organismo internacional que define los museos, el ICOM (International Council of Museum), da de museo es, en su brevedad, un verdadero punto de partida para cualquier reflexión que queramos hacer sobre el futuro de nuestro Prado o sobre cualquier museo posible.

Museo, dice, «es la institución permanente que conserva y expone colecciones de objetos de carácter cultural para fines de estudio, educación y deleite». Quedan en esta definición —que como es lógico abarca no sólo los museos de arte, sino los de historia o de cualquier otra actividad cultural—, perfectamente acotadas las cuatro direcciones que debe atender un museo: la conservación, la exposición, la educación y la investigación.

Ante todo, en primer lugar, la *conservación*, es decir, la custodia con las máximas garantías de supervivencia, del tesoro recibido con la obligación de transmisión a las generaciones sucesivas. Es fácil advertir que con esta obligación de transmisión quedan expresamente condenadas todas las actitudes selectivas con criterio personal, toda concesión al gusto temporal o al subjetivo. Piénsese en lo que sucedería si un archivero tuviera preferencias y eliminase o simplemente abandonase a su suerte, perio-



Entrada del Museo del Prado en la actualidad.

dos o tipos de documentos que le pareciesen inexpresivos. La historia económica que hoy tanto nos apasiona y cuya importancia crece de día en día, no sería posible si no dispusiésemos en los archivos, de censos, cuentas, impuestos, registros demográficos y otra infinidad de papeles que han sobrevivido junto a los más brillantes documentos de las bulas, los diplomas, las cesiones reales, los títulos... En los museos españoles, y en el Prado especialmente, se ha seguido una técnica en cierta manera contraria. Todo se ha centrado en los grandes nombres, que por supuesto llenan toda la atención, todo el interés estético y toda la atracción periodística, pero en los almacenes, en los depósitos incontrolados, cedidos a las entidades más absurdas, existen cientos e incluso miles de cuadros que exigen también su conservación como compromiso primero, y no sólo por su evidente interés de documento, sino desgraciadamente, porque nuestros criterios valorativos no son eternos, y del mismo modo que lo que fue despreciado hace un siglo —piense en «*La Anunciación*» del Greco relegada a Villanueva y Geltrú— puede hoy parecerse excepcional, y mucho de lo que nuestro gusto personal o las presiones de nuestro medio desdeñan, puede ser lo amado y lo valorado por las generaciones venideras.

En cuanto a la *exposición*, un museo ha de ser ante todo algo visitable, algo «mostrado», para diferenciarse así del archivo que es lo conservado y registrado, pero accesible sólo al investigador, al que bucea. Un museo exige pues unas condiciones de visibilidad y de acceso, un ámbito grato donde se haga posible la contemplación, unos ciertos criterios de ordenación de lo expuesto que conduzcan al visitante y doten de sentido a lo que ve. La riqueza excepcional del Prado exigiría, para su adecuada y

permanente exposición, unos espacios muy superiores a los que ahora dispone y una plantilla de personal para su control y vigilancia igualmente superiores. Es ésta una problemática común a todos los museos del mundo que se resuelve —aparte del sistema de desdoblamientos en museos filiales o en depósitos—, por el sistema de exposición permanente de los fondos objetivamente más importantes o que se consideran tales, y de exposiciones temporales de lo restante, bien en modo rotatorio, renovando las salas periódicamente, o en exposiciones ocasionales de fondos específicamente agrupados con algún criterio, histórico, iconográfico, técnico, o en ocasión de conmemoraciones, aniversarios, etc.

También, —y esto lo han ensayado muy bien la National Gallery de Londres y el Louvre con un éxito evidente— teniendo habitualmente abiertas al público salas secundarias, verdaderos almacenes accesibles donde se exponen en condiciones menos cuidadosas, con inevitable amontonamiento, pero a fin de cuentas visibles, las series consideradas en cada momento como secundarias.

Y hay también el *aspecto educativo*. Que una organización como el museo ha de tener una vertiente educativa es absolutamente obvio. La conservación y la exposición, no son un fin en sí mismos sino exclusivamente un instrumento para la enseñanza, para la educación. El museo ha de comunicar, ha de enriquecer, ha de dar algo al que no lo tiene: deleite, como dice la misma definición del ICOM y solemos pensar, pero también instrucción al que no está en condiciones de recibir ese «mensaje», con terminología a la moda, que las obras de arte comunican.

La idea por desgracia nada infrecuente incluso en algunos de quienes rigen las grandes instituciones de cultura, de que el museo

ha de ser algo para selectos, para gentes que ya «lo saben todo», que no necesitan de rótulos, ni gráficos, ni explicaciones porque enturbiarían la límpida claridad de la pura contemplación, del goce estético, está, pues, en los antipodas de una visión abierta y pedagógica como la que propugnamos. Por supuesto que debe rehuirse el enojoso didactismo extremado que a veces se ha pretendido y que aturde con enseñanzas profusas que no vienen a cuento, llegando a aplastar las obras de arte y a convertirlas en objetos secundarios o en mera ilustración de un farragoso discurso pedagógico, en el peor sentido de la palabra. Aquí, como en todo, la inteligencia y la sensibilidad aunadas han de dar en cada caso la fórmula adecuada, subrayando siempre la condición singular de la obra de arte, como elemento vivo de la cultura; como integrante del patrimonio más íntimo del hombre abierto a su tiempo; como elemento enriquecedor y no como simple dato curioso o erudito sin conexión con la vida. Educativas han de ser las instalaciones en su disposición y ordenación, con criterios claros, lógicos y fácilmente advertibles, y educativas han de ser las rotulaciones de las piezas que ofrezcan una información clara, sintética y trabada al contexto del museo. Carácter educativo han de tener las exposiciones temporales, que junto a los catálogos científicos imprescindibles, y por desgracia necesariamente caros, han de presentar, paralelamente, publicaciones ligeras y baratas —a ser posible gratuitas— que informen del contenido y los propósitos de cada exposición sintéticamente. A la vez, la finalidad educativa de un museo ha de verse reflejada en una labor de proyección cultural a base de conferencias populares, de cursos y cursillos de orientación a maestros y educadores, que a su vez colabora-

rán ampliamente en sus centros de enseñanza, y de preparación de un material docente, tipo series de diapositivas, programas audiovisuales, etc., que han de facilitar la preparación a la visita y la eficacia posterior, con la fijación y el análisis de lo visto y estudiado, entendido siempre como hecho de cultura.

Y por último, la *investigación*. Especialmente los museos que como el Prado poseen fondos ricos, perfectamente coherentes y prácticamente inamovibles, han de ser necesariamente centros de estudio en contacto estrecho con la Universidad. Han de poseer bibliotecas especializadas, ricas y al día, que permitan la investigación en profundidad de cuanto guardan, tantas veces insuficientemente estudiado, y han de ser semillero, «seminario», de especialistas en los campos concretos que esos fondos permitan, constituyendo además núcleos de orientación para otros centros de menor importancia. Ejemplos como los que suministra el Museo de Boston en el campo de la técnica y la historia del grabado, o el Louvre, sobre la conservación de pinturas sobre tabla y la historia de la técnica de la pintura, a través de sus respectivos laboratorios, son ejemplos admirables. Esa investigación permitiría también convertir los grandes museos en centros de asesoramiento, en verdaderos depósitos de información utilizable en muy diversos niveles. Sólo los archivos fotográficos de que puede llegar a disponer un museo como el Prado, son suficientes para sustentar infinidad de trabajos de investigación ni siquiera sospechados.

Como es lógico, las investigaciones exigen la publicación y la difusión de sus conclusiones; para ello, la existencia de Anuarios, Revistas o Boletines es absolutamente imprescindibles, aparte claro está de publicaciones de mayor porte,

desde los tantas veces reclamados catálogos científicos, hasta monografías rigurosas de sus obras mayores o aspectos concretos de sus fondos y de su problemática.

Como es fácil advertir, todo este planteamiento teórico de las funciones de un museo exige, como correlato imprescindible, una dotación adecuada, tanto en medios económicos e instrumentales, como —y sobre todo— en personal. Una institución cultural es en gran manera la proyección de unas personas, de unas vocaciones y de unas responsabilidades compartidas. No basta con organizar desde el correspondiente, y casi siempre incompetente, escalón burocrático, unos cuerpos, unas escalas, unos organigramas que pueden parecer perfectos. No lo serán nunca si las personas que ocupan los puestos, tanto si se hallan designadas por razones políticas, personales, sociales o simplemente misteriosas, como si proceden de los cuerpos de funcionarios burocratizados, no responden a lo que la institución a la que sirven reclama, tanto en preparación científica, como en dedicación vocacional. Lo de menos es el sistema como se recluten a esas personas; lo importante, lo imprescindible, es exactamente su funcionalidad, su vocación, su decisión y su preparación.

Volviendo un poco hacia atrás, aunque hoy corresponda hablar del futuro, me vuelvo a referir a Ceperino Araujo Sánchez y a su conferencia de 1888 que tantas veces he glosado en estos días. El crítico, hablando por supuesto en unos momentos muy especiales, cuando acababan de crearse unos determinados cuerpos, y existían unas violentas tensiones de carácter político, y cuando evidentemente el vivir del Museo Arqueológico o de algunos de los museos entonces más significativos y más vinculados a la Administración, no era precisamente modélica, decía unas

palabras que pueden resultar quizá excesivamente duras y que no quisiera que hiriesen hoy a nadie de quienes puedan sentirse de alguna manera aludidos. «Aquí no comprendemos», decía Araujo, «que pueda hacerse ningún servicio si no se crea un cuerpo de escala cerrada para desempeñarle; si el Estado no se echa encima esa carga obligatoria. Creado el cuerpo, sea de ingenieros o de lo que se quiera, todo son estudios para ensanchar y dar movilidad a las escalas. Aunque sean instituciones que por su esencia requieran sus escuelas y sus estancias en las provincias o en el campo, se busca el modo de que tanto las escuelas como los individuos tengan su residencia en Madrid, disfrutando de gratificaciones extraordinarias en comisiones. Es motivo de las meditaciones más concienzudas del Consejo de Instrucción pública, y la prensa lo excita a diario para que active tan interesante asunto para la patria, si el cuerpo de archiveros, bibliotecarios y anticuarios ha de regirse por una sola escala o si cada ramo particular ha de tener escala aparte, con cuya interesante resolución tal amigo ascenderá antes que tal otro, pero el servicio no se hará ni mejor ni peor. Aquí no se concibe que pueda proveerse una cátedra sin oposición. Pues bien, lejos de ser los cuerpos y las oposiciones el método mejor para tener el Estado buenos servidores es el peor, porque no evita los abusos del favoritismo. No sé si influirán también otras causas, pero creo que una de las que nos privan de tener eminencias, es este sistema de cofradías sin estímulo y sin otra emulación que el deseo de la muerte del que está delante para obtener el ascenso.»

Los tiempos de hoy no son, por supuesto, los mismos; pero quizá en algunos determinados aspectos no estemos tan lejos de una situa-

ción como la que Araujo presentaba. La creación de cuerpos específicos es, por supuesto, teóricamente conveniente. Se crea así desde luego una profesionalización muy necesaria, y puede exigirse así una serie de conocimientos básicos que constituyen la plataforma fundamental imprescindible. Pero a la vez, se corre el gravísimo riesgo de institucionalizar, ya para siempre, personas de apresurada preparación improvisada, o conocedores específicos de unas parcelas que luego, por procedimientos puramente administrativos: el concurso, la antigüedad en el escalafón, o circunstancias particulares de cualquier tipo, vengán a bloquear definitivamente unos puestos donde son imprescindibles unos conocimientos muy concretos y una probada vocación.

No es esto achaque sólo de los museos. Más grave aún se ha planteado en la enseñanza, con la creación del cuerpo de Adjuntos de Universidad, que en un porcentaje muy alto, no han de acceder —por falta de preparación, voluntad de trabajo o simplemente capacidad— a las escalas superiores del profesorado, y que constituirán un muro infranqueable para aquellos, de generaciones sucesivas, que podrán tener mejor preparación, vocación y capacidad, pero que han tenido la desgracia de nacer más tarde.

En el ámbito de los museos de fondos tan específicos como el Prado, el Arqueológico Nacional o el Museo de Escultura de Valladolid, es muy grave el riesgo de cubrir puestos definitivamente sin que haya constancia de la preparación en profundidad, que la índole de sus fondos reclama. Muy distinto es, por supuesto, el problema de los museos de provincias, de carácter con frecuencia muy vario, que abarcan campos muy amplios y que, por ello, no pueden pretender una especialización rigurosa en todos los campos, sino por

el contrario unos conocimientos generales amplios, y unas condiciones de iniciativa y de organización para poder atender en muchos frentes y con evidente urgencia, los problemas tan diversos que surgen a diario en la batalla local. Pero los museos específicos, de fondos básicamente inamovibles, exigen, creo, otros modos de formación y de reclutamiento de su personal.

Veamos, pues, sentadas estas premisas necesarias, cuál es la situación actual del Prado en todos esos aspectos y cuáles pueden ser las bases para que en el futuro pueda cumplir con esas exigencias que acabamos de sentar.

Es fácil advertir, a través de cuanto hemos visto en los días anteriores, que el Prado, de las cuatro exigencias fundamentales que comentamos, apenas cumplé, y de modo incompleto, las dos primeras: *conservación* y *exhibición*. Aquélla, imperfectamente por la falta absoluta de control sobre los fondos en depósito —que son tan Prado como los Velázquez o los Goyas—, que hemos visto con cuánta frecuencia se deterioran e incluso destruyen. También dentro de su propio local, por los graves riesgos que por efecto de la creciente contaminación sufren los cuadros expuestos, atendidos por una insuficiente plantilla de restauradores y con un taller precariamente dotado.

La exhibición es igualmente incompleta y deficiente. Aparte de la tan comentada falta de una ordenación coherente desde un criterio histórico-artístico, pueden señalarse infinidad de salas, pasillos o dependencias, donde las condiciones de iluminación y visibilidad son escasas, y además, la falta de personal subalterno obliga en demasiadas ocasiones a mantener inaccesibles al público salas importantes especialmente las de la tercera planta. La misma carencia de personal adecuado, puede ser res-

ponsable también de la falta de exposiciones rotatorias del material habitualmente no expuesto, como los dibujos especialmente.

De los otros aspectos, *educación e investigación*, es inútil que hable. Baste decir que no existen.

Veamos, pues, paso a paso, lo que pudiera y debiera ser según mi criterio, que ustedes discutirán en el coloquio, el Prado posible y deseable, que pudiera llenar adecuadamente estas necesidades.

Ante todo, el Museo debe recuperar una forma de autonomía que libere su gestión de la presión burocrática y de la total dependencia de la Administración. Un medio para ello habría de ser, pienso, la potenciación del Patronato: un Patronato constituido en la forma que establecía su primer reglamento, buscando personas de reconocido prestigio e independencia, con autoridad científica y moral, y familiarizados realmente con el mundo del arte y de la ciencia. Recuerden las palabras que el reglamento inicial decía: «las personas que más se hayan distinguido por su competencia o por sus servicios al arte y a la riqueza artística española».

Debía incluir también, quizá, a alguien del mundo de las finanzas, pues la autonomía económica es, por supuesto, problema esencial. Los patronatos de los museos ingleses o alemanes incluyen siempre algunos banqueros o algún representante de la alta industria, capaz, en un momento dado, de arbitrar recursos para alguna adquisición excepcional o alguna iniciativa desusada. Ese Patronato debiera ser el único responsable y con capacidad decisoria en asuntos como las adquisiciones, la conveniencia o inconveniencia de los préstamos a exposiciones, informe y discusión de obras de ampliación, contratación de personal técnico, publicaciones y actividades de todo tipo, con el mismo tipo de autoridad, indepen-

dencia y responsabilidad de las que habrían de disfrutar por ejemplo las juntas de gobierno de las universidades con su rector, el día que se haga realidad la tan reclamada autonomía universitaria.

Su independencia respecto al mundo oficial del Ministerio sería la garantía de la no utilización del Museo como tal, o de sus fondos, para fines puramente políticos y contingentes, con riesgo de su integridad, como ha sucedido muchas veces. En estrecha relación con esto, estarían los problemas de tipo económico, fundamentalmente la recuperación de su autonomía administrativa y la plena capacidad de administración de sus fondos. El riguroso control que la burocracia ministerial ejerce hoy sobre los ingresos del Museo, obligando a su depósito en la caja del Patronato Nacional, entidad que como el del Prado, tampoco se ha reunido desde su constitución, y que funciona solamente como oficina administrativa, ya ha dejado triste huella en la historia del Museo al entorpecer, por las infinitas dilaciones y dificultades que crea la complicada administración, la adquisición de algunas piezas de primer orden, para las cuales la rapidez de maniobra y la decisión inmediata hubieran sido fundamentales.

Caso penoso es el de unos Goyas singulares ofrecidos hace años al Prado en un precio muy conveniente, que llegaron a ser depositados en el propio Museo y cuyos propietarios, hartos de esperar la definitiva respuesta de la Administración, retiraron oferta y pinturas, privando al patrimonio del país de unas importantísimas piezas que, además, por su carácter y dimensiones, no me extrañaría nada que algún día aparezcan fuera de España, exportadas clandestinamente. El largo pleito, del cual la prensa se hizo eco ampliamente, planteado en torno al derecho de tanteo ejercido por el Estado sobre una

obra maestra de Tiépolo, por fortuna concluido con sentencia favorable al Estado, pero que tanto preocupó durante largo tiempo, y que ha provocado algunos gastos cuantiosos no previstos, pudo evitarse con una rápida y oportuna actuación en su momento. Baste decir, en resumen, que adquisiciones excepcionales como las del Antonello de Messina, el Magnasco o el Preti que les refería el pasado día, y en las cuales fue determinante la decisión inmediata, serían en la actualidad absolutamente imposibles, y el Museo habría de ver, impotente, perderse para él obras de primerísimo orden, ante los papeleos inacabables de interventores y jefes de negociado.

La responsabilidad del Patronato, y del Director por su delegación y con su respaldo, simplificaría enormemente los trámites y valoraría también la figura del Subdirector gerente, creada para descargar a la Dirección de problemas económicos, pero de hecho atenuado por unas exigencias burocráticas que coartan toda verdadera gestión.

En todos los museos del mundo la figura del Director, del equipo de dirección, goza de una independencia y autoridad, que aquí se regatea coartando sus iniciativas y fiscalizando su actuación, desde planos absolutamente ajenos a su competencia.

El régimen económico del Museo es problema grave. Como vimos, el aumento de sus ingresos propios a cuenta del espectacular desarrollo del turismo tuvo una consecuencia positiva: el fabuloso incremento de las adquisiciones entre 1960 y 1968, y unas negativas: el inmediato precipitarse de la Administración sobre él, y el planteamiento, evidente en los últimos años, del Museo como negocio, como fuente de ingresos. La pretensión de subir el precio de la entrada hasta 100 pesetas fue blo-

queada afortunadamente por una inteligente campaña de prensa movida desde el desaparecido diario «Madrid». Subió de todos modos, a 50 pesetas, aunque simultáneamente se amplió muy considerablemente el número de personas autorizadas a entrar gratuitamente. Piensen, de todos modos, que las amas de casa, por ejemplo o los jubilados que no tienen ninguna clase de carnet sindical, han de abonar su entrada.

El ideal de museo totalmente gratuito, quizá no sea desgraciadamente factible aquí y ahora, pero en ningún caso debe primar, en la gestión del Prado, ese aspecto de negocio, que atiende sólo a los beneficios. Y por supuesto, el hecho de que estos beneficios existan, no debe tampoco eximir al Estado de la responsabilidad de financiación de un centro de cultura cubriendo las atenciones ordinarias de personal, material, etc. De este modo, ese posible beneficio que hoy existe, pero que otras veces no hubo, y que puede en cualquier caso disminuir, revertería en beneficio de la comunidad a través exclusivamente de adquisiciones, publicaciones, investigaciones, etc.

También la cuestión del personal es asunto complejo como ya he dejado apuntado al comienzo, y que se mueve en muy varios niveles. En primer lugar el personal directivo y científico que hoy posee el Museo es absolutamente insuficiente. Tradicionalmente el Museo ha sido servido por un Director y un Subdirector conservador de la pintura. Ambos puestos han sido desempeñados —ya hemos visto cómo— por pintores de cámara al principio y después por personalidades de prestigio del mundo de la historia del arte y de la museología, siempre a propuesta del Patronato y al margen del cuerpo de Conservadores de museos, subrayando así una independencia y una autoridad fuera de cualquier espíri-

tu de cuerpo de los que en 1888 hemos visto denunciar a Ceferino Araujo.

Problema aparte es el del Museo del siglo XIX, dependencia del Prado desde que, por Orden Ministerial comunicada el 5 de febrero de 1971 —pero que no ha llegado a ser publicada en el Boletín Oficial—, se fundió con él. En realidad, el Museo del siglo XIX, antiguo Museo de Arte Moderno, tiene entidad suficiente y es museo con organización y con tradición absolutamente distinta, que aunque en este momento está regido por un Subdirector del Prado, en realidad ejerce funciones que corresponden en cierto modo al antiguo Director del Museo de Arte Moderno.

Desde 1971 existe, además, el ya comentado puesto de Subdirector gerente, funcionario de la Administración y con funciones específicamente administrativas.

Aparte de la Dirección estricta, incluido el Gerente, el Museo exige un equipo de personal abundante, específicamente preparado, activo y conocedor de los problemas que un museo de este tipo plantea con sus colecciones virtualmente inamovibles. El Prado necesita un plantel de especialistas que cubran con rigor los campos de sus distintas secciones. En la actualidad existen, dotadas teóricamente y aún no cubiertas de modo definitivo cinco plazas de Conservadores del cuerpo de museos, dos de ellas cubiertas interinamente. Su cobertura no creo que pueda hacerse de una vez y de modo definitivo. La formación de un especialista de los que el Museo necesita no puede improvisarse. Quizá ahora pudiesen encontrarse algunas personas capacitadas para determinados sectores, pero lo verdaderamente útil sería encaminar hacia el Museo, con puestos de asistentes o de becarios bien retribuidos, a jóvenes que en el futuro, y tras

rigurosa y continua selección, pudieran pasar a ser Conservadores titulares tal como se hace en los principales museos del mundo.

El sistema de oposición directa, o el concurso de traslado, como ya hemos dicho, representa un riesgo de dar entrada, a través de pruebas siempre fragmentarias, pero con carácter definitivo e inamovible, a quienes después, por falta de condiciones, de vocación o incluso de conocimientos específicos, podrían ser un obstáculo para una labor verdaderamente fructífera en el tono que el Museo reclama y que, insisto en ello, es absolutamente distinto al de los restantes museos del país.

La contratación abierta, el sistema de becarios, permite conocer funcionalmente o personas, que una vez acreditada su capacidad, preparación y condiciones, y luego de madurada su formación, podrían quedar vinculadas al Museo por concurso u oposición o por el procedimiento que se estableciese.

Por otra parte, la riqueza y complejidad de los fondos exige un número de conservadores muchísimo más amplio que esas plazas previstas. Un repaso a los «staff» de los grandes museos europeos —incluso de los que se quejan a veces de penuria de personal, como los italianos o franceses—, por no mencionar a los americanos, de muchísimas más posibilidades económicas, ofrecen un panorama bien rico de conservadores por secciones o departamentos. El Prado necesitaría al menos dos conservadores de pintura española, uno de pintura italiana, dos de pintura flamenca, otro para la pintura francesa, la holandesa y alemana; uno o dos especialistas en dibujo, a cuyo cuidado estarían las colecciones que sólo ahora comienzan a ser accesibles; otro para la escultura clásica, y aún pudiera pensarse en otro, para la escultura medieval y moderna, y las artes decorativas.

Piénsese que la obligación del Museo es la de elaborar críticamente sus catálogos y para ello ha de disponer de personal verdaderamente especializado y selecto. Por desgracia, las publicaciones de nuestros museos provinciales cuando existen, y por muy útiles que resulten, son de una lamentable pobreza crítica. Sólo el museo de Cádiz, entre los de Bellas Artes, ofrece un catálogo que responde a las necesidades modernas. Casi todas las restantes publicaciones, salvo algunas de carácter etnológico o arqueológico verdaderamente modélicas, no pasan en el mejor de los casos de ser útiles guías sin aparato crítico alguno.

El propio Prado carece y reclama este tipo de catálogos, como hemos venido indicando a lo largo de todas estas conferencias.

También necesita el Museo del Prado un cierto número de personal universitario, con excelente conocimiento de idiomas, que pudiera ejercer el papel de «public relations» atendiendo a la cada vez más amplia exigencia de visitas oficiales y semificiales, que hasta ahora ocupan mucho tiempo a los escasos conservadores e incluso a la propia dirección.

En relación con los problemas de la difusión educativa y social, es preciso también un personal fijo, o mejor, contratado libremente, para la realización de cosas bien concretas: conferencias, montaje de exposiciones, ciclos de carácter didáctico, asesoría a centros de enseñanza, etc. Sin llegar al «Museo Escolar» que alguien ha propuesto al modo de los museos norteamericanos —de muy distinto carácter y con fondos mucho más escasos en número y en su estilo, más de museo de historia que de específica colección artística—, es necesario que el Prado informe y asista al profesorado que crecientemente se vuelca al Museo con sus escolares sin tener muchas veces

la preparación adecuada. Para esta labor pedagógica, el Prado no puede disponer de los conservadores e historiadores, de específica preparación completamente diversa, sino de un personal preferentemente joven, con conocimiento tanto de psicología y pedagogía, como de las líneas centrales de la historia del arte.

Aparejado al problema de la conservación, va el problema del personal de restauración. La existencia de un propio laboratorio de restauración parece obvia, sobre todo en el momento en que se afronte el rescate y revisión de los fondos olvidados en depósitos sin control. Al crearse el Instituto Central de Restauración el taller del Prado, que albergaba junto a sus propios restauradores los de la antigua Junta de Protección y Conservación del Tesoro Artístico, que atendía, como hemos visto alguna vez, a obras procedentes de iglesias o de museos de provincia, ha visto disminuir por completo su importancia y su dotación, tanto en material como en personal. Su viejo prestigio artesano, a duras penas se mantiene frente a una mayor exigencia científica de los modernos métodos y conceptos de la restauración. No posee ninguna clase de material técnico ni de personal adecuado, que permita hacer frente a lo que cualquier centro de restauración maneja usualmente. Cuando se solicita del Museo una radiografía, una fotografía de infrarrojos o un análisis de pigmentos, hay que recurrir fuera del Museo, al Instituto o a particulares para su obtención.

Es imprescindible, pues, una adecuada dotación técnica y cubrir con suficiente personal, joven y preparado, todos los puestos posibles que el Museo reclame. También aquí, como en el caso del personal técnico-científico, puede ser peligroso el dar entrada de modo de-

finitivo, por el concurso o la oposición, a quienes después de un ejercicio, incluso brillante, pueden no resultar adecuados a las necesidades del Museo. Lo ideal es la libre contratación por períodos no muy largos, de gentes que puedan ser en cierto modo educadas, y que demuestren a lo largo de cierto tiempo de prácticas, la preparación y las condiciones en los muy diversos problemas que puedan ir surgiendo, que luego, tras un tiempo prudencial de práctica y adecuación, puedan pasar a desempeñar las plazas con carácter definitivo.

También es grave, y ya he aludido a ello, la situación del personal subalterno. Hoy es insuficiente y mal dotado. Con frecuencia, en los turnos de vacaciones o simplemente a causa de gripes otoñales o primaverales, han de permanecer cerradas al público salas y plantas completas del edificio por falta de personal. Lo escaso de su remuneración hace temer que cuando se convoquen plazas nuevas no las soliciten sino individuos de muy deficiente calidad humana y cultural, con el considerable riesgo que ello implica y la lamentable impresión de quien pretenda obtener de ellos una información cualquiera.

Ampliar las plantillas y su dotación permitiría una mejor selección y un más eficaz servicio, fundamental en unos momentos como los actuales en los que se multiplican los atentados, los robos, que por fortuna no han hecho todavía irrupción en nuestro Prado, pero que exigen una atenta vigilancia y una sensación —que por fortuna había sido tradicionalmente mantenida en el Museo—, de ser verdaderamente «de casa», de sentirse comprometidos en una empresa común.

Esto, que podría propiciarlo con habilidad y justeza el Patronato, se pierde lamentablemente ante la impersonalidad burocrática actual, responsable a veces de retrasos en el percibo de los haberes, con si-

tuaciones anómalas que han llegado a crear tensiones conflictivas.

Más graves son aún —o al menos así se han hecho parecer en todas las campañas de prensa recientes—, los problemas de espacio y de conservación que el Museo presenta y que el Museo ideal debería resolver.

El problema de la contaminación es un problema muy grave pero no con este aspecto escandaloso, de peligro inminente, de hacer pensar que los cuadros van a caerse a pedazos en un plazo brevísimo. El problema de la contaminación es muy grave, por supuesto, y lo que compromete más que nada es la pervivencia de estas obras a muy largo plazo. Normalmente la contaminación incide sobre los barnices, sobre las capas protectoras, que obligan por supuesto a una restauración, a una limpieza; esta limpieza renovada continuamente o con períodos cada vez más breves, efectivamente afecta gravemente a la conservación y a la perduración de la obra de arte, y es en este sentido en el que hay que procurar conservarlas en las mejores condiciones posibles de seguridad.

En realidad este problema, a pesar de haber sido el más escandaloso, es el de más fácil solución. La solución, inmediata y conocida, ha sido puesta en obra en infinidad de Museos de todo el mundo y tiene archiprobada su eficacia: la instalación de aire acondicionado, con regulación automática de temperatura y humedad, y filtros purificadores del aire tanto en cuanto a su composición química como a los elementos físicos en suspensión. El edificio del Prado, por sus especiales características de antigüedad, materiales, disposición de su planta y carácter monumental, multiplica los problemas de instalación y sin duda la encarecerá, pero ya está en trámite de solución definitiva.

El concurso convocado por la

Dirección General fue resuelto hace poco y las obras comenzarán en breve. Este, a pesar de haber sido la espoleta, el más llamativo y comentado, es precisamente el único problema ya en trance de resolución.

Los que no están en absoluto resueltos son los otros, los correlativos en cierta manera, que inciden sobre el espacio y sobre los modos de la exposición. La exigencia de una ordenación cronológica, de un criterio didáctico y pedagógico que hemos venido comentando desde el primer día, está absolutamente en pie, y por supuesto que habrá de afrontarse en el momento en que el edificio, en nuevas condiciones de climatización, haga posible esa reordenación.

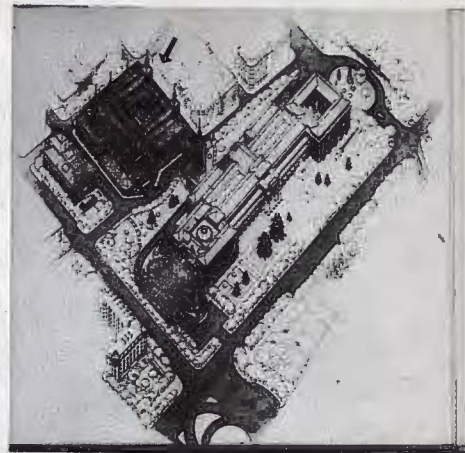
De todos modos, los nuevos criterios de tipo museológico, de espaciación de las obras de arte, de dotar a cada una de ellas de un ámbito grato y normal para su exposición sin estos agobios, sin estas presiones de espacio que el mismo edificio de hoy padece, obligará necesariamente a plantear una ampliación del edificio. Ahora bien, ¿cómo ha de hacerse esta ampliación? Ustedes conocen seguramente algunos de los proyectos que se han planteado en estos últimos años.

Recuerden el primero y más llamativo que se planteó en los primeros momentos de la alarma, interfiriéndose, cruzándose por completo con el problema de la contaminación. Antes de afrontar el problema estricto de la climatización del edificio de que se disponía, se planteó una ampliación, un desarrollo considerable en superficie, que habría de ser previo al acondicionamiento. El proyecto, que fue hecho público por la Dirección General, reproducido en la prensa, y amplísima y polémicamente comentado, fue al final —yo considero que afortunadamente— desechado.

La pretensión de ampliación del

edificio era extraordinariamente ambiciosa, pero implicaba unas soluciones no estrictamente museales sino urbanísticas y representaba por supuesto una transformación muy grave del espacio urbano en que el Museo se halla cómplicado. Suponía también la construcción de un edificio nuevo que habría de rodear a los Jerónimos, alterando gravemente un paisaje tan bello y tan grato, y suponía también un choque con las pertenencias de la parroquia y con atribuciones de la Iglesia. Era discutible también —y por supuesto lo fue ampliamente—, el carácter de pastiche de la arquitectura del siglo XVI que el nuevo edificio que rodeaba a los Jerónimos presentaba; se le incorporaba también una torre, de un carácter madrileño, con chapitel de pizarras al modo del XVII, que objetivamente disonaba tremendamente junto al edificio vilanovino, y sobre todo modificaba una vez más —y ahora muy gravemente— el espacio de la escalera norte, sacrificada a la creación de un gran vestíbulo de entrada que sirviese de recepción y cumpliera la misión de distribución de los visitantes. Para ello se restablecía el nivel de la fachada norte de Villanueva y se creaba, en el espacio que hoy ocupa la plaza de Goya, un enorme vestíbulo, muy poco afortunado en sus líneas exteriores y que suponía, desde luego, la más grave alteración del paisaje de la zona.

Se obtenía efectivamente un gran complejo, pero no se resolvían definitivamente los problemas, porque realmente más que crear un museo nuevo, lo que se hacía era construir un edificio que después habría de ser adaptado para museo. Todas las construcciones en torno al claustro de los Jerónimos —cuya restauración y valoración era el único elemento positivo— revestían un tono claustral; parecía realmente que lo que se construía era un monasterio, un palacio del siglo



Proyecto de Ampliación Chueca - Manzano (1972).



Proyecto de ampliación Chueca-Manzano.



Proyecto de ampliación Chueca - Manzano. Vista lateral (1972).

XVI, cuya evidente regularidad habría de sufrir después unas obras de adaptación para instalar en él el Museo, volviendo al problema de incrustar los fondos en unos edificios preexistentes, bien históricamente o bien reconstruidos e inventados a la manera histórica, con sus tremendas dificultades de adaptación.

Aquella obra implicaba también un ambicioso proyecto, el de restablecimiento, en el edificio primitivo, de la estructura pensada por Villanueva; aquella estructura basilical que ya anticipé en su momento, que aparece en el proyecto dibujado, pero que se resuelve de modo absolutamente diverso en la maqueta que se llegó a construir. El proyecto Chueca pensaba reconstruir, es decir, reinventar, esta basilica que quedaría entonces un poco como sala de representación, como gran sala de pasos perdidos, que evidentemente dotaría al Museo de un porte monumental de que en la actualidad carece en su interior, pero que desde un punto de vista estrictamente funcional, no resolvía en modo alguno los problemas de exposición o circulación que el Museo tiene planteados. Era un enorme local, monumental, quizá muy bello, pero evidentemente desconectado de las exigencias del Museo. Al contrario, lo que se hacía al suprimir la sala de Velázquez, era restar superficie de exposición al Museo actual.

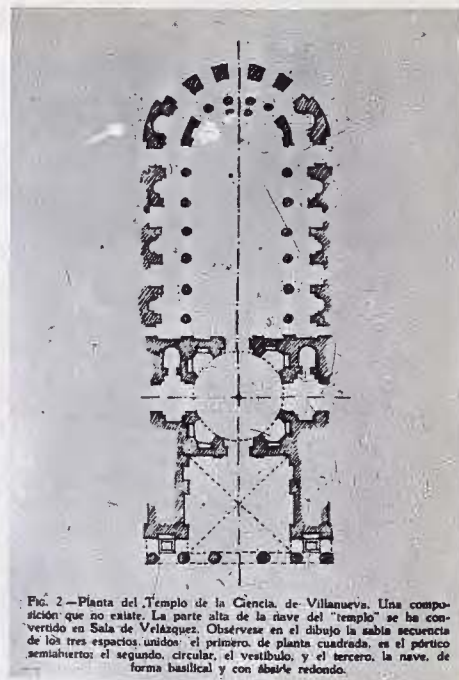
La estructura, por otra parte, se planteaba como una recuperación del proyecto villanovino. Realmente estudiando detalladamente las plantas presentadas, no era difícil advertir que era más bien una invención que una reconstrucción ante todo porque no poseemos datos definitivos ni concretos, especialmente en alzado, del proyecto de Villanueva, y el modo de enlazar la «basilica» de doble altura, con la galería central de la planta alta era enormemente problemático. Por

otra parte, la existencia de la escalera de Muguruza a un lado de la gran sala, pareció forzar la construcción de otra simétrica, y para darles acceso desde la sala era necesario sacrificar el primer tramo de columnas, falseando así la relación espacial determinada por la proporción anchura-altura y por el número de columnas, que en el dibujo de Villanueva eran seis a cada lado determinando, cada par de ellas, unos nichos que se les enfrentaban en el muro perimetral.

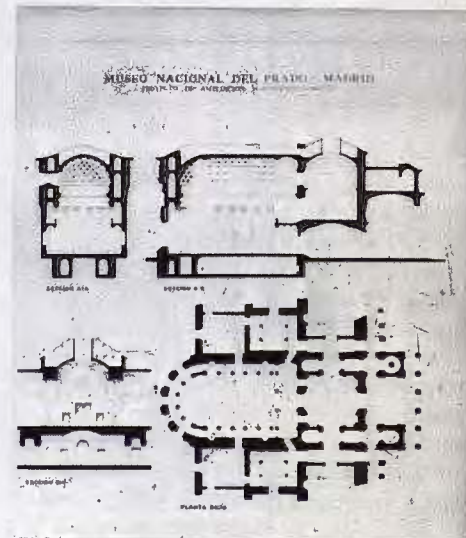
El proyecto de «reintegración», ni siquiera tomaba en consideración esos nichos, tan bellamente articulados, pues ya eran imposibles sobre los muros actuales (del siglo XIX, como hemos visto) y perdían su sentido y su ritmo al ser ahora número impar las columnas al suprimirse las dos primeras.

En resumen, la pretendida recuperación de Villanueva no era ni más ni menos que la construcción de algo «a la manera» de Villanueva, por supuesto con la mejor intención de nobleza, de dignidad y de embellecimiento del espacio interior, pero sin ningún rigor arqueológico puesto que nada nos asegura cual era la definitiva elección de Villanueva, entre proyecto y maqueta, y aún aquél, que se había utilizado como punto de partida, era a la vez modificado de una manera muy considerable al suprimir la estructura mural de hornacinas y al reducir la relación longitud/anchura con la supresión del primer tramo de columnas.

Este proyecto fue, pues, pronto abandonado, pero surgió un segundo proyecto que no llegó a hacerse público sino en unos ligeros apuntes publicados por la prensa y, que suponía una evidente simplificación. Al edificio de los Jerónimos se renunciaba definitivamente; y a lo que se volvía era una vez más a la creación de unos cuerpos adicionales, paralelamente a los ya construidos, que hacían en este ca-



El Templo de la Ciencia de Villanueva, tal como aparece en su segundo proyecto, y glosaba Chueca en 1952.



La sala «basilical» del proyecto Chueca - Manzano (1972). Compárese con el grabado anterior.

so —también con grave alteración del paisaje urbano— desaparecer la calle posterior que hoy hay detrás del Museo y los jardincillos correspondientes, sustituidos por un segundo cuerpo, separado del Museo y que dejaba paso por debajo, por una especie de túnel, a un tránsito cubierto y se completaba con unos ámbitos subterráneos definidos también de una manera muy vaga. Una vez más, no se proyectaba en función de lo que había de colocarse, sino que se creaba un espacio, que a posteriori había de utilizarse para otra cosa, algo que podría aprovecharse para almacenes, para dependencias, o quizá en unas salas de exposición, dotadas única y exclusivamente de iluminación artificial.

Evidentemente este proyecto era, desde el punto de vista arquitectónico, relativamente más discreto; no implicaba un cambio tan grande en la apariencia del contorno, pero volvía una vez más, a las invenciones «a la manera de» constituyendo dos cuerpos laterales, semejantes a los construidos en la actualidad, y en el centro uno central, a modo de templo circular, que quedaba exento y habría de alojar servicios, chimeneas, etc. y que se revestía —es decir, se camuflaba—, de una apariencia monumental remotamente vilanovina.

En estos momentos, la última solución prevista y la que, en mi criterio, creo que es rigurosamente eficaz y acertada, parte de un principio: la intangibilidad del edificio actual. Ya se ha advertido que con la —a mi juicio errónea, pero ya irreparable— utilización de los patios interiores dejados libres en la reforma de Arbós, el Museo había alcanzado las posibilidades físicas de desarrollo. La ocupación de la calle posterior o del jardincillo sería evidentemente algo gravemente atentatorio a la estructura de uno de los barrios más serenos y más equilibrados de Madrid.

Cualquier ampliación, que es imprescindible y necesaria, habría de hacerse desde núcleos separados, es decir, la creación de unas entidades independientes que —y esto es muy importante— siguiesen siendo Prado, que pudiesen llamarse exactamente Prado, pero que constituyeran el albergue de núcleos desglosados del tronco central, y constituyesen museos monográficos filiales. Con ello obtendríamos una multiplicidad de posibilidades de exposición y la articulación de un complejo de museos trabados entre sí por una común dependencia administrativa y, en el fondo, por una comunidad de origen, pero que constituyesen entidades con valor en sí mismos y visitables con independencia.

Esto no es una invención nueva sino que ha sido ya usada en infinidad de ocasiones. Piénsese por ejemplo, en el ejemplo del Louvre desglosando las colecciones impresionistas en el Jeu de Pomme o en Galerías como la Pinacoteca de Parma, con el núcleo independiente monográfico en torno a Correggio que constituye el convento de San Paolo. Hay infinidad de casos de grandes museos, que advirtiendo además precisamente esta especie de fatiga, de tremendo cansancio que los museos mastodónticos producen, han procurado desglosar colecciones de tal modo que la totalidad se mantenga, pero la posibilidad del disfrute de entidades aisladas, se abra al espectador.

Recuérdese que de todos los núcleos de que el Prado dispone, quizá el fondo Goya sea el que es más ajeno a la matriz primera del Museo. Ya les advertía que de los 150 cuadros y 460 dibujos de Goya que el Museo hoy custodia sólo 12 cuadros pertenecen a la colección real y estaban en el Prado de los primeros años. Los «goyas» se han ido agrupando gracias a donaciones (las Pinturas Negras), cesio-



Segundo anteproyecto de ampliación del Prado por Chueca - Manzano, en 1972.



Segundo proyecto de ampliación Chueca - Manzano. Vista posterior.

nes de otras entidades (los Tapices), adquisiciones afortunadas (los Dibujos y muchos cuadros), legados y depósitos (las Majas) a lo largo de toda su historia hasta conseguir la fabulosa riqueza de hoy.

Por otra parte Goya es también —dentro del conjunto del Museo— el apéndice cronológicamente más avanzado. Goya está ya en el umbral del siglo XIX, y es también un artista cuya significación estilística y cuya personalidad, rebasa con mucho el ambiente que las paredes del Prado respiran. Goya es la puerta, el umbral del arte moderno. Goya está exactamente veintiocho años a caballo del siglo XIX; Goya sería por lo tanto una especie de Coloso de Rodas con un pie en el Prado y el otro pie en el Casón. Por su número y en su importancia, tiene entidad más que de sobra para constituir por sí solo un núcleo de atracción masiva.

Ya en 1923 y con ocasión de la inauguración de las nuevas salas del Museo, decía Roberto Castrovido en titulares de un encomiástico artículo en «La Voz» (21 de diciembre de 1923); «*Hace mucha falta un Museo de Goya*», comentando luego en el texto ;«*Haría falta un Museo de Goya, especial para ese gran pintor, y aún otro edificio para los pintores de los siglos XVIII y XIX... con los cuales museos, se salvaría de congestión al del Prado y se le podría completar en las lagunás y deficiencias que tiene*». No es nueva pues, la idea. Por su origen dieciochesco, un escenario vinculado de alguna manera al neoclasicismo vilanovino le albergaría muy bien. La decisión, en curso, de dar cabida al Museo Goya en el Jardín Botánico, en lo que fue pabellón de semilleros (obra de Villanueva, de bellísimo pórtico) convenientemente ampliado, restaurado e integrado en una construcción nueva, no ocasional, sino planteada en función de aquello que ha de alber-

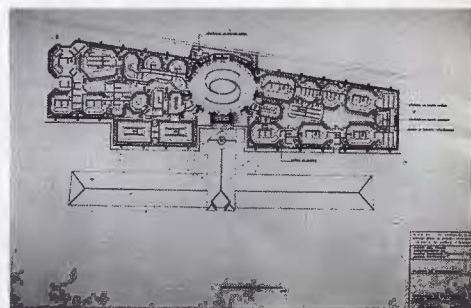
gar, me parece la solución más acertada pues permitiría, sin modificación sensible del espacio urbano, mantener virtualmente unidos a través del jardín, el núcleo esencial del Museo y este otro núcleo capaz por otra parte de vivir por su cuenta, es decir, de interesar por sí mismo sin tener que reducirse a una especie de apéndice apenas visitado.

Las objeciones respecto a que la construcción del nuevo edificio restaría superficie al Jardín Botánico mutilando el jardín histórico y reduciendo aún más los espacios verdes con que cuenta Madrid, no son válidos. De hecho el espacio sobre el cual se ha de asentar el Museo Goya, no pertenece al primitivo Botánico, sino a las zonas añadidas a mediados del siglo XIX, al ordenar la actual calle de Alfonso XII, y además no se dedicaba a zona vegetal. Ni un solo árbol ni especie botánica de consideración se tocan en la proyectada ampliación.

Por otra parte, el lamentable estado de abandono en que se encontraba el Jardín, cerrado desde hace años, sin riego, con infinidad de especies definitivamente perdidas, por la increíble miseria del presupuesto y por imperdonable incuria, comienza a tener remedio gracias precisamente al acuerdo entre la Dirección General del Patrimonio Artístico, y el C.S.I.C. Las obras estrictamente botánicas han dado ya comienzo bajo la dirección científica de las autoridades del Jardín. Quizá quepa lamentar una pérdida de carácter del jardín dieciochesco, en aras de nuevas concepciones de Jardín Botánico que quizá pudiesen —y debiesen— ser discutidas y planteadas de otro modo. De nada de ello debe hacerse responsable al Museo del Prado, cuyo consejo no se ha pedido en ningún momento para asunto que se ha considerado siempre de la entera responsabilidad e incunvencia de la dirección botánica.



El Jardín Botánico con el emplazamiento previsto para el Museo Goya.



Anteproyecto de distribución del Museo Goya.

El nuevo edificio está hoy todavía en fase de elaboración; no hay aún proyecto definitivo que pueda presentarse al público, pero los criterios fundamentales tienden a organizar un edificio sobrio y funcional, de volúmenes discretos, con una serie de salas ordenadas en función esencialmente de las condiciones de visibilidad, de contemplación y de agrupación en torno a una rigurosa ordenación cronológica que hiciera posible desentrañar al visitante la sucesión de las etapas del estilo de Goya englobando perfectamente la pintura, los dibujos, los grabados: la obra total en suma.

Es éste uno de los proyectos más fértiles, más fecundos que se han podido brindar al Museo desde la Dirección General, y si se lleva a cabo, creo que puede ser el comienzo de un excelente camino para la ampliación, racionalización y ordenación de ese instrumento de educación y de enseñanza que el Museo ideal habría de ser, y su realización podría, a la vez, constituir un modelo para proyectos semejantes.

Esto nos llevaría inmediatamente, claro, a plantear una cuestión. El Museo del Prado actual vaciaría, con la salida de los Goyas, 10 de sus salas. Estas salas podrían servir perfectamente y de inmediato, para una más lógica, espaciada y racional exposición de los fondos que hoy se exhiben en él. Permitirá también, quizá, sacar algunas de las piezas que se hallan en almacén y podría iniciarse el rescate de los depósitos de los que con tanta insistencia les he venido hablando.

Pero es preciso pensar —y unas cuantas cifras les permitirán hacerse idea del volumen de pintura que estos depósitos implican— en la importancia real de ese Prado disperso. El inventario viejo del Prado, es decir, el de los fondos procedentes de la colección real compren-

de en el inventario de 1857, 3.016 cuadros; los fondos procedentes de la Trinidad son otros 1.733. El inventario de nuevas adquisiciones, que hasta el año 1890, incluye también las pinturas que hoy forman parte del Museo del siglo XIX, Prado también, pero que no habrían, por supuesto de ser expuestas juntamente con las del arte antiguo, reúne otros 1.935. Tenemos pues, en números redondos más de 6.600 cuadros.

El Museo del Prado exhibe hoy y se recogen en su *Catálogo* manual, unos 2.600; otros 500 se guardan en sus almacenes; el resto es lo disperso por todo el mapa de España y aún por ciertas legaciones en el extranjero. Resten ustedes evidentemente, cuadros que hay que dar definitivamente de baja en función de pérdidas, de incendios, de accidentes, de la guerra civil o de las infinitas vicisitudes a las que he venido aludiendo. Cuenten que muchos de ellos por su baja calidad, no son normalmente exhibibles, cuenten también que bastantes están muy dignamente expuestos en Museos provinciales, pero nos queda todavía un suficiente caudal de pintura que es propiedad del Museo del Prado, que constituye parte esencial de su patrimonio, que reclama y exige esos dos aspectos primeros de que hemos hablado: su conservación y su exposición.

¿Qué solución podría darse a esto? Ni que decir que el desglose de las diez salas del Museo Goya no es suficiente ni remotamente. Habría que pensar también en la posibilidad de otros desgloses, de crear otro tipo de museos filiales. Por supuesto la tentación inmediata, que alguna vez se ha planteado y por algún ilustre crítico, sería el desglose monográfico: si se hacía un Museo Goya ¿por qué no un Museo Velázquez? Es esto mucho menos claro. Velázquez sí pertenece al Prado funda-

cional; Velázquez sí que está en la base esencial de las colecciones reales, y su obra está en su sitio allí, rodeadas de sus fuentes venecianas y flamencas, proyectado hacia lo italiano, con sus sucesores, con su ambiente, cerrando casi el ciclo de la pintura seiscentista. No es Velázquez, como lo es Goya, una entidad tan rabiosamente personal, tan proyectada hacia el futuro mucho más que hacia el pasado. En este sentido, el desglose de Velázquez se hace infinitamente más difícil.

Pero volvamos pues, los ojos a lo que es la historia del Prado; recordemos el Museo de la Trinidad, el museo de la desamortización eclesiástica, la enorme colección de pintura madrileña del siglo XVII. Ese núcleo del Museo de la Trinidad fue justamente el que padeció más con la desatinada dispersión. Fue la fusión de la Trinidad y el Prado lo que desencadenó el chorro de depósitos que hemos venido comentando. El rescate de ese Museo y el encuentro de un emplazamiento adecuado sí que permitiría crear un segundo museo para Madrid.

Podríamos entonces tener perfectamente definido el Prado primitivo y fundamental, en el edificio noble que conocemos: la colección Real que fue en su comienzo. Colección Real por supuesto, enriquecida con aquellas adquisiciones recientes que se engloban en esas colecciones y que complementan su aspecto educativo. Evidentemente el Antonello de Messina habría de estar colgado al lado del Mantegna, y los Boticelli de Cambó por supuesto también. Si se ha logrado por donación o compra un Velázquez nuevo, es lógico que se inserte entre los antiguos, y es lógico también que se exhiban algunos ejemplares capitales de los artistas cuyo «cuerpo de obra» permanece fuera; tendríamos así un Museo de carácter esencialmente antológico. Pero ¿qué hacer con tantas se-

ries monásticas, los ciclos de Escalante, los ciclos de Claudio Coello, los ciclos del Carreño palaciego como pintor religioso, las series de retratos de fundadores de conventos, los grandes cuadros de altar —gran parte de ellos no expuestos hoy por razones estrictamente de espacio—, la serie interesantísima de Carducho para la Cartuja del Paular, tantas obras curiosas de artistas desconocidos? Todo este tipo de cosas podrían perfectamente reconstruir el gran Museo de la Pintura Madrileña por el cual han venido clamando cuantos se han ocupado de él. Recién concluida la guerra, en los años 40, Lafuente Ferrari ya lo reclamaba; Gaya Nuño después volvió a repetirlo con palabras mordaces y duras. ¿Cuál podría ser su albergue? Hay uno, inmediato y próximo que a todos se nos viene a la memoria: el Buen Retiro, es decir, lo que es hoy el Museo del Ejército. Allí está el Salón de Reinos, resto del palacio madrileño por excelencia donde pintaron casi todos los artistas de la villa, y que creció al compás de la escuela madrileña. Si la infinidad de dificultades que se han presentado a su respecto fueran insalvables, puede arbitrarse otro emplazamiento. El edificio de San Carlos, el antiguo hospital neoclásico, tiene salas de unas extraordinarias posibilidades museográficas y ya se pensó en él, si no concretamente para esta finalidad, sí para un inconcreto destino museal en tiempos de la Dirección General de Pérez Villanueva. Está también el cuartel del Conde-Duque, que parece acaba de salvarse por fin, de la amenaza de destrucción que proyectaba sobre él el Ayuntamiento, al ser declarado Monumento Nacional. Hay nobles recintos monacales casi deshabitados, como las Comendadoras de Santiago. Evidentemente todo esto son empresas a muy largo plazo; proyectos que exigen un plantea-

miento oficial extraordinariamente riguroso, y además unos desembolsos de dinero muy considerables, pero son soluciones posibles, que merecen ser consideradas y que desde luego, compensarían el esfuerzo.

Junto al Prado antológico, archiexcepcional, que es sin discusión, el centro de nuestra atención y de nuestra sensibilidad, salvaríamos también otros núcleos, condenados hoy al olvido absoluto e irremediable destrucción en muchos casos.

También y en conexión con la organización de estas colecciones «paralelas», surge la cuestión de las exposiciones. Es infinita la cantidad de cosas que el Museo puede hacer en esta dirección. Ante todo, exposiciones de tipo monográfico volcadas hacia evocación de artistas, no sólo en ocasión del centenario de los grandes nombres, sino reconstrucciones quizá más modestas, pero con un sentido fuertemente pedagógico. El rescate y ordenación de los depósitos podría, literalmente, hacernos surgir de entre las manos personalidades hoy ignoradas por lo disperso de su obra, que cuesta Dios y ayuda localizar; artistas menores evidentemente, pero que tienen su entidad y que estudiados en su contexto y en su medio, en lo que significaron en su ambiente, son perfectamente rescatables para el saber común. Luego, las exposiciones de tipo temático; un ejemplo: la ingente cantidad de lienzos de paisajes del siglo XVII, flamencos o italianos, que el Museo conserva dispersos en depósitos absurdos, permitiría la evocación casi total del paisaje manierista, del paisaje de jardines, dando lugar a exposiciones facilísimas de hacer y de gran brillantez y novedad en cuanto a su contenido. Posibles también las exposiciones pedagógicas y de técnicas: exponer conjuntamente bocetos y dibujos preparatorios, junto a las obras concluidas; mos-

trar pasteles o acuarelas; subrayar las diferencias de tratamiento de un mismo asunto en diversos períodos y por distintos artistas. Una política de intercambio y asistencia con los museos de provincias, permitiría que piezas importantes que se hallan en mal estado de conservación, fuesen tratadas y estudiadas en el Prado y expuestas luego temporalmente, en muestras de carácter didáctico, como las que inició el doctor Angulo en el año del centenario de Brueghel. Con pequeño gasto, con entusiasmo, y sobre todo fundamentalmente con personal que pueda dedicarse a ello, la labor que el Museo podría ejercer en este sentido, es enorme. Complemento de esta labor de conexión con los Museos provinciales habría de ser también la creación de series —que ya se iniciaron también en algún momento— que agrupen una especie de antología de la historia de la pintura que puedan o depositarse en ciudades de carácter universitario, o girar en exposiciones itinerantes que pudieran presentarse en muchísimos sitios donde hoy es absolutamente imposible ver una obra del pasado. Por supuesto que estas exposiciones no habrían de someter a los inevitables riesgos del viaje y del cambio de condiciones climáticas a las piezas capitales, pero, evidentemente, entre una mala reproducción —o incluso una buena reproducción— y un cuadro de segundo orden bien conservado, bien «mostrado», con un catálogo pedagógico, en un contexto con la información gráfica adecuada, se obtiene —con el segundo sistema— en cualquier rincón de la península, una imagen muchísimo más grata, mucho más completa, mucho más viva de lo que fue el arte del pasado, que con una fría serie de reproducciones. Aparte de que estas exposiciones de carácter didáctico pueden, por supuesto, ir acompañadas de medios audovi-

suales, de proyecciones de diapositivas, comentarios hablados, fondos musicales, que ayuden a obtener de ellas toda su eficacia docente, y muevan al deseo del conocimiento directo de las obras maestras. En la misma dirección, sería necesario intensificar el número y variar el carácter de las series de conferencias que el Museo ofrece. Los aspectos didácticos que el Museo puede ofrecer quedan perfectamente abiertos a cualquier forma de iniciativa, en el momento que se contase con los medios económicos y con el personal adecuado.

Y como última sugerencia, ha de indicarse también la conveniencia, la necesidad casi, de crear una Asociación de amigos del Museo. Casi todos los museos del mundo la tienen: supone una colaboración no solamente afectiva o sentimental, sino muchas veces práctica, incluso en los aspectos económicos, para el vivir del Museo. Quienes visiten el Louvre encontrarán con frecuencia en una pequeña salita, cuadros nuevos en el museo, con una tarjeta que advierte «Donación de los Amigos del Louvre», o «adquirido con la colaboración de los Amigos del Louvre». Estas sociedades de Amigos de los Museos, ofrecen una colaboración sincera y viva, a cambio solamente de que la gestión sea abierta, y los miembros se sientan de alguna manera partícipes de su vivir, colaborando de algún modo en su organización. Es preciso que, afectiva y efectivamente vinculados a él, compartan y respalden la actuación de la Dirección. Su funcionamiento y su entusiasmo viene a ser el mejor testimonio de la vitalidad del Museo como institución y el más adecuado respaldo a su proyección social.

La constitución de este tipo de sociedades se ha visto alguna vez retraída, frenada, precisamente por esas interferencias burocráticas a que me refería. Muchas veces estas propias interferencias han repre-

sentado también un rechazo, una barrera frente a donaciones, legados o iniciativas generosas que han surgido, y que tropezaron con la Administración. «Yo al Prado, al Patronato del Prado, sí donaría una cosa, pero al Ministerio, no». Esto es cosa que yo he oído personalmente decir en más de una ocasión, y que evidentemente puede parecer injusto pero que es perfectamente comprensible y debe mover también a advertir que por encima de los Ministerios, por encima de las instituciones y las personas políticas de cada momento, el Prado —y lo hemos estado viendo a lo largo de todos estos días— ha sido una continuidad, algo que había de ser efectivamente de todos. Ahora bien, el arbitrar la manera de que no sea «de todos» sólo en el plano abstracto y teórico, tantas veces limitado y verbalista, sino en el mucho más próximo y práctico, de la colaboración, de la trabazón y el entendimiento entre unos y otros, y de la proyección esencial y absolutamente popular, es quizá lo más importante que pudiéramos conseguir.

Quizá resulte demasiado pesimista concluir con las mismas palabras con que Araujo terminaba su conferencia del Ateneo el 3 de mayo de 1887. Pero por desdicha y como en tantas otras cosas de nuestra España, parece que el tiempo se detuvo y las palabras antiguas, si fueron sinceras y deseosas, pueden tener una eterna vigencia en esta patria por hacer: «Tenemos elementos para hacer del Museo del Prado una institución importante, pero por más que se diga, en el estado en que hoy está, con la organización que tiene, no lo es. Probablemente tardará mucho en serlo, porque falta una opinión pública que conociendo la necesidad y las ventajas, reclame enérgicamente y venza los obstáculos tradicionales que mis esfuerzos aislados no conseguirán vencer.»

**ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN
LOS TALLERES DE NEOGRAFIS, S. L.,
DE MADRID, EL DIA 31 DE
ENERO DE 1977**

